

JAHRBUCH
DER BAND LIV 2010
DEUTSCHEN
SCHILLER-
GESELLSCHAFT

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



Literaturmuseum der Moderne

Foto: Barbara Klemm

(vgl. S. 822)

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN
SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF
54. JAHRGANG 2010



WALLSTEIN VERLAG

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative-Commons-Lizenz:
CC BY-NC-ND 4.0



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf
das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die
Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern
oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben).
Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 bei den Autorinnen und Autoren
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-0771-1
ISSN 0070-4318
DOI <https://doi.org/10.46500/83530771>

INHALT

TEXTE UND DOKUMENTE

JAN BÜRGER *

- »Aber unsere große Entdeckung ... war Siegfried Unseld«. Ein
erster Blick auf das Archiv der Verlage Suhrkamp und Insel . . . 13

GEORG KURSCHEIDT

- Ein Brief Schillers an Luise Andreaä. Eine Neuerwerbung des
Goethe- und Schiller-Archivs Weimar 21

EDITH WACK

- »Noch einmal Bjarne P. Holmsen«. Anlässlich eines
neuaufgefundenen Manuskripts von Gerhart Hauptmann zu
Papa Hamlet 30

AUFSÄTZE

FRANZ-JOSEF DEITERS

- Ästhetisierung des Autors. Überlegungen zur meta-diskursiven
Funktion des literarischen Pseudonyms 63

JEFFREY L. HIGH

- Schillers Unabhängigkeitserklärungen.
Die niederländische *Plakkaat van Verlatinge*, der »amerikanische
Krieg« und die unzeitgemäße Rhetorik des Marquis Posa 82

ULRICH PROFITLICH

- Das Niedrige und das Platte. Zu Schillers Theorie des komischen
Theaters 111

SABINE FISCHER	
Friedrich Schiller als Auftraggeber seiner Porträts	128
WOLFRAM MALTE FUES	
Bild und Begriff. Schillers Disput mit Fichte	164
DIETER STELAND *	
Gemeinsam dumm. Quellengeschichtliche Beobachtungen zu Schillers Xenion (288) »Jeder, sieht man ihn einzeln ...«	187
YVONNE NILGES	
Die Königinnen Albions. Justizmorde im Licht der Schillerschen Ästhetik	198
KLAUS-DETLEF MÜLLER	
Reflexion als Forderung an eine zeitgemässe Kunst. Schillers <i>Braut von Messina</i>	220
MICHAEL DAVIDIS	
Der Münchner Dichturfürst und seine Verleger. Ein Beitrag zur Buchhandelsgeschichte der ›Heysezeit‹	239
MARIO ZANUCCHI	
Nietzsches Abhandlung <i>Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne</i> als Quelle von Hofmannsthals <i>Ein Brief</i>	264
STEFAN KNÖDLER	
Die Wahrheit des Wanderers. Rudolf Borchardts <i>Klassische Ode</i>	291
ROLAND BORGARDS	
Sprachen des Schmerzes. Zu einer liminalen Anthropologie bei Rainer Maria Rilke und Viktor von Weizsäcker	312
NORBERT CHRISTIAN WOLF	
Warum Moosbrugger nicht erzählt. Zur metanarrativen Funktion psychopathologischen Wissens in Musils <i>Mann ohne Eigenschaften</i>	329
HEIKE GFREREIS	
Unbemerkte Einverleibung. Max Kommerells <i>Jean Paul</i> und die Literaturtheorie des russischen Formalismus	363

DIETER BORCHMEYER

- Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende. Thomas Manns*
 »metaphysical joke« 378

THOMAS GANN

- Angst. Zu Transformationen einer Emotion in Ernst Jüngers
In Stahlgewittern und seinen originalen Kriegstagebüchern
 1914-1918 398

GÜNTER DAMMANN *

- Gegen »deutsche Vergesslichkeit«. Zur Entstehung und zu
 einigen Kontexten von Paul Schallücks Roman
Engelbert Reineke (1959) 430

ELISABETTA MENGALDO

- Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in
 Th. W. Adornos *Minima Moralia* 458

URSULA AMREIN

- »Kafka ist niemals ein Käfer gewesen«. Wirklichkeitsreferenzen
 in Max Frischs Poetikvorlesungen *Schwarzes Quadrat* 474

ROGER CHARTIER *

- Die Hand des Autors. Literaturarchive, Kritik und Edition 496

DISKUSSIONEN

MARCEL LEPPER

- Welche Auslandsgermanistik? Bilanz der zweiten
 Diskussionsrunde 515

CHRISTOPH BARTMANN

- Zum Thema »Auslandsgermanistik« 517

MARIA CAROLINA FOI

- Welche Auslandsgermanistik? Einige Bemerkungen am
 Rande des Falls Triest 521

CHRISTINE IVANOVIC	
Auslandsgermanistik und Internationalisierung	526

PAOLO ASTOR SOETHE	
Germanistik in Südbrasilien	531

BERICHTE

NICOLAI RIEDEL *	
Marbacher Schiller-Bibliographie 2009 und Nachträge	537

MARBACHER VORTRÄGE

NORBERT GREINER	
Wallensteins Ahnen. Shakespeare, Schiller und das Historische als dramatischer Spielraum	689

WOLFGANG RANKE	
Schillers Shakespeare. Von den <i>Räubern</i> zum Weimarer <i>Macbeth</i>	706

IVAN NAGEL · KLAUS REICHERT *	
»Schiller hat von Shakespeare großartig profitiert«. Ein Dialog	725

BERTHOLD LEIBINGER *	
»Schiller an sich – Schiller für mich«. Marbacher Schiller-Rede 2009	732

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

HORST KÖHLER

Schillers Vermächtnis: Kulturelle Bildung. Grußwort des
Bundespräsidenten zur Wiedereröffnung des
Schiller-Nationalmuseums 751

GÜNTHER H. OETTINGER

Zur Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums. Grußwort
des Ministerpräsidenten des Landes Baden-Württemberg 755

RÜDIGER SAFRANSKI

Idealismus – Last oder Lust? Festrede bei der Wiedereröffnung
des Schiller-Nationalmuseums 759

ULRICH RAULFF

Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft. 2009/2010 . . 765

Anschriften der Jahrbuch-Mitarbeiter 820

Zum Frontispiz 822

Impressum 823

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

TEXTE UND DOKUMENTE

GEORG KURSCHEIDT

EIN BRIEF SCHILLERS AN LUISE ANDREÄ

Eine Neuerwerbung des Goethe- und Schiller-Archivs Weimar

Am 14. Dezember 1780 wurde Schiller aus der Herzoglichen Militär-Akademie in Stuttgart entlassen, die er nahezu acht Jahre lang besucht und (nach zwei zuvor gescheiterten Versuchen) mit einer medizinischen Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (NA Bd. 20, S. 37-75)¹ abgeschlossen hatte. Als sich die Anstaltstore hinter dem jungen Regimentsmedikus schlossen, eröffnete sich dem ehemaligen Zögling die lang ersehnte Freiheit, die er im Kreise alter Schulfreunde weidlich auskostete. Man trieb sich allabendlich in Gasthöfen herum, trank, rauchte, kegelte, spielte Karten und gab sich burschikos: »Seid mir schöne Kerls«, schimpfte Schiller einmal (vermutlich Ende 1781) auf einem Zettel, den er im Wirtshaus zurückließ, nachdem er vergeblich auf seine Kumpane gewartet hatte. »Bin da gewesen u[nd] kein P[etersen], kein Reichenbach. Tausensakerlot! Wo bleibt die Manille heut? Hol euch alle der Teufel! Bin zu Hauß, wenn ihr mich haben wollt.« (NA Bd. 23, S. 29). Vielleicht hatten sich die Kameraden in Schillers Stammkneipe »Zum Goldenen Ochsen« in der Hauptstätter Straße treffen wollen. Es hat sich jedenfalls eine Rechnung des Ochsenwirts Johannes Brodhag erhalten, nach welcher Schiller und sein Freund, der Bibliothekar Johann Wilhelm Petersen, allein in den zwei Monaten zwischen Mitte Mai und Mitte Juli 1782 fast jeden zweiten Tag im Gasthof waren und für insgesamt 13 Gulden und 39 Kreuzer »Wein« und »Schuncken« verzehrt hatten (vgl. Dokumente zu Schillers Leben, Nr. 171; NA Bd. 41 IIA, S. 223), – noch die Hälfte davon eine erhebliche Summe für einen jungen Militärarzt, der bloß 18, später 23 Gulden im Monat verdiente.

Zu dem Leben eines Bohemiens, das Schiller in seiner Stuttgarter Zeit führte, gehörten natürlich auch Frauen. Hier bestand Nachholbedarf für ehemalige Carlsschüler, die in strenger Isolation nicht nur im Allgemeinen »unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal«, sondern im

¹ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1ff., Weimar 1943ff. (im Folgenden: NA).

Besonderen »unbekannt mit dem schönen Geschlecht« geblieben waren (NA Bd. 22, S. 94). Denn »die Tore dieses Instituts«, so erklärt Schiller seinen Lesern in der Ankündigung seiner Zeitschrift *Rheinische Thalia* vom 11. November 1784, »öffnen sich, wie man wissen wird, Frauenzimmern nur, ehe sie anfangen interessant zu werden, und wenn sie aufgehört haben es zu sein« (ebd.). Was Schiller betrifft, so berichtet sein Freund Petersen, er habe sich – ähnlich anspruchslos wie beim Verzehr kratzender Weine und schlechten Schnupftabaks – mit »garstigen Weibern« abgegeben,² darunter, wie Georg Friedrich Scharffenstein, ein anderer Freund, bestätigt, mit »Soldatenweibern, auch en compagnie«.³ Viel spricht dafür, dass auch Schillers Zimmerwirtin sich des Unerfahrenen annahm: Luise Dorothea Vischer (1751-1816), die dreißigjährige Witwe des württembergischen Hauptmanns Ferdinand Christoph Vischer (1748-1779), welche die untere Etage eines Hauses des Carlsschulprofessors Balthasar Haug am Kleinen Graben bewohnte und eines der Zimmer untervermietete. Sie ist Adressatin von Schillers schlüpfrig-schwülstigen »Laura«-Gedichten.⁴ Dass sie »von ihrer Anziehungskraft gegenüber jüngeren Männern, die in ihrem Hause wohnten, nicht ungerne Gebrauch machte«,⁵ scheint ihre Verhaftung im März 1785 zu bestätigen, als sie mit dem noch nicht zwanzigjährigen Carlsschüler Johann August Bernhard von Braun, Vater ihrer im August desselben Jahres geborenen Tochter, in die Schweiz fliehen wollte.

Doch begegnete Schiller dem »schönen Geschlecht« nicht nur in der Stuttgarter Halbwelt, sondern auch in der wohlstandigen bürgerlichen Gesellschaft. Der Weg dorthin führte von der Tante zu den Nichten: Die Vischerin entstammte nämlich der angesehenen Stuttgarter Arztfamilie Andreä. Sie war die (wesentlich jüngere) Schwester des Mediziners Jakob Eberhard Andreä (1737-1777), der (seit 1760) mit Marie Luise Friederike Mögling (1741-1816) verheiratet gewesen war. Aus dieser Ehe gingen sieben Töchter hervor. Die beiden ältesten waren Luise (1760-1837) und Wilhelmine (1764-1837), genannt Minna. Die beiden Schwestern standen im Mittelpunkt einer ganzen Schar von Verehrern aus der Stuttgarter und Tübinger Poeten- und Künstlerszene, zu denen auch Schiller gehört haben soll. Unter den Bewerbern um Wilhelmine waren neben den Theologiestudenten Karl Friedrich Reinhardt und Karl Philipp Conz, der seit gemeinsamen Kindertagen in Lorch mit Schiller befreundet war, auch Gotthold Friedrich Stäudlin, Herausgeber des *Schwäbischen Musenalmanachs*

² Handschrift im SNM/DLA Marbach.

³ Julius Hartmann, *Schillers Jugendfreunde*, Stuttgart u. Berlin 1904, S. 207.

⁴ Vgl. Schillers Selbstrezension seiner *Anthologie auf das Jahr 1782* (NA Bd. 22, S. 133).

⁵ Jacob Minor, Schiller. Sein Leben und seine Werke, Bd. 1, Berlin 1890, S. 382.

auf das Jahr 1782, den Schiller als literarischen Konkurrenten empfand und der ihn zur Herausgabe eines eigenen Almanachs provozierte, der *Anthologie auf das Jahr 1782*. Nach Gerüchten, die der alte Johann Jakob Bodmer in Zürich, mit dem Stäudlin in literarischen Beziehungen stand, brieflich weiter verbreitete, soll Schiller mit letzterem »nicht nur in der Poesie, sondern in der irdischen Liebe«⁶ rivalisiert haben. Ob freilich Schiller in Wilhelmine Andreä verliebt war und ob sie die heimliche Adressatin seines *Anthologie*-Gedichts *An Minna* ist, in dem der Dichter Klage gegen die Geliebte führt, die sich anderen Männern zugewandt hat, ist nicht sicher erwiesen.⁷ Nicht zweifelhaft dagegen ist, dass Schiller Mitglied des Kreises von jungen Leute um die beiden ›Andreäinnen‹ war, deren zweite, Luise, von Schillers Carlsschulfreund, dem Komponisten und Hofmusikus Johann Rudolph Zumsteeg, geliebt wurde.

Dies geht nicht zuletzt aus einem Billett hervor, welches lange Zeit im Besitz der Familie Zumsteeg gewesen war, im Dezember 2009 aber vom Goethe- und Schiller-Archiv Weimar erworben worden ist (vorläufige Signatur: NZ 31/09,1). Das weder datierte noch adressierte Briefchen ist – passend zur scherzhaft verwendeten Form einer ›amtlichen Bescheinigung‹ – in großen, kräftigen Zügen niedergeschrieben:

Madam

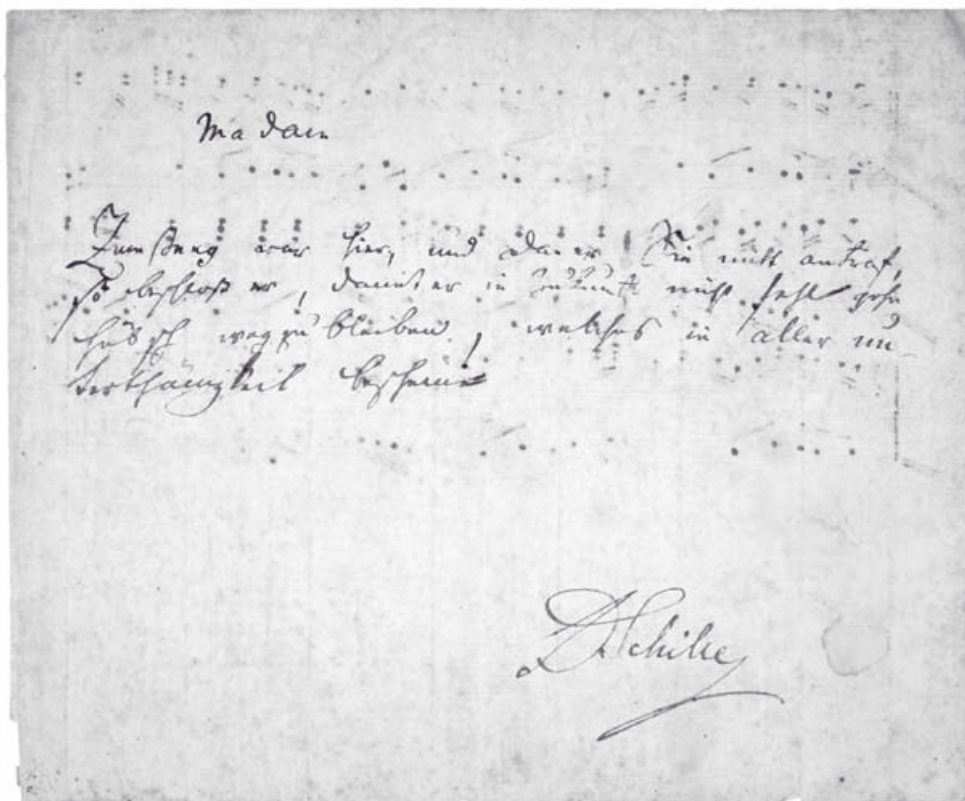
Zumsteeg war hier, und da er Sie nicht antraf, so beschloß er, damit er in Zukunft nicht fehlgehe hübsch weg zu bleiben, welches in aller unterthänigkeit bescheine

DSCHILLER

Die Handschrift besteht aus einem Doppelblatt (17,5 × 21 cm); alle vier Seiten sind beschrieben. Das Doppelblatt war mit dem linken Rand des 2. Blattes auf eine Pappe geklebt. Der Text des Billetts findet sich auf der 1. Seite. Die 2. Seite enthält in der oberen Hälfte Noten und Text der ersten Strophe von Gottfried August Bürgers Gedicht *Zechlied*. Im *September 1777*: »Ich will einst bei Ja und Nein | Vor dem Zapfen sterben« (zuerst gedruckt in dessen Gedichten, Göttingen 1778, S. 292). Die untere Hälfte und die 3. Seite füllt der Text des vollständigen Gedichts. Auf der 4. Seite

⁶ Brief Bodmers an Johann Heinrich Schinz vom 11. Mai 1782, in: »... warlich ein herrlicher Mann ...«. Gotthold Friedrich Stäudlin. Lebensdokumente und Briefe, hrsg. v. Werner Volke, Stuttgart 1999, S.150f.; Ähnliches wiederholte Bodmer im Brief an Schinz vom 16. Juli 1782 (vgl. ebd., S. 159).

⁷ Vgl. die Zusammenstellung der Zeugnisse und deren Diskussion in: Richard Weltrich, Friedrich Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke. Unter kritischem Nachweis der biographischen Quellen, Bd. 1 [mehr nicht erschienen], Stuttgart 1899, S. 817-822.



Friedrich Schiller: Billett an Luise Andreaä, 1781/1782 (H: GSA Weimar)

stehen, wiederum in der oberen Hälfte, Noten und Text der ersten Strophe des Gedichts *Der Lebenssatte* von Christian Daniel Friedrich Schubart aus dem Jahr 1774 (vgl. Christian Daniel Friedrich Schubart's Gedichte, hrsg. v. seinem Sohne Ludwig Schubart, T. 2, Frankfurt/M. 1802, S. 254f.): »Ach was hat man auf der Welt | Ehre, Güter, Schmaus und Geld«; darunter folgen die weiteren Strophen des Gedichts. Von wem Komposition und Abschrift der Gedichttexte stammt, konnte nicht ermittelt werden. Jedoch scheint Zumsteege weder der Komponist⁸ noch – einem Handschriftenvergleich zufolge – der Abschreiber zu sein.

Das Billett ist zweimal gedruckt worden, – zuerst von Ludwig Landshoff (Johann Rudolph Zumsteege. Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade, Berlin 1902, S. 48), drei Jahre später von Ernst Müller (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, hrsg. v. Max Koch, Berlin 1905, S. 332). Es gehört in den 1956 erschienenen Band 23 der Schiller-Nationalausgabe, ist damals jedoch übersehen worden.

⁸ Keines der beiden Lieder wird bei Gunter Maier erwähnt: Die Lieder Johann Rudolph Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert, Göttingen 1971.

Dass es sich bei der angesprochenen »Madam« um Luise Andreä handelt, unterliegt keinem Zweifel. Schiller hatte Zumsteeg zu einem Besuch bei dessen Freundin begleitet. Nachdem sie diese nicht angetroffen und eine Zeit lang vergeblich auf sie gewartet hatten, griff Schiller nach einem Papier, das gerade zur Hand war, und schrieb stellvertretend für den enttäuschten Freund das launige Billett. Es ist der einzige Brief Schillers an diese Adressatin.

Schwieriger ist die Frage nach der Datierung zu beantworten, jedenfalls, wenn es um ein genaues Datum gehen soll. Aus dem Inhalt geht hervor, dass das Billett aus Schillers Zeit als Regimentsmedikus in Stuttgart stammt. Dazu passt die Unterschrift: »D« (DOCTOR).⁹ Als Terminus post quem kommt Zumsteegs Entlassung aus der Herzoglichen Militär-Akademie am 25. Juli 1781 in Frage, als Terminus ante quem Schillers Flucht aus Stuttgart am 22./23. September 1782. Wann Zumsteeg Luise Andreä kennen gelernt hat, ist nicht bekannt, wohl aber, dass er sich bereits kurz nach seinem Austritt aus der Akademie als deren Verehrer bekannte: »Vous êtes la première du beau Sexe a qui je devoue mon amitié!«¹⁰ So lautet seine Unterschrift unter eine Eintragung in Luisens Stammbuch aus dem August 1781. Ob die Verehrte die Freundschaft sogleich erwidert hat, ist nicht genau zu bestimmen. Vermutlich litt sie damals noch unter einer »unglücklichen Liebe«, von der Karl Friedrich Reinhard in einem Brief vom 13. Dezember 1781 seinem Bruder Philipp Christian berichtete.¹¹ Und wenn es erlaubt ist, poetische Aussagen historisch zu nehmen, dann hatte Luise noch länger zu leiden; in einem Gedicht von Karl Philipp Conz »An Luisen. | (Februar 1782.)« tröstet der Dichter die Angesprochene: »O! Noch harren deiner wahre Freuden; | Denke nicht, daß eines Gottes Ruf | Deine schöne Seele nur zu Leiden | Und dieß sanfte Aug zu Thränen schuff.«¹² Dies alles hindert jedoch nicht anzunehmen, Zumsteegs Besuch, bei dem das Billett entstanden ist, habe irgendwann in der Zeit nach August 1781 stattgefunden und wohl vor September 1782, weil Schiller seit Anfang dieses Monats vermutlich mit den Vorbereitungen seiner Flucht beschäftigt war.

⁹ Als »Doctor« unterschrieb Schiller nur Briefe aus den Jahren 1781/82; lediglich in zwei Fällen geschah dies auch in späterer Zeit (vgl. Schillers Briefe an Wolfgang Heribert von Dalberg vom 3. April 1783 und an Adolph Freiherrn von Knigge vom 14. April 1784; NA Bd. 23, S. 77 u. 133).

¹⁰ Zit. nach Ludwig Landshoff, Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade, Berlin [1902], S. 44.

¹¹ Wilhelm Lang, Graf Reinhard. Ein deutsch-französisches Lebensbild. 1761-1837, Bamberg 1896, S. 587, Anm. 5.

¹² Episteln [von Karl Friedrich Reinhard und Karl Philipp Conz], Zürich 1785, S. 191.

Etwa zur gleichen Zeit, im August/September 1782, war offenbar Zumsteegs Beziehung zu Luise Andreä so weit gediehen, dass deren Mutter und Verwandten sich veranlasst sahen, gegen den unstandesgemäßen und überdies katholischen Bewerber um ihre Tochter Einspruch zu erheben. In einer von Karl Philipp Conz verfassten (nicht veröffentlichten) Elegie an Luise aus diesen Monaten heißt es:

Harre! Beste! einst kommt der Tag und schaft Euch zur Eden
 Eure Wüsten dann um und kränzt mit *Freuden* die *Leiden*:
 Warum gabst du, o Plutus! die Lasten von Silber dem Thoren,
 Der sie nicht weiß zu gebrauchen, und nahmst sie den besseren Edlen? –
 Warum drückt uns das eiserne Joch: Geburt und Verhältniß?¹³

»Lasten von Silber« hatte Zumsteeg in der Tat nicht zu bieten. Er erhielt bei Antritt seiner Stelle als Hofmusikus 200 Gulden Jahresgehalt. Der unerwünschten Beziehung suchte die Familie dadurch ein Ende zu bereiten, dass sie Luise zu Anfang des Jahres 1783 für ein paar Wochen aufs Land schickte, zum protestantischen Pfarrer Georg Ludwig Weber in Plieningen, einem Schwager von Luisens verstorbenem Vater. Die Hoffnung jedoch, dort werde Luise den jungen Mann vergessen, erfüllte sich nicht. Es war der Pfarrer selbst, der sich für die beiden einsetzte. Er schrieb am 29. Januar 1783 einen vermittelnden Brief an den Obristen Christoph Dionysius Seeger, den Intendanten der Carlsschule; darin heißt es:

Die Heyraths-Angelegenheiten der Jgfr. Andreäin mit H: Zumsteeg [...] sind nicht in dem besten Geleiß. Die beede junge Leute gehen aus allen Kräfte[n] auf die Sache loß, und hat das Frauenzimmer im eilen bereits Fehler gemacht, welche nun zu grossen Hindernissen werden. Mutter hingegen und Pfleger, auf welche beede Personen das meiste ankommt, sehen diese Heyrath vor eine unüberlegte und gefährliche Sache an, und wollen ihren Beyfall und Einstimmung, es koste auch, was es es wolle, nicht geben.¹⁴

Um die jungen Leute an weiterem unbedachten »eilen« und an der Wiederholung eines »Fehlers« zu hindern, für den der wackere Pfarrer offenbar Luise allein verantwortlich machte, gab er dem Musiker folgenden Rat:

wann ich Zumsteeg wäre, so bäte ich um Erlaubniß, reisen zu dürffen, gienge auf ein paar Jahre weg, und käme dereinsten mit Ehre wieder.

¹³ Zit. nach Wilhelm Lang, Wilhelmine Andreä, in: *Euphorion* 2, 1895, S. 750.

¹⁴ H: Hauptstaatsarchiv Stuttgart; Sign.: A 272 Bü 250 (S. 1).

wer weißt was sich in dieser Zeit veränderte, und ob er nicht als dann seine Louise ohne alle Mühe haben könnte!¹⁵

So gut dieser Vorschlag gemeint war, so wenig war das liebende Paar geneigt, ihm zu folgen. Vielmehr schufen die beiden Heiratswilligen in den kommenden Monaten die Fakten, die Pfarrer Weber vorausgesehen hatte. Zumsteeg machte sich – wie er in einem Brief an Schiller vom 15. Januar 1784 formulierte – »so nahe mit ihr [Luise] bekannt, daß alle Schwierigkeiten, welche ihre Verwandten mir in den Weg legten gehoben werden mußten.« (NA Bd. 33 I, S. 18).¹⁶ Luise Andreä wurde schwanger. Gleichzeitig setzte sich Seeger bei Herzog Carl Eugen für den Komponisten ein. Er war ihm wohlgesonnen und versuchte gewiss auch, unliebsames Aufsehen um den Hofmusiker zu vermeiden. Nach mehreren abschlägigen Bescheiden erhielt dieser schließlich im November 1783 die Bewilligung einer Verdopplung seines Gehalts auf 400 Gulden. Luises Familie gab angesichts des drohenden Skandals ihren Widerstand auf, und so konnte die »Jgfr. Andreäin« am 29. November 1783 ihren Zumsteeg heiraten, drei Monate vor der Geburt ihres Sohnes Rudolph Eberhard (1784-1844). Damit hatte sich der Wunsch von Pfarrer Weber – »Der Gott der Heyrathen, (ich sage immer, es seye ein besonderer Gott des Heyrathens) wende auch diese Sache zum besten!«¹⁷ – gerade rechtzeitig erfüllt. Voll Enthusiasmus ruft Zumsteeg in seinem Brief an Schiller vom 15. Januar 1784 aus:

Ich bin verheurathet! – verheurathet sag ich Dir! – denk nur! verheurathet! – an eine Andraein, die älteste Tochter des verstorbenen D[oc]tor] Andrae. Du kennst sie schon. Bruder! 'S ist ein herrliches Weib! (NA Bd. 33 I, S. 18).

Stolz berichtet er weiter, dass er zum guten Erfolg dem Herzog habe »einige Federn ausrupfen« müssen: »Ich ließ ihm nicht eher Ruhe biß er mir meine lausige Besoldung mit 200 lausigen Gulden vermehrte.« (NA Bd. 33 I, S. 19). Vertraulich fügt er – auf Schillers Flucht aus Stuttgart anspielend – hinzu: »ich will nicht schwören, aber hol mich der Teufel! ich hätt's gemacht wie weiland Schiller – (entre nous soit dit) alle Anstalten waren schon gemacht« (ebd.). Karl Philipp Conz besuchte das junge Paar und schrieb darüber in einem Brief, der vermutlich aus der ersten Jah-

¹⁵ Ebd. (S. 2).

¹⁶ Facsimile in: Georg Günther, »Bist Du mein Freund nicht mehr? Johann Rudolph Zumsteeg und Friedrich Schiller, in: Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802). Der andere Mozart?, hrsg. v. Reiner Nägele, Stuttgart 2002, S. 16 (Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober bis 23. November 2002).

¹⁷ H: Hauptstaatsarchiv Stuttgart; Sign.: A 272 Bü 250 (S. 3).

reshälft 1784 stammt, an seinen Freund Karl Friedrich Reinhardt: »Luise und Zumsteeg leben so vergnügt, als man es in den ersten Kußmonathen erwarten kann, zusammen. Sie brachte mir gleich ihren Jungen entgegen!«¹⁸

So begann eine Ehe, die von materiellen Sorgen und persönlichen Schicksalsschlägen begleitet wurde. Trotzdem war es nach Luises eigener Aussage eine glückliche:

In unserer zwanzigjährigen Ehe hatten wir vieles Ungemach zu tragen. Er trug es als Mann und teilte immer redlich und herzlich mit mir! Ich darf sagen, dass unsere Ehe eine Kette von Leiden war, worinen Krankheiten, Wochenbette und Leichen immer abwechselten,¹⁹

heißt es nach dem Tod des Komponisten in einem Brief an Gottfried Christoph Härtel in Leipzig, Mitinhaber des Musikverlags Breitkopf & Härtel in Leipzig, in dem Zumsteegs Kompositionen erschienen.

Ob Schiller während seines Aufenthalts in Stuttgart von März bis Mai 1794 Luise Zumsteeg wiedergesehen hat, ist nicht bekannt. Nach dem plötzlichen Tod des Freundes durch einen Schlaganfall am 27. Januar 1802 suchte die Witwe, die mit hinterlassenen Schulden zu kämpfen hatte, noch einmal den Kontakt, wenn auch durch Vermittlung von Friedrich Haug, Schillers Freund aus Zeiten der Militär-Akademie. Dieser bat in einem Brief vom 5. Februar 1802 darum, Schiller möge sich dafür einsetzen, dass das Weimarer Theater Zumsteegs kurz vor seinem Tod vollendetes Singspiel *Elbondocani*, dessen Libretto von Haug selbst stammt, für 6 Louisdor (etwa 31 Reichstaler) ankaufe (vgl. NA Bd. 39 I, S. 188f.). Schiller fragte daraufhin am 11. Februar bei Goethe an, indem er den Preis zum Besten der Familie unter der Hand auf 6 Carolin (etwa 36 Reichstaler) erhöhte (vgl. NA Bd. 31, S. 103). In einem Brief an Haug vom 5. März musste Schiller jedoch mitteilen, dass das Angebot nicht angenommen werden könne, weil die Theaterkasse »erschöpft« sei (NA Bd. 31, S. 114). Glücklicherweise aber kam das Geschäft doch noch zustande, und zwar durch Wilhelm von Wolzogen, der sich Mitte März mit dem Weimarer Erbprinzen Carl Friedrich in Stuttgart aufhielt. Auf Bitten Haugs kaufte Wolzogen das Werk an, für 12 Dukaten, was den von Schiller in Anschlag gebrachten 36 Reichstalern entsprach. Mit seinem Brief vom 26. März 1802 schickte Haug die Partitur an Schiller. Die erste Aufführung in Weimar fand am 3. Dezember 1804 statt.

¹⁸ H: SNM/DLA Marbach.

¹⁹ Zit. nach Georg Günther (vgl. Anm. 16), S. 18.

Luise Zumsteeg, die lediglich eine kleine Pension des württembergischen Herzogs zur Verfügung hatte, erhielt von Breitkopf & Härtel Hilfe. Der Verlag richtete ihr eine Musikalienhandlung ein, die sie viele Jahre mit Erfolg führte. Im Jahr 1825 übergab sie das Geschäft an ihren jüngsten Sohn Gustav Adolph (1794-1859). Ihren Lebensabend verbrachte sie mit ihrem erstgeborenen Sohn Rudolph Eberhard (1784-1844) und ihrer jüngstgeborenen Tochter Emilie (1796-1857), die als Pianistin, Sängerin und Komponistin in die Nachfolge des Vaters trat. Am 3. November 1837 starb Luise Zumsteeg in Stuttgart. Sie wurde 77 Jahre alt.

EDITH WACK

»NOCH EINMAL BJARNE P. HOLMSEN«

Anlässlich eines neuaufgefundenen Manuskripts von
Gerhart Hauptmann zu *Papa Hamlet*

Als Walter Heynen um 1925 die Schulausgaben von Gerhart Hauptmanns *Webern* und der *Versunkenen Glocke* vorbereitete, sandte er den Entwurf für die Einleitung der Bände an den Dichter. Dieser bedankte sich daraufhin freundlich »für die Wärme« des von Heynen Geschriebenen, bat aber zugleich darum, »auf die allzu oft breitgetretene Urhebergeschichte von Arno Holz« doch möglichst zu verzichten.

Glauben Sie nicht, sehr verehrter Herr Heinen, dass mir daran liegen würde, meine Paten zu verleugnen. Johannes Schlaf sowie Arno Holz haben mich angeregt, und ich habe sie ebenfalls angeregt. Diesen beiden Menschen, nicht einem von beiden, also Bjarne P. Holmsen habe ich mein Erstlingsdrama gewidmet. [...] Die Elemente von »Papa Hamlet« sind schon in meinem ersten Drama, geschweige in meinen späteren ein Nebenklang. Es gibt andere, grössere Paten, denen ich, wie ich nicht leugne, unendlich viel zu verdanken habe. Nicht durch Theorien, sondern durch Beispiele. Solche Beispiele waren mir Therese Racun, Gespenster, Macht der Finsternis.¹

Mit der Berufung auf Zola, Ibsen und Tolstoi markiert Hauptmann eine andere Traditionslinie als die von Heynen beabsichtigte, der offenbar unter Hinweis auf die Mitte November 1890 (mit der Jahresangabe 1891) erschienenen kunsttheoretischen Überlegungen von Arno Holz – *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* – dessen Bedeutung für die frühen Dramen Hauptmanns betont hatte. Dem begegnet der Dichter mit der Feststellung, »weder war die Familie Selicke noch Holzens mir ganz fernliegende so-

¹ Der Entwurf des Antwortschreibens befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz (im folgenden: SBB PK) im Briefnachlass Gerhart Hauptmann (im folgenden: GH BrNL) C XIII.

nannte Kunsttheorie vor meinen 2 oder 3 ersten Dramen da noch hat sie demnach ihr Stammbaum sein können«.

Die von Heynen herausgegebenen Schulausgaben erschienen ohne Hinweis auf Arno Holz. Lediglich in Form eines anspielungsreichen Zitats ruft die Einleitung beim eingeweihten Leser die Erinnerung wach an die literaturgeschichtlich bedeutungsvolle Beziehung zwischen Hauptmann und dem Dichterpaaar Holz und Schlaf. Die Uraufführung von *Vor Sonnenaufgang* bezeichnet Heynen dort als »Geburtsstunde des Naturalismus« und ergänzt: »Hauptmann selbst sprach von ›konsequentestem Realismus‹.«² Dass dieses Zitat der Bjarne P. Holmsen zugeordneten Widmung entstammt, verschweigt der Herausgeber.

Es war nicht das erste und auch nicht das letzte Mal, dass Gerhart Hauptmann sich zu dem Einfluss von *Papa Hamlet* auf sein dramatisches Frühwerk äußerte. Hatte er *Vor Sonnenaufgang* 1889 noch die Widmung vorangestellt: »Bjarne P. Holmsen, dem consequentesten Realisten, Verfasser von ›Papa Hamlet‹ zugeeignet, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung«, so betonte er nahezu fünfzig Jahre später im *Zweiten Vierteljahrhundert*, dieses Gemeinschaftswerk von Arno Holz und Johannes Schlaf habe ihn »stark, wenn auch, wie sich bald herausstellte, nicht entscheidend, angeregt.« Die empfangene Anregung sieht Hauptmann in deren Versuch, »die Sprachgepflogenheiten minutiös nachzubilden durch unartikulierte, unvollendete Sätze, monologische Partien, kurz, den Sprecher, wie er stammelt, sich räuspert, spuckt, in früher unbemerkten Einzelheiten darzustellen«,³ und fügt hinzu, »der Hauptbeweggrund meiner Widmung war nicht die entscheidende Anregung. Sondern es war der Wunsch, der mich auch später bewegte, Holz und Schlaf bei ihrem Kampfe um Geltung in der Öffentlichkeit hilfreich zu sein.«⁴ Eine vergleichbare Äußerung über die Bedeutung von *Papa Hamlet* für das eigene Schaffen findet sich bereits in einem Tagebucheintrag vom 18. Dezember 1897. Der Schlussfolgerung eines Rezensenten von Paul Schlenthers Hauptmann-Buch, »es sei nun authentisch festgestellt, daß ich durch Holz zum Drama gekommen sei«,⁵ setzt er

² Gerhart Hauptmann, *Die Weber*. Schauspiel aus den vierziger Jahren, mit Einl. u. Anm. für den Schulgebrauch v. Walter Heynen, Berlin 1926, S. XI.

³ Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Hans-Egon Hass, fortgef. v. Martin Machatzke u. Wolfgang Bungies, Frankfurt/M., Berlin 1962ff. (Centenar-Ausgabe; im Folgenden: CA), Bd. XI, S. 495.

⁴ CA, Bd. XI, S. 495f.

⁵ Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1897-1905*, hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin 1987, S. 120; bei Schlenther heißt es: »Jene Begegnung mit Arno Holz entschied aber nicht nur für den Naturalismus, sondern auch für das Drama.« (Paul Schlenther, Gerhart

entgegen: »Aus ›Papa Hamlet‹ nahm ich das Bilden *in* der Sprache – nichts, gar nichts für mein Drama.«⁶ Hauptmanns Distanzierung von Holz lässt sich jedoch für einen noch früheren Zeitpunkt feststellen. Nach der Lektüre von *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* schrieb er am 16. November 1890 ins Tagebuch: »Ich las es zwischen elf und zwölf Uhr mittags sehr bequem. Es ennuyierte mich, ärgerte mich, belehrte mich aber nicht. Hauptsächlich interessant als Document humain des Individuums Holz.«⁷ Noch aufschlussreicher sind die Randbemerkungen, die sich in Hauptmanns Exemplar von Holz' Schrift befinden. Wie Sprengel aufgezeigt hat, markieren sie grundlegende ästhetische Differenzen. Gerhart Hauptmann verteidigt nicht nur gegen Arno Holz den Genie-Begriff, er vertritt folgerichtig auch ein anderes Kunstverständnis, in dem »viel vom Erbe der klassisch-romantischen Ästhetik wiederauflebt«.⁸

Obwohl sich also durchaus sachliche Gründe für die Entfremdung von Holz anführen lassen, sieht die Forschung darin im allgemeinen einen Akt der Undankbarkeit gegenüber dem einstigen Weggefährten. Vor allem die Entfernung der Bjarne P. Holmsen zgedachten Widmung aus den späteren Auflagen von *Vor Sonnenaufgang* gilt als Beleg dafür, dass Hauptmann sich nach dem durchschlagenden Erfolg seines Dramas von dem weniger Erfolgreichen abgewandt habe.⁹ Die spätere Äußerung über die durch *Papa Hamlet* empfangene Anregung – »stark, wenn auch, wie sich bald herausstellte, nicht entscheidend« –, wird als Versuch verstanden, »seine künstlerische Unabhängigkeit« zu manifestieren, »indem er Arno Holz zu einer mediokren Figur erniedrigte«.¹⁰ Requardt und Machatzke verweisen dagegen auf Gerhart Hauptmanns frühe Novelle *Fasching*, in der bereits wesentliche Elemente des naturalistischen Dialogs vorweggenommen seien: »unter freundschaftlicher Anteilnahme von Holz und

Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung, Berlin 1898, S. 71) Offenbar sieht Hauptmann zwischen dieser Äußerung und der des Rezensenten einen wesentlichen Unterschied, denn er hält Schlenther zugute: »Dies steht zwar keinesfalls in Schlenthers Buch, aber daß es nicht so ist, tritt nicht deutlich genug hervor.« (Tagebücher 1897-1905, a. a. O., S. 120f.).

⁶ Ebd., S. 122.

⁷ Gerhart Hauptmann, Notiz-Kalender 1889-1891, hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982, S. 283.

⁸ Peter Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns* aufgrund des handschriftlichen Nachlasses, Berlin 1982, S. 56.

⁹ So etwa Helmut Scheuer, *Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883-1896)*, München 1971, S. 156. Requardt und Machatzke weisen demgegenüber darauf hin, dass die ursprüngliche Widmung erst 1892 im Zuge des Verlagswechsels von C. F. Conrad zu S. Fischer getilgt wurde (Walter Requardt, Martin Machatzke, Gerhart Hauptmann und Erkner. *Studien zum Berliner Frühwerk*, Berlin 1980, S. 154).

¹⁰ Scheuer, a. a. O., S. 159.

Schlaf« habe er diesen zwei Jahre später weiterentwickelt und auf die dramatische Gattung übertragen.¹¹

Es gibt außer der Widmung und den späteren Aussagen Hauptmanns kein weiteres Material, mit dem sich das Maß der empfangenen Anregung heute noch zuverlässig bestimmen ließe. Einige Bedeutung dürfte daher einem bislang unbekanntem Manuskript Gerhart Hauptmanns zukommen, das dieser im April 1889 als Reaktion auf Conrad Albertis Besprechung des *Papa Hamlet* geschrieben hat und ursprünglich am selben Ort, in der in München erscheinenden *Gesellschaft*, veröffentlichen wollte. Auch über das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu den Verfassern des *Papa Hamlet* sind in der Forschung nur wenige Einzelheiten bekannt; sie werden, ergänzt um einige neue, vor allem durch Auswertung der Hauptmann-Familienbriefe¹² gewonnene Erkenntnisse, im folgenden zunächst vorgestellt, ehe das Manuskript Hauptmanns im Wortlaut wiedergegeben und diskutiert wird. Abschließend soll versucht werden, die Entfremdung zwischen Holz und Hauptmann als Ergebnis ihrer ästhetischen Differenzen darzustellen, die zugleich unterschiedlichen Positionen in der zeitgenössischen Diskussion entsprachen.

DIE ANFÄNGE DER BEZIEHUNG GERHART HAUPTMANNS ZU ARNO HOLZ IM LICHT NEUER ERGEBNISSE

Über den Beginn der Bekanntschaft lassen sich nur Vermutungen anstellen. Berthold datiert ihn ohne Beleg auf »Ende 1887«,¹³ während Scheuer¹⁴ von 1886 ausgeht. Tatsächlich dürfte Hauptmann Holz jedoch zu Beginn des Jahres 1887 kennengelernt haben, wie die früheste Nennung seines Namens in einem Brief Carl Hauptmanns nahelegt: »Schreibt mir ein Wenig über den ›Durch!‹: || *Ueber Hanstein*. || Über *Holz*. etc. etc.«¹⁵ Haupt-

¹¹ Requardt, Machatzke, a. a. O., S. 155.

¹² Diese Auswertung wurde als Vorbereitung für den Kommentar der Edition des Briefwechsels Wilhelm Bölsches mit den Brüdern Carl und Gerhart Hauptmann vorgenommen; der Band wird nach Fertigstellung im Rahmen der von Hans-Gert Roloff betreuten Edition der Werke und Briefe Wilhelm Bölsches erscheinen. – Im Zuge dieser Arbeit wurde auch das unten wiedergegebene Manuskript Gerhart Hauptmanns im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufgefunden. Ich danke Frau Anja Hauptmann für die Genehmigung, dieses hier veröffentlichen zu dürfen.

¹³ Siegwart Berthold, Der sogenannte »Konsequente Naturalismus« von Arno Holz und Johannes Schlaf, Bonn 1967 (Phil. Diss.), S. 137.

¹⁴ Scheuer, a. a. O., S. 136.

¹⁵ Undatierter Brief an Martha Hauptmann, Akademie der Künste zu Berlin (im folgenden: AdK), Carl Hauptmann Archiv (CHA K 205), der vermutlich kurz nach Marthas

mann hatte den literarischen Verein Durch erstmals im Januar 1887 besucht und war dort offenbar auch mit Arno Holz bekannt geworden. Man darf wohl von mehreren Begegnungen im Laufe des Jahres ausgehen, denn im April 1888 sandte Hauptmann aus der Schweiz, wo er sich seit Ende Januar aufhielt, eine Postkarte an Holz, auf der es unter anderem heißt: »ich muß aller derer gedenken, die meine Sympathie, sagen wir Achtung und Liebe besitzen. Dass *Sie* zu denen gehören, werden Sie nicht bezweifeln.«¹⁶ Dass Hauptmann seinen Gruß nicht auch an Johannes Schlaf gerichtet hat, stützt Scheuers Argumentation, der den Beginn der Zusammenarbeit von Holz und Schlaf auf den März des Jahres 1888 festsetzt.¹⁷ Zu widersprechen ist Scheuer jedoch, wenn er die Bekanntschaft Hauptmanns mit Holz und Schlaf bereits für das Jahr 1886 konstatiert. Sein Hinweis auf ein aus dem Jahre 1887 stammendes Schreiben von Holz an Hauptmann¹⁸ muss auf einem Lesefehler beruhen. Der betreffende Brief, in dem sich Holz für ein von Hauptmann erhaltenes Darlehen bedankt, ist auf den 15. Januar 1889 datiert.¹⁹ Hauptmann, der sich den Winter über in Hamburg aufhielt, hatte offenbar seinen bevorstehenden Besuch in Berlin angekündigt, dem Holz »mit einiger Ungeduld« entgegenseh:

Es ist schön von Ihnen, daß Sie sich zu diesem Entschlusse aufgerafft haben. Freund »Schmeo« wird darüber sicher ebenso erfreut sein. [...] Vor Allem bitte aber ja nicht ihr Manuskript zu vergessen! Ich bin sehr gespannt! [...] Einstweilen, falls nicht vorher noch eine Karte mit einer anderen Vereinbarung eintrifft, bleibt es also bei Montag d. 21 zwischen 5 und 6 bei Bauer.²⁰

Die Erlebnisse in Berlin fasste Hauptmann in seinem Tagebuch zusammen: »Nach interessanten Tagen in Hamburg wieder eingetroffen. Mit

Ankunft in Erkner im März 1887 geschrieben wurde. Die im Original unterstrichenen Passagen werden hier und im folgenden kursiv wiedergegeben.

¹⁶ Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., Autogr. G. Hauptmann.

¹⁷ Scheuer, a. a. O., S. 100ff.

¹⁸ Ebd., S. 136.

¹⁹ Zitiert wird nach einer Abschrift, die für den von Anita Holz und Max Wagner herausgegebenen Briefband – Arno Holz. Briefe. Eine Auswahl, München 1948 – angefertigt, aber für den Druck nicht berücksichtigt wurde; sie befindet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach (A: Piper; Briefe an Anita Holz).

²⁰ Hauptmann war vom 18. bis 24. Januar in Berlin, wo er bei dem Maler Hugo Ernst Schmidt (»Schmeo«) logierte. Mit dem erwähnten Manuskript dürfte der später vernichtete autobiographische Roman *Lorenz Lubota* gemeint sein. – Etwaige Zweifel an der Datierung des Briefes können durch die Angabe von Datum und Wochentag beseitigt werden: der 21. Januar 1889 war tatsächlich ein Montag.

Holz, Schlaf und Schmeo jeden Tag zusammengewesen.«²¹ Während dieser Zeit, so Requardt und Machatzke, lasen die Verfasser des *Papa Hamlet* »dem Berlin-Besucher aus dem unveröffentlichten Manuskript« vor.²² Am 8. Februar, also gerade einmal zwei Wochen nach seiner Rückkehr nach Hamburg, erhielt Hauptmann den fertigen Band, für dessen Zusendung er sich am 12. Februar mit einem ausführlichen Brief bedankte. Darin kam er auf einen Plan zu sprechen, der während des Berliner Zusammenseins entstanden war. »Bei Raffo regten Sie beide den Gedanken einer Zusammenarbeit an einem Drama an. War das Ihr Ernst? Ich habe die Sache erwogen und würde nun mit Freuden die Nachmittage des Sommerhalbjahres einer solchen Arbeit widmen. Ich habe sogar neulich einen Dramenplan entworfen.«²³ Wie Scheuer dargelegt hat, war für Holz und Schlaf die Idee zu einem Drama naheliegend, da durch die »minuziöse Schilderung der Vorgänge zwischen den handelnden Personen« schon in *Papa Hamlet* dem Dialog eine wesentliche Rolle zukam.²⁴ Aus Hauptmanns Brief wird deutlich, dass auch er den Dialogpassagen die größere Bedeutung beimaß. Während er die äußere Beschreibung der Vorgänge als »sehr, sehr unbeholfen« tadelt – »Sie schildern auch wie ein Kleinmaler, wie einer, der keine distance hat, sondern aus nächster Nähe mit der Lupe beobachtet« –, findet er in den Dialogen wieder, was er schon an Tolstoi bewundert hat: »Lesen Sie Tolstoi ›die Macht der Finsterniß‹; Sie werden Ihren naturalistischen Dialog dort finden, vielleicht nicht so ausgebildet wie bei Ihnen.« Die Wirkung des Dialogs war daher wohl ursächlich für den gemeinsamen Dramenplan, der bekanntlich nicht realisiert wurde.

Es ist der Forschung bislang entgangen, dass Gerhart Hauptmann den entscheidenden Anstoß, von diesem Vorhaben wieder Abstand zu nehmen, von seinem Bruder Carl empfangen hat. Seiner anfänglichen Zustimmung unsicher geworden, hatte Hauptmann sein Vorhaben brieflich mit dem Bruder diskutiert und auf dessen Zureden schließlich noch aus Hamburg, am 9. März 1889, das gemeinsame Projekt wieder abgesagt. Da die entsprechenden Briefe nicht überliefert sind, ist der Entscheidungsprozess im einzelnen nicht mehr nachzuvollziehen. Lediglich das Ergebnis lässt sich einem Brief Marie Hauptmanns an Schwester und Schwager in Zürich entnehmen: »Durch Eure Briefe ist Gerharts Hin und Herüberlegen ein Ende gemacht worden, er hat sich gleich heute hingesetzt und Holz und Schlaaf geschrieben, daß er von der gemeinsamen Arbeit zurücktrete.«²⁵

²¹ So der Eintrag vom 24. Januar 1889, Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 11.

²² Requardt, Machatzke, a. a. O., S. 140.

²³ Brief vom 12. Februar 1889, zit. nach Berthold, a. a. O., S. 227.

²⁴ Scheuer, a. a. O., S. 139.

²⁵ Brief vom 9. März 1889, AdK CHA K 208.

Durch Gerhart war Carl auch in das streng gehütete Geheimnis um die Identität Bjarne P. Holmsens eingeweiht worden, das Holz und Schlaf sieben Monate lang aufrechterhalten konnten – also etwa bis Mitte August 1889, dem Erscheinungstermin von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. Schon davor gab es jedoch Spekulationen, dass der norwegische Name möglicherweise nur als Pseudonym dienen könnte. So war auch Karl Henckell nach der Lektüre von *Papa Hamlet* zu der Überzeugung gelangt, dass Arno Holz der tatsächliche Verfasser sein müsse, und hatte in einen für die Brüder Hart bestimmten Aufsatz eine entsprechende Anspielung einfließen lassen. Carl Hauptmann holte – ob auf Betreiben des Bruders oder aus eigenem Antrieb, wird nicht deutlich – bei Henckell nähere Auskünfte dazu ein:

Henckel behauptet: er sei selbst *vermuthungsweise* drauf gekommen, dass Holz d. Verfasser von Papahamlet. I. Habe ihm Holz vor 1½–2 Jahren einige Briefe über derartige novellistische Experimente und seine gesammte Auffassung einer Theorie d. Realismus mitgetheilt, und er habe sich bei Lesen von Papah. daran erinnern müssen. II. Habe er einige typisch Holzsche Wendungen drin gefunden. III. Habe Alberti unumwunden gesagt: es sei das Buch von einem jungen Berliner Schriftsteller und nur eine Mystification. IV. Habe er zur letzten Bestätigung am Namen Arne Holmsen den Autor erkannt. || Daraus leitet er die Berechtigung ab zu seiner Anspielung.²⁶

In der Forschung existieren unterschiedliche Ansichten darüber, wann Arno Holz sein ästhetisches Konzept entwickelt hat, das in Zusammenarbeit mit Johannes Schlaf²⁷ schließlich der Literatur des Naturalismus den entscheidenden Anstoß geben sollte. Holz selbst hat in seiner theoretischen Schrift *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* diese Anfänge auf die zweite Jahreshälfte 1887 datiert; Scheuer, der die wenigen bekannten Fakten ausführlich diskutiert,²⁸ weist diese Darstellung und alle darauf grün-

²⁶ Carl an Gerhart Hauptmann, Brief vom 5. Mai 1889, SBB PK GH BrNL JI Mappe 17 Nr. 4 – Henckells Kritik erschien im Januar 1890 im *Kritischen Jahrbuch* mit einer Anspielung auf Arno Holz (1. Jg., H. 2, 1890, S. 106).

²⁷ Auch die vieldiskutierte Frage, welchen Anteil Holz bzw. Schlaf an den gemeinsamen Werken haben, könnte durch Henckells Aussage einen neuen Impuls erhalten. Angebracht scheint mir daher an dieser Stelle der Hinweis auf Sprengels Feststellung: »Doch zur Umsetzung der Theorie in künstlerische Praxis bedarf es – zumindest außerhalb der Lyrik – eines Stoffs, und genau hier lag offenbar Holz' Problem, genau hier liegt die Wurzel seiner Angewiesenheit auf literarische Partner.« (Peter Sprengel, Holz & Co. Die Zusammenarbeit von Arno Holz mit Johannes Schlaf und Oskar Jerschke – oder: Die Grenzen der Freiheit, in: Text und Kritik, H. 121, Januar 1994, S. 20–32, hier S. 22).

²⁸ Scheuer, a. a. O., S. 9off.

denden Ausführungen der Forschung zurück. »Falls er sich wirklich schon 1887 mit der Theorie beschäftigt hat, dann sollte sie ihm allenfalls als Stütze für seine Prosaarbeit dienen, aber noch nicht in ein eigenes theoretisches Werk einmünden.«²⁹ Henckells Zeitangabe lässt Zweifel an der von Holz vorgenommenen Datierung nicht länger zu, spätestens nach seiner Rückkehr aus Paris, wo er mit den dortigen ästhetischen Diskussionen in enge Berührung gekommen sein dürfte, war er mit einer »Theorie d. Realismus« und diesbezüglichen »novellistische[n] Experimente[n]« beschäftigt. Seine theoretischen Überlegungen müssen zu diesem Zeitpunkt also schon recht weit fortgeschritten gewesen sein, auch wenn er an eine Publikation erst später gedacht haben mag.

Carl Hauptmann war es auch, der auf Bitten des Bruders einige Monate später, kurz nach Erscheinen von *Vor Sonnenaufgang* versuchte, Arno Holz in die Redaktion des *Magazins für Litteratur des In- und Auslandes* zu vermitteln. Da er sich gerade in der Nähe von Dresden aufhielt, hoffte er zunächst, die Sache in einem persönlichen Gespräch mit Erich Ehlermann,³⁰ dem Verleger des *Magazins*, besprechen zu können. Schließlich empfahl er ihm Holz schriftlich, der sich auch seinerseits an Ehlermann wandte. »Von A. Holz erhielt ich heute einen Brief; vielen Dank für Ihr Gedenken! Aber ich möchte am liebsten das Magazin verkaufen und daher steht für mich die Frage der Neubesetzung erst in zweiter Linie, für den Fall, dass ich nicht verkaufen kann.«³¹ Arno Holz bekam dann Ende 1889, womöglich ebenfalls auf Anregung Gerhart Hauptmanns, von Brahm das Angebot, in der Redaktion der neugegründeten Zeitschrift *Freie Bühne* zu arbeiten. Eine entsprechende Darstellung im *Zweiten Vierteljahrhundert*³² hat Scheuer brüsk zurückgewiesen: »Hauptmanns herablassende Bemerkung: ›auf meine Veranlassung betraute der Herausgeber Arno Holz mit der Redaktion‹, dürfte so kaum zutreffen, denn in der damaligen Situation hatte Holz eine anerkannte Stellung in Berlin.«³³ Carl Hauptmanns Eintreten für Holz bei Ehlermann zeigt, dass Gerhart Hauptmann durchaus das Wohlergehen seines weniger begüterten Kollegen im Blick hatte, dessen Situation sich im August 1889 für seine Bekannten übrigens weitaus weniger günstig darstellte, als es Scheuers Worte erwarten lassen:

²⁹ Ebd., S. 98.

³⁰ Erich Ehlermann war ein guter Bekannter Carl Hauptmanns; in seinem Verlag erschien Ende 1892 (mit der Angabe 1893) dessen wissenschaftliche Arbeit *Die Metaphysik in der modernen Physiologie. Eine kritische Untersuchung*.

³¹ Brief vom 28. August 1889, AdK CHA K 42.

³² CA, Bd. XI, S. 495.

³³ Scheuer, a. a. O., S. 142.

Gestern war Holz da ein netter biederer Mensch und damit komme ich auf einen wichtigen Theil meines Schreibens. Gerh. läßt Dich bitten Ehlermann doch umgehend *Holz* als Redacteur für Magazin in Vorschlag zu bringen. Dem armen Kerl würde dadurch ein großer Dienst geschehen. Und tüchtig ist er ja außerordentlich. Ihn kann man sicher empfehlen mit seiner Gewissenhaftigkeit und Ernst und Liebe zur Sache. Dabei ist er doch vor allem ein bedeutend leistungsfähiger Kopf.³⁴

Marthas Brief an Carl läßt darüber hinaus deutlich die Wertschätzung erkennen, die Gerhart Hauptmann Holz zu diesem Zeitpunkt entgegenbrachte. Sein Rücktritt von dem Plan, gemeinsam an einem Drama zu arbeiten, hatte das Verhältnis zu Holz und Schlaf nicht belastet. Gleich nach seiner Rückkehr aus Hamburg hatte sich Hauptmann am 25. März 1889 mit den beiden im Café Bauer³⁵ getroffen, und auch wenn die Familienbriefe keine weiteren Begegnungen vermelden, lassen die vorliegenden Forschungsergebnisse auf eine engere Verbindung im Sommer 1889 schließen. Bekanntlich geht der Titel von *Vor Sonnenaufgang* auf die Anregung von Arno Holz zurück, und er war es auch, der den ersten (wenngleich erfolglosen) Versuch unternahm, Hauptmanns Drama in einem Verlag unterzubringen. Und Gerhart Hauptmann revanchierte sich dafür, indem er sein Erstlingswerk unter Wahrung des gewählten Pseudonyms den Verfassern des *Papa Hamlet* widmete.

Wie schon die Zeitgenossen, so wertet auch die Forschung diese Zeilen überwiegend als Ausdruck eines Abhängigkeitsverhältnisses: erst durch Arno Holz habe Hauptmann zum Drama und zu einem spezifisch naturalistischen Stil gefunden. Requardt und Machatzke, die die Widmung als »Keimzelle vieler Mißverständnisse«³⁶ bezeichnen, plädieren für eine andere Gewichtung, indem sie auf zeitgenössische Quellen verweisen, denen zufolge »Hauptmann ursprünglich eine Besprechung des ›Papa Hamlet‹ vorhatte [...]. Da aber Rezensionen seine Sache nicht waren, kam er dieser Aufgabe in der zitierten Hommage an die Verfasser nach, deren gemeinsames Werk unter dem skandinavischen Pseudonym seit einem halben Jahr vorlag.«³⁷ Diese Darstellung folgt im wesentlichen der von Paul Schlenther vorgelegten biographisch-literarischen Studie: »Als Hauptmann es unterließ, mit Holz zusammen an die Arbeit zu gehn, wollte er seine tie-

³⁴ Brief vom 19. August 1889, Universitätsbibliothek Wrocław, Akc. 1991/27, Bl. 294 und 295.

³⁵ So die Mitteilung Marie Hauptmanns an Martha in einem Brief vom 25. März 1889, Gerhart Hauptmann Museum Erkner, Archiv (im folgenden: Archiv Erkner).

³⁶ Requardt, Machatzke, a. a. O., S. 153.

³⁷ Ebd.

fen Eindrücke von ›Papa Hamlet‹ wenigstens in einer öffentlichen Anzeige des Buchs kundgeben. Das Bücherbesprechen ist aber seine Sache nicht. So flüchtete er Dank und ›freudige Anerkennung‹ in jene berühmt gewordenen Widmungszeilen.«³⁸ Nach Adalbert von Hanstein war es freilich nicht bei dem Plan einer kritischen Würdigung geblieben: »Die Widmung war aus einer kleinen Besprechung entstanden, die dem Arno Holzschen Buche ›Papa Hamlet‹ zur Beachtung verhelfen sollte. Aus dieser Besprechung auf der ersten Seite des Manuskriptes wurde im Buche die Widmung«.³⁹

In der Carl und Martha Hauptmann gewidmeten Sammlung Nitsche im Deutschen Literaturarchiv Marbach ist ein bislang unbekanntes Manuskript Gerhart Hauptmanns überliefert, auf das sich wohl die Hinweise auf eine geplante, aber nicht realisierte Besprechung von *Papa Hamlet* beziehen. Es ist im April 1889 als spontane Reaktion auf eine Kritik Conrad Albertis entstanden, die kurz zuvor in der *Gesellschaft* erschienen war, und sollte ebendort veröffentlicht werden.⁴⁰ Von den ursprünglich 13 nummerierten, einseitig beschriebenen Blättern sind nur noch 11 vorhanden, die Seiten 11 und 12 fehlen. Da der Originalhandschrift auch eine von Martha Hauptmann erstellte vierseitige Abschrift beiliegt, ist erkennbar, dass die fehlenden Seiten von Hauptmann selbst ausgeschieden oder zumindest gestrichen wurden (schon Seite 10 endet mit einer gestrichenen Passage). Zwei nachträglich geschriebene (nicht nummerierte) Seiten, die Martha Hauptmann an den Schluss ihrer Abschrift gestellt hat, vervollständigen den Text. Da Hauptmann dort abschließend betont: »Von einer Kritik des Papa Hamlet in diesem Zusammenhange sehe ich ab«, liegt die Vermutung nahe, dass die gestrichenen Seiten den Versuch einer kritischen Würdigung des *Papa Hamlet* beinhaltet haben.⁴¹ Die nachfolgende Wiedergabe des bislang unveröffentlichten Manuskriptes folgt der Hand-

³⁸ Paul Schlenther, a. a. O., S. 96.

³⁹ Adalbert v. Hanstein, Gerhart Hauptmann. Eine Skizze, Leipzig 1898, S. 12.

⁴⁰ Carl und Martha in Zürich hatte Gerhart Hauptmann am 13. April 1889 gebeten: »Sendet meinen kl Artikel nur ausdrücklich an M G Conrad München damit er nicht etwa in Bleibtreu's Hände geräth.« (AdK CHA K 208) Zur Entlastung der schwangeren Marie dürfte Hauptmann seine Schwägerin um die Abschrift gebeten haben. So erklärt sich auch das Vorhandensein des Manuskriptes in der von Marianne Nitsche angelegten Sammlung, die als Erbin Martha Hauptmanns 1946 nur einen Bruchteil des umfangreichen Nachlasses aus Schlesien mitnehmen konnte. Gerhart Hauptmanns Manuskript hat sie irrtümlich Carl Hauptmann zugeordnet. – Warum das Manuskript nicht in der *Gesellschaft* erschienen ist, erhellt sich aus der gesichteten Korrespondenz nicht, möglicherweise hatte Carl dem Bruder abgeraten, das Manuskript in der vorliegenden Form zu veröffentlichen.

⁴¹ Auf diese könnte sich Hansteins Angabe »auf der ersten Seite des Manuskriptes« beziehen; da er mit Hauptmann während dessen Erkner-Jahren in engerem Kontakt stand, hatte

schrift Gerhart Hauptmanns, auch die Zeichensetzung, insbesondere der eigentümliche Gebrauch des Semikolons wurde beibehalten; lediglich kleinere Flüchtigkeitsfehler wurden stillschweigend korrigiert. In der Handschrift unterstrichene Passagen sind kursiv wiedergegeben. Bedeutsame Abweichungen zu der Abschrift Martha Hauptmanns werden in den Fußnoten mitgeteilt, auf Angaben zur Textkonstitution (Korrekturen, Streichungen, Ergänzungen) wird an dieser Stelle verzichtet; eine Ausnahme bildet die gestrichene Passage auf Seite 10.

GERHART HAUPTMANN'S ANTWORT AUF CONRAD ALBERTI

⟨1⟩ Noch einmal Bjarne P Holmsen. Zwei Besprechungen, – einander sehr ungleich – welche das Buch dieses Autors im Aprilheft der »Gesellschaft« erfahren hat, liefern schon halb und halb den Beweis, dasz es ein merkwürdiges Buch sein muß.⁴² Wären mir nur die, von M G Conrad, wie mir scheinen will, mit sehr viel Verständniß für die Vorzüge desselben Buches niedergeschriebenen Bemerkungen⁴³ zu Gesicht gekommen; nicht aber die Auslassungen des Herrn C. Alberti; so würde Anlass, auf den Gegenstand zurückzugehen, nur noch unter einem Gesichtspunkt ⟨2⟩ vorhanden gewesen sein, jenem unter dem »die Gesellschaft« als ein Organ anzusehen ist, welches die Mission hat, bedeutende Erscheinungen der Litteratur aus den Krallen der den Tag beherrschenden Afterkritik zu reißen, darunter sie sonst verbluten müßten; denn solch eine bedeutende⁴⁴ Erscheinung ist »Papa Hamlet«.

er womöglich im April 1889 die Gelegenheit, die heute fehlenden Seiten 11 und 12 zu lesen. Die vielzitierte Widmung bzw. eine Vorform davon hätte dann auf Seite 11 gestanden.

⁴² Die Besprechungen von Michael Georg Conrad und Conrad Alberti in Heft 4 der Gesellschaft (S. 568f.) folgen direkt aufeinander. Derjenigen Albertis hat die Redaktion die Bemerkung vorangestellt: »Wir schließen hier sofort noch eine zweite Besprechung dieses Autors an, um den Lesern zu zeigen, mit welcher Parteilosigkeit wir unseren Mitarbeitern das Recht freier kritischer Aussprache wahren« (S. 569).

⁴³ In seiner Kritik schreibt Conrad u. a.: »Die Technik der Darstellung ist in hohem Grade originell. Es sind fast lauter Farbenspritzer, jäh, grell, unvermittelt, die sich in der *Phantasie* [im Original gesperrt; EW] des kunstgeübten Lesers sofort zum brennendsten Lebensgemälde zusammensetzen. Nur Bilder, keine Gedanken. Diese erschreckliche Virtuosität der Wirklichkeitsnachbildung in winzigen Ausschnitten, nur am Tragisch-Banalen geübt, macht den Leser auf die Dauer ganz nervös. Dazu eine pessimistische Grundansicht von allem Menschlichen zum Verrücktwerden. [...] Eine merkwürdige Künstler-Individualität, wenn auch kein Realist in unserem Sinne, ist Holmsen unter allen Umständen.«

⁴⁴ Abweichende Lesart Martha Hauptmanns: »bedeutsame«.

Herr C Alberti erblickt in Holmsens Buch »eine Satyre auf den Realismus« »ein Machwerk traurigster Sorte«, darin »die Äußerlichkeiten der *realistischen Darstellungsweise* (?)« »ins Grotteske übertrieben« sind, »einen Haufen *ekelhafter* Einzelzüge (!)« etc; Er nennt Herrn Holmsen einen »unreifen Knaben« u giebt ihm zu bedenken: »Der Realismus ist eine ernste, heilige Sache, ⟨3⟩ aber er ist keine *Loewenhaut*, in der sich *Esel verstecken dürfen*« etc.⁴⁵

Wenn ich nicht an obiger Blütenlese ein sprechendes Beispiel dafür vor Augen hätte, wohin es führt, wenn der Esel Affect in der Loewenhaut sachlicher Kritik herumtollen darf, so wäre hier der Augenblick gekommen, den Schnitzer zu begehen, ein wenig »gesunde Entrüstung« ins Gefecht zu führen. So aber bin ich gewarnt, und alles, was ich Herrn Alberti persönlich etwa zu sagen hätte schließt der nachfolgende Wunsch ein, welcher lautet: Ich wünsche ⟨4⟩ ihm, er möge seinen Lehrern – denjenigen »Kritikern« die er mit Recht so sehr verachtet⁴⁶ – sobald als

⁴⁵ Zum besseren Verständnis sei hier Albertis Kritik in Auszügen wiedergegeben, die Kursiva markieren die von Hauptmann (nicht immer wörtlich) zitierten Stellen. Die Kritik beginnt mit den Worten: »Ist das vorliegende Buch als *Satire auf den Realismus* gedacht, so muß man gestehen: es ist nicht ungeschickt gemacht, die *Äußerlichkeiten der realistischen Darstellungsweise* sind mit Witz *ins Grotteske übertrieben*. [...] Ist das Buch aber ernst gemeint (man wird sich wirklich darüber nicht klar) so ist es *ein Machwerk der traurigsten Sorte*. Glaubt der Verfasser ein Realist zu sein, wenn er nichts thut als platte Ausdrücke anzuwenden und *ekelhafte Einzelsätze auf einen Haufen* zusammen zu tragen, dann irrt er sich. Solche Bücher wie das vorliegende sind das rechte Futter für unsere Gegner [...]. Gerade wir, die Vorkämpfer der Anschauung, dasz der Künstler vor nichts zurück zuschrecken brauche, wenn er einen wirklichen Zweck damit verfolgt, ein Naturgesetz dadurch plastisch verkörpern will – gerade wir haben im höchsten Grade die Pflicht, uns gegen *unreife Knaben* zu wenden, welche den Realismus discreditiren, indem sie seinen Namen benutzen, um ihre ganz gewöhnliche Unfähigkeit zu bemänteln, die sich hinter Grottesksprüngen a la Hanswurst versteckt. *Der Realismus ist eine ernste, heilige Sache, aber er ist keine Löwenhaut, in der sich Esel verstecken dürfen*. [...] Wir haben uns seiner Zeit gegen Herrn Oskar Welten gewendet, der den Realismus als Deckmantel für seine Schlüpfrigkeiten mißbrauchen wollte – wir müssen auch Herrn Holmsen *von unseren Rockschößen abschütteln*.« – Wie Henckell Carl Hauptmann hatte wissen lassen, war auch Alberti (ganz oder teilweise) in das Pseudonym eingeweiht, denn dieser hatte Henckell mitgeteilt: »es sei das Buch von einem jungen Berliner Schriftsteller und nur eine Mystification« (vgl. Anm. 26). Vor diesem Hintergrund erhalten Albertis Schlussworte eine andere Bedeutung: »Im übrigen scheint es mir, als habe der Übersetzer an Herrn H. stark gesündigt! Vieles in dem Buche will mir gar nicht recht norwegisch erscheinen.«

⁴⁶ In seiner Besprechung von *Papa Hamlet* geht Alberti auf Kritiker des Realismus nur beiläufig ein, Hauptmann bezieht sich vermutlich auf einen Beitrag Albertis im Januar-Heft der *Gesellschaft*, in dessen letztem Absatz die Rede ist von »gewissen böswilligen und niederträchtigen Gegnern [...], welche nicht müde werden, uns mit dem Kote ihrer gemeinsten Verleumdungen zu bewerfen, wie z. B. die ehrenwerten Kritiker der ›Magdeburgischen Zeitung‹, der ›Frankfurter Zeitung‹, und ähnliche Dunkelmänner, welche sich immer wieder da-

möglich *aus der Schule laufen*; denn dasz er ihre Schule fleißig besucht hat, wird er nach einem Probestück, wie es seine Holmsen-Besprechung ist, nicht mehr leugnen wollen. Gott sei es geklagt, daß es so ist: d h, dasz ich genöthigt bin, zur Genugthuung B P Holmsens, die Loewenhaut Albertischer Kritik jetzt noch besonders unter die Füße zu treten. Erledigen wir so schnell als möglich dieses im besten Falle nützliche nicht aber angenehme Geschäft.

»Äußerlichkeiten realistischer Darstellungsweise ins Groteske übertrieben« hat, nach Alberti, B P Holmsen. »Realistische Darstellungsweise?« – Was versteht Herr Alberti darunter? – Doch wohl Technik!?! (5) Gut also: realistische Technik! Was ist aber *das* für ein Ding? Herr Alberti nennt⁴⁷ Shakespeare, Goethe, Zola, Daudet, Dostojewski Tolstoi, W Alexis, Ibsen etc Realisten u jeder einzelne unter diesen Männern hat seine eigene, scharf ausgeprägte Technik. – Demnach »Realistische Darstellungsweise«: ein Ding welches nicht existiert, folglich auch nicht von B P Holmsen nachgeahmt, oder übertrieben worden sein kann. Victoria! Die Loewenhaut ist herunter. Bitte keinen Applaus! Ich habe entsetzlich leichte Arbeit gehabt. Treten Sie ein wenig beiseit, meine Herrschaften! damit der Schecher,⁴⁸ der darunter gesteckt hat sich unbelästigt⁴⁹ entfernen kann. (6) Im Ernst außer dem wiederlegten Einwurf ist keiner vorhanden, der auch nur mit dem Schein von Sachlichkeit – wie dieser – herumliefe. – »Realistische Darstellungsweise«, ein interessanter Gegenstand, über den vielleicht Herr Holmsen, – wenn er sich zum theoretisieren herbeilassen wollte – mancherlei Neues würde zu sagen haben (möglicherweise auch schon in der Einl. zu: »Ein Städtchen am Fjord«⁵⁰ gesagt hat.) Einstweilen prüfe man die Darstellungsweise seiner letzten Studie: »ein Tod«; u man wird finden, dasz Holmsen in eben *dem* Punkte, worin Herr Alberti ihn der Nachahmung (7) bezüchtigt, durchaus originell ist. Dieser Herr (Alberti) ist mir zu Dank

rin gefallen, in ihren Blättern die gemeinsten Entstellungen und absichtlichen Verdrehungen unserer Ziele und Anschauungen dem denkträgen Lesepöbel vorzukauen« (S. 10).

⁴⁷ Keiner der hier aufgezählten Autoren wird in Albertis Kritik genannt.

⁴⁸ Lies: Schächer, veraltet für Räuber, Mörder; Hauptmann mag eher an den damit verwandten Begriff des Schachern, im Sinne von Lügen oder Betrügen gedacht haben; abweichende Lesart Martha Hauptmanns: »Schrecken«.

⁴⁹ Abweichende Lesart Martha Hauptmanns: »unbehelligt«.

⁵⁰ Der Erstausgabe von *Papa Hamlet* (1889 bei Carl Reissner in Leipzig) ist durch den vermeintlichen Übersetzer Dr. Bruno Franzius eine Einleitung vorangestellt, in der ein Überblick über das bisherige Leben Bjarne P. Holmsens gegeben wird. Darin wird auf ein 1887 in Christiania erschienenes Buch des Autors verwiesen, »Ein Städtchen am Fjord«, in dem dieser erklärt habe, dass er seine bisherigen »Schöpfungen [...] nicht etwa bereits als abgerundete Kunstwerke, sondern nur als ›Studien‹ zu solchen aufgefasst wissen will« (S. 8f.).

verpflichtet, denn ich biete ihm Gelegenheit, das von ihm verketzerte Buch nochmals zur Hand zu nehmen: was soviel heißt, als ihm die Möglichkeit, etwas zu lernen, bieten. Ich eröffne – ihm von neuem einen durch ihn achtlos beiseit geschobenen Schatz, daraus er sich – wenn anders seine Kunst ihm über alles geht – ohne Zweifel noch bereichern wird. Papa Hamlet ist – so scheint mir – nicht ein Buch wie die meisten Bücher: Es steckt <8> etwas darin, das erraten sein will, ein Schatz, der gehoben sein will. – Ganz richtig *bewundert* Herr *Conrad* die Technik der darin enthaltenen Studien, u die damit erreichte Wirklichkeitstreue, u Herr *Alberti* ahnt nicht, dasz z Beispiel in »ein Tod« sich das Streben nach dem kund giebt, was er mit Unrecht vorhanden glaubt: einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise.

Herr *Conrad* spricht von einer »pessimistischen Grundstimmung«, die sich in allen Studien Holmsens ausspreche; <9> er verwechselt dabei Ursache u Wirkung. Die pessimistische Grundstimmung ist Wirkung, und dasz diese so stark ist, wie Herr *Conrad* sie schildert, hat seinen Grund in der völligen Objectivität der Darstellung: Einer Objectivität, die, wie sie in »ein Tod« zur Geltung kommt, ihresgleichen nicht hat.

Ich gebe zu, dasz auch ich anfänglich nicht so recht wußte was aus dem Buche machen. – Manches in ihm erschien mir durchaus hieroglyphisch. Schließlich verfiel ich darauf, mir laut daraus vorzulesen u nun erkannte ich sofort, dasz die Buchform <10> für »Studien« wie z B »Ein Tod« nicht die angemessene ist, sondern allein der Vortrag. Ich erkannte eine beispiellose Feinheit der Ausarbeitung, die alles in dieser Richtung bisher geleistete weit, weit zurückläßt. [Der nachfolgende Text ist bis zum Seitenende durch einen senkrechten Strich gestrichen; EW] Man prüfe z B ein Tod u bemerke, welche Wichtigkeit für das Ganze jedes kleine Wörtchen besitzt, wie das scheinbar Unbedeutendste, Nebensächlichste seine bestimmte Bedeutung hat – Man versuche an irgend einer Stelle davon zu nehmen, oder hinzuzuthun u man wird erkennen, wie in beiden Fällen ein Ganzes zerstört wird.

<13> Herr *Alberti* meint: er würde Herrn *Holmsen* von seinen Rockschößen abschütteln (doch nur falls er sich daran hänge?). Er thut recht dies in guter Zeit bekannt zu machen, denn, wenn mich nicht alles trügt, so ist *der* Schneider gegenwärtig noch nicht vom Storche gebracht worden, der Material und Fähigkeit besitzt, mittels des einen u anderen ein Paar Rockschöße anzufertigen, die einen *Bjarne P Holmsen* auszuhalten im Stande wären. [Die folgenden Seiten sind nicht numeriert, der Seitenwechsel wird mit einem senkrechten Strich markiert, die Reihenfolge orientiert sich an der Abschrift *Martha Hauptmanns*; EW] Wenn Herr *Alberti*, durch die Lecture des *Papa Hamlet* nicht einmal zu dieser

Einsicht gelangt ist, nun, dann ... Kurzum, er sollte sich ganz im allgemeinen gesprochen den Sinn für das Lächerliche ein weniger zu schärfen suchen. | Ich beschränke mich auf das Vorstehende, aus dem Grunde zwar weil ich für den Augenblick nichts anderes bezweckte als Herrn Alberti ein »besinne dich auf dich selbst« zuzurufen. Dies war eine Forderung meines Gewissens. Von einer Kritik des Papa Hamlet in diesem Zusammenhange sehe ich ab.

Gerhart Hauptmanns für die *Gesellschaft* geschriebener Aufsatz wäre nicht der erste von ihm veröffentlichte gewesen. Bereits 1887 waren zwei Beiträge von ihm in der *Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung* erschienen: im April eine kurze Besprechung von Hermann Conradis Gedichtband *Lieder eines Sünders*, im August *Gedanken über das Bemalen der Statuen*.⁵¹ Wie das hier wiedergegebene Manuskript waren auch diese vermutlich beide nicht direkt an die Redaktion eingesandt, sondern zunächst Carl Hauptmann zur Begutachtung vorgelegt worden.⁵² Gemeinsam ist diesen frühen Aufsätzen der sachlich klare, leicht dozierende Stil, der wohl nicht zufällig mehr an Carl als an Gerhart Hauptmann erinnert.⁵³ Anders die hier wiedergegebene polemische Auseinandersetzung mit Conrad Alberti, deren Verfasser sichtlich um stilistische Eleganz bemüht ist, inhaltlich aber nicht ganz zu überzeugen vermag. Das Urteil Albertis, bei *Papa Hamlet* könne es sich allenfalls um eine »Satire auf den Realismus«, nicht aber um einen ernst gemeinten literarischen Beitrag dazu handeln, weist Hauptmann auf zweierlei Weise zurück. Zum einen spricht er Alberti die Autorität des kompetenten Kritikers ab, zum anderen erklärt er, von einer »realistischen Darstellungsweise« könne (noch) gar keine Rede sein. Rhetorisch geschickt bedient sich Hauptmann dabei der von Alberti evozierten, auf Äsop zurückgehenden Fabel vom Esel, der sich eine Löwenhaut überstreift, letztlich aber durch sein IA als das erkannt wird, was er nun einmal ist: ein Esel. Bezog Alberti diese Metapher auf den Verfasser des *Papa Hamlet*, der sich anmaße, als realistischer Au-

⁵¹ CA, Bd. VI, S. 895f. und S. 896-898.

⁵² Belegt ist dies nur für den Aufsatz *Gedanken über das Bemalen der Statuen*, der zusammen mit einem weiteren, nicht veröffentlichten Artikel durch Carl Hauptmann an die Redaktion gesandt wurde: »Ein Brief an Sie liegt schon bei meinem Bruder in Jena, den ich beauftragt habe die beiden bewußten Aufsätze an Sie abzusenden.« (Postkarte an Leo Berg vom 22. Oktober 1886, SBB PK Autogr. I/1032-1; der Titel der Aufsätze erhellt sich durch einen Brief vom 30. Oktober 1886, SBB PK Autogr. I/1032-10).

⁵³ Gedacht ist hier weniger an den Dichter als an den Wissenschaftler; Carl Hauptmanns Untersuchung über *Die Metaphysik in der modernen Physiologie* (Dresden 1893) ist, zumal in den ersten drei Kapiteln, in denen er sich kritisch mit den frühen Arbeiten zur Hirnforschung beschäftigt, ein Meisterwerk wissenschaftlicher Prosa.

tor gelten zu wollen, so wendet Hauptmann sie im Gegenzug auf Alberti an, der »nur mit dem Schein von Sachlichkeit« auftrete, sich ohne die schützende Löwenhaut des Kritikers aber als »Schächer« oder Betrüger entpuppe. Entlarvt wird er, ähnlich wie der Esel in der Fabel, durch seinen falschen Sprachgebrauch: »Realistische Darstellungsweise?« – Was versteht Herr Alberti darunter? – Doch wohl Technik!? Gut also: realistische Technik!« Doch auch eine solche, lässt Hauptmann Alberti wissen, gäbe es nicht. Jeder als realistisch geltende Autor habe »seine eigene, scharf ausgeprägte Technik«, folglich sei der Vorwurf, der Verfasser von *Papa Hamlet* habe eine solche »nachgeahmt, oder übertrieben«, gegenstandslos.

Mit seiner sachlichen Argumentation bleibt Hauptmann deutlich hinter den rhetorischen Anstrengungen zurück: er spricht nicht nur der realistischen Literatur jede stilistische Gemeinsamkeit ab, er scheint auch unentschieden zu sein, ob das Fehlen einer solchen als bedauerlicher Mangel oder als logische Folge des individuellen künstlerischen Ausdrucks anzusehen ist. Je nachdem wären »Shakespeare, Goethe, Zola, Daudet, Dostojewski Tolstoi, W Alexis, Ibsen« entweder nur Wegbereiter einer dezidiert realistischen Darstellung, die durch Bjarne P. Holmsen einen entscheidenden Impuls erfahren hätte – »Herr Alberti ahnt nicht, dasz z Beispiel in »ein Tod« sich das Streben nach dem kund giebt, was er mit Unrecht vorhanden glaubt: einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise« – oder dieser könnte sich jenen als »merkwürdige⁵⁴ Künstlerpersönlichkeit«, so das von Hauptmann akzeptierte Urteil in der Kritik Michael Georg Conrads, beigesellen. Hauptmanns Indifferenz in diesem Punkt ließe sich aber auch als (hier noch unbewusste) Vorwegnahme seiner späteren Meinung über Holz interpretieren: »Hochstapelei in Kunsttheorie, Hochstapelei im Drama«. ⁵⁵ Arno Holz erschiene dann als einer, der sich in hoffnungsloser Selbstüberschätzung an »einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise« versucht hätte. Von Albertis Kritik wäre diese Einschätzung nicht weit entfernt.

Intendiert ist diese Lesart von Hauptmann jedoch keineswegs. Sein Aufsatz wendet sich vielmehr in erster Linie gegen Albertis Anmaßung, als Vertreter eines national geprägten deutschen Realismus für die realistische Literatur im allgemeinen sprechen zu wollen.⁵⁶ Im Januar-Heft der

⁵⁴ Im Sinne von bemerkenswert.

⁵⁵ Gerhart Hauptmann, *Diarium 1917-1933*, hrsg. v. Martin Machatzke, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980 – die zitierte Stelle findet sich im Eintrag vom 5. Juni 1922 (S. 69).

⁵⁶ Vor diesem Hintergrund sind vermutlich auch die wiederholten Angriffe Hauptmanns gegen Alberti im Tagebuch zu verstehen, auf die Machatzke nur hinweist, ohne sie erklären zu können; anders als er vermutet, reagiert Hauptmann wohl nicht auf ihn persönlich zielende »veröffentlichte Angriffe seines Gegners« (Notiz-Kalender, 1889-1891, a. a. O., S. 366),

Gesellschaft hatte dieser in »zwölf Artikeln« sein »litterarisches Glaubensbekenntnis« vorgestellt, in dessen neuntem Abschnitt es heißt: »Die moderne Kunst sei national, sie spiegle in ihren Formen, ihren Auffassungen, ihren Empfindungen den Geist der Rasse des Künstlers wieder, denn das beste, was der Mensch und der Künstler besitzt, verdankt er seinem Volke: nationale Unterschiede und Eigenheiten sind natürlich und berechtigt, nicht nur in der äußeren Erscheinung, sondern auch in der geistigen und seelischen Anlage, Weltauffassung und Charakterbildung.«⁵⁷ Im Widerspruch zu dieser Auffassung führt Hauptmann in seiner Erwiderung »Shakespeare, Goethe, Zola, Daudet, Dostojewski, Tolstoi, W Alexis, Ibsen« als Realisten an – dass er sich dabei ausgerechnet auf Alberti beruft, hätte diesen sicher nicht wenig geärgert. Mit seinem Plädoyer für einen ästhetisch, nicht national zu begründenden Realismus ergreift Hauptmann zugleich Partei für die Berliner Literatenszene, denn von dieser wollte sich Alberti (obwohl selbst in Berlin lebend) mit seinem »Glaubensbekenntnis« distanzieren. Im April-Heft der *Gesellschaft* hatte dieser sich nämlich nicht nur mit *Papa Hamlet* kritisch auseinandergesetzt, er polemisierte dort auch gegen den »modernen Ibsenschwindel«, den »einige unreife Köpfe in Berlin [...] einzuführen begannen, hinter dem sich in Wahrheit nichts verbirgt als der purste Neid gegen ihre deutschen Kollegen, welche das Unglück haben, mit produktivem Talent begabt zu sein, das ihnen gänzlich versagt ist«.⁵⁸

Scheuer hat zurecht darauf hingewiesen, dass die Kritik an *Papa Hamlet* die junge Generation der Berliner Schriftsteller in dem Gefühl eines gemeinsamen Aufbruchs vereint hat.⁵⁹ Und Gerhart Hauptmann gibt sich in seinem Aufsatz als Teil dieser Bewegung deutlich zu erkennen, auch in seiner Wertschätzung für *Papa Hamlet*. Das Buch ist für ihn »ein Schatz, der gehoben sein will«, er bewundert dessen »Wirklichkeitstreue« und die völlige »Objectivität der Darstellung«, und er bescheinigt Bjarne P. Holmsen das Streben nach »einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise«. Aufschlussreich ist Hauptmanns Geständnis, dass auch er »anfänglich nicht so recht wußte was aus dem Buche machen«, erst lautes

sondern auf Albertis Äußerungen zur realistischen Literatur, die nicht im Einklang mit denen der Berliner Literaten standen.

⁵⁷ Conrad Alberti, Die zwölf Artikel des Realismus. Ein litterarisches Glaubensbekenntnis, in: Die Gesellschaft, H. 1, Januar 1889, S. 2-11, hier S. 6.

⁵⁸ Conrad Alberti, Berliner Theaterbriefe, in: Die Gesellschaft, H. 4, April 1889, S. 554-559. Literaturgeschichtlich nicht ohne Reiz ist, dass Alberti sich mit dieser Kritik ausgerechnet von dem »widerlichen, neidischen Treiben gewisser Jünglinge à la Schlenther-Brahm« distanziert (S. 555).

⁵⁹ Scheuer, a. a. O., S. 136.

Lesen brachte die Erkenntnis, »dass die Buchform für ›Studien‹ wie z. B. ›Ein Tod‹ nicht die angemessene ist, sondern allein der Vortrag«. Die überlieferte Fassung des Manuskripts bricht just an der Stelle ab, wo Hauptmann zu einer detaillierten Beschreibung der Vorzüge von *Papa Hamlet* ansetzt, den ästhetischen Nachweis für die »beispiellose Feinheit der Ausarbeitung, die alles in dieser Richtung bisher geleistete weit, weit zurückläßt« – mit diesen Worten endet die zur Veröffentlichung bestimmte Passage – bleibt er daher schuldig. Die gestrichenen Sätze, die darauf folgen, zeigen immerhin das Bemühen, die unmittelbare Wirkung des Textes zu analysieren: »Man versuche an irgend einer Stelle davon zu nehmen, oder hinzuzuthun u man wird erkennen, wie in beiden Fällen ein Ganzes zerstört wird.« Als Schriftsteller, nicht als Kritiker, überprüft er die technischen Mittel auf ihre Wirksamkeit.

Es ist zu bedauern, dass die nachfolgenden (gestrichenen) Seiten nicht überliefert sind, möglicherweise erlaubten sie nähere Aufschlüsse über die durch Holz und Schlaf empfangene Anregung. Doch auch so bietet das Manuskript Anhaltspunkte für Hauptmanns Einstellung zu deren experimentellen Prosaskizzen. Zwei Punkte hebt er besonders hervor: die neuartige Technik, die eine objektive Darstellung der Wirklichkeit erlaubt, sowie deren spezifische Eignung für den Vortrag. An theoretischen Fragen ist er sichtlich weniger interessiert, immerhin räumt er ein, »Herr Holmsen« könnte möglicherweise, »wenn er sich zum theoretisieren herbeilassen wollte – mancherlei Neues [...] zu sagen haben«. Für Hauptmann ist die ästhetische Praxis bedeutsamer, um so mehr, als er zu diesem Zeitpunkt, Anfang April 1889, gerade mit der Arbeit an seinem Drama begonnen hat. Wenn sich Hansteins Aussage über die Widmung in *Vor Sonnenaufgang* tatsächlich auf das hier vorgestellte Manuskript bezieht, dann gibt diese die Einstellung des Autors zu Beginn und nicht nach Fertigstellung seines Dramas wieder.

An der dramatischen Form hatte Hauptmann sich bereits zuvor versucht, doch nun hatte er statt der früheren historischen Stoffe eine aktuelle Problematik gewählt, die in der ihm vertrauten Umgebung eines schlesischen Bauerngutes spielen sollte. Die in *Papa Hamlet* erprobte realistische Darstellungsweise, deren szenische Wirksamkeit Hauptmann durch lautes Lesen für sich entdeckt hatte, dürfte ihm den Weg gewiesen haben für die sprachliche Gestaltung seiner Figuren. Diese Art der »Anregung« hat Hauptmann auch nie bestritten, wogegen er sich jedoch wehrt, ist die Auffassung, *Vor Sonnenaufgang* sei kein Produkt seiner dichterischen Kraft, sondern wesentlich durch Arno Holz inspiriert: »Aus ›Papa Hamlet‹ nahm ich das Bilden *in* der Sprache – nichts, gar nichts für mein Drama«. In dieser irritierenden Formulierung aus dem

Jahr 1897⁶⁰ finden wir die Ambivalenz aus seiner Polemik gegen Alberti wieder, wo er einerseits den individuellen künstlerischen Ausdruck der von ihm genannten realistischen Autoren betont, andererseits Bjarne P. Holmsens Streben nach »einer einheitlichen, realistischen Darstellungsweise« lobend hervorhebt. Zwei Jahre zuvor war für Hauptmann die Unterscheidung von Kunst und Technik noch gänzlich unproblematisch gewesen. In seinem Aufsatz *Gedanken über das Bemalen der Statuen* heißt es dazu:

So ist das Produkt der Kunstfertigkeit in einem Kunstwerk seine Naturähnlichkeit, das Produkt der Kunst, das Künstlerische dagegen das durch seine Naturähnlichkeit zum Ausdruck gebrachte innere, typische Leben. [...] Hier drängt sich nun die Frage auf: in welchem Verhältnis steht die Kunstfertigkeit zum Kunstwerk? Wir antworten kurz: im Verhältnis vom Mittel zum Zweck; die Kunstfertigkeit darf nie Wirklichkeit sein wollen und so die wahre Kunstabsicht verrücken, sie muß ausschließlich im Dienste der Kunstwirkung stehen, das heißt nur gerade so weit wirken, als sie das innere Leben existenzwahr zum Ausdruck bringt. Und hierin liegt das Geheimnis des Maßes in der Kunst.⁶¹

Durch *Papa Hamlet* war Hauptmann offenbar in seinem bisherigen Kunstverständnis verunsichert worden. Hatte er zuvor die nur äußerliche »Naturähnlichkeit« in einem gewissen Widerspruch zur inneren Wahrheit des Kunstwerks gesehen, so konnte er nun der »völligen Objectivität der Darstellung [...], wie sie in ›ein Tod‹ zur Geltung kommt«, eine starke künstlerische Wirkung nicht absprechen. Zwei rivalisierende Konzepte waren mithin bestimmend für Hauptmanns Denken im April 1889: das ihm eigene Verständnis von Kunst als einem schöpferischen Akt und – angeregt durch Arno Holz – Kunst als Ergebnis einer bewusst angewandten Technik. Es lässt sich nur vermuten, dass Gerhart Hauptmann in dem Maße, wie sein Drama Gestalt annahm, zur früheren Sicherheit zurückfand, sich vielleicht sogar erstmals uneingeschränkt als Schöpfer eines Kunstwerks empfinden konnte.

Requardt und Machatzke ist also insofern beizustimmen, als sich die Widmung tatsächlich auf einen früheren Zeitpunkt, auf den Beginn der Arbeit an *Vor Sonnenaufgang*, beziehen lässt. Gleichzeitig drückt sich in ihr aber auch Hauptmanns Haltung zu Holz und Schlaf nach Fertigstellung des Dramas aus. In dem viel zitierten Text sind bei genauer Betrachtung beide Zeitebenen präsent: die freudige »Anerkennung« der durch

⁶⁰ Eintrag vom 18. Dezember 1897, in: Tagebücher 1897-1905, a. a. O., S. 122.

⁶¹ CA, Bd. VI, S. 896f.

Papa Hamlet »empfangenen entscheidenden Anregung« gilt den durch die anfängliche Lektüre gewonnenen Eindrücken, die in dem wiedergefundenen Manuskript zumindest angedeutet werden. Die Würdigung Bjarne P. Holmsens als dem »consequentesten Realisten« dagegen markiert nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine zeitliche Distanz von dem unmittelbaren Leseindruck. Die Ambivalenz, die Hauptmanns für die *Gesellschaft* bestimmten Aufsatz in Hinblick auf die »realistische Technik« noch auszeichnete, ist mit dieser Formulierung überwunden. Der seiner selbst gewiss gewordene Dichter kann den Superlativ für die konsequente Anwendung der technischen Mittel neidlos den befreundeten Autoren zuerkennen.

ÄSTHETISCHE DIFFERENZEN

Hauptmanns Beziehung zu Holz und Schlaf konnte durch das neugewonnene Selbstbewusstsein nur gestärkt werden. Die überlieferten Quellen widerlegen denn auch die Aussage, Hauptmann habe sich nach dem Erfolg von *Vor Sonnenaufgang* »einigermaßen schnöde«⁶² von Holz abgewandt. Zunächst einmal sahen sich alle drei Autoren als Wegbereiter einer neuen Kunst. In diesem Sinne bedankte sich Johannes Schlaf für die Zusendung des Dramas: »Im übrigen werden Sie wissen, was Sie für diese Wohltat, die Sie unserer Literatur mit ihm erweisen, zu erwarten haben.«⁶³ Mit dieser Gewissheit feierten Holz und Hauptmann vier Wochen später, dass das Drama vom Verein Freie Bühne aufgeführt werden sollte: »Freudige Nachricht mit Flasche Rheinwein und Heidsieck Monopole gefeiert. Fidelste Stimmung. Holz zum erstenmal Champagner getrunken.«⁶⁴ Und diese Erwartungen wurden durch die Aufführung am 20. Oktober 1889 voll bestätigt, wie dem Bericht Johannes Schlags an Emil Richter, einem Jugendfreund von Arno Holz, zu entnehmen ist. Den Erfolg von Hauptmanns Drama wertet er in seinem Brief als Fanal für die junge deutsche Literatur: »Das litterarische und künstlerische Deutschland wird endlich lebendig, energisch, definitiv lebendig. Man fängt an von einem gewissen sog. »großen Zuge« getragen, gehoben, fortgerissen, begeistert zu werden.« Und mit Anspielung auf den von Holz vorgeschlagenen Titel resümiert er:

⁶² Gerhart Schulz, Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens, München 1974, S. 12; Schulz bezieht sich mit dieser Formulierung auf die Entfernung der Dedikation aus der »zweiten Auflage«, zu diesem Missverständnis vgl. oben Anm. 9.

⁶³ Brief vom 21. August 1889, abgedruckt in: Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 156-159, hier S. 159.

⁶⁴ Ebd., S. 176.

»Wir stehen ›am Vorabend großer Ereignisse‹, unmittelbar ›vor‹ dem ›Sonnenaufgang‹ unsrer Litteratur u. unsres Theaters.«⁶⁵

Dieser Brief, der 1994 erstmals publiziert wurde, relativiert die bis dahin vorherrschende Darstellung der Forschung, Hauptmann habe seinen Erfolg wesentlich den durch Holz und Schlaf empfangenen Anregungen zu verdanken. Die Verhältnisse im literarischen Berlin der Jahre 1889/90 waren weitaus dynamischer. Wenn Hauptmann durch *Papa Hamlet* dazu angeregt worden war, sich der dramatischen Form zuzuwenden, so bedeutete umgekehrt, wie auch aus dem durch Holz angeregten Titel hervorgeht, *Vor Sonnenaufgang* den entscheidenden Durchbruch für die literarischen Vorstellungen der jungen Generation. Hauptmanns Erfolg stellte für das Autorenpaar, das gerade mit der Arbeit an seinem dramatischen Erstling *Familie Selicke* begonnen hatte, keinen geringen Ansporn dar: »Wir stehen auf festen [!] Boden. Wir sehen feste Ziele, sichere Erfolge. Auch wir, wir beide. Gelegentlich des Dinners, das nach der Aufführung stattfand hat man schon die sequentes leben lassen. Die aber sind wir, wir beide.«⁶⁶ Ähnlich empfanden auch die gleichaltrigen Berliner Schriftsteller-Kollegen. Nach den Erfolgen von *Papa Hamlet* und *Vor Sonnenaufgang* fühlte man sich als Mitstreiter im Kampf um eine neue Literatur. Dieser Kampf erhielt weiteren Auftrieb, als im Januar 1890 unter der Leitung Otto Brahms die Zeitschrift *Freie Bühne* gegründet wurde, deren redaktioneller Mitarbeiter Arno Holz (gemeinsam mit Hermann Bahr) wurde. Wie der gleichnamige Theaterverein engagierte sich auch die Zeitschrift für die Durchsetzung einer neuen realistischen Literatur. Holz und Schlaf waren darin nicht nur mit literarischen, sondern auch mit literaturkritischen Arbeiten vertreten.

Die überlieferten Briefe aus jener Zeit lassen auf einen recht engen Verkehr Hauptmanns mit Holz und Schlaf schließen, der sicher auch dadurch gefördert wurde, dass die beiden seit 1. Oktober 1889 im Berliner Westen wohnten, nur wenige Minuten von Gerhart Hauptmanns Wohnung in Charlottenburg entfernt. Als dieser sich im Februar 1890 in Italien aufhielt, grüßte er voller Überschwang die Daheimgebliebenen:

Liebste Leute. Ein Tag liegt hinter uns, so warm und sonnig, wie im Juni. Kein Wölkchen am Himmel, prächtig, sag ich Euch. [...] Wir denken oft Eurer (wovon Ihr allerdings nicht viel profitirt). Stellt Euch einen kleinen Hügel vor, mit Öhlbäumen bepflanzt, oben ein Haus; in diesem

⁶⁵ Brief vom 24. Oktober 1889, abgedruckt in: »Wir werden ... Kerls«. Ein Brief von Holz und Schlaf über die Arbeit an »Familie Selicke« und manches mehr, mitgeteilt v. Peter Sprenkel, in: Text und Kritik, H. 121, Januar 1994, S. 33-42, hier: S. 35.

⁶⁶ Ebd.

Haus bewohnen wir (Ploetz, seine Braut, Simon, meine Frau und ich) zusammen drei Dachstuben. Aussicht über Hügel Thäler Meer und Schneeberge. Seit Ihr zufrieden? Grüßt alles was Ihr seht von mir: Schmeo, Frau, Bruder Zarle und Frau, Brahm, Fischer und Euch selbst gegenseitig. Euer GerhHptm. (Grüße von meiner Frau)⁶⁷

Holz und Schlaf waren offenbar auch mit dem engeren Freundeskreis der Brüder Hauptmann bekannt geworden. Das gilt nicht nur für die hier genannten Schweizer Freunde Alfred Ploetz und Ferdinand Simon (»Seo«), sondern auch für Josepha Krzyzanowska, die im Oktober 1889 in Berlin zu Besuch gewesen war. Im Gedenken an diese Bekanntschaft übersandten ihr Holz und Schlaf im Februar 1890 ein Exemplar der *Familie Selicke*.⁶⁸ Auch zu einem Abendessen, das Gerhart Hauptmann zu Ehren seiner neuen Bekannten Ola Hansson und Laura Marholm am 23. März 1890 veranstaltete, waren die beiden Freunde eingeladen. Als sie den Besuch wegen einer Erkrankung von Holz absagen mussten, suchte Hauptmann diesen am anderen Tag auf, um sich nach seinem Befinden zu erkundigen.⁶⁹ Von Vertrautheit zeugen auch die Äußerungen Carl Hauptmanns nach Lektüre der *Freien Bühne*: »Artikel von Schläfikern nicht besonders, Holzens flott und einnehmend.«⁷⁰

Als am 7. April 1890 die *Familie Selicke* durch den Theaterverein Freie Bühne (zusammen mit einem Einakter des norwegischen Dichters Alexander Kielland) zur Uraufführung kam, befanden sich auch Marie und Gerhart Hauptmann unter den Zuschauern. Die Inszenierung, der Holz und Schlaf mit großen Hoffnungen entgegengesehen hatten, brachte nicht den erwarteten Erfolg. Während das Publikum durchaus gespalten reagierte – wie Holz später einem Freund darlegte, »war der Applaus des Publikums, das durch die Neuheit des Gebotenen hätte verblüfft sein müssen, indem eine starke Opposition gegen das Stück a priori existierte, die alles aufbot, um einen Durchfall zu erzielen, ein gradezu überraschender

⁶⁷ Postkarte vom 18. Februar 1890, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., Autogr. G. Hauptmann.

⁶⁸ »Josefa war ebenso wie alle andern Bekannten in Zürich sehr freundlich [...]. Holz und Schlaf haben ihr Famil. Selike geschickt über die sie sich gefreut« (Postkarte Marie Hauptmanns an Martha Hauptmann vom 15. Februar 1890, Archiv Erkner).

⁶⁹ »[...] dann blieben Holz und Schlaf weg, ersterer soll krank sein. Gerh. ist eben hin um nachzufragen«, lautet die Fassung in dem Brief Martha Hauptmanns an Carl Hauptmann vom 24. März 1890 (Universitätsbibliothek Wrocław, Akc. 1991/27, Bl. 27 bis 29).

⁷⁰ Brief an Martha Hauptmann vom 13. März 1890, AdK CHA K 205; die Äußerung bezieht sich auf die Beiträge in Heft 6 vom 12. März 1890: Johannes Schlaf, Prüderie (S. 161-164); Arno Holz, Die neue Kunst und die neue Regierung (S. 165-168).

gewesen«⁷¹ –, bewertete die Presse Stück und Inszenierung eher negativ. Selbst Befürworter wie Theodor Fontane warnten: »*Einmal* geht das, *einmal* laß ich mir das gefallen [...]. Um Himmels willen keine ›Kontinuation‹«. ⁷² Den experimentellen Umgang mit Sprache, den man an *Papa Hamlet* noch bewundert hatte, empfanden auf der Bühne viele als Zumutung. Anders Marie und Gerhart Hauptmann:

der Eindruck war für uns von der Bühne aus nicht bedeutend unterschiedlich als beim Lesen, die Aufnahme beim Publicum fand ich besser, als ich erwartet hatte, obgleich der größte Theil der Zeitungen Alles wegleugnet oder fälscht. Der Kiellandsche Einakter war in seinem alten Stil und Spiel kaum zum Ansehen [...]. Bei den Gegnern der neuen Kunst war natürlich begeisterter Beifall nach dem Einakter. Es erschien ihnen als bonbon für das Anhören der »Familie Selicke«. ⁷³

Für Gerhart Hauptmann stand der spezifische Reiz der Holz'schen Ästhetik zu diesem Zeitpunkt außer Frage, wie seine Reaktion auf eine Lesung Max Halbes zeigt:

Gestern Abend las Halbe ein Drama bei Holz vor wo Gerhart mit zugegen war. Letzterer sagt, H. habe Fortschritte gemacht, aber das Ganze sei ein unverständener Holzianismus und in dieser Breite nicht für die Bühne verwendbar. Holz wird für seine Kunst gewiß rasch Nachahmer finden, denn da werden sich viele sagen ach, das kann ich ja auch! ⁷⁴

Obwohl der Nachsatz wohl eher Marie als Gerhart Hauptmann zuzuschreiben ist, verweist er doch auf die entscheidende Differenz zwischen den beiden Autoren. Das von Arno Holz entwickelte Prinzip – »minuziöse Schilderung der Vorgänge, genaues Einfangen des akustisch Wahrnehmbaren, detaillierte Wiedergabe der tatsächlich gesprochenen Sprache«⁷⁵ – hat das Ziel, die Kunst der Realität soweit als möglich anzunähern. Holz fand dafür kurz darauf die berühmt gewordene Formel »Kunst = Natur – x«, wobei »x« durch die angewandte Technik bestimmt wird. Für Hauptmann dagegen, das wurde schon in seinem *Statuen*-Aufsatz deutlich, steht

⁷¹ Brief an Max Trippenbach vom 22. Juli 1890, in: Arno Holz. Briefe, a. a. O., S. 89.

⁷² Zit. nach Scheuer, a. a. O., S. 149; dort findet sich auch eine ausführliche Darstellung der Aufnahme durch die Presse.

⁷³ Postkarte Marie Hauptmanns an Martha Hauptmann vom 11. April 1890, Archiv Erkner.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Waltraud Wende, Modern sei der Poet, modern vom Scheitel bis zur Sohle ... Zum Verhältnis von Kunsttheorie und literarischer Praxis bei Arno Holz, in: Text und Kritik, H. 121, Januar 1994, S. 43-52, hier S. 49.

die »Naturähnlichkeit« im Dienste der »Kunstwirkung«. Der an Halbe gerichtete Vorwurf, »das Ganze sei ein unverstandener Holzianismus«, verweist auf die Gefahren, die einer reinen Abbildungskunst innewohnen: »die Kunstfertigkeit darf nie Wirklichkeit sein wollen und so die wahre Kunstabsicht verrücken«. ⁷⁶ Auf Holz selbst bezieht Hauptmann diesen Vorwurf nicht, wohl aber auf dessen Epigonen.

Hauptmanns Beziehung zu Arno Holz war demnach, soweit es den Familienbriefen zu entnehmen ist, noch nach der Aufführung von *Familie Selicke* frei von irgendwelchen Verstimmungen. In ihren ästhetischen Vorstellungen stimmten sie offenbar soweit überein, dass sie sich gegenseitig motivieren konnten, und gleichzeitig waren die Unterschiede zwischen ihnen groß genug, um eine Rivalität weitgehend auszuschließen. Zu einer ersten Abkühlung des Verhältnisses kam es, als Arno Holz im Sommer 1890 zusammen mit Hermann Bahr die Redaktion der *Freien Bühne* verließ. ⁷⁷ Ästhetische Differenzen mit dem Herausgeber Otto Brahm waren die Ursache für diesen Schritt, den die beiden gemeinsam mit etlichen Autoren der Zeitschrift vollzogen. In einer Erklärung, die am 26. Juli 1890 in mehreren Zeitungen veröffentlicht wurde, wiesen sie die Leser darauf hin, dass sie die *Freie Bühne* nicht länger als Organ ihrer ästhetischen Anschauungen anerkannten. Die Zeitschrift, deren Zukunft zu diesem Zeitpunkt ohnehin unsicher war – der Verleger Samuel Fischer dachte aus finanziellen Gründen schon daran, die *Freie Bühne* einzustellen ⁷⁸ –, erfuhr dadurch nicht nur eine personelle Schwächung. Die in München erscheinende *Gesellschaft*, die bemüht war, den ästhetischen Konflikt als einen persönlichen darzustellen, mit Otto Brahm in der Rolle des seine Mitarbeiter unterdrückenden Tyrannen, frohlockte:

Und damit hat in der That und Wahrheit die *deutsche Litteratur* [im Original gesperrt; EW] die »Freie Bühne« verlassen; alles was ehrlich,

⁷⁶ CA, Bd. VI, S. 896f.

⁷⁷ Auf diesen Aspekt hat bereits Scheuer hingewiesen, der darin jedoch nur den letzten Schritt einer zunehmenden Entfremdung sieht, die mit der Tilgung der Widmung begonnen habe: »Hauptmanns Verhältnis zu Holz hat sich im Verlauf dieser Entwicklung geändert. Er fühlte sich als Erfolgreicher dem ehemaligen Helfer überlegen. Ungern erinnert er sich dieser Unterstützung und widmet die zweite Auflage von *Vor Sonnenaufgang* realistisch dem neuen Protektor Otto Brahm. Die Lösung von Holz und Schlaf wird ihm erleichtert, als Holz nach einer Auseinandersetzung mit Brahm im Sommer 1890 die Redaktion der »Freien Bühne« verläßt.« (a. a. O., S. 156).

⁷⁸ Dass es dazu nicht kam, ist auch das Verdienst des Wiener Philosophen Christian von Ehrenfels, der sich seit Januar 1891 finanziell an der *Freien Bühne* beteiligt hat. Den bislang unbekanntem Sachverhalt hat Gerd-Hermann Susen ausführlich vorgestellt: Der Mann im Hintergrund: Christian von Ehrenfels, im Vorwort zur Briefausgabe: Wilhelm Bölsche. Briefwechsel mit Autoren der Freien Bühne, Berlin 2010 (Werke und Briefe. Briefe Bd. 1).

gesund, mannhaft, begeistert für die hehren Ziele der neuen Geistesbewegung, hat dem als Primgeiger sich proklamierenden Brahm für immer den Rücken gewendet. || Was verbleibt denn der »Freien Bühne« außer Schlenther und ein paar gleichwertigen Federn? Höchstens noch ein paar Ausländer, die überall mitthun, weil sie sich gern produzieren und ihnen der Einblick in die inneren Verhältnisse fehlt.⁷⁹

Diese Zeilen des namentlich nicht gezeichneten Beitrags enthalten im Kern die Positionen, die Conrad Alberti im Vorjahr gegen den Naturalismus Berliner Prägung formuliert hatte: die Betonung des Nationalen, die Angriffe gegen Brahm und Schlenther sowie die Geringschätzung der ausländischen Autoren. In der Zwischenzeit hatte Alberti (im April 1890) zusammen mit Carl Bleibtreu den Theaterverein Deutsche Bühne gegründet, der, anders als der Verein Freie Bühne, nur Stücke deutscher Autoren aufführen wollte, und die Auseinandersetzung um diese konkurrierenden Konzepte war nicht zuletzt in den beiden Zeitschriften ausgetragen worden.⁸⁰ Durch den Rückzug von Holz und Bahr aus der Redaktion der *Freien Bühne* hatte die durch die *Gesellschaft* vertretene Position gute Chancen, sich endgültig gegen die in Berlin vorherrschende literarische Richtung durchzusetzen.

Für Gerhart Hauptmann, der sich mit seiner Antwort auf Albertis Besprechung des *Papa Hamlet* deutlich für einen weltoffenen und ästhetisch aufgeschlossenen Realismus ausgesprochen hatte, dürfte sich die Situation ähnlich dargestellt haben, als er von der Zuspitzung in der Redaktion der *Freien Bühne* erfuhr. Da er während der entscheidenden Tage nicht in Berlin bzw. in der für den Sommer gemieteten Wohnung in Erkner war, wurde er erst am 26. Juli durch einen Brief, den er bei seiner Rückkehr vorfand, von »dem Vorhaben« unterrichtet, »er fuhr sofort nach Berlin es war aber zu spät«, die Zeitungen mit der Rücktrittserklärung waren bereits erschienen. Hauptmanns Urteil war eindeutig: »die Erklärung von Holz Bahr Schlaf etc. in den Zeitungen hinter [Brahms] Rücken ist unentschuldig

⁷⁹ Die Gesellschaft vom September 1890, S. 1368.

⁸⁰ Conrad Alberti verschärfte diese Konkurrenzsituation durch seine Polemik *Im Suff! Eine naturalistische Spitalkatastrophe* (Berlin 1890), in der er sich in besonders gehässiger Form über Brahms jüdische Abstammung äußerte. Hauptmann provozierten diese Auslassungen zu dem wenig schmeichelhaften Portrait *Ein rüdiger Hund* – in Jahresfrist war aus dem Esel in Löwenhaut ein rüdiger Hund geworden. Auch dieser Text wurde zu Lebzeiten nicht veröffentlicht (CA, Bd. XI, S. 42-44). Auf den zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang dieses Textes mit der Gründung der »Deutschen Bühne« hat mich Peter Sprengel aufmerksam gemacht (vgl. auch Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 241 und den dazugehörigen Kommentar).

und hat uns für die Betreffenden sehr geärgert, es ist eine Riesendummheit von ihnen gewesen, die sie selbst am schwersten zu büßen haben werden.«⁸¹

Die durch Marie Hauptmann überlieferte Darstellung wirft die Frage auf, durch wen Gerhart Hauptmann von den Plänen Holz' und Bahrs schriftlich Kenntnis erlangt hat. Da Brahm selbst vor vollendete Tatsachen gestellt worden war, bleiben im Grunde nur die Drahtzieher übrig, die offenbar der Anregung Otto Erich Hartlebens gefolgt waren, auch Hauptmann als Unterzeichner für die Rücktrittserklärung zu gewinnen. Holz hatte sich, Hartlebens Tagebuch zufolge, brieflich mit der Bitte an diesen gewandt, auch seinen Namen unter die für die Presse gedachte Mitteilung zu setzen, was Hartleben am 24. Juli, ebenfalls schriftlich, ablehnte. Obwohl er den Wunsch nach einer stärkeren Profilierung der Zeitschrift durchaus teilte, hielt er die Kritik an Brahm für »unbillig und ungerecht«, war er es doch, »der eigentlich auf unsere ›neue Kunst‹ zum ersten Mal in Berlin mit Nachdruck aufmerksam gemacht« hatte.⁸² Als Reaktion auf seinen Brief erhielt Hartleben am 25. Juli Besuch von Johannes Schlaf, der die Motive für den Austritt aus der Redaktion persönlich darlegen wollte. Hartleben, der auch die Konsequenzen eines solchen Schritts bedachte – »was wird aus dem ›Verein Freie Bühne‹, wenn wir Jungen uns wirklich *solidarisch* [im Original gesperrt; EW] gegen Brahm erklären«⁸³ –, sagte schließlich seine Beteiligung unter der Bedingung zu, dass auch Hauptmann sich der Aktion anschliesse:

Ist Gerhart Hauptmann dabei, der Duzfreund Brahm's, der Mann, der durch die »Freie Bühne« creiert und über Nacht zu einer europäischen Berühmtheit gemacht ist, den ich außerdem als einen honetten, vornehmen Kerl kenne, dann ist mir das eine Garantie dafür, daß der Schritt nicht nur für Holz, Schlaf und Bahr eine subjective, sondern für uns alle eine objective Berechtigung besitzt, das heißt eine Berechtigung um der Sache willen, für die wir alle kämpfen.⁸⁴

Der enge Zeitrahmen lässt kaum ein anderes Szenario zu, als dass Holz auf Schlags Nachricht hin Hauptmann auf dem schnellstmöglichen Wege in die Rücktrittspläne einzuweihen versuchte, um so nicht nur Hartleben, sondern womöglich mit Hauptmann auch den anerkanntesten Autor der *Freien Bühne* für sein Vorhaben gewinnen zu können. Da Hartleben diese

⁸¹ Brief Marie Hauptmanns an Olga Thienemann vom 29. Juli 1890, Archiv Erkner.

⁸² Otto Erich Hartleben, Tagebuch. Fragment eines Lebens, München 1906, S. 133-137, hier S. 134.

⁸³ Ebd., S. 135.

⁸⁴ Ebd., S. 136f.

Möglichkeit immerhin in Betracht zog, mag es auch Holz nicht für aussichtslos gehalten haben, sich um Hauptmanns Zustimmung zu bemühen. Schließlich ging es ihm ja um eine stärkere Profilierung der modernen Literatur. Während Brahm in der *Freien Bühne* mit Rücksicht auf den vorherrschenden Theatergeschmack nicht nur Ibsen und Hauptmann vorstellte, sondern sich auch den beliebten Salonkomödien kritisch widmete, wohl um so langfristig die ästhetische Bildung seiner Leser voranzutreiben, waren Holz und Bahr davon überzeugt, bereits zum gegenwärtigen Zeitpunkt ein ausreichend großes Publikum für ihre ästhetischen Vorstellungen begeistern zu können. Wie Holz seinem Freund Emil Richter gerade erst mitgeteilt hatte, beabsichtigte er, sich mit Bahr »journalistisch zu liieren«. ⁸⁵ Man kann sich aus heutiger Sicht kaum vorstellen, wie ein solches Blatt ausgesehen hätte, denn die beiden vertraten durchaus unterschiedliche ästhetische Richtungen: Holz arbeitete gerade an der Fertigstellung seiner kunsttheoretischen Überlegungen, die im November 1890 mit der Formel »Kunst = Realität – x« Aufsehen erregen sollten, Bahr dagegen verkündete nur wenige Monate später die »Überwindung des Naturalismus«. ⁸⁶ Gegensätzlichere Positionen lassen sich kaum denken.

Die Differenzen in der Redaktion der *Freien Bühne* waren also nicht, wie die *Gesellschaft* es in ihrem eigenen Interesse darstellte, in erster Linie persönlicher Natur, sie betrafen vielmehr konzeptionelle oder besser noch strategische Überlegungen hinsichtlich der Durchsetzung der modernen Literatur bzw. des modernen Theaters. Dies gilt ebenso für Hartlebens Bedenken, und auch Hauptmanns Reaktion auf »die Erklärung von Holz Bahr Schlaf etc. in den Zeitungen« ist primär vor diesem Hintergrund zu sehen. Natürlich ließen sich für alle Beteiligten auch persönliche Umstände oder Gründe anführen – für Hauptmann etwa seine Freundschaft mit Brahm oder seine enge ökonomische Verbindung sowohl mit dem Verein als auch mit der Zeitschrift *Freie Bühne* –, ungeachtet dessen handelt es sich bei dieser »Palastrevolution« ⁸⁷ geradezu um ein Lehrstück über das erfolgreiche Vorgehen bei dem Versuch, eine neue ästhetische Richtung zu etablieren. Während die *Freie Bühne* mit Wilhelm Bölsche als neuem Mitarbeiter in der Redaktion auch weiterhin erschien und Gerhart Hauptmann seinen Rang als führender deutscher Dramatiker sichern konnte, verlor Arno Holz in der Folgezeit den Einfluss, den er durch *Papa*

⁸⁵ Brief vom 22. Juli 1890, in: Arno Holz. Briefe, a. a. O., S. 88.

⁸⁶ Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus. Zur Kritik der Moderne*, Dresden, Leipzig 1891.

⁸⁷ So Mendelssohns Bezeichnung für den Rücktritt von Holz und Bahr aus der Redaktion der *Freien Bühne* (Peter de Mendelssohn, *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt/M. 1970, S. 127).

Hamlet und seine Position bei der *Freien Bühne* errungen hatte.⁸⁸ Die spätere Feindschaft zwischen Holz und Hauptmann dürfte im wesentlichen auf diese Entwicklung zurückzuführen sein.

Die Beziehung zwischen Arno Holz und Gerhart Hauptmann wird durch die Episode um die *Freie Bühne* einen Dämpfer erhalten haben, beendet wurde sie dadurch (noch) nicht. Holz brachte Hauptmann Mitte November die gerade erschienene Schrift *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, und dieser lud ihn im Gegenzug zu einer Lesung *Der Einsamen Menschen* ein, die wenige Tage später im Freundeskreis stattfand.⁸⁹ In den Familienbriefen wird Holz zum letzten Mal Anfang Februar 1891 im Zusammenhang mit John Henry Mackay erwähnt, der sich kritisch über Holz geäußert hatte – vermutlich im Zusammenhang mit dessen kunsttheoretischen Überlegungen. Marie Hauptmann, die in solchen Angelegenheiten immer auch die Ansichten ihres Gatten miteinfließen ließ, schrieb mit Bezug auf Mackay an Martha: »Holz beurtheilt er zu streng, aber etwas Wahres liegt in seinem Ausspruch.«⁹⁰ Diese kurze Bemerkung belegt, dass ungeachtet der unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen Arno Holz im Hause Hauptmann noch im Februar 1891 ein gewisses Ansehen genossen hat.

Danach verliert sich die Spur von Holz, während Johannes Schlaf noch einmal im November 1891 in einem Brief genannt wird. In Anbetracht des hier vorgestellten Quellenmaterials liegt es daher nahe, anzunehmen, dass die endgültige Entfremdung zwischen Holz und Hauptmann in dem Zeitraum zwischen Februar und November 1891 eingetreten ist. Und dieser Zeitraum wiederum legt die Vermutung nahe, dass die Ursache dafür im Kontext mit den überwiegend negativen Urteilen über *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* zu suchen sein dürfte. Denn nicht nur Gerhart Hauptmann stand Holzens Kunstabsichten abweisend gegenüber. Die Kritiken, die während der ersten Hälfte des Jahres 1891 erschienen waren, verurteilten überwiegend die vermeintliche Gleichsetzung von Kunst und Realität in der bekannten Formel »Kunst = Realität – x«, und selbst dort, wo das »x« angemessen berücksichtigt wurde, stieß man sich an dem Versuch, ein so komplexes Phänomen wie Kunst durch eine mathematische Formel zu bestimmen.

⁸⁸ Scheuer beschreibt diesen Verlust der Führungsrolle ausführlich unter dem bezeichnenden Titel »Die Peripetie« (a. a. O., S. 153-171).

⁸⁹ Vgl. die Einträge unter dem 16. und 24. November 1890 im Notiz-Kalender 1889-1891, a. a. O., S. 283.

⁹⁰ Durch den Kontext der anderen Briefe ergibt sich, dass der Brief zwischen dem 31. Januar und dem 7. Februar 1891 geschrieben worden sein muss (Archiv Erkner).

Arno Holz reagierte auf diese Abweisung, indem er seinen kunsttheoretischen Überlegungen ein Jahr später einen zweiten Teil folgen ließ, der sich im wesentlichen mit seinen Kritikern auseinandersetzte. Mit der überwiegenden Mehrzahl war er schnell fertig: »Vergeblich suche ich das mir zur Verfügung stehende Material in zwei grosse Gruppen zu sondern. Es gelingt mir nicht. Lobend oder tadelnd – alles ist über denselben Kamm geschoren! Für seine Behauptungen Beweise beizubringen, scheint keinem der vielen Herren auch nur entfernt in den Sinn gekommen zu sein.«⁹¹ Lediglich eine »rühmliche Ausnahme« führt Holz an:

Sie findet sich in der Beilage der ›Allgemeinen Zeitung‹ und ihr Verfasser nennt sich Carl Erdmann. || Ich bin seinem Namen unter unsern Aesthetikern noch nicht begegnet. Aber ich freue mich, in ihm einen Gegner zu finden, der wenigstens gewisse Formen respectirt. [...] Freilich! Er sieht mich nicht ganz für voll an. Er kann ein kleines Mitleid mit mir ab und zu nicht unterdrücken. Aber das macht seinem Herzen am Ende nur Ehre, und es wäre mehr als verfehlt von mir, wenn ich ihm deswegen zürnen wollte. Kein Mensch kann über seine Nasenspitze weg. Indessen, um so mehr ist es vielleicht mir gestattet, dass ich *ihn* [im Original gesperrt; EW] für voll ansehe? Das erleichtert mir nämlich meine Position ungemein. Das lässt auf Augenblicke die Illusion in mir aufkommen, als stünde mir in ihm die ganze alte Aesthetik gegenüber. Und – warum, frage ich, schliesslich, in aller Welt auch nicht? Ist es nöthig, dass ich Newton heisse, um das Einmaleins zu können?⁹²

In diesem Ton geht es weiter. Auf über 80 Seiten zerpfückt Holz die Kritik Erdmanns Satz für Satz, um sich mit dessen Einwänden auseinanderzusetzen. Der polemische Stil, der darauf zielt, Erdmann als Kritiker lächerlich zu machen, erinnert stark an Hauptmanns Entgegnung auf Alberti in Sachen *Papa Hamlet*, mit dem Unterschied, dass Hauptmanns kurze Replik den Leser amüsiert, während die Polemik von Holz durch ihre bloße Länge bald ermüdend wirkt. Holz selbst ruft dort übrigens, angeregt durch Erdmann, die Erinnerung an *Papa Hamlet* und an Gerhart Hauptmanns Widmung in *Vor Sonnenaufgang* zu Beginn seiner Auseinandersetzung wach:

Herr Carl Erdmann hat seinem Aufsätze den Titel gegeben: »Der consequenteste Realismus und seine Absurditäten«. Wie ich vermuthe, wohl in Anlehnung an die bekannte Widmung Gerhart Hauptmanns »Bjarne P. Holmsen, dem consequentesten Realisten, Verfasser von Papa Ham-

⁹¹ Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Neue Folge, Berlin 1892, S. 11.

⁹² Ebd., S. 13f.

let« u. s. w. u. s. w. Nun, mir kann's recht sein. So, oder so. Jedes Ding muss seinen Namen haben.⁹³

Für den uneingeweihten Leser von Holz' Schrift hat es damit sein Bewenden. Erst die Korrespondenz Carl Hauptmanns eröffnet einen tieferen Einblick in den beziehungsreichen Zusammenhang zwischen Erdmanns Kritik und ihrer Zurückweisung durch Arno Holz. Karl Erdmann,⁹⁴ der in Dresden an einem Lehrerseminar unterrichtete, stand in regem Kontakt mit Carl Hauptmann. Dass Erdmann, der u. a. im *Kunstwart* bereits mehrere Aufsätze veröffentlicht hatte (und von Carl Hauptmann auch mehrmals zu Beiträgen für die *Freie Bühne* aufgefordert worden war), auch für Holz (und sei es nur durch Erzählungen Hauptmanns) kein Unbekannter war, lässt dessen Anspielung auf Newton und das Einmaleins vermuten, denn Erdmann hatte auch Mathematik studiert. Nach dem Erscheinen von Holz' kunsttheoretischer Schrift hat sich Carl Hauptmann, vermutlich im Namen des Verfassers, an Erdmann mit der Bitte gewandt, das Buch zu besprechen. Die Antwort ist überliefert:

Das Buch von Holz, das Sie mir schickten habe ich gestern Nacht gelesen. Als Confessions finde ich es gar nicht so übel – aber als wissenschaftliches Werk! Unglaublich! Dieses Gesetz! Ich möchte das Buch sehr gerne besprechen, ich hätte allerhand dazu zu sagen, aber ich müßte zum Theil doch auch gegen Holz losziehen. Ist Ihnen das unangenehm, laße ich es.⁹⁵

Er ließ es nicht. Der Rest ist Geschichte.

⁹³ Ebd., S. 15.

⁹⁴ Von Karl Otto Erdmann sind mehrere Bücher über Sprache sowie einige Aufsatzsammlungen erschienen. Die Schreibweise seines Vornamens variiert, er selbst schrieb sich mit K.

⁹⁵ Der undatierte Brief wurde vermutlich im Dezember 1890, auf jeden Fall vor der Uraufführung der *Einsamen Menschen* am 11. Januar 1891 geschrieben, der Erdmann in Berlin beiwohnte (AdK CHA K 53).

AUFSÄTZE

FRANZ-JOSEF DEITERS

ÄSTHETISIERUNG DES AUTORS

Überlegungen zur meta-diskursiven Funktion des literarischen Pseudonyms

I

In ihrer Einleitung zu einer Anthologie von kanonischen *Texte[n] zur Theorie der Autorschaft* aus dem Jahre 2000 umreißen die Herausgeber die Bedeutung, die der Kategorie des »Autors« auch nach einer über Jahrzehnte hinweg kontrovers geführten Debatte zukomme, wie folgt: »Es gibt nach dem Text«, schreiben sie,

kaum eine andere Größe im Gebiet der Literatur, die uns wichtiger wäre als der Autor. Das gilt für den alltäglichen Umgang mit Literatur. Wir kaufen den ›neuen Grass‹, gehen zu Martin Walsers Autorenlesungen, protestieren gegen die Verfolgung Salman Rushdies, sehen uns die neueste Shakespeare-Verfilmung im Kino an, suchen in der Buchhandlung unter der Rubrik ›Frauenliteratur‹ oder füllen im Online-Buchhandel das Suchfeld ›Autor: Name, Vorname‹ aus. Der Autor ordnet das Feld der Literatur.¹

Steht die Trefflichkeit dieser Bestandsaufnahme außer Zweifel, so dürfte ernsthafter Widerspruch ebenfalls kaum zu erwarten sein, wenn die Herausgeber im Fortgang ihrer Ausführungen feststellen, dass die »zentrale Rolle«, die der Begriff des Autors spielt, sich keineswegs auf den Bereich »der Alltagshermeneutik« beschränke, dass sich vielmehr auch »der professionelle Umgang mit Literatur« weiterhin »nachhaltig« an der Kategorie des Autors orientiere.²

¹ *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. u. komm. v. Fotis Janidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 7.

² Ebd., S. 8.

Nun finden sich im literarischen Diskurs indes Praktiken, die diesen um den Begriff des »Autors« zentrierten Umgang mit literarischen Texten nachhaltig irritieren und – zumindest potentiell – sogar zu blockieren vermögen. Neben der Praktik einer anonymen Publikation, in der die Autorposition durch ihre Nichtbesetzung markiert wird,³ lässt sich vor allem das Phänomen beobachten, dass mancher Verfasser seine Texte nicht unter bürgerlichem Namen veröffentlicht, sondern pseudonym. Mit »Desiderius Erasmus«, »Angelus Silesius«, »Voltaire«, »Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky«, »Jean Paul«, »Theobald Tiger« und »Peter Panter«, »Pascal Mercier« und »Cordt Berneburger« seien nur einige, völlig willkürlich gewählte Beispiele aus verschiedenen Epochen der europäischen Literatur genannt. Ihre Zahl ist groß, und ganze Nachschlagewerke bemühen sich akribisch, sie möglichst vollständig zu verzeichnen und vor allem: sie aufzulösen. Nennen möchte ich hier nur Wilfried Eymers *Pseudonymen-Lexikon: Realnamen und Pseudonyme in der deutschen Literatur*,⁴ Jörg Wiegands *Pseudonyme: Ein Lexikon. Decknamen der Autoren deutschsprachiger erzählender Literatur*⁵ und das bereits im Jahre 1906 von Michael Holzmann und Hanns Bohatta besorgte *Deutsche Pseudonymenlexikon*.⁶ In den anderen europäischen Sprachen liegen vergleichbare Kompendien vor.⁷ Allein der Aufwand, den diese Unternehmen treiben, lässt die Bedeutung erahnen, die dem Phänomen als solchem zukommt. »Die Verwendung von fiktiven Namen oder Pseudonymen«, merkt etwa der französische Strukturalist Gérard Genette an, »fasziniert die Laien und bringt die Fachleute [...] schon seit langem in Verlegenheit, wobei Faszination und Verlegenheit einander keineswegs ausschließen, ganz im Gegenteil.«⁸ Und Jean Starobinski konstatiert: »Wenn sich ein Mensch maskiert oder ein Pseudonym verleiht, fühlen wir uns heraus-

³ Im Jahre 2007 ist John Mullans allerdings mehr erzählendes denn analysierendes Buch *Anonymity – A Secret History of English Literature* (London) erschienen.

⁴ Wilfried Eymers, *Pseudonymen-Lexikon. Realnamen und Pseudonyme in der deutschen Literatur*, Bonn 1997; (Lizenzausgabe, Wiesbaden 2004).

⁵ Jörg Wiegand, *Pseudonyme. Ein Lexikon. Decknamen der Autoren deutschsprachiger erzählender Literatur*. Baden-Baden 1991 (2. Aufl., 1994; 3. Aufl., 2000).

⁶ *Deutsches Pseudonymenlexikon*, aus den Quellen bearb. v. Michael Holzmann u. Hanns Bohatta, Wien u. Leipzig 1906 (reprograph. Nachdr. Wiesbaden [u. a.] 1961; 2. Aufl., 1970; 3. Aufl., 1989; 4. Aufl., 1993).

⁷ Für den Bereich der englischsprachigen Literatur sei immerhin genannt: Samuel Halkett u. John Laing (Hrsg.), *A Dictionary of the Anonymous and Pseudonymous Literature of Great Britain*, Edinburgh 1882-1888.

⁸ Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. 2001, S. 50.

gefordert. Dieser Mensch verweigert sich uns. Wir hingegen wollen wissen«. ⁹

Dabei kann die pseudonyme Veröffentlichung literarischer Texte sehr unterschiedlich motiviert sein bzw. sie kann – um den Sachverhalt weniger intentionalistisch zu formulieren – unterschiedliche Funktionen erfüllen. Die wohl offensichtlichste besteht zweifellos darin, einen Verfasser politisch oder moralisch brisanter Schriften vor der Verfolgung durch eine Instanz zu schützen, die für sich ein Machtmonopol beansprucht und dieses mit den ihr zu Gebote stehenden Herrschaftsinstrumenten auch durchsetzt. Als prominenteste Beispiele sind hier die totalitären Regime des zwanzigsten Jahrhunderts zu nennen. Aber auch in politisch nicht-totalitär verfassten Gesellschaften werden Texte pseudonym veröffentlicht, um herrschende Ausschlussmechanismen zu unterlaufen. So haben sich im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert nicht wenige Frauen mittels eines Andronyms Zugang zur literarischen Öffentlichkeit verschafft, der ihnen unter bürgerlichem, ihr Geschlecht markierendem Namen verwehrt geblieben oder zumindest doch erheblich erschwert worden wäre. Barbara Hahn, Susanne Kord und andere sind dieser Problematik nachgegangen und haben ihr ausführliche Studien gewidmet. ¹⁰ Eine weitere Funktion kann darin gesehen werden, dass eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens die eigene literarische Tätigkeit zu verbergen versucht, um auf diese Weise das von ihr in der Öffentlichkeit zirkulierende Bild nicht zu gefährden; exemplarisch ist im neunzehnten Jahrhundert der Fall Carmen Sylva alias Königin Elisabeth von Rumänien zu nennen. Umgekehrt versucht nach dem Ersten Weltkrieg Ludwig Renn alias Arnold Friedrich Vieth von Golßenau, seine adelige Herkunft zu verbergen, um die Wirkung seiner politisch links engagierten literarischen Texte nicht zu beeinträchtigen. Schließlich ist interessant auch der Fall von Thomas Brussigs Roman *Wasserfarben*. Seine pseudonyme Erstveröffentlichung unter dem fiktiven Namen »Cordt Berneburger« wird noch in der aktuellen Auflage im Klapp-

⁹ Jean Starobinski, Stendhal pseudonyme, in: ders., *L'Œil vivant*, Paris 1961, S. 191 (dt. Übers. aus dem Franz. nach Gérard Genette, *Paratexte*, a. a. O., S. 53).

¹⁰ Vgl. Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt/M. 1991; Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*, Stuttgart u. Weimar 1996; Andrea Stolle: »Wär ich ein Mann, doch mindestens nur«. Die Bedeutung von Initialen und männlichen Pseudonymen als Schutzbilder weiblicher Schriftsteller im 18. und 19. Jahrhundert, in: Andrea Stolle u. Verena Wodtke-Werner (Hrsg.), *Sakkoraus- und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund 1997, S. 128-145; außerdem den Aufsatz von Ingrid Hotz-Davies, »Nobly lighted while she sleeps«: Images of Desire in the Poetry of »Michael Field«, in: *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert*, hrsg. v. Annegret Heitmann [u. a.], Berlin 2002, S. 57-76.

pentext genannt.¹¹ Aus der Camouflage, die das politische System der DDR aufnötigte, wird nachträglich Kapital zu schlagen versucht. Weitere, zum Teil ausgesprochen banale Funktionen könnten angeführt werden.

Doch nicht auf ein Klassifikationsschema, das die Funktionen des Pseudonyms säuberlich zu differenzieren und in ihren historischen Zusammenhängen zu ergründen versucht, möchte ich im Folgenden mein Augenmerk richten. Diese Aufgabe bleibt einer zukünftigen »(Kultur-) Geschichte des Pseudonyms« vorbehalten, die Erich Kleinschmidt im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*¹² unter dem Lemma »Pseudonym« als Forschungsdesiderat benennt.¹³ Statt dessen werde ich mich auf die Untersuchung einer einzigen Funktion der pseudonymen Veröffentlichung konzentrieren, und zwar einer solchen, die keinem zwingenden äußeren Grund geschuldet ist und daher ein besonderes Irritationspotential birgt. Das Irritationspotential besteht in den Fällen, die ich im Auge habe, darin und es entsteht dadurch, dass das Autorpseudonym als solches offensichtlich und die bürgerliche Identität des Verfassers der Öffentlichkeit durchaus bekannt ist, so dass sich ein »Pseudonymeffekt«¹⁴ ganz eigener Art entfalten kann. Aufmerksamkeit verdient die von mir avisierte Funktion des Autorpseudonyms, die ich als die *meta-diskursive* bezeichnen möchte, dabei im Horizont des literaturtheoretischen Autorschaftsdiskurses der letzten Dezennien und insbesondere im Hinblick auf einen zentralen Aspekt von Michel Foucaults Funktionsbestimmung des Autornamens.

II

So nennt als ein zentrales Charakteristikum literarischer Texte Michel Foucault in seinem berühmten Essay *Was ist ein Autor?* (1969) den Sachverhalt der »Ego-Pluralität«,¹⁵ also den Umstand, dass ein literarischer Text mehrere Sprechinstanzen aufweist. Folgt man Foucault weiter, so geht es im literarischen Diskurs seit der Frühen Neuzeit vor allem darum,

¹¹ Vgl. Thomas Brussig, *Wasserfarben*, Berlin u. Weimar 1991 (6. Aufl., 2004).

¹² Klaus Weimar [et al.] (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York 2003, S. 188-190, hier: S. 190.

¹³ Gérard Genette hat in seinem Buch *Paratexte* mit strukturalistischer Akkuratess erste Ansätze zu einer Taxonomie zu geben versucht, die allerdings gegenüber kulturgeschichtlichen Fragestellungen völlig unsensibel bleibt (Gérard Genette, a. a. O., S. 50f.).

¹⁴ Diesen Begriff übernehme ich von Gérard Genette (a. a. O., S. 52).

¹⁵ Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a. a. O., S. 198-229, hier: S. 217.

diese »Ego-Pluralität« zu bewältigen, wobei die Funktion solchen Bemühens wohl in der Durchsetzung und Sicherung des durch die experimentellen Wissenschaften produzierten Wirklichkeitsbegriffs gesehen werden kann. Andere Formen der Generierung von Wirklichkeit – das von Roland Barthes zur transkulturellen Konstante erklärte Erzählen beispielsweise¹⁶ – werden nur noch insoweit zugelassen, wie sie ihre »Unwahrheit«¹⁷ selbst markieren und damit zugleich ihre Anerkennung des wissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriffs signalisieren.¹⁸ Eine solche Markierung erfolgt im Falle der Literatur vor allem über die Ausbildung des Fiktionalitätsparadigmas, dessen ideengeschichtliche Zusammenhänge Aleida Assmann in *Die Legitimität der Fiktion*¹⁹ herausgearbeitet hat, und der mit der Konstitution dieses Paradigmas einhergehenden Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der sprechenden Instanzen eines literarischen Textes nach dem narratologischen Grundschema von ›Autor – Erzähler – erzählte Figur‹.

In dieser hierarchischen Ordnung, die von der Erzählforschung des zwanzigsten Jahrhunderts vielfach modifiziert und bis ins Letzte verfeinert worden ist, kommt dem Begriff des Autors nun aber die entscheidende Rolle zu; denn über ihn als Ursprungskategorie werden die als fiktiv markierten Textwelten auf eine Instanz zurückgeführt, die im Horizont

¹⁶ Roland Barthes konstatiert, dass »man die Erzählung in [...] nahezu unendlichen Formen zu allen Zeiten, an allen Orten und in allen Gesellschaften [findet]; die Erzählung beginnt mit der Geschichte der Menschheit; nirgends gibt und gab es jemals ein Volk ohne Erzählung; alle Klassen, alle menschlichen Gruppen besitzen ihre Erzählungen, und häufig werden diese Erzählungen von Menschen unterschiedlicher, ja sogar entgegengesetzter Kultur gemeinsam geschätzt: Die Erzählung schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur: sie ist international, transhistorisch, transkulturell, und damit einfach da, so wie das Leben.« (Roland Barthes, Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 102-143, hier: S. 102).

¹⁷ Das Wissenschaftssystem beschreibt die Welt entlang den oppositionellen Begriffen von Wahrheit und Falschheit. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1992.

¹⁸ Auch Niklas Luhmann betont die Opposition von Kunst und empirischer Wissenschaft, wenn er schreibt, dass die »entscheidende Differenz, die die Kunst in die Autonomie verstößt«, jene »zum Rationalismus der neuen Wissenschaft gewesen« sei. Der Umstand, dass ihm die mit der Ausdifferenzierung einhergehende Hierarchisierung der Funktionssysteme so selbstverständlich erscheint, dass er die Notwendigkeit ihrer Thematisierung nicht sieht, weist ihn als einen Vertreter und nicht als einen Beobachter des Wissenschaftssystems aus (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, S. 432).

¹⁹ Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980; vgl. außerdem: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*, München 1983; Christian Bertold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993; Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.

des Wirklichkeitskonzepts der empirischen Wissenschaften raum-zeitlich bestimmt werden kann: den empirischen Verfasser. Ihm werden die im Medium des Textes generierten Welten mit allen Folgen der Sanktionierbarkeit zugerechnet: juristisch, psychologisch, moralisch, politisch, kulturell und schließlich auch ästhetisch. »Die Dinge«, heißt es in diesem Sinne bei Niklas Luhmann, »verlieren« – und man muss hinzufügen: durch ihre Entzauberung im Horizont der neuzeitlichen Wissenschaften – »gleichsam ihr Gedächtnis. Sie haben nicht« – wie in vormodernen Wissensformationen – »an ihre eigene Natur oder an den Schöpfer zu erinnern. Sie werden [...] mit dem Namen eines Autors ausgestattet, um an ihren Ursprung in der Zeit zu erinnern; aber dies auf einer Ebene der Kommunikation außerhalb [...] des Textes.«²⁰ Die Bewältigung der »Ego-Pluralität« literarischer Texte zur Durchsetzung des wissenschaftlichen Wirklichkeitskonzepts funktioniert mithin über den Begriff des Autors. Nicht zuletzt darin dürfte der Grund dafür liegen, dass der Autorname in der von den experimentellen Wissenschaften geprägten Kultur der europäischen Neuzeit bis heute und trotz aller kulturrevolutionär intendierten Verabschiedungen den wichtigsten Paratext²¹ eines literarischen Textes darstellt. Man kann mit Foucault auch davon sprechen, dass der Autor in der »Rolle eines Regulators des Fiktiven« figuriert: »Der Autor«, führt Foucault aus, »ist [...] ein bestimmtes Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert.«²²

Im Horizont von Foucaults Überlegungen lässt sich nun die *meta-diskursive* Funktion bestimmter Autorpseudonyme explizieren. Diese besteht, wie ich denke, nämlich darin, die Bewältigung besagter »Ego-Pluralität« durch ihre Enthierarchisierung zu unterlaufen und damit das neuzeitliche Monopol der empirischen Wissenschaften auf Generierung von Wirklichkeit, welches, einem Urteil von Daniel Fulda und Thomas Prüfer zufolge, aufgrund ihres »ungebrochene[n] praktische[n] Effekt[s]«

²⁰ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 436. Zur weiteren Erläuterung: Die Newtonsche Mechanik entzaubert die Welt – Naturvorgänge werden messbar, aber sie bedeuten nichts. Für die im weitesten Sinne des Wortes »hermeneutischen« Wissenschaften hat die Konstitution dieses Paradigmas Folgen: in der philosophischen Ursachenlehre tritt die *causa efficiens* in den Vordergrund, womit nun alles Symbolische auf seinen Ursprung hin befragt wird. Die neuzeitliche Ursprungsphilosophie hat ihren Ursprung in der Durchsetzung der Newtonschen Physik als Leitdisziplin; die Resignifikation von Wirklichkeit erfolgt nach dem Modell der Mechanik.

²¹ Vgl. Gérard Genette, *Paratexte*, a. a. O., S. 41-57.

²² Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, a. a. O., S. 228f.

»trotz mancher Anerkennung auch ihrer ›Fiktionalität‹« noch in der Gegenwart »unerschüttert« erscheint,²³ grundsätzlich zu irritieren und radikal infrage zu stellen.

Mit dieser These ist aber gleichzeitig mein weiteres Vorgehen gesetzt, denn erweisen lässt sich ihre Stichhaltigkeit allein anhand von Analysen der konkreten Ausgestaltung der »Ego-Pluralität« in solchen literarischen Texten, die unter einem – markierten – Pseudonym erschienen sind. Dafür werden mir im Folgenden drei Beispiele dienen: *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis alias Friedrich von Hardenberg, *Entweder/Oder* von Viktor Eremita alias Søren Kierkegaard und *Der Tod des Tizian* von Loris alias Hugo von Hofmannsthal. Ich folge dabei der Konvention einer chronologischen Ordnung, auch wenn die Reihenfolge im gegebenen Kontext relativ beliebig ist.

III

Zunächst zu Friedrich von Hardenberg alias Novalis. Das Pseudonym »Novalis« ist eindeutig als ein Phraseonym anzusprechen. Übersetzen lässt es sich vielleicht am ehesten mit »der Neuland Bestellende«; wörtlich lautet die Übersetzung »was gepflügt werden muss«, also »Brachland« oder allgemein »Ackerland«, »Neuland« oder »Neubruch«; das Suffix »-alis« wurde vermutlich durch falsche Analogie übertragen, aus »naturalis«, dann analog »aequalis« und »novalis« von »novus«, ursprünglich lautet das Suffix nur auf »-lis«. Soweit die Herleitung des Pseudonyms. Aber wie lässt sich seine meta-diskursive Funktion bestimmen? – Im fünften Kapitel des *Heinrich von Ofterdingen*, dem für viele Fragestellungen zentralen Kapitel des Romans, stößt die Titelfigur in der Höhle des Einsiedlers auf ein Buch, von dem es heißt, es sei »in einer fremden Sprache geschrieben«, die lesen zu können Heinrich sich wünscht, weil das Buch eine magische Anziehungskraft auf ihn ausübt. Beim Blättern erweist sich der Grund, denn Heinrich entdeckt »einige Bilder«:

Sie dünkten ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah, entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. Er erschrak und glaubte zu träumen, aber beym wiederholten Ansehn konnte er nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln. Er

²³ Daniel Fulda u. Thomas Prüfer, *Das Wissen der Moderne. Stichworte zum Verhältnis von wissenschaftlicher und literarischer Weltdeutung und -darstellung seit dem späten 18. Jahrhundert*, in: dies. (Hrsg.), *Faktenglaube und fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne*, Frankfurt/M. [u. a.] 1996, S. 1-22, hier: S. 10.

traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte. [...] Er sah sein Ebenbild in verschiedenen Lagen. [...] Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich; doch überraschten ihn einige Gestalten seines Traumes mit dem innigsten Entzücken; der Schluß des Buches schien zu fehlen. Heinrich war sehr bekümmert, und wünschte nichts sehnlicher, als das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen (Novalis, Bd. 1, S. 312).²⁴

Als Heinrich schließlich den Einsiedler zu diesem Buch befragt, entgegnet der ihm, keine rechte Erinnerung an seine lange zurückliegende Lektüre mehr zu haben. Soweit er sich jedoch entsinne, sei »es ein Roman von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters, worinn die Dichtkunst in ihren mannichfachen Verhältnissen dargestellt und gepriesen wird« (Novalis, Bd. 1, S. 313). Bei dem merkwürdigen Buch handelt es sich also offenkundig um einen Roman, dessen Hauptfigur Heinrich darstellt, also um einen »Heinrich von Ofterdingen«. Doch wem ist die Autorschaft dieses Buches zuzuschreiben? Zunächst einmal der Titelfigur von Hardenbergs Roman. Heinrich wird seinen Wunsch, das Buch zu lesen, nicht etwa durch ein Erlernen der provenzalischen Sprache, sondern allein dadurch erfüllen²⁵ können, dass er es, dessen Schluss ja noch fehlt, selbst zu Ende schreibt, das aber heißt: indem er sein Leben lebt. Es kommt also zu einer Transgression der Grenze zwischen Leben und Schreiben, Wirklichkeit und Literatur; das Leben wird als ein Geschehen dargestellt, das sich selbst nur in der Literatur fassbar wird. In einem von Hardenbergs Fragmenten heißt es: »Wer das Leben anders, als *eine sich selbst vernichtende Illusion*, ansieht, ist noch selbst im Leben befangen. Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn« (Novalis, Bd. 2, S. 352). Dass es sich bei der genannten Episode des *Heinrich von Ofterdingen* um eine poetologische Zentralstelle des Romans handelt, ist offensichtlich. Sie veranschaulicht in nuce einen wesentlichen Aspekt von Hardenbergs literarischem Konzept, welches das Kunstwerk als jenes ausgezeichnete Nicht-Ich ausweist, in dem sich das Ich in seinen Weltbezügen anschaulich wird und als Selbst konstituiert.²⁶

²⁴ Hardenbergs Schriften werden im Folgenden zitiert nach: Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, München, Wien 1978 (im Folgenden zitiert mit Autornamen, Band- und Seitenzahl).

²⁵ Das fünfte Kapitel gehört zum ersten Teil des Romans, der *Die Erwartung* überschrieben ist. Der zweite, Fragment gebliebene Teil ist dagegen mit *Die Erfüllung* überschrieben.

²⁶ Vgl. Marion Schmaus, *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*, Tübingen 2000, S. 9-104, hier: S. 33f.

Doch wird die Konstellation noch wesentlich komplexer durch den Sachverhalt, dass der Verfasser des dem Leser vorliegenden Romans *Heinrich von Ofterdingen* Friedrich von Hardenberg ist. Es stellt sich mithin die Frage nach dem Verhältnis der im Roman dargestellten Episode des fünften Kapitels auf der einen und Hardenbergs Roman auf der anderen Seite. – Wenn die Episode um das merkwürdige Buch das poetologische Modell von Hardenbergs Roman darstellt und dieser wie in der jüngeren Forschung formuliert worden ist, als seine eigene Metatheorie auftritt,²⁷ also sein eigenes Paradigma entwirft, dann verhalten sich das Buch, das Heinrich in der Höhle findet, und Hardenbergs Roman wie Paradigma und Syntagma zueinander. In diesem Sinne kann man sagen, dass Hardenberg seinen Roman verfasst, wie Heinrich den seinigen schreibt. Doch andererseits ist der Ort dieser Episode ebenso zweifellos die Ebene der Erzählung von Hardenbergs Roman, der das Paradigma der Selbstkonstitution in der Anschauung des Ichs im Nicht-Ich des Kunstwerks auf seiner poetologischen Ebene allererst formuliert. So gesehen, stellt Hardenbergs Roman das frühromantische Paradigma der poetischen Konstitution des Selbst dar, während die literarische Figur des jungen Ofterdingen als eine syntagmatische Realisierung dieses Paradigmas anzusprechen ist. Die Frage nach dem Vorrang einer der beiden Ebenen und jeweiligen Sprechinstanzen ist schlicht nicht entscheidbar. Diese Enthierarchisierung der »Ego-Pluralität«, die sich auch als metaleptische Struktur oder als eine Form des ›mise en abyme‹ bestimmen lässt, wird nun aber, so meine These, durch das Autorpseudonym »Novalis« markiert. Die Fiktionalisierung der Autorposition durch ihre Besetzung mit einem Pseudonym markiert den im Text erhobenen Anspruch der Literatur auf eine poetische Generierung von Wirklichkeit. Denn durch die Verschiebung der Autorposition in den Bereich der Fiktion wird als Ursprungsinstanz der Literatur nicht mehr der Verfasser als eine Größe der Wirklichkeit im Sinne der empirischen Wissenschaften ausgewiesen, sondern die Literatur selbst. Diese Lesart des Hardenbergschen Pseudonyms, die ich vorschlagen möchte, hat gegenüber dem biographistischen Versuch von Gerhart Söhn, Hardenbergs Wahl eines Pseudonyms mit der seine literarischen Ambitionen ablehnenden Haltung von Vater und Onkel zu begründen,²⁸ den Vorteil, dass sie

²⁷ Vgl. Marion Schmaus: »Da der Poesie, verstanden als ›Realisierung der Theorie. Fühlbarmachung des Gedankens‹, noch Philosophie als ›die Theorie der Poësie‹ immanent ist, ist sie zugleich ihre eigene Metatheorie.« (ebd., S. 45).

²⁸ Vgl. »Der empfindsame junge Hardenberg hatte allen Grund, seinen Dichterehrgeiz zu verbergen, hatten doch sein ungeselliger Vater und der auf seine Erziehung Einfluß nehmende, wohlhabende Oheim wenig Verständnis für seine literarischen Ambitionen. Und vor allem der ›Onkel Komtur‹ warnte seinen Neffen vor dem ›Ridicule‹ des Poetentums.«

den phraseonymischen Charakter des Pseudonyms »Novalis« einzuholen vermag. Herbert Uerlings hat in diesem Sinne den programmatischen Charakter des Pseudonyms zwar erkannt, wenn er davon spricht, dass Hardenberg seine »romantische Autorschaft durch einen neuen Namen« bekräftigt habe,²⁹ aber er reflektiert nicht auf die Frage, was es für den Status der Autorposition als eines die Fiktion begleitenden und rahmenenden, sie – mit Michel Foucault gesprochen – regulierenden Paratextes bedeutet, mit einem Pseudonym besetzt zu werden.

IV

Mein zweites Beispiel ist Søren Kierkegaard. Dass der dänische Philosoph in der Phase seiner ästhetischen Schriftstellerei unter verschiedenen Pseudonymen veröffentlicht hat, wird – zumindest in der philosophischen Kierkegaard-Forschung – allzu häufig übersehen. In seinem 1845 veröffentlichten Buch *Stadien auf des Lebens Weg* finden sich beinahe alle Kierkegaardschen Pseudonyme versammelt.³⁰ Sie werden in diesem Text sozusagen zu literarischen Figuren ausgearbeitet. Unter ihnen findet sich auch Viktor Eremita, jenes Pseudonym, unter dem Kierkegaard im Jahre 1843 in Form einer Herausgeberfiktion sein Hauptwerk *Entweder/Oder* hat erscheinen lassen. Der phraseonymische Charakter dieses Pseudonyms ist wiederum offensichtlich. Übersetzt werden kann »Viktor Eremita« mit »der zurückgezogene Sieger«. Im letzten Teil des unter diesem Pseudonym veröffentlichten Kierkegaardschen opus magnum – überschrieben ist er »Das Gleichgewicht zwischen dem Aesthetischen und dem Ethischen bei der Herausarbeitung der Persönlichkeit« – geht es der Figur des Ethikers B, sein Name ist Wilhelm, in einem ausufernd langen Brief darum, seinen Adressaten, den Ästhetiker A, die Gültigkeit des Paradigmas ethischer, am Maßstab von Gut und Böse orientierter Lebensführung einsehen und durch die Wahl dieses Maßstabs seinem Leben »Bedeutung und Ziel« (Kierkegaard, S. 191)³¹

(Gerhart Söhn, *Literatur hinter Masken. Eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur*, Berlin 1974, S. 115).

²⁹ Herbert Uerlings, *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*, Stuttgart 1998, S. 44.

³⁰ Vgl. hierzu Dirk Oschmann, *Das Gastmahl der Pseudonyme. Kierkegaards »Wiederholung«*, in: Stefan Matuschek (Hrsg.), *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in Renaissance, Romantik und Moderne*, Heidelberg 2002, S. 191–208.

³¹ Zitiert wird im Folgenden (mit Nennung des Autors und der Seitenzahl) nach der Ausgabe: Søren Kierkegaard, *Entweder/Oder*, 2. Tl., Bd. 2, hrsg. v. Emanuel Hirsch u. Hayo Gerdes, Gütersloh 1980.

geben zu lassen.³² Dabei wird die Argumentation, welche die Figur des Ethikers entfaltet, in der philosophischen Forschung gemeinhin dem Verfasser des Textes, also Søren Kierkegaard, zugeschrieben und damit der Umstand, dass es sich um Äußerungen einer literarischen Figur handelt, schlichtweg übersprungen. Einer solchen Identifikation von Verfasserrede und Figurenrede wird kein narratologisch informierter Leser umstandslos zuzustimmen bereit sein. Und auch die in der Kierkegaard-Literatur übliche Rede von den sokratischen Masken,³³ hinter denen sich der Verfasser aus didaktischen Gründen verberge – das Stichwort lautet »indirekte Mitteilung« –, bleibt narratologisch unterkomplex, weil sie ebenfalls darauf hinausläuft, die Sprechakte der literarischen Figur dem Verfasser des Textes zuzuschreiben und damit zugleich den Sachverhalt der pseudonymen Autorschaft dieses Textes auszublenden. Hingegen hat Kierkegaard stets darauf bestanden, seine Texte ausschließlich unter dem Pseudonym zu zitieren, unter dem sie erschienen sind. Allerdings gibt es unbestreitbar manchen Anhaltspunkt, der eine solche Identifikation der sprechenden Instanzen nahelegt und ihre Rechtmäßigkeit auszuweisen scheint. So sind etwa die Kritik des Konzepts romantischer Ironie in Kierkegaards nicht pseudonym erschienener Dissertation *Über den Begriff der Ironie* und die Kritik Wilhelms an der Lebensanschauung des imaginären Adressaten seines Briefes in der Sache deckungsgleich. Trotzdem verbietet es sich, den literarischen Charakter von *Entweder/Oder* unter Hinweis auf diese sach-

³² Kierkegaards Entgegensetzung von Ethik und Ästhetik scheint zunächst auf einer anderen Ebene verortet werden zu müssen als die skizzierte Konkurrenz von wissenschaftlicher und ästhetischer Generierung von Wirklichkeit – aber: sie stellt eine Differenzierung innerhalb des Konzepts ästhetischer Generierung von Wirklichkeit dar: Kierkegaards Vorwurf an den Ästhetiker (= Romantiker), dass seine Existenz in der Unmittelbarkeit der ihn determinierenden empirischen Verhältnisse befangen und seine Existenz damit bedeutungslos bleibe, während es im ethischen Existenzmodus darum gehe, dem eigenen Leben Bedeutung zu verleihen. Das Konzept der Wahl als der Eröffnung eines Textraums der Existenz hat, so gesehen, die Entzauberung der Wirklichkeit zur Voraussetzung und ist damit in Antithese zu einem wissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriff angesetzt, in dessen Horizont die empirischen Phänomene zwar auf die ihnen zugrunde liegenden Naturgesetze durchschaut oder als Objekte der Sozialwissenschaften bestimmt werden können, aber keine Bedeutung bzw. keinen Sinn besitzen. Kierkegaards Konzept der Entgegensetzung von Ethik und Ästhetik stellt mithin eine Kritik der seiner Meinung nach defizienten Durchführung der Resignifikation der Welt in der Romantik dar.

³³ Vgl. Mark C. Taylor, »Through his pseudonyms, Kierkegaard creates a Socratic dialogue in which the reader is invited to participate«, in: ders., *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship. A Study of Time and the Self*, Princeton 1975; außerdem: Wilfried Greve, *Das erste Stadium der Existenz und seine Kritik. Zur Analyse des Ästhetischen in Kierkegaards »Entweder/Oder II«*, in: Michael Theunissen u. Wilfried Greve (Hrsg.), *Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards*, Frankfurt/M. 1979, S. 177-215.

liche Übereinstimmung einfach zu überspringen. Trägt man ihm jedoch Rechnung, so kommt es in der Tat auf eine Bestimmung des Verhältnisses von Verfasser und Textfigur an, um das Konzept der Generierung von Wirklichkeit und damit auch die Funktion zu erfassen, die das Autorpseudonym im Falle von *Entweder/Oder* übernimmt. Dabei ist zunächst festzuhalten: Die Figur des Ethikers Wilhelm macht es sich zur Aufgabe, »einen Menschen [...] auf die Wegscheide zu stellen, daß es für ihn keinen Ausweg gibt, außer mittels der Wahl« – der Wahl, sein Leben ethisch zu führen (Kierkegaard, S. 178). Auf der Ebene des Textes ist dieser Mensch das namenlos bleibende Individuum des Ästhetikers A. Richtet man nun den Blick von der Ebene der literarischen Fiktion auf diejenige der empirischen Lebenswelt, auf der das Individuum Søren Kierkegaard angesiedelt ist, und macht man sich überdies bewusst, dass auch Kierkegaard Texte schreibt, um seine Leser »auf die Wegscheide zu stellen« und durch dieses Tun seinem eigenen Leben »Bedeutung und Ziel« (Kierkegaard, S. 191) zu geben – diese Dimension vermisst er im objektiven Idealismus eines Hegel oder Schelling und ebenso im literarischen Konzept der Romantiker –, so lässt sich zunächst eine Analogie beider Ebenen konstatieren. Aber genau diese Analogie gilt es näher zu bestimmen. Zunächst lässt sich sagen, dass das Kierkegaardsche Paradigma ethischer Existenz in der literarischen Figur des Erweckungsbriefer schreibenden Ethikers Wilhelm eine Realisierung auf der syntagmatischen Ebene von *Entweder/Oder* erfährt. Doch ist es andererseits durchaus nicht so, dass das Paradigma ethischer Existenz von Kierkegaard (oder einem anderen Philosophen vor ihm) in Gestalt eines theoretischen Textes, also in begrifflicher Rede, formuliert worden wäre, um danach in der Figur des Ethikers Wilhelm seine – didaktischen Zwecken dienende – literarische Konkretisierung zu erfahren. Vielmehr wird es in Gestalt eines literarischen Textes formuliert, desjenigen von *Entweder/Oder*. Das aber hat Folgen für die Statusbestimmung der literarischen Figur des Ethikers. Bei ihr handelt es sich um eine paradigmatische Figur. Wilhelm *ist* das Paradigma ethischer Existenz. Wenn das zutrifft, dann lässt sich die Analogie von Wilhelms und Kierkegaards Handeln, ihres ethischen Existenzvollzugs, folgendermaßen bestimmen: Das Individuum Søren Kierkegaard realisiert mittels seiner ästhetischen Schriftstellerei das von ihm in der Textfigur Wilhelm entworfene Paradigma ethischer Existenz auf der Ebene seiner individuellen Lebensgeschichte. Seine sich im Verfassen von Erweckungsschriften vollziehende Existenz stellt, so lässt sich paradox formulieren, eine syntagmatische Realisierung des Paradigmas dar, das in dem von ihm verfassten Text allererst entworfen wird. In diesem Sinne kann man sagen: Kierkegaard schreibt wie Wilhelm, nicht umgekehrt. Wenn das stimmt, dann trägt aber die Bewäl-

tigung der literarische Texte kennzeichnenden »Ego-Pluralität« mittels einer Hierarchisierung der sprechenden Instanzen nach dem Modell von Autor und Figur nicht mehr, wie sie im Horizont des am wissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriff orientierten Fiktionalitätskonzepts erfolgt. Vielmehr stellt sich dann das Verhältnis des literarischen Textes *Entweder/Oder* und der Lebensgeschichte des Individuums Kierkegaard als ein solches der Intertextualität dar. Dabei liegt es nach dem bislang Gesagten nahe, in diesem Verhältnis dem Text der literarischen Figur, ihrem Brief, die Position des Prätextes zuzuschreiben. Das habe ich getan, wenn ich sagte: Kierkegaard schreibe wie Wilhelm. Doch darf man auch hier der Gefahr eines naturalistischen Fehlschlusses nicht erliegen. Den Status eines Prätextes erlangt der Brief Wilhelms nämlich erst dadurch, dass Kierkegaard (oder ein anderes Individuum) Wilhelm nachschreibt und ihm damit die Position einer für seinen Lebensvollzug paradigmatischen Figur zuschreibt. Die Frage, ob Wilhelm wie Kierkegaard oder Kierkegaard wie Wilhelm schreibt, ist darum nicht letztgültig beantwortbar. Ermisst man die Konsequenzen dieser Enthierarchisierung der Sprechinstanzen in ihrer ganzen Reichweite, so lässt sich sagen, dass damit – durchaus analog zum *Heinrich von Ofterdingen* – ein poetisches Paradigma der Wirklichkeitsgenerierung entworfen wird,³⁴ das zu demjenigen der empirischen Wissenschaften in einem Verhältnis der irreduziblen Differenz steht. Im Horizont des poetischen (oder ästhetischen) Paradigmas der Wirklichkeitsproduktion verliert aber die im Horizont des Konzepts der empirischen Wissenschaften getroffene und Gültigkeit reklamierende Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion und damit die Autorinstanz schlicht ihre Funktion. Daher wird diese Position auch im Falle von *Entweder/Oder* durch ihre Besetzung mit einem Pseudonym fiktionalisiert.

³⁴ Unlängst hat Hans Feger in seiner umfänglichen Studie *Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus* mit Recht betont, dass das ethische Stadium der Existenz in den Kierkegaardschen Schriften »durch eine immanente Kritik des ästhetischen Stadiums legitimiert« wird. Das heißt aber gleichzeitig, dass das Ästhetische primär nicht in seiner Polarität zum Ethischen, sondern das Ästhetische und Ethische gleichermaßen in Opposition zu einem positivistisch-wissenschaftlichen Wirklichkeitsverständnis zu verstehen sind. Vgl. Hans Feger, *Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus*, Stuttgart u. Weimar 2007, S. 24.

V

Das dritte und letzte Beispiel, an dem ich meine These von der meta-diskursiven Funktion des Pseudonyms erhärten möchte, ist Hugo von Hofmannsthal's frühes lyrisches Drama *Der Tod des Tizian*, das 1892 unter dem Pseudonym »Loris« in Stefan Georges *Blättern für die Kunst* erschien. In diesem Fall habe ich einen phraseonymischen Charakter des Pseudonyms nicht erschließen können, allenfalls verweist die Variante »Loris Melikow«, die sich im Hofmannsthal'schen Frühwerk ebenfalls findet, auf einen russischen General dieses Namens; die Bezüge bleiben jedoch unklar.³⁵ Thema des hier in Betracht zu ziehenden Stücks ist das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, und entfaltet wird es von den Schülern Tizians vor dem Hintergrund des im Titel angekündigten Todes ihres Meisters. Dabei schreiben sie in ihrem Gespräch der Erscheinungswelt den Status eines chaotischen Rauschens und bewusstlosen Dämmerns zu, das erst vom Künstler in eine feste symbolische Ordnung überführt werde. In diesem Sinne stimmen sie die Apotheose ihres Meisters an. Er sei »der Dinge Bänder« (Hofmannsthal, S. 255),³⁶ derjenige, der »dem Leben Leben gab« (Hofmannsthal, S. 258) und »Götter in das Nichts gewebt«, der den »wesenlosen« Erscheinungen allererst »einen Sinn geben« habe (Hofmannsthal, S. 255). Der Prozess künstlerischen Schaffens wird von den Tizian-Schülern als ein Ordnungs- und Formierungsakt beschrieben, der erst erkennbar macht, was Leben ist:

³⁵ Ausserhalb der Reichweite des hier vorgetragenen Arguments bleiben die Gedichte, die der junge Hofmannsthal pseudonym veröffentlichte. Grund hierfür ist ganz allgemein der Status der Lyrik als nicht-narrativer Form der Literatur. In lyrischen Texten wird keine Fiktion entworfen und damit keine Konfiguration installiert, wenn man unter einer literarischen Konfiguration ein interaktives Netzwerk von Figuren versteht. Das lyrische Ich bzw. die Stimme des Gedichts kann nicht als Figur bezeichnet werden, da Figuren sich dadurch auszeichnen, dass sie innerhalb einer Personenkonstellation (Konfiguration) eine bestimmte unverwechselbare Position einnehmen, also Individualität besitzen. Das lyrische Ich stellt vielmehr eine überindividuelle Instanz dar. Auch besitzen lyrische Texte keine Verlaufsform im Sinne einer zeitlichen Sukzession von Ereignissen. Die Gattung der Ballade, der eine solche Verlaufsform eignet, stellt eine Form der poetischen Narration dar, die nicht lyrisch genannt werden kann. Da im lyrischen Text also keine Fiktion im eigentlichen Sinne entworfen wird, entfällt die Differenz von Wirklichkeit und Fiktion und damit die Funktion der Autorposition im oben genannten Sinne. Im Falle der Lyrik lässt sich, so möchte ich hier vorläufig behaupten, die Autorposition nicht durch ein Pseudonym markieren. Welche Funktion die pseudonyme Publikation lyrischer Texte zukommt, muss hier einstweilen unbeantwortet bleiben.

³⁶ Zitiert wird im Folgenden (mit Nennung des Autors und der Seitenzahl) nach der Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979; hier: Bd. 1, *Gedichte und Dramen I*.

Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht
 Und unsre Seelen licht und reich gemacht
 Und uns gewiesen, jedes Tages Fließen
 Und Fluten als ein Schauspiel zu genießen,
 Die Schönheit aller Formen zu verstehen
 Und unsrem eignen Leben zuzusehen
 (Hofmannsthal, S. 256).

Entscheidend ist nun aber, dass jenes genialische Individuum Tizian selbst nicht auf der Bühne, sondern lediglich im Diskurs seiner Schüler anwesend ist. In seinem Verlauf wird der künstlerische Produktionsakt als ein chaotisch-ekstatisches Geschehen beschrieben. Tizian, heißt es, »phantasier[e]« (Hofmannsthal, S. 249); und Tizianello, sein Sohn, führt aus: »Im Fieber malt er an dem neuen Bild, | In atemloser Hast, unheimlich, wild« (Hofmannsthal, S. 249). Die Metaphorik der Unfassbarkeit signalisiert, dass der künstlerische Produktionsakt zur Sphäre des Lebens gehört und außerhalb der symbolischen Sphäre der Kunst liegt, die jene Paradigmata zur Verfügung stellt, in deren Horizont das Individuum seine Selbst- und Weltbezüge syntagmatisch realisiert. So erkennen sich die Schüler denn auch keineswegs im Meister, sondern in seinen Bildern. Das Konzept der Genieästhetik, wie es im Diskurs der Schüler formuliert wird, ist also über den Status des Kunstwerks als des Paradigmas der Selbst- und Welterkenntnis vermittelt. Wenn diese Überlegungen zutreffen, dann sollte der das Bühnengeschehen überwölbende und titelgebende Tod des Tizian, der als ein Moment gesteigerter künstlerischer Produktivität beschrieben wird, aber nicht, wie bei Peter Szondi, realistisch als das physische Sterben eines menschlichen Individuums verstanden werden.³⁷ Vielmehr allegorisiert der Tod des Tizian, wie ich denke, das Überschreiten der Schwelle zwischen Leben und Kunst, chaotischem Rauschen und symbolischer Ordnung, zu dessen Effekten die Auslöschung des Autors gehört.³⁸

Um die Markierung dieses Effektes geht es nun aber in dem Prolog, der dem Stück vorangestellt ist. In ihm tritt die Figur des Pagen auf die Bühne, der das Stück, das zur Aufführung gelangen soll, bereits kennt (Hofmannsthal, S. 247) und damit als Sprechinstanz in der Hierarchie des Hofmannsthalschen Textes eine Metaebene gegenüber dem Diskurs der Tizian-Schüler besetzt. Doch andererseits besteht die Funktion dieser Figur gerade in der Transgression jener Grenzen, welche die Ebenen des

³⁷ Peter Szondi, *Das lyrische Drama de Fin de siècle*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1991, S. 216-251.

³⁸ Vgl. Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a. a. O., S. 185-193.

Textgefüges voneinander scheiden und die »Ego-Pluralität« in eine hierarchische Ordnung bringen. Der Page, heißt es, »setzt sich auf die Rampe und läßt die Beine [...] ins Orchester hängen« (Hofmannsthal, S. 247), spricht das Publikum direkt an und überschreitet damit die Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, zwischen Kunst und Leben. Und auch die Grenze zu dem Stück, das er ankündigt, also zum Diskurs der Tizian-Schüler, überschreitet er, insofern er sich in ihm erkennt, wie ihm zuvor das Gemälde des Infanten als Medium der Selbstkonstitution dient. So sagt er über das Gemälde:

Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum
 Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn
 Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an
 Und lächle trüb: denn so ist er gemalt:
 Traurig und lächelnd und mit einem Dolch ...
 (Hofmannsthal, S. 247).

Und über das Stück äußert er: »Mir hats gefallen, [...] weils ähnlich ist wie ich« (Hofmannsthal, S. 248). Auch der Prolog des Hofmannsthalschen Stücks postuliert damit den paradigmatischen Status der Kunst für die Selbstkonstitution des Individuums, die sich als eine syntagmatische Realisierung jener Konzepte präsentiert, welche die Kunst zur Verfügung stellt. Damit wird jedoch die Hierarchie der Sprechinstanzen, wie sie im Horizont des wissenschaftlichen Wirklichkeitskonzepts zur Eindämmung der literarischen Semiose fixiert wird, eingeebnet. Überdies hat der Page das Stück, wie er verkündet, von seinem »Freund«, dem »Dichter«, erhalten (Hofmannsthal, S. 247). Insofern es sich bei dem Stück aber um den *Tod des Tizian* handelt, wird damit die Autorinstanz in die Fiktion hineingeholt, die sich auf der Bühne entfaltet und zu der der Prolog ja auch gehört. Der »Dichter« stellt also eine Instanz innerhalb und außerhalb der symbolischen Ordnung, die sein Text formiert, und damit ein Verhältnis der Differenz dar, das wiederum im Text selbst thematisiert wird, wenn der Page den »Dichter« mit den Worten zitiert: »»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume, | [...] ich versteh dich, o mein Zwillingbruder«« (Hofmannsthal, S. 247). Wenn der »Dichter« sich zum »Zwillingbruder« des Pagen erklärt, der das Gemälde des Infanten imitiert,³⁹ so bekennt der »Dichter« sich damit selbst per analogiam zum Schauspieler

³⁹ Vgl. »Da bleib ich stehn bei des Infanten Bild – | [...] | Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum | Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn | Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an | Und lächle trüb: denn so ist er gemalt: | Traurig lächelnd und mit einem Dolch ... | Und wenn es ringsum still und dämmrig ist, | So träum ich dann, ich wäre der Infant | Der längst verstorbne traurige Infant ...« (Hofmannsthal, S. 247).

jenes Konzepts des genialischen Künstlerindividuums, das in seinem Text, im Gespräch der Tizian-Schüler, entworfen wird. Diese Enthierarchisierung der Sprechinstanzen mittels einer Theatralisierung des genialischen Künstlerindividuums ist es, die, meiner Auffassung nach, in Hofmannsthals lyrischem Drama durch die Besetzung der Autorposition mit dem Pseudonym Loris markiert wird.

VI

Im Anschluss an diese Fallstudien stellt sich die Frage nach den Prämissen und Implikationen der von mir bis hierher vorgetragenen Argumentation, das heißt meiner Bestimmung der meta-diskursiven Funktion des Autorpseudonyms, die ich in drei Beispielanalysen aufzuweisen versucht habe. Dazu möchte ich abschließend folgende Überlegungen anstellen:

Sofern das Autorpseudonym in seiner meta-diskursiven Funktion den Anspruch der Literatur markiert, Wirklichkeit zu generieren, setzt dies notwendig die Ausdifferenzierung der Literatur, die – mit Niklas Luhmann zu sprechen – operative Schließung des Funktionssystems Literatur und damit die Freisetzung der Literatur von allen »Stützfunktionen«⁴⁰ für andere gesellschaftliche Bereiche voraus. Weder ist die Literatur mehr eingebunden in die Rituale der höfischen Repräsentation – wie es zuweilen noch am Weimarer Musenhof der Fall war –, noch hat sie – was ihr im Horizont des Metanarrativs der Aufklärung von Gottsched bis, sagen wir, Brecht zugemutet worden ist – als ein Instrument der moralischen oder politischen Erziehung zu dienen. Die Prämisse einer Freisetzung der Literatur – oder emphatischer: der Dichtung – von allen Stützfunktionen gilt dabei auch und vor allem mit Blick auf das von den empirischen Wissenschaften produzierte Wirklichkeitskonzept, auf das die Literatur im Laufe des 18. Jahrhunderts über die Ausformulierung des Fiktionalitäts- wie des Mimesisparadigmas verpflichtet worden war.⁴¹ Es ist daher kein Zufall, wenn die von mir gewählten Beispiele allesamt dem 19. Jahrhundert entstammen, wobei sein Beginn vielleicht mit der frühromantischen Literaturrevolution in den späten neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts angesetzt werden darf. Sie ist es nämlich, welche die Literatur von der Stützfunktion für die Wissenschaften emanzipiert und sie zu einem

⁴⁰ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O.

⁴¹ Vgl. Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, a. a. O., sowie Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Funktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, a. a. O.

eigenständigen, den eigenen systemisch ausgeprägten Parametern gehorchenden Agens im Netzwerk moderner gesellschaftlicher Funktionssysteme konstituiert. Luhmann hat die operative Schließung des literarischen Systems für den Punkt in der Evolution der Literatur diagnostiziert, an dem die Beschreibung der Literatur im Literatursystem selbst erfolgt, also mit der Ablösung des Kunstrichtertums der Aufklärung durch das romantische Konzept der Kritik.⁴² Diese Schließung geht einher mit einer Enthierarchisierung der »Ego-Pluralität«, die über das Textverfahren der Metalepse realisiert und dann im Falle nicht nur der gegebenen drei Beispiele durch die Besetzung der Autorposition mit einem Pseudonym markiert wird. Für diese These spricht nicht zuletzt der Umstand, dass es mit der Romantik zu einer wahren Inflation pseudonymer Veröffentlichungen kommt, während diese Praktik im 18. Jahrhundert kaum eine Rolle spielt. Bettina von Arnim veröffentlicht unter dem Autorpseudonym »St. Albin«, Clemens Brentano unter »Maria«, Ludwig Tieck unter »Peter Lebrecht«, Joseph von Eichendorff wählt »Florens«, Fouqué »Pellegrin«; Görres publiziert unter »Peter Hammer«, die Gündertode unter »Tian« und »Ion«, Hölderlin unter »Scardanelli« und Johann Paul Friedrich Richter längst nicht nur unter »Jean Paul«. Die Liste ist lang und einschlägig.

Das heißt freilich nicht, dass seit der Romantik allen Autorpseudonymen eine meta-diskursive Funktion im beschriebenen Sinne zu unterlegen wäre; die eingangs aufgeführten anderen Funktionen bestehen zweifellos fort. Allerdings erscheinen vielleicht auch sie vor dem Hintergrund einer Reflexion auf die meta-diskursive Funktion pseudonymer Publikationspraktiken in einem veränderten Licht, das heißt vielleicht beeinflusst die Reflexion auf die meta-diskursive Funktion des Autorpseudonyms auch ihre Beschreibung.

Zum anderen ergeben sich aus dem Rekurs auf die literarische Evolution für die Beschreibung von Autorpseudonymen aus vorromantischer Zeit grundsätzliche Konsequenzen. Ich denke etwa an die Praktik der Latinisierung von Autornamen im Horizont des frühneuzeitlichen Humanismus wie im Falle von Gryphius oder – freilich mit anderer Ausrichtung – von Angelus Silesius, über die sich die Verfasser in Wissenstraditionen einschreiben, die ihren Texten Autorität verleihen. Diese Praktik ließe sich als poetisch bezeichnen. Die Ausweitung des Konzepts der meta-diskursiven Funktion birgt indes die Gefahr einer teleologischen Betrachtungsweise, die im Sinne von Friedrich Schlegels Bestimmung des Historikers als eines rückwärtsgekehrten Propheten im Vorangegangenen lediglich die Vorstufe des Eigenen erkennt und die grundlegenden Differenzen vormo-

⁴² Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 393-507.

derner Diskurs- und Wissensformationen gegenüber der modernen nivelliert. Für eine Konzeptualisierung der Funktion literarischer Pseudonyme in vormodernen Diskursformationen, wie derjenigen des Barock zum Beispiel – Grimmelshausen veröffentlichte unter verschiedensten Pseudonymen –, ist es erforderlich, solche Modelle zu entwickeln, die den Status der Literatur innerhalb der jeweiligen kulturellen Formation berücksichtigen. Jedenfalls wäre es zweifellos illegitim, meine Bestimmung einer meta-diskursiven Funktion des Autorpseudonyms umstandslos auf Autorpseudonyme vor der Romantik zu beziehen.⁴³ Auf das Bündel von Fragen, das diese Feststellung aufwirft, möchte ich an dieser Stelle aber nicht mehr eingehen.

⁴³ In diesem Sinne auch der Essay von Thomas Wegmann, *Zwischen Maske und Marke. Zu einigen Motiven des literarischen Inkognito*, in: Thomas Wegmann, Jörg Döring u. Christian Jäger (Hrsg.), *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen 1996, S. 128-140, hier: S. 131.

JEFFREY L. HIGH

SCHILLERS UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNGEN

Die niederländische *Plakkaat van Verlatinge*, der »amerikanische Krieg«
und die unzeitgemäße Rhetorik des Marquis Posa

Schillers historische und dramatische Projekte, die sich mit historischen Rebellionen beschäftigen, weisen ein Muster auf, historische Situationen aufgrund ihrer potentiell typologischen und allgemein-menschlichen Bedeutung auszuwählen, besonders jene, die damals aktuelle Situationen am besten widerspiegeln – geschichtliche Ereignisse, die beim modernen Leser ihren Nachhall finden sollten.¹ Diese Tendenz ist besonders deutlich nach der ersten nachrevolutionären französischen Besetzung deutscher Gebiete im Herbst 1792. Ende 1792 diskutiert Schiller drei Veröffentlichungsprojekte, die sich aus Briefwechseln über die Gewalt in Paris ergeben.² Im Jahr 1795 versuchte die Abhandlung *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* ein Programm zur moralischen Erziehung durch Kunst zu einer veredelten Vernunft, im Gegensatz zu den unmittelbar verrohenden Einflüssen der Französischen Revolution, darzustellen. Der »Prolog« zu *Wallenstein* (1798) und die Widmung an Karl Theodor von Dalberg in einem *Wilhelm Tell* Manuskript (1804)³ sind beide, ohne von den jüngsten fran-

¹ Siehe Jeffrey L. High, Schiller, National Wars for Independence, and »merely political« Revolutions, in: Schiller, National Poet – Poet of Nations. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, hrsg. v. Nicholas Martin, Amsterdam 2006, S. 219-240 (im Folgenden zitiert: »High 2006« mit Seitenangabe).

² Siehe Jeffrey L. High, Schillers Plan, Ludwig XVI. in Paris zu verteidigen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 39, 1995, S. 178-194; hier S. 178.

³ Auf Seite 3 (Blatt 2) des Aschaffenburgers Manuskripts des *Wilhelm Tell* schrieb Schiller eine persönliche Widmung an den Kurherzog von Mainz, Karl Theodor von Dalberg, datiert den 22. April 1804, in der er die französische Invasion kritisierte und deutsche Anführer ermutigt, vom Beispiel Tells zu lernen. Vgl. Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, seit 1992 im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik u. des Schiller-Nationalmuseums Marbach a. N. hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff.; hier Bd. 10, S. 468 (im Folgenden zitiert »NA« mit Band- und Seitenangabe). Siehe High 2006, S. 236.

zösischen Angriffen zu wissen, nicht zu verstehen.⁴ Die französische Besatzung der Schweiz im Jahr 1798,⁵ Napoleons Staatsstreich im Jahr 1799 und die bis dahin nun widersinnige französische Adaption von Wilhelm Tell als Freiheitsheld fielen mit der Entscheidung Schillers, den französischen Wilhelm Tell, die Freiheitsheldin Johanna d'Arc und dann den eigentlichen Wilhelm Tell⁶ darzustellen, zusammen. Die vollendeten Stücke, *Die Jungfrau von Orleans* (1801) und *Wilhelm Tell* (1804) nehmen aus nahezu identischen Ausgangssituationen ihren Verlauf, in dem, wie die Niederlande gegen Spanien und die amerikanischen Kolonien gegen England, vormals geteilte – oder sogar verzwestete Staaten – sich in einem Unabhängigkeitskrieg zusammen auflehnen und im Verlauf zu einer erfolgreichen politischen Einheit werden.⁷ Schillers Modell der Imitation historischer Situation, um die größtmögliche gegenwärtige Wirkung zu erzielen, ist jedoch älter als sein dramatisches Interesse für die Besatzungen der deutschen Staaten durch das revolutionäre Frankreich. Diese Praxis Schillers geht auf die ersten Dramen zurück, und ist nirgends deutlicher als in den unzeitgemäßen – und zu einem bedeutenden Grade erfundenen – Parallelen in der Rhetorik seiner niederländischen Rebellen in *Don Karlos* (1783-1787) zu der Rhetorik des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs, vor allem, den revolutionären Glückseligkeitsdiskurs betreffend.⁸

⁴ Diese enthielten Napoleons Aufstieg zum Befehlshaber in Italien 1796; die Invasion von Italien, Hessen, Franken, Süddeutschland und zum wiederholten Mal Mainz im Jahr 1797; und Ägypten 1798.

⁵ Siehe Schillers Brief an Goethe vom 13. März 1793, in dem er dem schweizerischen Widerstand gegen die Franzosen applaudiert (NA Bd. 29, S. 218).

⁶ Ursula Wertheim, Schillers Auseinandersetzung mit den Ereignissen der Französischen Revolution, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift Jena* 8, 1958-59, S. 429-449; hier S. 446.

⁷ Der Hintergrund für das in der gleichen Schaffensperiode entstandene Stück *Die Braut von Messina* (1802) ist die normannische Besatzung Siziliens im 12. Jahrhundert. In den Zeilen 210-211 fasst ein Chormitglied den dramatischen Hintergrund zusammen: »Und jetzt sehen wir uns als Knechte | Untertan diesem Fremden Geschlechte« (NA Bd. 10, S. 28). Ein zweites Chormitglied fügt hinzu: »Sklaven sind wir in den eigenen Sitzen, | Das Land kann seine Kinder nicht schützen« (ebd.).

⁸ Siehe hierzu Jeffrey L. High, *Edinburgh-Williamsburg-Ludwigsburg: From Teaching Jefferson and Schiller Scottish Enlightenment Happiness to the »American War« and »Don Karlos«*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 2005, S. 281-313 (im Folgenden zitiert »High 2005« mit Seitenangabe).

DIE AMERIKANISCHE UND DIE NIEDERLÄNDISCHE UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG

Nach John Lockes *Zwei Abhandlungen der Regierungsform* (1690),⁹ die die Doktrin des göttlichen und absoluten Rechts des Monarchen widerlegen sollten, gibt es eine Reihe wahrscheinlicher Quellen für die Dokumente des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs. Im Falle des wichtigsten Dokuments für den nordamerikanischen Glückseligkeitsdiskurs, der im Juni 1776 von Thomas Jefferson (1743-1826) verfassten Unabhängigkeitserklärung,¹⁰ schließen diese Sidney, Bolingbroke, Montesquieu¹¹ und, am wichtigsten, die schottischen *Common Sense*-Denker Shaftesbury, Hutcheson und Ferguson ein. Die Denker der schottischen Aufklärung beeinflussten sowohl Jeffersons Ausbildung durch seinen Professor bei William and Mary, den Aberdeen-Absolventen William Small, als auch Schillers Ausbildung durch die Karlsschule Professoren Jakob Friedrich Abel und Gottfried Plouquet.¹² Wenn Locke und die Schotten das philosophische Modell zur Verfügung stellten, dann ist das naheliegenste historisch-politische Vorbild für die amerikanische *Unabhängigkeitserklärung* die niederländische *Plakkaat van Verlatinge* oder die *Niederländische Unabhängigkeitserklärung* (1581). Wie später Schiller, verzeichneten Jefferson und seine Kollegen – Benjamin Franklin, John Adams, Patrick Henry, Richard Henry Lee und Francis Lightfoot Lee – die an der Erstellung der neuesten Texte, auf welche sich die *Unabhängigkeitserklärung* gründete, mitwirkten, bedeutende Kenntnisse des niederländischen Befreiungskriegs.¹³ Neben Locke und den Schotten ist die niederländische Erklärung desweiteren eine Beweisquelle für Jeffersons juristische Rechtfertigung von Revolution in seiner Streitschrift an König Georg III., *Eine Zusammenfassung der Rechte Britisch-Amerikas* (1774)¹⁴ und dann der *Unabhängigkeitserklärung* von 1776. Dennoch wurden die geliehenen nie-

⁹ Insbesondere die zweite Abhandlung über die Regierung: »Essay Concerning the true original, extent, and end of Civil Government«. John Locke, *Two Treatises of Government*, hrsg. v. Peter Laslett, Cambridge 1960.

¹⁰ Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung wurde von Jefferson in Repräsentation des »Kommittees von Fünf« (Jefferson, John Adams, Benjamin Franklin, Robert Livingston und Robert Sherman) geschrieben. Redaktionsvorschläge von Benjamin Franklin, John Adams und dem Kongress wurden in der Überarbeitung berücksichtigt.

¹¹ Stephen E. Lucas, *The Rhetorical Ancestry of the Declaration of Independence*, in: *Rhetoric and Public Affairs* 1, Sommer 1998, S. 143-184 (im Folgenden zitiert »Lucas« mit Seitenangabe).

¹² Siehe High 2005, S. 390-402.

¹³ Lucas, S. 166.

¹⁴ Thomas Jefferson, *A Summary View of the Rights of British America*, in: *The Papers of*

derländischen juristischen Argumente für *revolutio* (den Wiedererwerb verlorener Rechte durch Aufstand)¹⁵ doch zu etwas durchaus Verschiedenem im Nordamerika des 18. Jahrhunderts, und zwar zur Grundlage für ein konstitutionelles Konzept individueller Rechte und Gleichheit, das letztendlich von den adligen Rebellenanführern der niederländischen Provinzen im 16. Jahrhundert abgelehnt wurde – *Revolution*. Bezüglich der gängigsten Werke Schillers, die die Niederlande thematisieren, so begeistert wie die niederländische Rebellion gegen Spanien im späten 18. Jahrhundert offensichtlich noch war (Goethes *Egmont*, 1787;¹⁶ Schillers *Don Karlos*, 1787; Schillers *Abfall der Niederlande*, 1788), ist die plausibelste Erklärung für ihre unzeitgemäße Beliebtheit das neue politische Versprechen der zeitgenössischen, abgeleiteten Rhetorik des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs.

Die Ähnlichkeiten in den wichtigsten Aspekten der spanischen Herrschaft der Niederlande und der britischen Herrschaft Nordamerikas sind schwer zu übersehen. Beide weisen Einwohner bereits existierender politischer Ordnungen auf, die immer häufiger werdende Verletzungen seit langem bestehender ererbter Rechte erleiden, beide werden von einem tyrannischen König regiert, der sowohl geographisch als auch (zu einem gewissen Grade) kulturell fern ist; beide versuchen anfänglich, koloniale Misshandlung zu beenden, um im Anschluss Souveränität und die Herrschaft des Gesetzes für *Bürger eines Staates*, im Gegensatz zu *Subjekten eines Territoriums*, zu begründen. So auffällig wie die situativen Übereinstimmungen sind die Ähnlichkeiten bei der Artikulation von Konflikt und Forderungen in den Dokumenten der Rebellen, wobei diese Gemeinsamkeiten in Jeffersons *Rechte Britisch-Amerikas* (1774) und der *Unabhängigkeitserklärung*¹⁷ am deutlichsten hervortreten. Aufgrund der parallelen

Thomas Jefferson 1, 1760-1776, Princeton 1950, S. 121-137 (im Folgenden zitiert »Rechte Britisch-Amerikas« mit Seitenangabe).

¹⁵ Karl Griewank beschreibt die rivalisierenden Feudal- und Wirtschaftsambitionen der niederländischen und belgischen Staaten, die – trotz aller positiven Errungenschaften – eine mögliche Revolution zurück zu *revolutio* führten. Siehe Karl Griewank, *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff. Entstehung und Entwicklung*, Frankfurt/M. 1992; hier S. 139-141 (im Folgenden zitiert »Griewank« mit Seitenangabe).

¹⁶ Wohlgermerkt begann Goethe *Egmont* – »ein Wendepunkt der Staatengeschichte« – im Jahre 1774, also am Anfang des modernen Revolutionszeitalters, und kehrte wieder im hohen Revolutionszeitalter (1782) zum Befreiungshelden Egmont zurück. Johann Wolfgang von Goethe, *Egmont*, Stuttgart 1970, S. 93.

¹⁷ *Eine Zusammenfassung der Rechte Britisch-Amerikas* wurde gänzlich von Jefferson geschrieben. Im Fall der *Unabhängigkeitserklärung* wurde Jeffersons Entwurf in der Darstellung eines Komitees von fünf Mitgliedern (Jefferson, John Adams, Benjamin Franklin, Robert Livingston und Robert Sherman) geschrieben. Redaktionelle Kommentare von

Konflikte mit staatlich aufgezwungenen Religionen ist Jeffersons *Virginia Satzung zur religiösen Freiheit* (1779) ein weiteres Dokument von Bedeutung in diesem Zusammenhang. Ein Vergleich von Passagen aus der *niederländischen Plakkaat* mit den drei Texten Jeffersons offenbart zuerst eine Reihe bedeutender Ähnlichkeiten zwischen den beiden historischen Unabhängigkeitskriegen, die für die Verschmelzung von Schillers historischen niederländischen Angelegenheiten und den viel aktuelleren politischen Zielen, die in seiner Tragödie *Don Karlos* (1787) dargestellt werden, von Bedeutung sind:

1) Die Definition eines Königs als Diener des Volkes, der aufgrund dessen Einwilligung regiert und Subjekt seiner Bedingungen (ererbte Rechte) und seiner Entlassung ist.

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT (1581)¹⁸ RECHTE BRITISCH-AMERIKAS (1774)

daß ein Fürst eines Landes von Gott als Haupt über seine Untertanen gestellt ist, um diese vor aller Ungerechtigkeit, Schaden und Gewalt zu bewahren und zu behüten, [...] und daß die Untertanen von Gott nicht zum besten des Fürsten geschaffen wurden [...], sondern der Fürst ist zum besten der Untertanen bestellt.

(PLAKKAAT, S. 711)

seine Majestät [...] ist nicht mehr als der höchste Beamte seines Volkes [...] und infolgedessen auch seiner Aufsicht unterstellt.

(RECHTE, S. 121)

Könige sind Diener, nicht Besitzer des Volkes.

(RECHTE, S. 134)

Benjamin Franklin, John Adams und dem Kongress wurden in das endgültige Dokument miteinbezogen und Jeffersons Kritik am Sklavenhandel wurde entfernt, um die Südstaaten zu beschwichtigen. Siehe Pauline Maier, *American Scripture: Making the Declaration of Independence*, New York 1997, S. 147-150. Jefferson beschuldigt Georg III. in *Eine Zusammenfassung der Rechte Britisch-Amerikas* direkt dafür, dass er die »Abschaffung der einheimischen Sklaverei« verbot (in: *The Papers of Thomas Jefferson*, Bd. 1, 1760-1776, Princeton 1950, S. 121-137; im Folgenden zitiert: »*Rechte*« mit Seitenangabe [eigene Übersetzung; wenn nicht anderweitig ausgedrückt, werden andere Verweise zu Jeffersons Schriften aus dieser Ausgabe mit »Jefferson« mit Band- und Seitenzahl zitiert]).

¹⁸ Lodewijk Blok u. Klaus Vetter, Die Unabhängigkeitserklärung der Niederlande von 1581, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 34, 1986, S. 708-720 (im Folgenden zitiert »Plakkaat« mit Seitenzahl).

2) Dokumentation von und Protest gegen Vertragsbruch: Verletzungen alter Privilegien, Naturrechte und einheimischer Verfassung:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

Freiheit – für die sie nach dem Gesetz der Natur Gut und Blut einzusetzen schuldig sind – zu bewahren und zu beschirmen [...] in diesen vorgenannten Landen geschehen, die immer nach dem Eid regiert wurden und auch regiert werden müssen, den der Fürst bei seinem Regierungsantritt ablegte [...] und wenn der Fürst diese bricht, hat er auch rechtmäßig die Herrschaft über das Land verloren.

(PLAKKAAT, S. 712)

RECHTE BRITISCH-AMERIKAS

Dass diese die Gewaltakte, gegen die wir protestieren [...] unserer Verfassung fremd, und von unseren Gesetzen nicht vorgesehen sind [...] Dass unsere Vorfahren das Recht besaßen, welches die Natur allen Menschen gegeben hat, [...] neue Gesellschaftssysteme, mit Hilfe derartiger Gesetze und Vorschriften, die für jene am geeignetsten zur Förderung der öffentlichen Glückseligkeit erscheinen, zu entwickeln.

(RECHTE, S. 121)

3) Dokumentation der wiederholten Äußerung unberücksichtigter Beschwerden.

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

Es gab verschiedene Proteste [...] um den Protest mündlich vorzutragen [...] Obwohl der König von Spanien im Gespräch die Hoffnung wach werden ließ, ihre Bitte günstig zu bescheiden, hat er doch kurz darauf brieflich streng befohlen.

(PLAKKAAT, S. 713)

US UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG

Auf jeder Stufe dieser Drangsale haben wir in den demüthigsten Ausdrücken um Hülfe und Erleichterung geflehet: Unsere wiederholten Bittschriften sind nur durch wiederholte Beleidigungen beantwortet worden.

(UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG,
S. 431, S. 3, Z.30)

4) Protest gegen die Einsetzung fremder Gesetze verbunden mit der Verletzung einheimischer Gesetze:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

Auf diese Weise sollten die Untertanen so in Armut verfallen, daß ihnen kein einziges Mittel übrig blieb, [...] so daß dieser [Gouverneur] die ihm in Spanien gegebenen Instruktionen, das Land wie ein neu erobertes zu behandeln [...]

(Plakkaat, S. 715)

US UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG¹⁹

Er hat sich mit andern zusammen gethan uns einer Gerichtsbarkeit, die unserer Landsverfassung ganz fremd ist, und die unsere Gesetze nicht erkennen, zu unterwerfen; indem er seine Einstimmung zu ihren Acten angemäßer Gesetzgebung ertheilt hat [...]

(UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG,
S. 431, S. 4, Z. 7)

5) Protest gegen die Besteuerung ohne Vertretung:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

... viele verschiedene Steuern auferlegt, die [...] zu ihrer eigenen Unterdrückung bezahlt werden mußten.

(PLAKKAAT, S. 715)

US UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG

Um Taxen auf uns zu legen, ohne unsere Einwilligung.

(UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG,
S. 431, S. 3, Z. 38)

6) Protest gegen die Besatzung durch fremde Armeen und die Beherbergung von Soldaten in Privathäusern:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

Dem Rest der Untertanen wurden gemeine Soldaten einquartiert, die ihren Frauen und Kindern lästig fielen und ihrem Besitz schadeten.

(PLAKKAAT, S. 715)

US UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG

Um grosse Haufen von bewaffneten Truppen bey uns einzulegen: [...] Er hat unsere Seen geplündert, unsere Küsten verheert, unsere Städte verbrannt, und unser Volk ums Leben gebracht.

(UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG,
S. 431, S. 4, Z. 14)

¹⁹ »Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika« wie sie 1776 von Heinrich Miller übersetzt und im *Pennsylvanischen Staatboten* erschien (im Folgenden zitiert: »Unabhängigkeitserklärung« mit Seitenangabe, anschl.: Originalseite und Zeile).

7) Die Gleichbehandlung der Verletzung von ererbten Rechten und der Sklaverei durch fremde Tyrannen:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

Dem folgend, hat der König seitdem mit allen Mitteln versucht, diese Lande ihrer alten Freiheit zu berauben und sie in die Sklaverei unter eine Regierung von Spaniern zu bringen.

(PLAKKAAT, S. 712)

US UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG

... anstatt ein freies Volk zu sein, wie wir bis jetzt angenommen haben, und fortzusetzen gewillt sind, sollen wir uns plötzlich als Sklaven wiederfinden, nicht eines, aber 160.000er Tyrannen.

(RECHTE, S. 126)

8) Der Ausschluss des Tyrannen aufgrund der Vertragsverletzung:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

Wenn er [...], diese [...] ihrer alten Freiheit, Privilegien und alten Gewohnheitsrechte zu berauben und sie als Sklaven zu behandeln sucht, muß er als Tyrann und nicht als Fürst betrachtet werden.

(PLAKKAAT, S. 712)²⁰

US UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG

Ein Prinz, dessen Charakter bei jeder Tat dem eines Tyrannen entspricht, ist ungeeignet der Herrscher eines freien Volkes zu sein.

(UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG, S. 431, S. 4, Z. 26)

²⁰ In der *Verfassung von Virginia* verwendet Jefferson eine andere Wortwahl, die auch an die niederländische Plakkaat erinnert: »Wohingegen Georg Guelph König von Britannien [...] hiermit mit der Ausübung des königlichen Amtes in dieser Regierung anvertraut, hat er gewagt dasselbe in eine abscheulich und nicht unterstützenswürdige Tyrannei zu verderben« (Jefferson Bd. 1, S. 377). Das ist auch fast die gleiche Wortwahl wie im ersten Entwurf der *Unabhängigkeitserklärung*. (Jefferson Bd. 1, S. 417).

9) Eine zusammenfassende Rechtfertigung für die Entlassung des Königs:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

All dies hat uns mehr als genug rechtliche Gründe gegeben, um den König von Spanien zu verlassen und einen anderen mächtigen und barmherzigen Fürsten zu bitten, diese Lande zu beschirmen und verteidigen zu helfen. [...] Darum sind wir gezwungen, andere Mittel anzuwenden, die uns zur Handhabung und zum Schutz unserer Rechte, Privilegien und Freiheiten geeignet vorkommen, und wir haben den König von Spanien mit Recht verlassen, dem Gesetz der Natur folgend, zur Beschirmung und Bewahrung unserer und der anderen Landsassen Rechte, Privilegien [...] *Wir tun zu wissen*, daß wir, unter Berücksichtigung des Vorgesagten und durch die äußere Not gezwungen, nach allgemeiner Übereinkunft, Beratung und Beschluß den König von Spanien hier mit ipso jure seiner Herrschaft, Gerichtsbarkeit und erblichen Ansprüche auf diese Lande verfallen erklären. Wir sind nicht gewillt, ihn fortan in irgendeiner Sache mit Bezug auf seine Souveränität, Jurisdiktion und Domänen in diesen Landen als Fürsten anzuerkennen, noch seinen Namen als Souverän zu gebrauchen oder zuzulassen, daß dies durch jemand getan wird.

(PLAKKAAT, S. 718-719)

US UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG

... dass sobald eine Regierungsform diesen Endzwecken verderblich wird, es das Recht des Volkes ist, sie zu verändern oder abzuschaffen, und eine neue Regierung einzusetzen, die auf solche Grundsätze gegründet, [...] als ihnen zur Erhaltung ihrer Sicherheit und Glückseligkeit am schicklichsten zu seyn dünket. [...] Wenn aber eine lange Reihe von Mißhandlungen und gewaltsamen Eingriffen auf einen und eben den Gegenstand unablässig gerichtet, [...] sie unter unumschränkte Herrschaft zu bringen, so ist es ihr Recht, ja ihre Pflicht, solche Regierung abzuwerfen, und sich für ihre künftige Sicherheit neue Gewähren zu verschaffen. [...] so ist jetzt die Nothwendigkeit geschaffen, welche sie zwinget ihre vorigen Regierungssysteme zu verändern. Die Geschichte des jetzigen Königs von Großbritannien ist eine Geschichte von wiederholten Ungerechtigkeiten und gewaltsamen Eingriffen, welche alle die Errichtung einer absoluten Tyranney über diese Staaten zum geraden Endzweck haben. [...] Er hat die Regierung allhier niedergelegt, indem er uns ausser seinen Schutz erklärt hat, und gegen uns Krieg führet.

(UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG,
S. 429-430, S. 5, Z. 10)

10) Jeffersons Gesetzentwurf zur Auflösung der Kirche von England, *Virginia Statute for Religious Freedom* (1779),²¹ zeigt die gemeinsame Sorge vor Tyrannei einer fremden Religion als ein Teil der Regierung:

NIEDERLÄNDISCHE PLAKKAAT

Erst wollte er unter dem Deckmantel der Religion in den wichtigsten und mächtigsten Städten neue Bischöfe einsetzen. [...] Durch die Inkorporation der Abteien hätten die Bischöfe [...] die wichtigsten Plätze und Stimmen in den Ständeversammlungen [...] die Spanische Inquisition [sollte] eingeführt werden, die [...] in diesen Landen als ebenso schrecklich und abscheulich angesehen wird wie die schlimmste Sklaverei. [...] Besonderen Unwillen erregte, daß er nicht allein versuchte, über ihre Person und ihren Besitz tyrannisch zu herrschen, sondern auch über ihr Gewissen, über das sie niemand als Gott Rechenschaft schuldig zu sein glaubten.

(PLAKKAAT, S. 712-713)

VIRGINIA SATZUNG ZUR RELIGIÖSEN FREIHEIT (1779)

Soll von der Generalversammlung erlassen werden, dass niemand in irgendeiner Weise gezwungen werden soll, weder eine religiöse Gemeinschaft oder Kirche zu besuchen oder zu unterstützen, noch körperlich oder materiell gezwungen, eingeschränkt, belästigt oder belastet werden; oder anderweitig aufgrund seiner religiösen Meinungen und Glauben leiden, sondern dass alle Menschen die Freiheit besitzen, sich zu bekennen und mit Hilfe von Argumenten ihre Meinungen in religiösen Sachen auszudrücken und das dies in keiner Weise die bürgerlichen Kapazitäten verringern, vermehren oder beeinflussen soll.

(SATZUNG 2, S. 546)

Dies ist nur ein kurzer Vergleich der wichtigsten Ähnlichkeiten zwischen der *Niederländischen Plakkaat* und nur drei von Jeffersons Revolutionschriften, die Schillers Werk vorausgingen und dazu beitrugen, die Rezeption des amerikanischen Befreiungskriegs in Europa zu definieren. Andere häufig genannte Besorgnisse waren die Verletzung des »Gesetz(es) der Natur« (*Plakkaat* 712) bzw. der »Gesetze der Natur« (*Unabhängigkeitserklärung*); die Behandlung der Subjekte als »Feinde« (*Plakkaat* 718) bzw. eine Regierung, die »gegen uns Krieg führet« (*Unabhängigkeitserklärung*); und die Einrichtung eines Polizeistaats durch fremde »Gouverneur(e)« (*Plakkaat* 717) bzw. eine Regierung, die »einen Schwarm von

²¹ Virginia Statute for Religious Freedom, in: The Papers of Thomas Jefferson, Bd. 2, Princeton 1950, S. 545-547 (im Folgenden zitiert: »Satzung« mit Seitenangabe).

Beamten hieher geschickt, um unsere Leute zu plagen« (*Unabhängigkeitserklärung*). Schließlich drücken sowohl die *niederländische Plakkaat* und die *Unabhängigkeitserklärung* eine gemeinsame Sorge, die Schiller im nordamerikanischen Zusammenhang besonders interessierte, aus, nämlich die Präsenz »deutsche(r)« Truppen (*Plakkaat* 718) bzw. »fremde(r) Mieth-Soldaten« (*Unabhängigkeitserklärung*) im Dienste des Tyrannen.

SCHILLER, GLÜCKSELIGKEIT UND DER »AMERIKANISCHE KRIEG«

Was auffälligerweise im niederländischen Text aus dem 16. Jahrhundert fehlt, der hauptsächlich die Verletzung von »alten Privilegien« betont, ist das Leitmotiv der *US-Unabhängigkeitserklärung* aus dem 18. Jahrhundert, und zwar »Glückseligkeit« und der progressive Anspruch auf das Recht (und alle dazu notwendigen Rechte) nach jener zu streben. Während die *Niederländische Plakkaat* mit einer Liste von Verletzungen alter Privilegien beginnt, fängt die *US-Unabhängigkeitserklärung* mit einer fünf Sätze langen Rechtfertigung der zukünftigen, autonomen Herrschaft, in der der erste und der dritte Satz mit dem Wort »Glückseligkeit« enden, an. In einem älteren Entwurfsfragment bezüglich der Trennung von England und der politischen Zukunft der Vereinigten Staaten verwendet Jefferson die Begriffe »Glück« und »Glückseligkeit« vier Mal in zwei Sätzen.²² Bezeichnenderweise ist der Zusatz des Schlüsselworts »Glückseligkeit« Schillers offensichtlichste rhetorische Ergänzung zum niederländischen Revolutionsprogramm in *Don Karlos*. Es ist ausserdem auffällig, dass »Glückseligkeit« auch der Schlachtruf der moral-politischen Karlsruhschriften (1779-1780), ein wichtiger Aspekt sowohl in *Die Räuber* (1781) als auch in *Kabale und Liebe* (1784) und »An die Freude« (1785) ist.

Die Tatsache, dass sowohl Jefferson (1743-1826) als auch Schiller (1759-1805) *Glückseligkeit* als die regulative Idee des Rechtsstaats betrachten, hat gemeinsame Wurzeln in ihrer parallelen philosophischen Erziehung. Die bedeutendste moral-anthropologische Philosophie des 18. Jahrhunderts unmittelbar vor dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und der Französischen Revolution verbreitete sich von den schottischen Universitäten, insbesondere von Edinburgh, zusammen mit Glasgow und Aberdeen. Der schottische Eudämonismus des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich klar von den früheren anthropologischen Diskussionen des Triebes nach egoistischem Vergnügen von Sokrates bis Leibniz bis zum Lockeschen Naturzustand, zur wohlwollenden Philosophie sozialer Ethik, wie sie von Anthony

²² Jefferson Bd. 1, S. 421.

Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1713) (*Eigenschaften der Menschen, Umgangsformen, Meinungen, Zeiten*, 1711), Frances Hutcheson (1694-1796) (*Eine Untersuchung des moralisch Guten und Bösen*, 1725) und Adam Ferguson (1723-1816) (*Aufsatz über die Geschichte der Zivilgesellschaft*, 1767) vertreten wurde. Im deutschsprachigen Raum sind anschließend ähnliche anthropologische und moral-ästhetische Thesen zur Glückseligkeit in den Schriften von Christian Wolff, Johann Georg Sulzer, Christian Garve und besonders modern-politisch in Isaak Iselins »Die Glückselige Republik« (1758) herauszulesen. Bis zur revolutionären Tätigkeit Jeffersons und moralphilosophischer Bildung Schillers, bis etwa 1774, hatte sich ein wichtiger Paradigmenwechsel in der europäischen Politikphilosophie ereignet, von einer empirischen und theoretischen Diskussion der privaten und egoistischen Anthropologie des Vergnügens hin zu einer sozial verantwortlichen Philosophie der öffentlichen Glückseligkeit für alle. Dies sollte Staatsregulative in den Vereinigten Staaten werden, in denen die Erklärung der »unveräußerlichen« Rechte zum »Streben nach Glückseligkeit« den Unabhängigkeitskrieg rechtfertigte und die wechselseitige Beziehung des guten Willens zwischen Individuum und Staat kodifizieren sollte. Die drei oben zitierten Texte von Shaftesbury, Hutcheson und Ferguson sind von besonderer Bedeutung in diesem Zusammenhang; Jefferson besaß und zitierte alle drei Werke während des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs und Schiller zitierte ebenfalls alle drei in seiner ersten Universitätsabhandlung *Gehört allzuviel Güte, Geselligkeit und große Freygiebigkeit im engsten Verstand zur Tugend?* (1779) und in seinen moral-ästhetischen Werken danach.²³ Es ist passend, dass die *US-Unabhängigkeitserklärung* Oktober 1776 das erste Mal in deutscher Sprache in Europa (Basel)²⁴ in der Übersetzung von ausgerechnet Iselin (»Die glückselige Republik«) erschien,²⁵ – als Schiller noch nicht ganz 17 Jahre alt war.

Obwohl man argumentieren könnte, dass die eher unpolitischen Schriften der Schotten und deren ebenfalls abstrakt philosophische Rezeption im deutschsprachigen Raum sowohl Jefferson als auch Schiller eine Formel für individuelle Glückseligkeit an die Hand gegeben hatten, hat Schillers Glückseligkeitsdiskurs einen eindeutig politischen und – in Anbetracht der neuesten Ereignisse – nordamerikanisch-revolutionären Flair,

²³ Für eine detaillierte Diskussion und bestimmte Zitate bezüglich der gleichen Quellen Jeffersons und Schillers siehe High 2005, S. 282-302.

²⁴ Schon am 9. Juli 1776 erschien Henrich Millers Übersetzung in Philadelphia im *Pennsylvanischen Staatsboten*. Siehe Willi Paul Adams, German Translations of the American Declaration of Independence, in: *The Journal of American History* 85, März 1999, Nr. 4, S. 1325-1349; hier S. 1328-39.

²⁵ Ephemeriden der Menschheit, Oktober 1776, S. 96-106. Siehe Dippel, a. a. O., S. 29.

wenn doch mit ihren Wurzeln im Stuttgarter Raum. Der pro-amerikanische Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), Herausgeber der Stuttgarter Zeitung *Schubarts Deutsche Chronik* und Vater von Schillers Klassenkameraden Ludwig Schubart,²⁶ war Schiller ein Vorbild. Zwischen 1774 und 1777 veröffentlichte Schubart einhundertfünfundachtzig Einzelnachrichten und Kommentare zur amerikanischen Krise, größtenteils einseitig pro-demokratischer Art. Im April 1775 schrieb Schubart in der Nachricht »Aus den Provinzen der Freiheit« in der *Chronik*, dass ein amerikanischer Krieg unausweichlich schien, wobei er als einer der ersten betonte, dass sich der Befreiungskrieg ganz spezifisch um ein politisches Konzept von »Glückseligkeit« handelt: »Knaben und Greise greifen nach den Waffen, und überall herrscht die schreckliche Losung, sterben, sterben wollen wir für die heilige Freyheit! Sieg oder Grab unter den Trümmern unserer zerfallenen Glückseligkeit«.²⁷ Am 10. Mai 1776 schrieb Schubart an seinen Stuttgarter Verlegerkollegen und Karlsschullehrer Balthasar Haug, dass Amerika das »einzige Land der Freiheit« sei.²⁸ Kurz darauf, im Oktober 1776, veröffentlichte Haug, ebenfalls Vater von einem von Schillers Klassenkameraden, anonym Schillers erstes Gedicht. In »Der Abend«, in dem Schiller »andre, ach! glüksel'gre Welten« nennt,²⁹ wird durch die Schilderung der Sonne, die über Europa untergeht und auf der anderen Seite des Atlantiks aufgeht, deutlich, dass mit »glüksel'gre Welten« Nordamerika gemeint ist und dass auch Schiller den Begriff »Glückseligkeit« für den wichtigsten Wegweiser des Diskurses über moderne Revolutionen hält.³⁰

1777, ein Jahr nach Erscheinen der amerikanischen *Unabhängigkeitserklärung*, war Schubart bereits exkommuniziert und wurde in der Folge-

²⁶ Siehe Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, S. 29.

²⁷ In Schubarts Artikel: Aus den Provinzen der Freyheit, in: *Schubarts Chronik*, 17. April 1775, 31. Ausg., S. 246. Für eine detaillierte Diskussion von Schubarts revolutionärer Herausgebertätigkeit, siehe Ursula Wertheim, *Der amerikanische Unabhängigkeitskampf im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur*, in: *Deutschlands literarisches Amerikabild*, hrsg. v. Alexander Ritter, Hildesheim u. New York 1977, S. 50-91; hier S. 63-70 (im Folgenden zitiert »Wertheim 1977« mit Seitenangabe).

²⁸ Schubarts Brief an Balthasar Haug vom 10. Mai 1776, in: *Schubart, Leben in seinen Briefen*, 2 Bde, hrsg. v. David Friedrich Strauß, Berlin 1849; hier Bd. 1, S. 333. Siehe auch Dippel, a. a. O., S. 208.

²⁹ NA Bd. 1, S. 3. Siehe Ursula Wertheim, *Schillers »Fiesko« und »Don Carlos«*. Zu Problemen des historischen Stoffes, Berlin u. Weimar 1967, S. 125 (im Folgenden zitiert: »Wertheim 1967« mit Seitenangabe).

³⁰ Schillers anti-feudales Gedicht »Der Eroberer« (1777) erschien ebenfalls in Haugs *Schwaebischem Magazin*, worin auch Schubarts *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, eine Quelle für Schillers *Die Räuber*, 1775 erschienen war. Siehe Gerhard Kluge, Kommentar, in: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe*, Bd. 2, Dramen I, Frankfurt/M. 1988, S. 903.

zeit zehn Jahre lang im Gefängnis Hoher Asperg gefangen gehalten, auf Veranlassung von Schillers Herzog Karl Eugen, und zwar teilweise wegen Schubarts freundlicher Gesinnung dem Unabhängigkeitskrieg gegenüber, wie sie sich unter anderem in den Gedichten *Freiheit*, *Silberton dem Ohre* und *Freiheitslied eines Kolonisten* ausdrückte und besonders auch wegen seiner Kritik an Karl Eugens mutmaßlichem Verkauf von 3000 Württemberger Legionären an die Briten.³¹ Bedeutsam ist nicht nur, dass Schiller Schubart illegalerweise 1781 im Gefängnis besuchte, was durch seinen Patenonkel General Philipp Friedrich Rieger, den Kommandanten des Gefängnisses, vermittelt worden war, sondern auch, dass sich unveröffentlichte Werke von Schubart in Schillers Besitz befanden. Am 23. September 1782 während seiner Flucht aus Württemberg las Schiller seinem Freund Julius Streicher Schubarts Gedichte vor, unter anderem Schubarts anti-feudales Gedicht »Die Gruft der Fürsten«, die deutliche Inspiration zu Schillers »Die Schlimmen Monarchen«. 1782 schrieb der immer noch inhaftierte Schubart das Gedicht »An Schiller«, in dem Schiller als revolutionärer Racheengel der politisch Unterdrückten auftritt: »Dein Schiller wird es tun. | Gott gab ihm Sonnenblick | Und Cherubs Donnerflug | Und starken Arm zu schnellen | Pfeile des Rächers vom tönenden Bogen«. ³² Während der Zeit seiner Bekanntschaft mit Schubart schrieb Schiller seine erste Dissertation, *Philosophie der Physiologie* (1779), in der er den menschlichen Geist und dessen Assoziationsgabe beschrieb: »Gesezt also ich sehe das Meer. Das Meer erinnert mich an ein Schif. Das Schif an den amerikanischen Krieg«. ³³ Trotz der berüchtigten geistigen und sozialen Eingeschränktheit der Karlsschule hatte Schiller nicht nur Kenntnisse von Schubart und Haug, sondern auch frühen Zugang zu einem der bestinformierten Experten Deutschlands in Sachen Amerikas, nämlich zu einem zweiten Patenonkel, Johann Friedrich Schiller, dem Übersetzer von William Robertsons *History of America*. ³⁴ Johann Friedrich Schillers Übersetzung *Geschichte von Amerika* erschien 1777. ³⁵ Die These, dass Schillers Patenonkel von nicht geringem Einfluss auf Schillers Sicht der Vereinigten Staaten war, lässt sich durch eine Reihe von Briefen unterstützen, in denen Schiller nicht nur sein eigenes Wissen um das Werk seines Ver-

³¹ Wertheim 1977, S. 86.

³² C. F. D. Schubart's, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale, 8 Bde in 4 Bdn, Stuttgart 1839-1840; hier: C. F. D. Schubarts sämtliche Gedichte, Bd. 2, Stuttgart 1839, S. 62-64.

³³ NA Bd. 20, S. 24.

³⁴ D. Francesconi, William Robertson on Historical Causation and Unintended Consequences, in: Cromohs 4, 1999, S. 1-18.

³⁵ William Robertson, Geschichte von Amerika, übers. v. Johann Friedrich Schiller, Leipzig 1777.

wandten dokumentierte, sondern ihn auch 1783 in dem expliziten Zusammenhang seines eigenen Plans einer Auswanderung in die Vereinigten Staaten erwähnte.³⁶ In einem Brief an Henriette von Wolzogen vom 8. Januar 1783 erschienen Schillers Gedanken weniger abstrakt und weniger verschlüsselt als sonst: »Wenn Nordamerika frei wird, so ist es ausgemacht, daß ich hingehe«.³⁷

Schillers Gebrauch der Wendungen »Glückseligkeit«, »darnach wird er ringen«³⁸ und »Glückseligkeitstrieb«³⁹ in den Jahren, die Jeffersons Gebrauch von »pursuit of happiness« unmittelbar folgten, und die im Folgenden dargelegten Parallelen zwischen Jeffersons *Eine Zusammenfassung der Rechte Britisch-Amerikas* und Schillers *Don Karlos* legen nahe, dass es sich um mehr als einen beachtlichen Fall paralleler Entwicklung handeln muss, und ist zumindest ein Beweis amerikanisch-revolutionärer rhetorischer Orthodoxie. Es ist wichtig, auf die Tatsache hinzuweisen – und zwar eine Tatsache, die oft unerklärlicherweise im Zusammenhang von Schillers Verhältnis zum amerikanischen Unabhängigkeitskrieg abgewiesen wird – dass Schiller, ein eifriger Schüler in Sachen Rebellionsgeschichte, von 1776 bis 1805 buchstäblich Dutzende von Büchern, Schauspielen, Gedichten und Aufsätzen schrieb, in denen es um historische Rebellionen ging, deren Mehrzahl, wie ja auch *Eine Zusammenfassung der Rechte Britisch-Amerikas* und die *Unabhängigkeitserklärung*, geprägt waren von der Idee des Verlustes bestehender Rechte als Rechtfertigung für die Rebellion und geprägt waren von Erörterungen politischer Begriffe von Glückseligkeit durch Autonomie. Diese beginnen in den mittleren Jahren des US-Unabhängigkeitskriegs.

Schillers Vertrautheit mit den neuesten Nachrichten aus dem US-Unabhängigkeitskrieg und mit dessen Leitbegriff »Glückseligkeit« wird auch in seinem literarischen Werk nachvollziehbar. Schon in *Die Räuber* (1781) verbindet Schiller »das wunderseltame Wettrennen nach Glückseligkeit«⁴⁰ mit der Situation des Aufstands – für die »Freyheit« und gegen vereinentes Gesetz – und dem Ergebnis der neuen Republik: »Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! – Stelle mich vor ein Heer Kerls

³⁶ Siehe Manfred Henninghausen, *Der Fall Amerika. Zur Sozial- und Bewußtseinsgeschichte einer Verdrängung. Das Amerika der Europäer*, München 1974, S. 80.

³⁷ NA Bd. 23, S. 60.

³⁸ NA Bd. 20, S. 11. Wills' historische Definition des Verständnisses des 18. Jahrhunderts von »pursuit« (»Streben«) ist »härter« als es moderne Leser verstehen, indem es vehementen Kampf bedeutet (»Ring«). Siehe Garry Wills, *Inventing America, Jefferson's Declaration of Independence*, Garden City 1978, S. 245.

³⁹ NA Bd. 20, S. 149.

⁴⁰ NA Bd. 3, S. 78.

wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster seyn sollen«. ⁴¹ Die Protokolle der Zensoren in Wien belegen, dass es derartig deutliche Anspielungen auf die moderne Politik und den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg waren, die zum umfassenden Umschreiben von Schillers *Fiesko* (1783) in Wien im Jahre 1784 führten. Das Wort *Freiheit* wie auch der Name des Autors sind gestrichen worden. ⁴² In Akt I, Szene VII von *Kabale und Liebe* (1782-84) lieferte Schiller eine ganze Abhandlung zu anti-feudaler Glückseligkeit, wobei die Begriffe »Glück« and »Glückseligkeit« fünf Mal auf dem engen Raum von weniger als einer halben Seite vorkommen. ⁴³ Schiller selbst brachte 1784 klar zum Ausdruck, dass er sich sehr bewusst war, dass die vielen Erwähnungen von Glückseligkeit beziehungsweise von dem Mangel daran und von politischer Freiheit in *Kabale und Liebe*, als Kritik an pro-Britischen deutschen Herrschern in dem bewussten Zusammenhang des Unabhängigkeitskriegs verstanden wurden. Dies drückt sich in einer spezifischen Bezugnahme auf die Vereinigten Staaten in einem Brief vom 1. Mai 1784 an den Theaterintendanten Wolfgang Heribert von Dalberg aus: »Ifland wird den Kammerdiener spielen, den ich, mit Wegwerfung aller amerikanischen Beziehungen, wieder ins Stük hineingeschoben habe«. ⁴⁴ Auf Lady Milfords Frage, wie der Herzog solche Brillanten bezahlen kann, antwortet der nämliche Kammerdiener: »Sie kosten ihn | keinen Heller. [...] Gestern sind siebentausend Landeskinder | nach Amerika fort – Die zahlen alles«. ⁴⁵ Auf Milfords nächste Frage, »Doch keinen | Gezwungenen?« antwortet der Kammerdiener sarkastisch:

O Gott – Nein – | lauter Freiwillige. Es traten wohl so etliche vorlaute Bursch | vor die Front heraus, und fragten den Obersten, wie teuer der | Fürst das Joch Menschen verkaufe? – aber unser gnädigster | Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschieren, | und die

⁴¹ Ebd., S. 21.

⁴² Wertheim 1967, S. 125. Siehe auch Karl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens. Zensurprotokolle, in: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25, 1915, S. 35f.

⁴³ »Präsident (verbeißt seinen Zorn). Hum! – Zwingen muß man dich, dein Glück zu erkennen. [...] Ferdinand. Weil meine Begriffe von Größe und Glück nicht ganz die Ihrigen sind – Ihre Glückseligkeit macht sich nur selten anders als durch Verderben bekannt. Neid, Furcht, Verwünschung sind die traurigen Spiegel, worin sich die Hoheit eines Herrschers belächelt – Tränen, Flüche, Verzweiflung die entsetzliche Mahlzeit, woran diese gepriesenen Glücklichen schwelgen, von der sie betrunken aufstehen, und so in die Ewigkeit vor den Thron Gottes taumeln – Mein Ideal von Glück zieht sich genügsamer in mich selbst zurück. In meinem *Herzen* liegen alle meine Wünsche begraben. –« (NA Bd. 5, S. 21).

⁴⁴ NA Bd. 23, S. 134.

⁴⁵ NA Bd. 5, S. 28.

Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen | knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster sprützen, und die ganze | Armee schrie: *Juchhe nach Amerika!* [Hervorhebung Schillers]⁴⁶

Die detaillierte Schilderung einer Szene der historisch belegten Ochsenfurter Meuterei von Legionären vom 10. Mai 1777 wurde schon in der Frankfurter Uraufführung am 13. April 1784 weggelassen, »um politischen Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen«.⁴⁷ 1785 schrieb Schiller sein später wohl bekanntestes Gedicht »An die Freude«, in dem das Konzept der Freude oder Glückseligkeit in einer »ewigen« Unabhängigkeitserklärung kodifiziert ist: »Festen Mut in schwerem Leiden, | Hülfe, wo die Unschuld weint, | Ewigkeit geschwornen Eiden, | Wahrheit gegen Freund und Feind, | Männerstolz vor Königsthronen – | Brüder, gält es Gut und Blut, – | Dem Verdienste seine Kronen, | Untergang der Lügenbrut!«.⁴⁸ Schillers »Eid« oder Erklärung wird in der ersten Zeile der vorletzten Strophe zusammengefasst, »Rettung von Tyrannenketten«.⁴⁹ Schillers Erfahrungen mit staatlichen Zensoren und mit der Selbstzensur der Theaterintendanten erklären vielleicht, warum Schillers Dramen nach *Kabale und Liebe*, beginnend mit *Don Karlos* (1783-87), das Zeitgeschehen durchgehend in Gestalt historischer Ereignisse dargestellt haben.

Briefe an und von Schiller sowie seine Projekte in den Jahren nach der Erscheinung von *Don Karlos* bezeugen dessen ungebrochenes Interesse an und Unterrichtetsein über die Vereinigten Staaten. Im Dezember 1794 sandte Schillers Verleger Cotta ihm ein Exemplar von Benjamin Franklins (1706-1790) Biografie.⁵⁰ Am 10. Juli 1795 schrieb Schiller an Johann Wilhelm von Archenholz, um diesem den Vorschlag zu unterbreiten, dass er doch eine Geschichte der amerikanischen »Revolution«⁵¹ schreiben möge. Am 30. Juni 1797 schrieb Schiller an Goethe, dass er dabei sei, Jonathan

⁴⁶ Ebd., S. 28-29.

⁴⁷ Ebd., S. 196-197. Siehe Dippel, a. a. O., S. 124. Interessanterweise drückten Jefferson und Benjamin Franklin einen Plan aus, deutsche Söldner zur Fahnenflucht zu ermutigen. Siehe Resolution to Encourage Desertions of Hessian Officers, in: *The Complete Jefferson*, hrsg. v. Saul K. Padover, New York 1943, S. 36-37 (im Folgenden zitiert »Padover« mit Seitenangabe). Siehe auch Lyman H. Butterfield, *Psychological Warfare in 1776: The Jefferson-Franklin Plan to Cause Hessian Desertions*, in: *American Philosophical Society. Proceedings* 94, 1950, S. 233-241.

⁴⁸ NA Bd. 1, S. 171.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Siehe Cottas Brief an Schiller vom 24. November 1794 (NA Bd. 35, S. 95) und Schillers Brief an Cotta vom 9. Dezember 1794 (NA Bd. 27, S. 101-102). Siehe Dippel, a. a. O., S. 49.

⁵¹ NA Bd. 28, S. 8. Siehe Horst Dippel, *Germany and the American Revolution 1770-1800*, Chapel Hill 1977, S. 49.

Carvers *Reisen durch Nordamerika* für die Recherchen zu seinem Gedicht »Nadowessische Totenklage«, zu lesen.⁵² 1801 schickte der Künstler Johann Gotthard Müller, der einen Kupferstich von Anton Grafs Portrait von Schiller angefertigt hatte,⁵³ Schiller einen Abdruck des Kupferstichs von John Trumbulls Gemälde der Schlacht von Bunker Hill in Boston,⁵⁴ die der Gegenstand von Schubarts Gedicht »Freiheitslied eines Kolonisten« war. Trumbull, der Maler des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs, der auch 1788 in Paris ein bekanntes Portrait von Jefferson malte,⁵⁵ bereiste Deutschland 1786 – was Jefferson 1788 tat – und war mit Jeffersons und mit Schillers Kreisen bekannt.⁵⁶ Später besuchte Trumbull Müller in Stuttgart, und zwar 1795 und 1797.⁵⁷ In der Folgezeit, möglicherweise im Jahre 1798,⁵⁸ schrieb Schiller Entwürfe zu zwei Dramen, *Das Seestück* und *Das Schiff*. Im Entwurf zum Seestück schrieb Schiller, »Europa und die neue Welt stehen gegeneinander«,⁵⁹ und weiter, »Seelenverkäufer schaffen einen ordentlichen Menschen durch Zwang nach Indien«,⁶⁰ wiederum hinweisend auf Schillers Beschäftigung mit dem Verkauf von Söldnern, der ihn und Schubart in Bezug auf den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg besorgt hatte. Im Entwurf zu *Das Schiff* fragte Schiller, »Darf die Revolution mit eingewebt werden?«⁶¹ Wie *Das Seestück* beinhalteten früher *Kabale und Liebe*,⁶² und Schillers *Macbeth* Adaption (1800)⁶³ Verweise auf die Verkäufe von Söldnern.⁶⁴ In einem Gedichtfragment schrieb

⁵² Siehe Dippel, a. a. O., S. 49.

⁵³ Siehe Schillers Brief an Körner vom 17. März 1794 (NA Bd. 26, S. 349).

⁵⁴ Siehe Schillers Brief an Müller vom 3. Januar 1802 (NA Bd. 31, S. 84).

⁵⁵ Siehe den Druck des Portraits, in: Johnson, S. 146.

⁵⁶ »Memorandums on a Tour from Paris to Amsterdam, Strasburg, and back to Paris« (Padover, S. 803-814).

⁵⁷ Dippel, a. a. O., S. 40-41. Siehe auch John Trumbull, *Autobiography*, New York 1841, S. 122-141, 179-180 u. 219.

⁵⁸ Siehe Schillers Brief an Goethe vom 13. Februar 1798 (NA Bd. 29, S. 204-205).

⁵⁹ NA Bd. 12, S. 317.

⁶⁰ Ebd., S. 318.

⁶¹ Ebd., S. 306. Offensichtlich, da der Kontext von *Das Schiff* transozeanisch ist, und da, obwohl es zwar viele Kolonialkriege, nur eine transozeanische und koloniale Revolution bis 1800 gegen England gegeben hatte, bezieht sich »Revolution« auf den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg oder dessen Auswirkungen in West- oder Ostindien. Vgl. Ursula Wertheim, die zum Schluss kommt, dass Schiller auf die Französische Revolution verweist, ohne zu beweisen warum. Ursula Wertheim, »Zeitstück« und »Historisches Drama« in Schillers Werken, in: Schiller-Studien. Fünf Problemstudien zum Werk Friedrich Schillers. Versuche aus drei Jahrzehnten, Jena: 1984, S. 55-76; hier S. 70 (im Folgenden zitiert »Wertheim 1984« mit Seitenzahl).

⁶² NA Bd. 5, S. 28-29.

⁶³ Act IV, Scene IV: »Wer kann Bäume | wie Soldaten pressen [...]?« (NA Bd. 13, S. 134).

⁶⁴ Wertheim 1984, S. 70.

Schiller: »Nach dem fernen Westen wollte ich steuern, | Auf der Strasse, die Columbus fand [...] Dort vielleicht ist Freiheit | Ach dort ist sie nicht | Flieh | Liegt sie jenseits dem Atlantermeere | Die Columb mit wandernd Galeere«. ⁶⁵ Es liegt nahe zu spekulieren, dass das Meer und die Schiffe, die in seiner Dissertation und *Das Schiff* »den amerikanischen Krieg« hervorriefen, und die Freiheit, die hier in Frage steht, fast so gedacht waren, vielmehr den Geist des »amerikanischen Krieges« hervorzurufen als Columbus zu ehren. ⁶⁶ Im Jahre 1801 lieferte Schiller das Musterbild der patriotischen Eintracht gegen Tyrannei in dem »Ideal-Patriotismus des Mädchens von Orleans«, ⁶⁷ die die schließlich vereinigten Franzosen gegen die Engländer führt, um ein Jahr später das Musterbild des revolutionären Versagens zu analysieren in *Die Braut von Messina* (1802), in dem die normannische Besatzung Siziliens sich durch die Zwietracht der unterdrückten Sizilianer und deren verzweigten Erbprinzen als unüberwindlich erweist.

In *Wilhelm Tell* (1804) schließlich spricht Walter Fürst im Zusammenhang der mittelalterlichen schweizer Befreiungsziele (*revolutio*), wenn er ein unzeitgemäßes Bewusstsein des modernen Revolutionskonzepts in seinem negativen Verweis auf die Gründung eines neuen Staats demonstriert: »Abtreiben wollen wir verhaßten Zwang, | Die alten Rechte, wie wir sie ererbt | Von unsern Vätern, wollen wir bewahren, | Nicht ungezügelt nach dem Neuen greifen«. ⁶⁸ Sein Rebellengefährte Werner Stauffacher spricht aber in der positiven Rhetorik des modernen Befreiungskrieges, vom Konzept des Naturrechts bis zum Recht auf Widerstand, bis zum vertrauten Jeffersonischen Aufruf der »unveräußerlichen« Rechte.

⁶⁵ NA Bd. 2.1, S. 429.

⁶⁶ Wie ähnlich Jeffersons amerikanischer Revolutionsbegriff politischer Selbstbestimmung und der deutsche Glückseligkeitsdiskurs sich am Ende des 18. Jahrhunderts waren, wird deutlich in Georg Forsters Reaktion auf den Tod Benjamin Franklins im Jahre 1790: »Der Stifter des Nordamerikanischen Freistaats, der Erfinder des Blitzableiters, der Wohltäter seines Vaterlandes, der Freund und Bruder des Wilden und des Weisen, der humanste Mensch und der glücklichste von allen, die im achtzehnten Jahrhundert zu Mitarbeitern am großen Vollendungswerke menschlicher Glückseligkeit auserkoren waren, hieß Benjamin Franklin!« (Georg Forster, Werke, Bd. 8, hrsg. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1974, S. 275. Auch hier, in den Worten von Schillers einstigem literarischem Alliierten Forster, dessen letzte veröffentlichte Schrift, *Ueber die Beziehung der Staatskunst auf das Glueck der Menschheit*, 1794 in der Zeitschrift *Friedenspräliminarien* erschien, ist Glückseligkeit ein Synonym für politische Freiheit im Kontext der amerikanischen Revolution.

⁶⁷ Karl S. Guthke, Schiller auf der Bühne der Vereinigten Staaten, in: Maske und Kothurn. Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft 5, 1959, S. 227-242.

⁶⁸ NA Bd. 10, S. 188.

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,
 Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
 Wenn unerträglich wird die Last – greift er
 Hinauf getrost in Muthes in den Himmel,
 Und hohlt herunter seine ewgen Rechte,
 Die droben hangen unveräuserlich
 Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst –
 Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
 Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht –
 Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
 Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben –
 Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen
 Gegen Gewalt – Wir stehn vor unser Land,
 Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder!⁶⁹

Wie im Falle des Eides in »An die Freude« ist der Rütlichswur in *Wilhelm Tell* ein Eid »des neuen Bundes« von einem einzigen »Volk von Brüdern« mit dem Motto von Rösselmann dem Pfarrer aus Uri wie bei dem US-Amerikaner Patrick Henry (1736-1799) – »... give me liberty or give me death« (1775)⁷⁰ – »Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben«.⁷¹

DER »AMERIKANISCHE KRIEG«⁷² UND SCHILLERS *DON KARLOS*

Die Geschichte des niederländischen Unabhängigkeitskriegs ist die offensichtliche Primärquelle für Schillers *Don Karlos*. Sie ist nicht nur die Hintergrundgeschichte des Dramas, sondern das Ergebnis jahrelanger Forschung Schillers, die auch in seiner populären historischen Schrift *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* (1788) resultierte. Eine große Anzahl verschiedener Ausgaben und historiographischer Forschung dokumentieren die Entwicklung des Originalquellenmaterials von St. Reals Geschichte⁷³ bis zu Schillers *Don Karlos*. Es bleiben jedoch unbeantwortet die ebenso wichtigen Fragen,

⁶⁹ NA Bd. 10, S. 185.

⁷⁰ Patrick Henry vor der Landesversammlung (House of Burgesses) Virginias am 23. März 1775 (William Wirt, *Sketches of the Life and Character of Patrick Henry*, Philadelphia 1836).

⁷¹ NA Bd. 10, S. 192.

⁷² NA Bd. 20, S. 24.

⁷³ Siehe Abbé de Saint-Réal, *Histoire de Dom Karlos, Fils de Philippe II. Roy d'Espagne* (1672). Siehe auch H. J. Heller, *Die Quellen des Schillerschen »Don Carlos«*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 14, Bd. 25, 1859, S. 55-108; Hartmut

warum die Einzelheiten der Geschichte zu den ganz anderen Einzelheiten des Dramas wurden und warum Schiller die Geschichte in den Jahren von 1782-1787 für thematisch geeignet hielt. Schiller hat zwei Ziele, wenn er die Geschichte – »ein Magazin für meine Phantasie«⁷⁴ – nach Geschichten mit dem allgemeinsten Anspruch, durchkämmt: Zuerst sucht er tragische historische Konflikte mit dauerhafter Wirkung, die »den Menschen [Menschheit], und nicht *den* Menschen [Individuum] darstellen«;⁷⁵ zweitens ist eines der Hauptkriterien zur Auswahl zum dramatischen Material die damalige sozio-kulturelle und politische Relevanz.⁷⁶ Die niederländische Befreiungsbewegung erfüllt nur die erste Anforderung, es sei denn man berücksichtigt den damaligen amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, die Gemeinsamkeiten der Freiheitskämpfe und die ähnlich gestalteten legalistischen Argumente, die in der *niederländischen Plakkaat* und der *US-Unabhängigkeitserklärung* ausgedruckt werden.

Schillers Verbindung des Glückseligkeitskonzepts mit einem Freiheitskampf amerikanischer Machart kommt nirgendwo mehr zum Vorschein als in *Don Karlos* (1787), begonnen März 1783,⁷⁷ zu einer Zeit, in der das Schicksal der amerikanischen Rebellion noch nicht entschieden war und zu einer Zeit als Schiller selber Pläne schmiedete, im Falle einer erfolgreichen Revolution nach Amerika auszuwandern.⁷⁸ Obwohl Schillers vermeintliche Darstellung einer nach Karl Griewank konservativen Revolution viel beachtet worden ist⁷⁹ – geht es den historischen Niederländern

Reinhardt, *Don Karlos*, in: Schiller Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 379-394; »Quellen« in: NA Bd. 7,II, S. 119-125.

⁷⁴ Brief an Caroline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788 (NA Bd. 25, S. 154). Ob Schiller mit »Magazin« ein Journal, eine Versorgungsquelle oder ein Lager meinte: die Bedeutung ist annähernd gleich; Geschichte ist ein Raum, aus dem man dramatische Materialien, d. h. »innere Wahrheit« schöpft.

⁷⁵ NA Bd. 25, S. 154. Siehe auch Schillers Brief an Goethe vom 15. Dezember 1797: »Ich habe schon öfters gewünscht, daß unter den vielen schriftstellerischen Spekulationen solcher Menschen, die keine andere als kompilatorische Arbeit treiben können, auch einer darauf verfallen möchte, in alten Büchern nach poetischen Stoffen auszugehen, und dabei einen gewissen Takt hätte, das Punctum saliens an einer an sich unscheinbaren Geschichte zu entdecken. [...] Mir deucht, ein gewisser Hyginus, ein Grieche, sammelte einmal eine Anzahl tragischer Fabeln entweder aus oder für den Gebrauch der Poeten. Solch einen Freund könnte ich brauchen« (NA Bd. 29, S. 169).

⁷⁶ High 2006.

⁷⁷ NA Bd. 7,II, S. 13.

⁷⁸ NA Bd. 23, S. 60.

⁷⁹ In *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff* beschreibt Karl Griewank die Entwicklung des modernen Revolutionskonzepts von mittelalterlichen Aufständen – die nur die Wiederherstellung alter Privilegien zum Ziel hatten – bis zum modernen Konzept von Revolution, das sich aus Diskursen der Errichtung eines neuen Staates auf der Basis der Französischen Revolution des 19. Jahrhundert entwickelte.

doch in der Tat um »alte Freiheiten und Privilegien« – geht es jedoch den Amerikanern um beides: alte Privilegien und vielmehr dann um das modernste Rechtskonzept. Allerdings hat das Streben Posas laut Schiller selbst ebenfalls keine derartigen konservativen Grenzen, da sein Posa nach eigener Aussage (Posas und Schillers) ein Revolutionsdenker des 18. Jahrhunderts, nicht des 16. ist.⁸⁰ Im dritten der *Briefe über Don Karlos* legt Schiller die Angelegenheit bei; Posa fordert einen neuen vertraglichen Schutz des Strebens nach Glückseligkeit – nicht nach einer Rückkehr zu alten feudalen Freiheiten –, nicht freiwillig von oben, was Posa laut Schiller nicht erwartet,⁸¹ sondern mit Gewalt von unten. Kurzum, Schiller erklärt, dass Posa regelrecht aktiv nach einer *Revolutionsmöglichkeit* sucht:

Der Geist der Völker wird von ihm studiert, ihre Kräfte, ihre Hülfsmittel abgewogen, ihre Verfassungen geprüft [...] feuriger für dieses grosse Ganze entzündet, das ihm in so vielen Individuen vergegenwärtigt war, so kommt er jetzt von der grossen Ernte zurück, brennend von Sehnsucht, einen Schauplatz zu finden, auf welchem er diese Ideale realisieren, diese gesammelten Schätze in Anwendung bringen könnte. Flanderns Zustand bietet sich ihm dar. Alles findet sich zu einer Revolution zubereitet. [...] Sein Ideal republikanischer Freiheit kann kein günstigeres Moment und keinen empfänglicheren Boden finden.⁸²

Posa ist für Schiller nicht nur ein genialer, reformorientierter Anwalt der zertretenen Rechte, in der Tat sucht er den nächstbesten Kontext für die revolutionäre Gründung einer neuen Staatenordnung. In diesem Sinne eilt er nach Madrid um Don Karlos, nicht den künftigen spanischen Verwalter, sondern »den Befreier der Niederlande«,⁸³ zu rekrutieren. Bezüglich dieses ersten Zieles (Befreiung) handelt Schillers Posa noch in Übereinstimmung mit den Ergebnissen des historischen niederländischen Befreiungskriegs. Jedoch eilt Posa, über dieses Ziel zum zweiten hinaus, »den künftigen Schöpfer *seines* [meine Hervorhebung] *geträumten Staats* [Hervorhebung Schillers] zu umarmen.«⁸⁴ Im fünften Brief wird Posas

⁸⁰ Es ist außerdem wichtig festzuhalten, dass das Hauptanliegen Schillers und seines deutschen Publikums die Regierungssituation der modernen deutschen Staaten ist, weder die Regierungssituation der Niederlande, noch Englands, noch Nordamerikas. Da diese Tatsache offensichtlich ist, kann es aus Schillers Perspektive keinen Grund geben, eine konservative Revolution zu begrüßen, da, wenn man die damals aktuellsten Entwicklungen in anderen Nationen mit der Situation in den deutschen Staaten vergleicht, es für die Deutschen keinen vorabsolutistischen Sozialvertrag je gab, nach dem sie sich nostalgisch sehnen konnten.

⁸¹ NA Bd. 22, S. 154.

⁸² Ebd., S. 146-147.

⁸³ Ebd., S. 147.

⁸⁴ Ebd.

Absicht – das »kühne Traumbild eines neuen Staates«⁸⁵ – ganz offen in zwei Phasen ausgedrückt: 1) das historisch erstrebte Ziel des 16. Jh., »Flanderns Befreiung und das künftige Schicksal der Nation«, und 2) ein realisierbares Ziel des 18. Jahrhunderts in Nordamerika, das heißt »sein (Posas) hohes Ideal von Freiheit und Menschenglück«,⁸⁶ die glückselige Republik.

In der Audienzszene mit Philipp II. beruft sich Posa auf das politische Konzept der Glückseligkeit des späten 18. Jahrhunderts buchstäblich zwölf Mal. Noch auffälliger als die Unterschiede zwischen Posas Glückseligkeitsrhetorik und dem feudalen Befreiungskonzept der *niederländischen Plakkaat* sind jedoch die beinahe allumfassenden Ähnlichkeiten zwischen Jeffersons Revolutionsrhetorik und dann Schillers Überarbeitung der niederländischen Rhetorik in *Don Karlos*, in der Schiller Angelegenheiten modernster nordamerikanischer aber *nicht* frühneuzeitlicher niederländischer Dokumente darstellt. Eine Gegenüberstellung von Auszügen der dramatischsten Rhetorik von Jeffersons 1774 veröffentlichter Schrift an Georg III., *Rechte Britisch-Amerikas*, mit Marquis Posas Ansprache an Philipp II. in *Don Karlos* demonstriert bemerkenswerte Parallelen zwischen Jefferson und Schillers Posa in deren Aufruf der (Shaftsburianschen, Hutchensonschen und Fergesonschen) Konzepte der Freiheit, Harmonie, und Glückseligkeit im Kontext der Revolution:

JEFFERSON AN GEORGE III. (1774)

MARQUIS POSA AN PHILIPP II. (1787)

1) Dass unsere Vorfahren ein Recht besaßen, [...], neue Gesellschaften zu gründen unter Gesetzen und Vorschriften, die ihnen am ehesten danach schienen, die öffentliche Glückseligkeit zu fördern.⁸⁷

1) Weißen Sie | dem Glück der Völker die Regentenkraft [...].⁸⁸

2) Dass dies unsere Gründe zur Klage sind, die wir solchermaßen seiner Majestät vorgelegt haben, mit der Freiheit der Sprache und des Gefühls, die sich eines freien

2) Ich bin – ich muß | gestehen, Sire – sogleich nicht vorbereitet, | was ich als Bürger dieser Welt gedacht, | in Worte Ihres Unterthans zu kleiden –⁸⁹

⁸⁵ NA Bd. 6, S. 269.

⁸⁶ NA Bd. 22, S. 154.

⁸⁷ Rights, S. 121.

⁸⁸ NA Bd. 6, S. 192.

⁸⁹ Ebd. S. 179-180.

Volkes geziemt, das Anspruch auf seine Rechte erhebt, und zwar nicht als ein Geschenk seines Herrschers. [...]

Lasst jene, die Furcht haben, schmeicheln. Es ist keine amerikanische Kunst. Zu huldigen, wo es nicht geboten ist, mag wohl für Bestechliche gehen, für solche jedoch, die die Rechte der menschlichen Natur geltend machen, schickt es sich schlecht.⁹⁰

3) Lass nicht den Namen Georg des Dritten ein Fleck in den Seiten der Geschichte sein.⁹¹

4) Sie wissen und werden daher sagen, dass Könige die Diener, nicht die Eigentümer des Volkes sind.⁹²

Und diese seine Majestät [...] ist nicht mehr als der höchste Amtsträger seines Volkes [...] und daher dessen Aufsicht unterworfen.⁹³

5) Öffnet Euer Herz, Sire, dem freien und erweiterten Gedanken.⁹⁴

Ich höre, Sire, wie klein, | wie niedrig Sie von Menschenwürde denken, | daß Sie der Kühnheit nicht gewärtig sind, | daran gemahnt zu werden – ja sogar | selbst in des freien Mannes Sprache nur | den Kunstgriff eines Schmeichlers sehen ...⁹⁵

3) Zu einem Nero und Busiris wirft | er Ihren Namen ...⁹⁶

4) Ich kann nicht Fürstendiener sein.⁹⁷

Der Bürger | sei wiederum, was er zuvor gewesen, | der Krone Zweck [...].⁹⁸

5) Geben Sie, | was Sie uns nahmen, wieder. [...] Geben Sie | Gedankenfreiheit – ⁹⁹

⁹⁰ Jefferson Bd. 1, S. 134.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ »Open your breast, Sire, to liberal and expanded thought« (ebd.).

⁹⁵ Ebd. S. 186.

⁹⁶ Ebd. S. 191.

⁹⁷ Ebd. S. 182.

⁹⁸ Ebd. S. 193.

⁹⁹ Ebd. S. 191.

6) ... statt uns als freie Menschen [...] als Sklaven wiederzufinden, und zwar nicht von einem sondern von 160.000 Tyrannen.¹⁰⁰

7) Dies, Sire, ist unsere letzte, unsere entschiedene Resolution, [...] dass es Euch gefallen wird, [...] Bruderliebe und Harmonie im gesamten Reiche herzustellen.¹⁰¹

6) Werden Sie | von Millionen Königen ein König.¹⁰²

7) dann, Sire, wenn Sie zum glücklichsten der Welt | Ihr eignes Königreich gemacht – [...] dann ist | es Ihre Pflicht, die Welt zu unterwerfen.¹⁰³

Lassen Sie, | [...] Menschenglück | aus Ihrem Füllhorn strömen ...¹⁰⁴

Es ist nicht zu übersehen, dass die wichtigste Entwicklung in Schillers niederländischer Rebellenrhetorik Posas Leitprinzip des Vernunftstaats der »Glückseligkeit« ist, das er mit Jefferson teilt, jedoch nicht mit den historischen niederländischen Rebellen.

Als implizite Folge wird in *Don Karlos* der niederländische Anspruch auf den Schutz Gottes und das Recht des Strebens nach einer eigenen Staatsreligion mit der Jeffersonischen Garantie der »Gedankenfreiheit« im modernsten Sinne, dem rechtlichen Schutz des Vernunftstaats und dessen Trennung von Kirche und Staat, ersetzt. In *Don Karlos* erscheint die unzeitgemäße Trennung von Kirche und Staat als eine Hauptsorge von Philipps königlichem Beichtvater. In Akt II, Szene 10 kombiniert Domingo die Angst vor »ungewisse(n) Freunden« (Posa)¹⁰⁵ und »Neuerer(n)« (Karlos und Elisabeth)¹⁰⁶ mit der Prophezeiung eines neuen weltlichen Staates, der an Jeffersons *Virginia Satzung zur religiösen Freiheit* erinnert. Am entscheidendsten ist jedoch, dass Domingo Karlos' Pläne besser versteht als Philipp diejenigen Posas (»Sie sind | ein Protestant?«);¹⁰⁷ denn die Gefahr in *Don Karlos* ist nicht mehr eine neue Staatsreligion, sondern keine Staatsreligion:

¹⁰⁰ Ebd., S. 193.

¹⁰¹ Ebd., S. 191.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 193.

¹⁰⁴ Ebd., S. 191.

¹⁰⁵ Ebd., S. 120.

¹⁰⁶ Ebd., S. 125.

¹⁰⁷ Ebd., S. 184.

DOMINGO: Dahin also wär' es gekommen? Dahin? Und ein Augenblick zertrümmerte, was wir in Jahren bauten? – Und Sie so ruhig? so gelassen? – Kennen Sie diesen Jüngling? Ahnden Sie, was uns erwartet, wenn er mächtig wird? – [...]

Ich bin sein Feind nicht. Andre Sorgen nagen an meiner Ruhe, Sorgen für den Thron, für Gott und seine Kirche – Der Infant (Ich kenn' ihn – ich durchdringe seine Seele) hegt einen schrecklichen Entwurf – Toledo –

den rasenden Entwurf, Regent zu sein, und unsern heil'gen Glauben zu entbehren. – Er hält nichts von Religion. [...]

Sein Herz entglüht für eine neue Tugend, die, stolz und sicher und sich selbst genug, von keinem Glauben betteln will. – [...]

– Er denkt! – sein Kopf entbrennt von einer seltsamen Chimäre – er verehrt den Menschen – – Herzog, ob er zu unserm König taugt?¹⁰⁸

Je mehr man die Geschichte Spaniens und der Niederlande mit der Geschichte Englands und Nordamerikas vergleicht, desto weniger hat die revolutionäre Philosophie von Schillers *Don Karlos* mit dem niederländischen Unabhängigkeitskrieg gemeinsam, dafür umso mehr mit dem »amerikanischen Krieg« gegen England. Eines der merkwürdigsten Anzeichen der Britenhaftigkeit von Schillers Philipp ist dessen Titel, »Sire«, der weder Spanisch noch Deutsch ist, die zwei Sprachen, die eigentlich in einem deutschsprachigen Drama über die spanische Geschichte zu erwarten wären. In einem Brief vom 21. Mai 1787 beklagt sich Schiller bei seinem Verleger Göschen, dass die Überarbeitung von *Don Karlos* bezüglich der königlichen Anrede ein Problem ergeben hatte: »Bei Sire ist das e weggestrichen, welches ein Hauptfehler ist denn Sire ohne e heißt bloss Herr im englischen. Sire mit e heißt Ew, Majestät«. ¹⁰⁹ Schillers auffällige Detailverliebtheit eines englischen Titels, die sogar sein Verleger nicht verstand, zeugt von einem bewusstem Interesse, einen kolonialen Tyrannen mit englischem Flair zu schaffen, womit Posa nicht nur seine eigene Zeit, sondern auch seinen eigenen Konflikt und Ort transzendiert. Es erscheint die Anredeform »Sire« in keinem anderen dramatischen Werk Schillers außer seiner *MacBeth*-Bearbeitung und auch dort nicht halb so regelmäßig wie in *Don Karlos*, da Duncan am häufigsten mit »mein König« angesprochen wird.

¹⁰⁸ Ebd., S. 123-124.

¹⁰⁹ NA Bd. 24, S. 97.

Die Figur Posa scheint sich seiner Unzeitgemäßheit völlig bewusst zu sein. In seinem ersten Treffen mit Philipp zeigt er sich schon gewissermaßen resigniert, dass sein revolutionäres Konzept des Rechtsstaats nicht für das 16. Jahrhundert bestimmt ist, sondern dann in einem »kommenden« Jahrhundert Realität werden würde: »Das Jahrhundert | ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe | ein Bürger derer, welche kommen werden«. ¹¹⁰ Im nächsten Augenblick sagt Posa das Ende der absolutistischen Tyrannei und ein kommendes Jahrhundert der Aussöhnung zwischen dem Staat und dem Individuum voraus. »Sanftere | Jahrhunderte verdrängen Philipps Zeiten; | die bringen mildre Weisheit; Bürgerglück | wird dann versöhnt mit Fürstengröße wandeln, | der karge Staat mit seinen Kindern geitzen, | und die Nothwendigkeit wird menschlich sein«. ¹¹¹ Schließlich, und folglich, kurz vor seinem Tod, Akt IV, Szene 21, sagt Posa das historische Scheitern seiner Vision für die Niederlande, jedoch deren historische Realisierung für Millionen innerhalb der nächsten Jahrhunderte, voraus:

Er mache –
 O, sagen Sie es ihm! – das Traumbild wahr,
 das kühne Traumbild eines neuen Staates,
 der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
 die erste Hand an diesen rohen Stein.
 Ob er vollende oder unterliege –
 ihm einerlei! Er lege Hand an. Wenn
 Jahrhunderte dahin geflohen, wird
 die Vorsicht einen Fürstensohn, wie er,
 auf einen Thron, wie seiner, wiederholen
 aus den Ruinen seinen Torso graben,
 und ihren neuen Liebling mit derselben
 Begeisterung entzünden. ¹¹²

In allen drei Aussagen Posas hier ist es eine unvermeidbare Angelegenheit von ein paar Jahrhunderten, bis sein Ideal und der Staat im Dienste des Individuums »das Traumbild des 16. Jahrhunderts mit der Realität des 18. Jahrhunderts ersetzen wird, »wenn Jahrhunderte« dahin geflohen«, und »wenn die Zeitläufte wiederkehren«. Wo die Nordamerikaner in der *niederländischen Plakkaat* eine rechtliche Quelle zur Unterstützung einer wirklichen Rebellion sahen, entdeckte Schiller die typologische Wiederho-

¹¹⁰ NA Bd. 6, S. 185.

¹¹¹ Ebd., S. 189.

¹¹² Ebd., S. 268-269.

lung einer moralischen Quelle, und eine historische Parallele zwischen dem 16. Jahrhundert und der modernsten Rechtsgeschichte, um Feudalherrscher mit einer geschichtspolitischen Unausweichlichkeit zu bedrohen, die er eindeutig als Warnung in *Abfall der Niederlande von der Spanischen Regierung* aussprach: »Die Kraft also, womit es [das niederländische Volk] handelte, ist unter uns nicht verschwunden; der glückliche Erfolg, der sein Wagestück krönte, ist auch uns nicht versagt, wenn die Zeitläufte wiederkehren und ähnliche Anlässe uns zu ähnlichen Taten rufen«. ¹¹³

Wichtig für das Verständnis von Schiller als politischem Denker und für die Rezeption von *Don Karlos* ist, dass Posas Plan A logischerweise weder zu reformieren noch zum niederländischen Feudalismus unter einem »barmherzigen Fürsten« ¹¹⁴ zurückzukehren, noch die Rückkehr zu niederländischem Feudalismus in irgendeiner Form – also nicht frühneuzeitliches *revolutio*, sondern eine moderne Revolution – ist. Um die Jefferson-Posa-Parallele bis zum Ende zu verfolgen, stimmen Posas eigene unzeitgemäße Ziele mit beiden, der Geschichte der Niederlande und der damals neuen nordamerikanischen Geschichte in der mechanischen Abfolge von 1) Unterdrückung, 2) Provokation und Forderungen der Rebellen, 3) tyrannische Reaktion (Georg III., Philipp II.), 4) Rebellion und 5) Errichtung einer neuen Republik (Die Vereinigten Niederlande, die Vereinigten Staaten von Amerika) überein. Posas Republik aber basiert auf der Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts und einer damals modernen, säkulären anti-feudalistischen Verfassung (Jefferson, Posa und Karlos, aber nicht die historischen Niederlande). ¹¹⁵ Da Schillers Drama in der Tat mitteilt, dass Posas – nicht Schillers – Plan B, ein gescheiterter Versuch für eine aufgeklärte Monarchie mit einem »Federstrich« (konstitutionelle Monarchie), wie erwartet abgelehnt wird, müsste die Dynamik bald wieder in Plan A enden, einer (erfolgreichen) Rebellion und der Gründung eines neuen konstitutionellen Staates. Logischerweise war diese Wende der Ereignisse Posas (und Jeffersons) unausweichliches Endziel, wenn die Unaufmerksamkeit von Karlos einen kurzen, dramatischen Wechsel zu Plan B nötig machte. Schließlich bestätigt Schiller im fünften der *Briefe über Don Karlos*, dass Posas Plan A die moderne Revolution ist, keine frühmoderne Reform: »... am allerwenigsten fiel es ihm [Posa] ein, diesen Weg unmittelbar durch den König zu nehmen«. ¹¹⁶ Schillers Verschmelzung der frühneuzeitlichen Geschichte, aktueller Ereignisse und dramati-

¹¹³ NA Bd. 17, S. 11.

¹¹⁴ Plakkaat, S. 718-719.

¹¹⁵ Siehe Michael Kloepfer, Verfassungsdenken in Schillers »Don Karlos«, in: Neue Juristische Wochenschrift 59, 2006, H. 9, S. 560-565.

¹¹⁶ Hervorhebung Schillers (NA Bd. 22, S. 154).

scher Logik stellt ein Problem für diejenigen Schillerforscher dar, die Schiller, den Autor von *Don Karlos*, als einen gemäßigten Reformers sehen, einen Verfechter einer längerfristigen, konstitutionellen Monarchie, einen konservativen Revolutionär.¹¹⁷ Posa versucht, die Gedanken und Taten der modernen Revolutionen und Unabhängigkeitskriege, die Jahrhunderte später kamen und die nicht bei der Wiederherstellung verlorener Rechte und alter Staaten Halt machten, sondern darauf aus waren einen völlig neuen Staat, der letztendlich auf den notwendigen konstitutionellen Garantien des Strebens nach Glückseligkeit gegründet war, zu schaffen, vorzubereiten. Diese modernen Revolutionen begannen mit dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg (April 1775 – September 1783), dessen dramatisches Schicksal immer noch zur Diskussion stand, als Schiller mit dem Gedanken spielte in die Vereinigten Staaten auszuwandern (Januar 1783) und die Arbeit an *Don Karlos* (März 1783-1787) begann.¹¹⁸

¹¹⁷ Siehe Griewank, S. 178-179; Borchmeyer 1982; Wilfried Malsch, Moral und Politik in Schillers »Don Carlos«, in: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S. 207-237; und Dieter Borchmeyer, Marquis Posa im Zwielficht. Schiller, Thomas Mann und die Tücken der Sozial-Philanthropie: Eine Studie über »Don Carlos«, in: Jeffrey L. High, Die Goethezeit: Werke – Wirkung – Wechselbeziehungen. Eine Festschrift für Wilfried Malsch, Göttingen 2001, S. 343-361; hier S. 345-346.

¹¹⁸ Ich möchte gerne Lisa Beesley, Tabea Bruckelt und Roma Hernandez für ihre Hilfe bei der Quellensuche sowie Henrik Sponsel (alle drei an der California State University Long Beach) für seinen Beitrag zu der Übersetzung dieses zuerst in englischer Sprache geschriebenen Textes, danken. Dank auch an Nele Hempel-Lamer (California State University Long Beach) und Friederike von Schwerin (Pomona College) für ihre hilfreiche Kritik.

ULRICH PROFITLICH

DAS NIEDRIGE UND DAS PLATTE

Zu Schillers Theorie des komischen Theaters

I

Wie Wolfgang Promies gezeigt hat,¹ dominiert seit den Tagen Lessings und Möasers ein Begriff des Harlekin und des durch ihn repräsentierten sog. Niedrigkomischen, der von anstößigen vitalkomischen Elementen so sehr gereinigt ist, dass Autoren verschiedenster Lager sich im Plädoyer für ein *neben* der hohen Komödie laufendes niedriges Genre vereinigen können.² Zu einer eingeschränkten Duldung des Niedrigkomischen, ja des Niedrigen überhaupt, versteht sich auch Schiller in seinen *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (entstanden vermutlich 1793, veröffentlicht erst 1802). Was diese skizzenhafte, von den Interpreten bisher wenig beachtete Schrift mit der Tradition verbindet, ist allerdings auf Oberflächliches beschränkt. Während die Autoren der Aufklärung in ihrer Mehrzahl apologetische Interessen verfolgt hatten (die Rechtfertigung des Lachens gegenüber Einwänden der Strenggläubigen, die Verteidigung der niedrigkomischen Genres gegen den Vorwurf der Unflätigkeit, die Versicherung ihres Nutzens als Mittel zur Beförderung der Tugend des Volkes), konzentriert sich Schiller auf die Frage nach der Eingrenzung des Personenkreises, der, ohne Anstoß zu erregen, zum Träger des belachbaren Niedrigen gemacht werden darf. Unerfreulich, erklärt er, sei die Ausmalung des Niedrigen nur, wo derjenige, der sich durch Niedrigkeit des Denkens und Verhaltens befleckt, ein »Mensch von Geburt« oder jedenfalls ein »Mensch [...] von Erziehung« sei.³ Ein Element

¹ Wolfgang Promies, *Der Bürger und der Narr*, München 1966, bes. S. 131-155.

² Vgl. z. B. das 9. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (Lessing, Werke, Bd. 4, München 1973, S. 428) sowie Richard Daunicht (Hrsg.), *Lessing im Gespräch*, München 1971, S. 182f., 203, 445f.; Wolfgang Stellmacher, *Goethes Puppenspiel*, Frankfurt/M., Berlin 2001, bes. S. 48-54.

³ Vgl. Schiller, Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1963, S. 242f. Zitate aus diesem Band werden künftig durch unbezeichnete arabische Seitenzahlen nachgewiesen, Zitate aus

der alten Ständeklausel kann man hier fortgeführt sehen: Abermals wird den »vornehmen Personen« eine Behandlung »mit aller Würde und Anstand« zugebilligt (S. 243).⁴ Schillers Eigentum dagegen ist das Geflecht der Begründungen.

Die aristokratische Prämisse, die der sozialen Zuordnung der Qualitäten »Niedrigkeit«, »Würde«, »Anstand« zugrunde liegt, formuliert er selbst: Ausschließlich von einer Standesperson sind wir »berechtigt [...], feinere Sitten zu fodern« (S. 243). Zwar ist das schwer vereinbar mit der anfänglich aufgestellten Behauptung, das Niedrige beweise den »Mangel einer Eigenschaft, die von jedem gefordert werden kann« (S. 242), doch wenn Schiller seine Überzeugungen für die Dichtungstheorie fruchtbar zu machen sucht, wird deutlich, dass er in den *Gedanken* eine universelle Verbindlichkeit für das Niedrigkeits-Verbot ebenso wenig beansprucht wie in den kurz vorher entstandenen *Ästhetischen Vorlesungen*.⁵ Es sind zwei Fälle, in denen »das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann«: wenn die niedrig genannten Gesinnungen und Handlungen von Standespersonen in parodistischer Absicht kopiert werden, sowie vor allem wenn die Träger des Niedrigen Menschen aus den untersten Klassen sind. In beiden Fällen tritt an die Stelle der Indignation als vollauf angemessene Reaktion die »Belustig[ung]«, das »Lachen« – gestattet im ersten Fall, weil die Standespersonen die skandalösen niedrigen Gesinnungen, die sie in ihrem Reden und Verhalten parodierend prätendieren, in Wahrheit ja nicht vertreten, im zweiten, weil die Karrenschieber, Matrosen und Postillione von den »Regeln des Wohlstand«, überhaupt von allem, was eine ambitioniertere Delikatesse des Fühlens fordert, dispensiert sind; die Auszeichnung, solchen anspruchsvolleren Instanzen zu unterstehen, wird ihnen in der exklusiven Ethik, die Schiller dem Betrachter des Lachstücks unterstellt, nicht zugebilligt.

Diese eingeschränkte Rechtfertigung einer dramatischen Darstellung des Niedrigen setzt allerdings eine Bedeutungsverschiebung im Ausdruck »niedrig« voraus. Was Schiller nun, das Niedrige dem Pöbel und seinen

anderen Bänden derselben Ausgabe durch Verbindung einer römischen und einer arabischen Zahl.

⁴ Zur Wahrung des ständischen Decorums vgl. vor allem Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, München 1983, S. 37f. Über die »Affinität zur ständischen Regelpoetik« vgl. auch den Kommentar zu Schillers Aufsatz in der Ausgabe des Deutschen Klassikerverlags (Schiller, *Werke und Briefe*, Bd. 8, *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt/M. 1992, S. 1371).

⁵ Kann man der Mitschrift des Hörers dieser im Winterhalbjahr 1792/93 gehaltenen Vorlesungen trauen, bezeichnete Schiller dort das Niedrige und das Grässliche als »die äußersten Gränzposten des Geschmacks«, die »sehr behutsam anzuwenden« seien (Bd. XXI, S. 86).

Repräsentanten im Lachstück zubilligend, mit diesem Ausdruck bezeichnet, ist, verglichen mit der rigiden Definition zu Beginn des Aufsatzes (»Roheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen«), erkennbar abgemildert. Immer noch umfasst das »Niedrige« die Verstöße gegen den »Wohlstand«, gegen die »bessern Sitten«, gegen die sensiblere Moral der »feinen Welt«, doch das Definitionselement »verächtliche Gesinnungen« hat im Betragen des im Lachstück vorgeführten Pöbels keine Entsprechung. Der Lachen erregende Makel des betrunkenen Postillions und der derb scherzenden Matrosen ist beschränkt auf »Grobheit«, »Roheit«; als »verächtlich« (»verdorben«) dagegen präsentiert Schiller die Plebejer nicht. Es würde voraussetzen, die in ihren Manieren und Späßen liegende Rohheit als Ergebnis bewusst vollzogener Normverletzungen zu interpretieren.⁶ Von einem solchen fundamentalen sittlichen Defekt aber ist in dem Bild, das Schiller von ihnen entwirft, keine Rede. Wie die Karrenschieber und ihre Standesgenossen geschildert werden, sind sie nicht allein objektiv von einer Vielzahl ambitionierter Normen dispensiert, sondern auch mit sich völlig im Reinen, agieren unbefangen, ohne das Bewusstsein versäubarer Pflichten.

Mit aller Vorsicht lässt sich ein weiterer Schritt tun, beachtet man die Qualifikationen, die Schiller ihren Grobheiten gibt, im Einzelnen. Das Fühlen und Benehmen des Pöbels, das er einer auf bloße Belustigung zielenden Kunst zuweist, ist nicht allein roh und unschicklich, es ist auch »wahre[r] Ausdruck der Natur« (S. 243). Den Karrenschiebern, Postillionen und Matrosen, denen der Sinn für die Forderungen des Anstands und verfeinerten Fühlens fehlt, mangelt damit auch das Bedürfnis, die ihren »Gesinnungen, Redensarten und Verrichtungen« eigene Rohheit zu verbergen, und der Betrachter, der sich »ergötz[t]«, indem er das Rohe an den Standards der »feinen Welt« misst, genießt den Anblick eines Momentes von Wahrheit. Erst hierdurch hebt sich das dem feinen Zuschauer zugebilligte Lachen über das selbstgefällige Überlegenheitslachen heraus, das neben der Entlastung vom Druck zunehmend rigider werdender Normen einer der Effekte war, auf welche die bis ins 18. Jahrhundert reichende grobianische Tradition spekuliert hatte.

So kommt es, dass Schiller zwar einerseits einer Kunst, die »weiter nichts will, als uns belustigen«,⁷ deutlich einen minderen Rang zuweist,

⁶ Völliger Ausfall der Triebkontrolle (»Jeder Leidenschaft ohne allen Widerstand nachgeben, jeden Trieb befriedigen [...]«) dürfte unter den Elementen, die Schiller bei der Entfaltung des Begriffs »niedrig« aufführt, am ehesten dasjenige sein, das dem Definitionselement »verächtliche Gesinnungen« zuzuordnen ist.

⁷ Der Geltungsbereich von Schillers Duldung des Niedrigen in den *Gedanken* sollte nicht auf die »komischen Gattungen« schlechthin ausgedehnt werden, wie es der Kommentar zur

andererseits denjenigen, der sich »zuweilen« dieser Belustigung überlässt, von dem Vorwurf freispricht, damit notwendigerweise einen »verderbten Geschmack« zu verraten. Was sich im Lachen über die (von ekligen Zügen freie) Betrunktheit des Postillions und die »Scherze« seiner Standesgenossen ausspricht, ist – zumindest unter anderem – die Befriedigung, welche die Begegnung mit Repräsentanten der unentstellten »Natur« bereitet.⁸ Ihre Bedingung hat die Unbedenklichkeit dieses Lachens in dem, was Schiller andernorts als »moralische Indifferenz« (Bd. XXI, S. 91) des Komischen beschreibt. Die Empörung (Indignation), die er demjenigen abverlangt, der – lesend oder als Zeuge – mit der Verletzung von Normen konfrontiert ist, erübrigt sich gegenüber einem Geschehen, dessen Akteure diesen Normen nicht unterliegen. Ungehindert durch moralische Rücksichten, darf sich der Betrachter ganz dem Lachen über die den Karrenschiebern eigene Unbefangenheit überlassen. Die Erhöhung der Plebejer zu Repräsentanten der »Natur«⁹ – darum nicht notwendigerweise

Frankfurter Ausgabe (wie Anm. 4, S. 1371) tut. Was Schiller hier zum »Lachstück« darlegt, ist jedenfalls kein Beitrag zu seiner Theorie der *Komödie*. Vernachlässigt werden die Genreunterschiede ebenfalls in der Interpretation Frank Schlossbauers (Literatur als Gegenwelt. Studien zur Komik und Vitalkomik am Beispiel von Fischarts *Geschichtklitterung* und Lessings *Nathan der Weise*, Diss. Irvine 1988, S. 145). Die Ansicht, dass hemmungslose Triebbefriedigung »den Komödienhelden [...] negativ auszeichnet« (ebd.), kann man Schiller m. E. nicht zuschreiben. – Eine Übertragung von Elementen der Komödientheorie auf die Theorie des Lachstücks nimmt auch Martin Stern vor, wenn er in diesem »Theaterbesucher höherer Stände in götterähnliche ›Freiheit des Gemüts‹ versetz[t]« erkennt. Gleichgültig, auf welches Jahr man das Nachlassfragment *Tragödie und Comoedie*, aus dem diese Formel stammt (Bd. XXI, S. 93), datiert: mit dem »höheren Zustand«, den es dem Zuschauer der Komödie zubilligt, beschreibt es m. E. anderes als die »Belustigung«, die vom Lachstück zu erwarten ist (vgl. Martin Stern, *Komik ohne Satire?*, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), *Verlorene Klassik?*, Tübingen 1986, S. 185-204, hier S. 199).

⁸ Als »verräterisch« wird Schillers Wendung vom »rohen aber wahren Ausdruck der Natur« von Schlossbauer aufgefasst: »Das aus dem Rahmen des ihm selbst erlaubten Verhaltens Verdrängte und Verbannte wird vom Bürger, wenn auch nur im Antlitz der verachteten unteren Schichten, noch als ein Teil der menschlichen Natur wiedererkannt.« (wie Anm. 7, S. 146f.) Formuliert man es so, wird kaum deutlich, dass es sich bei der Natur, die Schiller im Betragen der Karrenschieber repräsentiert sieht, um ein überempirisches Prinzip handelt, um »Daseyn nach eigenen Gesetzen«, »Einheit mit sich selbst« (S. 414), »Übereinstimmung« (S. 420).

⁹ Als Prämisse von Schillers Billigung des Vergnügens am Niedrigen verdient diese Stilisierung des niedrigen Standes zum Statthalter der »Natur« alle Aufmerksamkeit. Die Feststellung im Kommentar der Frankfurter Ausgabe – »Das Lachen über das Niedrige kann statthaft sein, weil Farce oder Parodie die Standesgrenzen nicht verwischen [...]« (S. 1371) – hält sich, so plausibel sie ist, in der Entfaltung dieses Aspektes m. E. zu sehr zurück. Mehr Sorgfalt darauf verwendet Borchmeyer (wie Anm. 4, S. 37f.), der, ohne die aus Schillers Argumentation sprechende konservative Position zu leugnen, in dessen Deutung der Lach-

auch zu Naiven¹⁰ – ist es auch, die Schillers Lizenzierung des Niedrigen von der streckenweise sehr ähnlichen Argumentation Sulzers absetzt. Auch Sulzer spricht von der Belustigung, die sich »Personen von feinem Geschmack« durch Betrachtung des Niedrig-Komischen »bisweilen« gönnen dürfen (als Beispiel dient ihm das Benehmen einer Gruppe von Schornsteinfegern), doch der Berufung auf die »Natur«, deren getreue »Schilderung« er als »zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm« rühmt,¹¹ fehlt das Gewicht, das sich im Falle Schillers der geschichtsphilosophischen Beschwerung des Begriffs »Natur« verdankt.

II

Als Schiller etwa drei Jahre später in *Über naive und sentimentalische Dichtung* die Frage nach der Rolle des Unedlen im komischen Theater¹² wieder aufgreift, setzt er andere Akzente. Die »Komödie«, über die er nun anstelle des »Lachstücks« und der Farce redet, ist weder im Personal auf die Karrenschieber und Matrosen eingeschränkt, noch sind die diesem anspruchsvolleren Genre zugeschriebenen Qualitäten durchgehend identisch mit denen, die Schiller in dem früheren Aufsatz beschäftigten: Vom »Nied-

stückbelustigung ein geschichtsphilosophisches Element registriert, das auf die zwei Jahre später entwickelte Theorie der Naivität vorausweist.

¹⁰ Wendet man das begriffliche Instrumentarium von *Über naive und sentimentalische Dichtung* in aller Strenge an, kommt ihnen die Auszeichnung »naiv« möglicherweise nicht zu. Dazu müssten die Forderungen des Anstands und der besseren Sitten so gekennzeichnet sein, dass sie durch das »Natur« repräsentierende Betragen der Matrosen »beschämt« würden (S. 413): als »falsche Anständigkeit«, als Erzeugnis von Verkehrtheit und »Künsteley« (S. 419). Selbst wenn man annimmt, diese Sicht sei in den wenigen Zeilen, mit denen Schiller sich hier begnügt, zumindest als eine von mehreren nebeneinander hergehenden Betrachtungsweisen implizit enthalten, bleibt ein Spielraum der Interpretation insofern, als Schillers Charakterisierung der Natur sich auf das eine Moment »Rohheit« beschränkt, das mit Naivität zwar vereinbar ist, sie aber keineswegs einschließt. Gerade in diesem Punkt lässt der knappe Essay manches unentfaltet (vielleicht einer der Gründe, aus denen er zunächst unveröffentlicht blieb). Zum Bedeutungsspielraum von »Natur« und »naiv« sei hier nur hingewiesen auf: Wolfgang Riedel, »Der Spaziergang«, Würzburg 1989, S. 63-80; Ulrich Tschierske, Vernunftkritik und ästhetische Subjektivität, Tübingen 1988, S. 385-388; Carsten Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, Stuttgart 1995, S. 194-200, 203f.

¹¹ Vgl. Johann Georg Sulzer, Niedrig, in: ders., Allgemeine Theorie der Schönen Künste, neue verm. Aufl., 3. Thl., Leipzig 1787, S. 420f.

¹² Auf Fragen des *komischen Theaters* muss auch das Folgende eingeschränkt bleiben. Kein Raum wird also sein für die im Vergleich mit dem skizzenhaften Essay von 1793 sorgfältig elaborierte Passage, in der Schiller, im Blick auf die *erotische Dichtung* der als naiv reklamierten Autoren Goethe und Wieland, Bedingungen einzugrenzen sucht, welche die Darstellung und Erregung »niedrig menschlicher Gefühle« erlauben (S. 462-465).

rigen« ist nun weniger – und dann unter anderen Namen¹³ – die Rede, mehr dagegen vom »Gemeinen«¹⁴ und besonders von einem Phänomen, das schon 1793 als *Spezies* des Gemeinen eingeführt worden war: vom »Geistlosen«,¹⁵ zu dem, nicht streng davon abgegrenzt, das »Platte« (»Triviale«) gehört.¹⁶

Gemeinheit im Sinne von Platttheit, Trivialität, Geistlosigkeit: es ist eine Gruppe von Qualitäten, die – gemessen an Rohheit, Sichgehenlassen und Verletzung des Anstands, den krassen Phänomenen, die 1793 im Ausdruck »Niedrigkeit« zusammengefasst waren – ein geringeres Gewicht besitzen. Versöhnlicher reagiert Schiller darum nicht. Die Gleichgültigkeit der »Deutschen«¹⁷ gegenüber dem Platten und Geistlosen, wie er sie z. B. in der Beliebtheit von sog. geselligen Liedern nach Art der Freimaurerlieder beobachtet,¹⁸ beschreibt er mit einer in seinen literaturtheoretischen Schriften ungewohnten sarkastischen Ironie,¹⁹ und sein Fazit, man könne

¹³ So, wenn Schiller mit Bezug auf das Komödienwerk Holbergs von »Schlamm« spricht (S. 479; vgl. auch S. 486: »schmutzig«). Was Schiller hier unter den Vokabeln »Schlamm« und »schmutzig« zusammenfasst, ist offenbar nicht erst das den antiken Vorbildern Aristophanes und Plautus seit jeher vorgeworfene Obszöne, sondern schon weniger extreme Phänomene, die traditionsgemäß als Elemente des Niedrigkomischen angesehen werden. Beim Durchblättern des Komödienwerks von Holberg kann man eine Vorstellung davon gewinnen, worin Schiller den »Schlamm« gesehen haben mag. In Holbergs *Wochenstube* finden sich – neben dreckigen Anspielungen, Kalauern und ähnlichen, meist breitgetreten platten Scherzen – Betrunktheit, grobe Beschimpfungen, z. T. in Fäkalsprache, Prügeleien, practical jokes, drastische Missgeschicke u. ä.

¹⁴ Schiller definiert es weiterhin – analog zum Erhabenen – über die Wirkung. Vgl. schon S. 241: »Gemein ist alles, was [...] kein anderes als ein sinnliches Interesse erweckt.«

¹⁵ Vgl. die dort gegebene Bestimmung des »Gemeinen« als »Mangel des Geistreichen und Edeln« (S. 242).

¹⁶ Hinzu kommen mit derselben oder verwandter Bedeutung »prosaisch«, »flach«, »leer« vor allem in brieflichen Äußerungen aus der Mitte der 90er Jahre. Gelegentlich bezeichnet Schiller mit solchen Ausdrücken spezifische *Nuancen* des Gemeinen, öfter verwendet er sie als Synonyme. (Dieser Sprachgebrauch, der sich auf präzise Distinktionen nur partienweise einlässt, wird, um der Gefahr der Überinterpretation zu entgehen, für die folgende Darstellung übernommen.)

¹⁷ Vgl. Schiller an Goethe, 30.1.1798 (Bd. XXIX, S. 197).

¹⁸ S. 479. Vgl. dazu Schiller an Humboldt, 18.8.1803 (»Die Lieder der Deutschen, welche man in fröhlichen Zirkeln singen hört, schlagen fast alle in den platten prosaischen Ton der Freimaurerlieder ein, weil das Leben keinen Stoff zur Poesie giebt«) (Bd. XXXII, S. 63); Schiller an Körner, 18.2.1802 mit dem Zusatz, selbst Goethe habe »einige platte Sachen bei dieser Gelegenheit ausgehen lassen« (Bd. XXXI, S. 105), sowie Schiller an Goethe, 24.5.1803.

¹⁹ Vgl. dazu die 1796 entstandenen *Xenien* mit dem Titel *Shakespeares Schatten*. Als Ursache für die »Misere« des zeitgenössischen Theaterrepertoires gilt dort die »Natur, die erbärmliche« des Publikums, das »Häusliches« und »Bürgerliches« statt des tragödienspezifischen »Großen« zu sehen wünscht (II, Teil 1, 306f.). Mit der Wahl von »groß« als Antonym zu »gemein« und »niedrig« lässt Schiller hier erkennen, dass er mitunter weniger eine von

sie »nicht sorgfältig genug verbannen« (S. 480), ist an Schärfe nur der Rigidität vergleichbar, mit der Lessing im 79. *Dramaturgie*-Stück Verletzungen des Mikrokosmos-Gebots verurteilt hatte (»weg mit ihnen von der Bühne«). Jedenfalls hat die Duldung des Unedlen, zu der sich Schiller in der Schrift von 1793 für den Ausnahmefall des Lachstücks bereitgefunden hatte, nun, wo er ausschließlich von der (hohen) »Komödie« redet, kein Pendant mehr.

Die Prämissen, die ihn zu seinem strengen Urteil nötigen, zeigen sich im Vergleich mit der Komödientheorie Lessings. Auf den ersten Blick scheinen die beiden Autoren nicht weit voneinander entfernt zu sein. Wie Lessing – und nach diesem auch Sulzer²⁰ – das Komödienlachen als »Lachen mit [dem] Verstande«²¹ beschreibt, so auch Schiller: Zum Thema der Komödie erklärt er die sog. »Verstandes-Widersprüche« (S. 442), das Ungereimte, das vor das »Forum« (S. 446) des Verstandes gebracht wird, einer Instanz, welche die Ungereimtheit des Ungereimten, die Torheit des Törichten erkennt. Doch auf dem Spiel steht mehr als die Sache der Ratio. Wird der Abscheu vor dem Platten als Widerwille gegen das Geistlose formuliert, ist schon mit dem Wortbestandteil »Geist« alles das aufgerufen, was in den ethisch-anthropologischen Abhandlungen der Jahre 1793-1795 über den Anteil des »Geistes« an der Doppelnatur des Menschen ausgeführt ist. Ungeachtet der vielfältigen Äquivokationen, welche die Verwendung des Wortes »Geist« belasten, bezeichnet es doch immer das Kantische Prinzip der »Selbsttätigkeit«, etwas, das Schiller zugleich als ein Element des Vermögens zur »Poesie« auffasst: die Fähigkeit, durch Reflexion auf Ideen sich über das je Gegebene zu erheben, wie auch das Bedürfnis (den »Trieb«) dazu. Mit Schillers Unterscheidung gelungener und missglückter Komödien innerhalb der Opposition gemein/geistvoll ist so dem Genre Komödie eine Dimension zugesprochen, die in der Komödientheorie des zu Ende gehenden Jahrhunderts fehlt, zumindest nicht ausgearbeitet ist.

Eine weitere unter Schillers Prämissen ist hier zu notieren: seine Grundüberzeugung, mit geistlosen, platten, »prosaisch« (»unpoetisch«) ge-

unreinen Zusätzen freie Komödie im Sinn hat als geradewegs die *Tragödie*. Der Lobpreis der Komödie als des »schönen« Genres, den Schiller seit dem Nachlass-Fragment *Tragoedie und Comoedie* aus den frühen 90er Jahren bis zur *Dramatischen Preisaufgabe* von 1800 formuliert, ist in seiner Geltung eingeschränkt auf spezielle, nur ausnahmsweise gegebene Rezeptionsbedingungen, auf »glückliche« (Bd. XXX, S. 177) Umstände, die den Verzicht auf die der Tragödie zugewiesene erhabene Rührung erlauben.

²⁰ Vgl. die Akzentuierung des Verstandes als des komödienspezifischen Rezeptionsvermögens in Sulzers Artikel »Comödie« (wie Anm. 11), S. 218.

²¹ Vgl. Lessing (wie Anm. 2), S. 672.

nannten Momenten sei schlechthin *jeder* Wirklichkeitsausschnitt durch-
 setzt, Geist und poetischen Gehalt verdanken »Stoffe« erst ihrer Auf-
 fassung und Behandlung durch das Subjekt. Der wichtigste unter den
 Termini, mit denen Schiller diese Behandlung beschreibt, ist »veredeln«
 (mitunter auch »vergeistigen«). Was bedeutet dieser in Schillers literatur-
 theoretischen Äußerungen seit der Bürger-Rezension zentrale Terminus
 in seinen Überlegungen zur Komödie? Kann man sich an seiner Verwen-
 dung in dem Abschnitt zur Elegie orientieren (S. 45of.)? Im Falle einer
 Elegie, so Schiller dort, besteht die als »veredeln« bezeichnete Operation
 darin, ein als verloren betrautes endliches Wirkliches »zu einem ideali-
 schen um[zu]schaffen«, ihm in der Einbildungskraft eine »Vollkommen-
 heit [zu verleihen], in der [es] nie existirt hat«. Im Falle der Satire, in
 deren Gebiet Schiller die Komödie lokalisiert, kann von einem solchen
 idealisierenden Umschaffen bis zur »Vollkommenheit« nicht die Rede
 sein. Objekt der Satire ist ein Mangelhaftes, das mit »Abneigung« (S. 44f.)
 zu präsentieren ist. Die veredelnde Leistung des Autors muss sich hier da-
 rauf beschränken, das thematisierte Mangelhafte (in der Komödie das Un-
 gereimte), ohne seine Mangelhaftigkeit aufzuheben, zu befreien von den
 ihm anhängenden platten Zügen. Die beiden Elemente Ungereimtheit und
 Platttheit verlangen damit vom Autor sehr unterschiedliche Reaktionen.
 Darf Ungereimtheit zum Gegenstand der Satire gemacht – das heißt als
 ein Mangelhaftes dargeboten – werden, gilt das nicht auch für die beglei-
 tende Platttheit. Jede Art *ihrer* Thematisierung, wie wir sie zum Beispiel
 aus der Dramatik des 20. Jahrhunderts kennen,²² auch die satirische, ist
 mit dem Veredelungsgebot unvereinbar. Was geschieht, wenn der Autor
 diese Maximen befolgt? Ungereimtheit, veredelt präsentiert, verliert ihre
 Eigenart nicht, wird womöglich gesteigert; die Torheit des Toren bleibt als
 solche erhalten, kenntlich und belachbar. Die den Trägern der Torheit an-
 haftende Platttheit dagegen wird durch die veredelnde Behandlung aufge-
 hoben, an ihre Stelle tritt anderes: nicht der »Witz«, mit dem Lessing die
 Komödien-Narren »aufzuputzen« empfiehlt,²³ sondern eben das, was den
 »Geist« als das Vermögen der »Selbsttätigkeit« beschäftigen kann, die
 Voraussetzung dafür, dass die lachende Wahrnehmung des Unverstän-

²² Vgl. die demonstrative Entfaltung der meist als unentrinnbar angesehenen Banalität durch Ionesco und Beckett, in den sog. absurden Stücken von Hildesheimer und Grass, nicht zuletzt bei Handke und Bernhard.

²³ Vgl. das fast ein Jahrhundert später in Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (Königsberg 1853, S. 211) aufgegriffene 22. *Dramaturgie*-Stück: »Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben [...]; er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Torheiten bemänteln zu können [...].« (wie Anm. 2, S. 33of.).

digen, die auch bei Schiller den Begriff der »Komödie« (mit)konstituiert, in den Rang einer »poetischen« Rezeptionsweise erhoben wird.

Schillers Insistieren auf der Notwendigkeit des Veredelns entspringt einer Erfahrung, die er als Leser moderner wie antiker Komödien machte: Die Autoren, denen die veredelnde Behandlung des Gemeinen anvertraut ist, sind ihrer Aufgabe nicht durchgängig gewachsen; selbst bei anerkannten Meistern des Genres bleibt das Veredeln Stückwerk, weil sie von der Gemeinheit ihrer Stoffe »angesteckt« werden. Anders als Friedrich Schlegel, der eine Phase der Verfallsgeschichte der Komödie aus einem Wandel des öffentlichen Geschmacks herleitet,²⁴ sucht Schiller die Bedingungen, die dieser Ansteckung zugrundeliegen, in unterschiedlichen, ursprünglich als zeitenthoben konzipierten Autorhaltungen, für die er gerade die Termini »naiv« und »sentimentalisch« eingeführt hat. Was dieses Gegensatzpaar, das er damit einer ersten Bewährungsprobe aussetzt, zur Untersuchung seiner Frage so brauchbar macht, ist die in ihm entworfene Opposition zweier Möglichkeiten, auf »Wirkliches« zu reagieren: unreflektierte Zustimmung im Gegensatz zu Distanzierung im Namen eines durch »Unendlichkeit« ausgezeichneten »Ideals«. Wie geht Schiller vor? Als von der Ansteckung *bedroht* nennt er Vertreter beider Haltungen: die naiven Autoren ausnahmslos, von den sentimentalischen eine ihrer Arten: die satirischen und damit die Verfasser von Komödien. Schon Explikation der Begriffe reicht aus, diese Zuordnungen plausibel zu machen. Beide Autorenklassen haben es – im Gegensatz zu den elegischen und idyllischen Dichtern – mit »Wirklichem« zu tun und damit zugleich mit dessen Trivialität, die bisweilen, ebenso wie sie abstößt, den Impulsen der sinnlichen Natur des Betrachters und Beschreibers auf verführerische Weise entgegenkommt.²⁵ Schon bloße Begriffsanalyse genügt aber auch, wenn es gilt, das antagonistische immunisierende Element aufzufinden, das den Autor vor der drohenden Überwältigung durch das Triviale, durch die vom kruden »Stoff« ausgehende »blinde Gewalt« (S. 477), bewahren kann. Schillers Argumentation geht hier für die beiden Dichterklassen verschiedene Wege.

Geringere Mühe bereitet der Fall des *sentimentalischen* Autors. Im selben Maße, wie der Satiriker sentimentalischer Autor ist, also der Erfahrung ausdrücklich oder unausdrücklich das »Ideal« entgegengesetzt, lässt er sich von einer Instanz leiten, die den Widerstand gegen die Attraktion des Gemeinen erleichtert. Allerdings sind es unter den Satireverfassern nur ausgewählte, die an dieser Auszeichnung teilhaben. Schiller handelt davon

²⁴ Vgl. Anm. 36.

²⁵ Vgl. dazu S. 488.

gleich in der ersten der beiden für die Komödientheorie relevanten Partien des Essays,²⁶ wo er umständlich die Verfehlungen des sog. »gemeinen Satirikers« beschreibt. Statt im »Verweilen« bei dem thematisierten Wirklichen dessen »Widerspruch [...] mit dem Ideale« (S. 442) bewusst zu machen, missbraucht dieser seinen Auftrag und appelliert mit der ausmalenden, nur scheinbar missbilligenden Darstellung des Schlechten an Interessen, die der Sinnlichkeit (dem »Bedürfniß«) zuzuordnen sind. Einen Gedanken der Bürger-Rezension wiederholend, beschreibt Schiller als Ursprung dieser Verkehrung einen Defekt in der »Natur« des Autors: dessen Befangenheit in einem »unreinen« Pathos, das der vom Trivialen ausgehenden Verführung nichts entgegenzusetzen hat. Auf den Satiriker dieser »gemeinen« Art lässt sich das Prädikat »sentimentalisch« offensichtlich nicht anwenden. Es fehlt ihm, was im zweiten Teil der Abhandlung als Kern der sentimentalischen Haltung dargestellt wird: das Bewusstsein des Widerstreits des je gegebenen endlichen Wirklichen und des »entgegenstehenden Ideal[s]« (S. 442). Indem Schiller gleichwohl auch diesen Typus als »Satiriker« versteht, nimmt er gegenüber der Bestimmung der Satire als einer Spezies der sentimentalischen Poesie eine Erweiterung vor, durch die es ihm gelingt, seinen theoretischen Entwurf mit den empirischen Befunden in Einklang zu bringen, ohne sich vom allgemeinen Sprachgebrauch allzu sehr zu entfernen.

Anders seine Argumentation, wo er die von Gemeinheit, Geistlosigkeit, Trivialität ausgehende Gefahr für die andere Autorenklasse, *die Naiven*, beschreibt. Auch hier löst er die Satire aus der Bindung an das sentimentalische Feld, auch hier zwingt ihn der Blick auf die literarhistorischen Gegebenheiten, das begriffliche Instrumentarium zu verfeinern: zur Annahme eines weiteren Satiretypus – diesmal nicht außerhalb der *sentimentalischen Poesie*, ja der Poesie überhaupt, sondern als Spezies *naiver Poesie*. Es handelt sich, nach dem Voraufgehenden überraschend, um das Konzept einer naiven Komödie bzw. einer Komödie mit naiven Partien. Schiller entwickelt es in der mehrere Seiten umfassenden zweiten komödientheoretischen Passage kurz nach Beginn des dritten Teils der Abhandlung.²⁷ Das Kernstück seiner Argumentation formuliert er als Forderung:

Freylich darf der Dichter auch die schlechte Natur nachahmen und bey dem satyrischen bringt dieses ja der Begriff schon mit sich: aber in diesem Fall muss seine eigne schöne Natur den Gegenstand *übertragen*

²⁶ Vgl. S. 442-446 (in den Ausgaben des Verlags Hanser von 1967 und 2004, Bd. 5, S. 722-724; in der Ausgabe des Deutschen Klassiker-Verlags, Bd. 8, 1992, S. 741-743).

²⁷ Vgl. S. 477-481 (in den Ausgaben des Verlags Hanser Bd. 5, S. 754-759; in der Ausgabe des Deutschen Klassiker-Verlags, Bd. 8, S. 779-785).

[vermutlich Satzfehler statt *überragen*], und der gemeine Stoff den Nachahmer nicht mit sich zu Boden ziehen. Ist nur Er selbst in dem Moment wenigstens wo er schildert, wahre menschliche Natur, so hat es nichts zu sagen, was er uns schildert: aber auch schlechterdings nur von einem solchen können wir ein treues Gemähde der Wirklichkeit vertragen. (S. 477)

Von welchem Dichtertypus ist hier die Rede? Die Metapher »überragen«²⁸ möchte man eher in einer Charakteristik des *sentimentalischen* erwarten – als ein »Überragen« könnte die sentimentalische Orientierung am Ideal beschrieben sein –, und die Vermutung liegt nahe, Schiller habe in dem zitierten Satz oder gar in einem größeren Teil des Absatzes, dem er entstammt, sein gerade aufgenommenes Thema, die Erörterung der Aporie des *Naiven* in einer durch Gemeinheit und Geistlosigkeit befleckten Welt, vorübergehend verlassen oder zumindest so erweitert, dass nun von *beiden* Dichterklassen gleichermaßen die Rede ist. Die Verlegenheit, in die diese Hypothese führt, folgt aus der unmissverständlichen Charakterisierung des Überragens als einer Leistung der vom Nachahmer erwarteten »schönen Natur«. Dass Schiller die seit den Essays der Jahre 1793 und 1794 »schön« genannte Harmonie der beiden menschlichen Naturen hier dem gespaltenen Bewusstsein des sentimentalischen Autors zugeschrieben hätte, ist kaum anzunehmen (jedenfalls nur mit aufwändigen Zusatzhypothesen zu begründen).

Ist es also mit größerer Wahrscheinlichkeit *der Naive*, von dem Schiller hier die Fähigkeit des Überragens verlangt – »in dem Moment wenigstens[,] wo er schildert« –, steht dieser vor einer Aufgabe höchster Schwierigkeit. Schiller selbst notiert es in einer ins Grundsätzliche gewendeten Überlegung, in der er dem Naiven das Vermögen, mit einer gemeinen, »unpoetisch« genannten Gegenwart fertig zu werden, schlechtweg bestritt bzw. nur um den Preis der Selbstaufgabe, der Verleugnung »seiner Art«, zuerkennt:

Sieht es [das naive Dichtergenie] sich von einem geistlosen Stoff umgeben, so kann nur zweyerley geschehen. Es tritt entweder, wenn die Gattung bey ihm überwiegend ist, aus seiner *Art*, und wird sentimentalisch, um nur dichterisch zu seyn, oder, wenn der Artcharakter die Obermacht

²⁸ Die Lesart »übertragen«, die sich sowohl im Erstdruck wie im Zweitdruck findet, dürfte ein Satzfehler sein. Für die Korrektur »überragen« entscheidet sich auch Wolfgang Riedel, der Herausgeber der 2004 erschienenen *neuen* Edition des Verlags Hanser. Die Herausgeber der übrigen großen Ausgaben scheinen in der Lesart »übertragen« nichts Kommentarbedürftiges zu sehen.

behält, es tritt aus seiner *Gattung*, und wird gemeine Natur, um nur Natur zu bleiben. Das *erste* dürfte der Fall mit den vornehmsten sentimentalischen Dichtern in der alten römischen Welt und in neueren Zeiten seyn. In einem anderen Weltalter geboren, unter einen andern Himmel verpflanzt, würden sie, die uns jetzt durch Ideen rühren, durch individuelle Wahrheit und naive Schönheit bezaubert haben. Vor dem *zweyten* möchte sich schwerlich ein Dichter vollkommen schützen können, der in einer gemeinen Welt die Natur nicht verlassen kann. (S. 476)

Mit außerordentlicher Entschiedenheit ist hier die Einsicht in die Begrenztheit dessen, was die naive Empfindungsweise leisten kann, vorgebracht, und offensichtlich ist das, was Schiller zu dieser Einsicht nötigt, unter den »mangelhaften« Zügen der wirklichen Welt das Syndrom des Unedlen, ihr Schmutz und ihre Geistlosigkeit.²⁹ Vor der Radikalität seiner Deduktion schreckt Schiller allerdings im Fortgang seiner Überlegungen zurück. Das Übel, das er zunächst als etwas Unausweichliches hergeleitet hat, schwächt er ab zur bloßen Gefahr, der die Naiven unter den Komödienschreibern, sofern sie denn »Genies« sind, nur »zuweilen« erliegen:

Aber selbst dem wahrhaft naiven Dichter, sagte ich, kann die gemeine Natur gefährlich werden; denn endlich ist jene schöne Zusammenstimmung zwischen Empfinden und Denken, welche den Charakter desselben ausmacht, doch nur eine *Idee*, die in der Wirklichkeit nie ganz erreicht wird, und auch bey den glücklichsten Genies aus dieser Klasse wird die Empfänglichkeit die Selbstthätigkeit immer um etwas überwiegen. Die Empfänglichkeit aber ist immer mehr oder weniger von dem äussern Eindruck abhängig, und nur eine anhaltende Regsamkeit des produktiven Vermögens, welche von der menschlichen Natur nicht zu erwarten ist, würde verhindern können, daß der Stoff nicht zuweilen eine blinde Gewalt über die Empfänglichkeit ausübte. So oft aber dieß der Fall ist, wird aus einem dichterischen Gefühl ein gemeines. (S. 477f.)

²⁹ Mit der Vermutung, die Perversion ins Gemeine, die dem zum Übergang ins Sentimentalische unfähigen Naiven droht, entspreche dem, was Schiller andernorts »als Verwilderung beschreibt«, geht Peter Szondi an Schillers Intentionen m. E. vorbei (Peter Szondi, Das Naive ist das Sentimentalische, in: Euphorion 66, 1972, S. 175-206, hier S. 196). Wenn Schiller von der Möglichkeit redet, dass in ein künstliches Weltalter geborene Naive »wild laufen« (S. 435), beschreibt er etwas, das trotz mancher Einbußen als wünschenswert gelten kann: die Chance, sich dem »verstümmelnden Einfluß« der eigenen Zeit zu entziehen. – Eine überzeugende Interpretation der Metapher »wild laufen« gibt Wilfried Barner, Anachronistische Klassizität, in: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.), Klassik im Vergleich, Stuttgart 1993, S.62-80, hier S. 72.

Von der Absicht geleitet, der naiven Empfindungsweise, dem gerade geführten Beweis zum Trotz, einen Platz auch in der modernen Welt zuzuweisen, wendet Schiller an den errechneten hohen Preis – die Aufopferung der »Art« – keinen Gedanken mehr und setzt seine Hoffnung auf einen Faktor, der ausreichenden Schutz gegen den Ansturm des Banalen auch dem *nicht* ins sentimentalische Fach übergetretenen Naiven gewähren soll: die diesem zugeschriebene bzw. abgeforderte »schöne Natur«. Ins Spiel gebracht ist damit eine Haltung, welche – überträgt man die in den großen Essays der frühen 90er Jahre enthaltenen Bestimmungen von der ethischen in die poetologische Sphäre – die gemeinen Züge der umgebenden Wirklichkeit aus der entworfenen »dichterischen Welt« heraushält, ohne dazu auf Normen eigens reflektieren zu müssen, geschweige denn sich Gewalt anzutun und ein Bedauern zu empfinden.³⁰ Dieses kostbare Vermögen voraussetzend, darf Schiller in der Tat das bei den wichtigsten Komödienautoren von der Antike bis in seine Gegenwart registrierte Platte und Schmutzige dem momentanen Ausfall einer instinktiven Wachsamkeit zuschreiben, einem Dominantwerden (»Überwiegen«) der Sinnlichkeit, durch das die »schön« genannte Kongruenz von Trieb und Vernunft die Bedingung ihrer Möglichkeit vorübergehend verliert.

Hat also das im Komödiengegenstand vermiste Edle seinen Platz in der Natur des naiven Subjekts, zeigt sich hier eine *spezifische* Art des Überraschens, unterschieden von der Faszination durch das Ideal, die den Sentimentalischen auszeichnet. In das Bild eines naiven Autors, wie es zu Beginn des zweiten Teils der Abhandlung entworfen wird, lässt sich dieses Element »schöne Natur« offensichtlich mühelos integrieren. Freilich wird nun bei Betrachtung der Hindernisse, die der Naive im Umgang mit dem Gemeinen zu bewältigen hat, deutlich, dass die beschworene Harmonie der menschlichen Vermögen keineswegs allen unter den in der Geschichte des Genres versammelten Naiven zukommt – oder genauer: niemandem unter ihnen ein für allemal. Einen Grund, ihnen das Etikett »naiv« zu entziehen, sieht Schiller darin offenbar nicht. Er selbst erklärt die »schöne Zusammenstimmung« als »eine *Idee*, die in der Wirklichkeit nie ganz erreicht wird« (S. 477). Nicht um ein exaktes Klassifikationsinstrument handelt es sich, sondern um einen idealen Typus, der seine Verwendbarkeit auch dort nicht verliert, wo nicht sämtliche seiner Elemente durchgängig gegeben sind. Die wegen der Weite dieses Konzepts notwendig werdende Differenzierung erreicht Schiller durch zusammengesetzte Wortbildung-

³⁰ Vgl. den Aufsatz des Verfassers: Komödie oder Idylle? Schillers Suche nach dem »höchsten poetischen Werk«, in: Hans Feger (Hrsg.), Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten, Heidelberg 2006, S. 177-202, bes. S. 193.

gen, unter denen neben »naives Genie« (in emphatischer Bedeutung) die Prägung »wahrhaft naiver Dichter« auffällt. Einen »wahrhaft naiven Dichter« nennt er dabei schon denjenigen, der die ihn auszeichnende »schöne« Haltung nicht »ganz«, nur »mehr oder weniger« besitzt, so dass Platitude und Schmutz, der »Unrath der Wirklichkeit«,³¹ in die entworfene dichterische Welt eindringen kann, aber eben nur »zuweilen«. Es ist derjenige Dichtertypus, den Schiller konzipieren muss, um nicht gezwungen zu sein, den naiven Autoren die Kompetenz für die »poetische« Bewältigung der prosaischen Gegenwart völlig abzusprechen.³²

Dass wegen der Gefahr des »Sinkens« (S. 479), der selbst die bedeutendsten unter den naiven Komödienautoren partienweise erliegen, Schiller nicht uneingeschränkt für eine Komödie *sentimentalischer* Art plädiert, die in der Tat vor der »blinden Gewalt« des Trivialen besser geschützt ist, hat seinen Grund in einem Mangel dieser anderen Dichtungsklasse, der sie in Schillers vergleichender Bilanz um die Vorrangstellung bringt. »Überspannung« ist die »Klippe«, die er in ihrem Fall registriert,³³ die Tendenz, das Wirkliche völlig zu »verlassen« und über der Verbannung des Gemeinen die sog. »Individualität« (»Bestimmtheit«, »sinnliche Wahrheit«) zu versäumen, die für Schillers Begriff der Poesie ebenso konstitutiv ist wie die seit der Bürger-Rezension bis in die Briefe der ersten Mo-

³¹ Diese Wendung gebraucht Schiller im Brief an Humboldt vom 29.11.1795 (S. XXVIII, S. 121).

³² Die Frage, wer dazugehört, legt Schiller selbst nahe, wenn er von »Genie[s] aus der naiven Klasse, von Homer biß auf Bodmer herab« spricht (S. 478). Der darauf folgende Autorenkatalog (Aristophanes, Plautus und ihre Nachfolger, Shakespeare, Lope de Vega, Molière ...) irritiert jedoch in mehrfacher Weise. Zwar lässt sich mit Sicherheit sagen, dass er mitten in einer mehrere Seiten umfassenden Passage platziert ist, die ausschließlich den *naiven* Dichtergeist zum Thema hat. Auch sind unter den aufgezählten Autoren einige, die hier oder an benachbarter Stelle ausdrücklich als *naiv* bezeichnet werden (Shakespeare, Molière, Gellert); andererseits sind mit Schlegel und Lessing zwei Autoren genannt, die man in die naive Klasse nur zögernd einreihen möchte – ganz abgesehen davon, dass durch die ausnahmsame Charakterisierung Gellerts mittels des emphatischen Ausdrucks »wahrhaft naiver Dichter« sämtlichen übrigen Genannten der naive Dichtergeist höchstens halbherzig zugesprochen wird. So wird man kaum umhin können, hier eine Unterbrechung des Gedankengangs anzunehmen – einen Exkurs über die Korruptierbarkeit »de[s] Komödiendichter[s]« schlechthin (S. 479) –; die Absicht dagegen, eine Zuordnung der Autoren zu einer der beiden Typen vorzunehmen, wird man Schiller nicht zuschreiben. Erinnert sei hier daran, dass er sein Begriffspaar nicht allein auf Autoren »im Ganzen« (S. 452), sondern auch auf einzelne ihrer Werke, ja auf deren einzelne Partien anwendet, sowie daran, dass es »Unterschied[e] der Manier« (S. 438, vgl. dazu Zelle [wie Anm. 10], S. 208) bezeichnet – also nicht allein unterschiedliche Haltungen, sondern unterschiedliche poetische *Verfahrensweisen*, von denen »demselben Dichter« (S. 438) mehr als eine zu Gebote stehen kann.

³³ Vgl. Schiller an Goethe am 29.11.1795 (»... über *Platitüde* und *Überspannung* [die zwey Klippen des Naiven und Sentimentalen]«).

nate des Jahres 1796 immer wieder beschworene »Idealität«. Abermals deduziert Schiller aus der Eigenart eines Dichtertypus ein Hindernis, das der Verwirklichung eines poetischen Erfordernisses entgegensteht, und wieder beschränkt er sich darauf, das Hindernis als bloße »Gefahr« zu präsentieren, die den Autor nicht ohne Chance lässt – unter der einen Voraussetzung, dass er ein »wahrhafte[s] Dichtergenie« (S. 485) ist. Auch hier also bedient sich Schiller dieser Kategorie, die ihn mehrmals schon im Laufe der Abhandlung über kritische Punkte der Argumentation getragen hat, und es verwundert nicht, wenn das letzte Wort des Essays, bevor er in die Entfaltung des Gegensatzes zweier psychologischer Typen mündet, die Rühmung des »Dichters«, der »poetischen Stimmung« ist (S. 491), der gegenüber die beiden Dichtweisen »naiv« und »sentimentalisch« nicht als Spezies (»Arten«), sondern als Verkürzungen (»Hindernis[se]«)³⁴ gelten.

III

Die Idee eines die Gemeinheit des Stoffes überragenden Autors ist unter den Elementen von Schillers Überlegungen dasjenige, das ihn am stärksten mit der Komödientheorie der unmittelbaren Zeitgenossen verbindet. Verkürzt allerdings um die Differenzierung, die Schiller durch Anwendung des Begriffspaars sentimentalisch/naiv erzielt, fordert z. B. Jean Paul für das Genre, das den »gemeingeistlosen« bürgerlichen Alltag auf die Bühne bringt, eine im Autor herrschende »edle Natur«. Wie Schiller (S. 461) sieht er in Blumauer eine »gemeine Lachseele«, deren Witz die »poetisch-moralische Blöße« nicht zudecken kann.³⁵ In anderen Punkten aber kehren sich Jean Paul und der Schlegel-Kreis von Schillers Position entschieden ab. Vor allem dann, wenn es gilt, über das Niedrige und seine Rolle in der Komödie zu einem Urteil *wertender* Art zu kommen. Sieht Schiller im Unedlen ein Ärgernis, das die Komödie korrumpiert, treten noch im selben Jahrzehnt Autoren hervor, die ganz im Gegenteil nun das Niedrige zum unentbehrlichen, das Genre Komödie erst konstituierenden Ingrediens erheben. Zu dieser von der Gefolgschaft Lessings, Möasers und

³⁴ Diesen Ausdruck benutzt Schiller in einer brieflichen Auseinandersetzung mit Humboldt am 25.12.1795 (Bd. XXVIII, S. 144-146). Zu den im Laufe der Abhandlung wechselnden Abgrenzungen der Begriffe »Dichtung«, »naive Dichtung«, »sentimentalische Dichtung« vgl. meinen Aufsatz: Schillers Briefe an Humboldt in der Zeit der Entstehung von *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Hans Feger, Hans Richard Brittnacher (Hrsg.), *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller – Wilhelm von Humboldt – Alexander von Humboldt*, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 177-186, hier: S. 178f.

³⁵ Jean Paul, *Sämtliche Werke*, 1. Abt., Bd. 11, Weimar 1935, S. 28, 121, 132f., 238.

Sulzers nicht einmal verdachtsweise angedeuteten Ansicht bekennen sich, angeführt von Friedrich Schlegel,³⁶ weitere unter den Angehörigen der romantischen Generation: August Wilhelm Schlegel rühmt das Niedrigkomische als das allein und wahrhaft Komische,³⁷ Tieck sieht darin das »wahre, hohe Komische«,³⁸ Novalis spricht von der »notwendige[n] Grobheit des Lustigen«, erklärt das »Derbe«, Grobheit und Prügel als »uner-schöpfliche Quellen des Lächerlichen« und lässt selbst tragische Wirkungen dem »Gemeinen, Trivialen« entspringen.³⁹

Wenn Novalis hier unter den Quellen der Tragischen neben dem »Gemeinen« das »Triviale« nennt, zeigt sich der Abstand, der ihn wie seine gesamte Generation von Schiller trennt, in seiner ganzen Ausdehnung. Unterstellt, dass Novalis das Wort »trivial« auf annähernd gleiche Weise verwendet wie Schiller, erscheint abermals, was dieser in höchstem Grade verabscheut, der jungen Romantiker-Generation als ein vorzüglich brauchbares, ja unentbehrliches Element. Zwei hieraus entspringende Verfahren lassen sich unterscheiden: an erster Stelle die ausdrückliche Thematisierung des Platten, wie sie in der Komödienpraxis des jungen Tieck vorliegt.

³⁶ Vgl. Friedrich Schlegel, *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1, Paderborn 1979, S. 19-33). Wie sich aus dem Briefwechsel Schillers mit Körner entnehmen lässt, hat Schiller diesen Aufsatz schon vor dessen Erscheinen (in der *Berlinischen Monatsschrift* im Dezember 1794) im Manuskript gelesen. Körner hatte ihn auf Schlegels Wunsch Schiller zur Veröffentlichung in der *Neuen Thalia* angeboten. Nach einigem Hin und Her lehnte Schiller die Annahme ab (vgl. Briefe an Körner vom 19.12.1794 und vom 29.12.1794). Nachdem er für seine Absage zunächst äußere Gründe (Platzmangel im letzten Heft seiner Zeitschrift und Weiteres) nennt, lässt der Brief an Körner vom 5.1.1795 als dominierenden Grund der Absage erhebliche Bedenken gegen Schlegels in der Tat unausgereiften Essay erkennen. Neben anderem hat ihn vermutlich dessen Aufwertung des »Schlechten« zu einem zumindest gegenwärtig unverzichtbaren Komödienelement befremdet.

³⁷ Vgl. August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 3, Stuttgart 1964, S. 315: Die alte attische Komödie mit ihren »Possenreißereien und [...] Unanständigkeiten [sei] die echt poetische Gattung«.

³⁸ Tieck, *Kritische Schriften*, Bd. 3, Leipzig 1852, S. 98; vgl. Promies (wie Anm. 1), S. 145.

³⁹ Vgl. Novalis: *Schriften*, Bd. 3, 3. Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983, S. 306, 572, 576, 638 sowie die systematische Interpretation der zitierten Wendungen bei Johannes Endres, *Novalis und das Lustspiel*, in: *Aurora* 58, 1998, S. 19-33, bes. 32. – Widerstehen muss man wohl der Versuchung, in diese Filiation der Verteidigungen des Groben auch die bekannte von Böttiger überlieferte Äußerung Goethes aus dem Jahre 1799 einzureihen, »die ursprünglich einzige vis comica [liege] in den Obszönitäten und Anspielungen auf Geschlechtsverhältnisse« (zitiert bei: Renate Grumach [Hrsg.], *Goethe. Begegnungen und Gespräche*, Bd. 4, Berlin, New York 1980, S. 473). Zurückhaltung ist schon darum geboten, weil die hier vertretene Herleitung der vis comica aus einer »einzige[n]« Quelle sich auf eine als »ursprünglich« angenommene Phase der Gattungsgeschichte bezieht, während Friedrich Schlegel ein *aktuelles* Desiderat namhaft macht.

Mit der dem bürgerlichen Personal zugeteilten banausischen Ignoranz, Gedankenlosigkeit und Pedanterie, mit dessen tragem Kleben am Nebensächlichen und billiger Sentimentalität kehrt Tieck demonstrativ heraus, was sich den Begriffen »trivial« und »platt« mit einigem Recht subsumieren lässt. Von größerem Interesse im gegebenen Zusammenhang aber ist ein Verfahren, das vor allem Jean Paul propagiert: die bewusste Aneignung des Platten durch dessen Parodierung. In der *Vorschule der Ästhetik* liest man von der »angenommenen Kunstverzerrung«⁴⁰ des von »humoristischer Welt-Verachtung« durchdrungenen Autors. Angeregt durch die Lektüre »jämmerlicher«, »verdrüßlich und ekelhaft hinkriechen[der Schriften]«,⁴¹ genießt dieser es, Schreibweisen, die seinen ästhetischen Normvorstellungen krass widerstreiten, parodierend zu zitieren (»schlechte Sachen [zu] mach[en]«); denn gerade das »Schlechte«, »Leere«, »Erbärmliche« gilt ihm als geeignet, der für ein endliches Bewusstsein immer aktuellen Versuchung zur Überschätzung des eigenen Vermögens und Leistens und darüber hinaus des gesamten »Erdenreibens« entgegenzutreten.⁴² Schiller lag dies fern; in einer Demonstration der unendlichen Kleinheit sah er keine Aufgabe der Kunst. Sollte etwas demonstriert werden, so nicht das den Menschen Begrenzende, sondern im Gegenteil die durch keinerlei physische Begrenzungen aufhebbare Überlegenheit seines geistigen Vermögens. Bei solchen an die Kunst gerichteten Erwartungen eine Hochschätzung des Genres Komödie zu formulieren, konnte nur gelingen, weil Schiller, um »das Gemüt in Freiheit zu setzen« (Bd. XXI, S. 91), neben dem auf Erweckung des moralischen Widerstands gerichteten Verfahren der Tragödie einen zweiten Weg annimmt: die Behandlung eines Stoffes mit »moralischer Indifferenz«, durch die er den »höheren Zustand« (Bd. XXI, S. 93) der Heiterkeit und damit ebenfalls eine Freiheitserfahrung auszulösen hofft. Dass unter Stoffen von Gewicht die Mehrzahl sich solcher erheiternden Behandlung entzieht, befürchten nicht erst wir Heutigen; schon Schiller selbst war die Einsicht in das Utopische seiner Forderung nicht fremd. Wie könnte er sonst von sich sagen, fürs Komödienschreiben sei seine Natur »zu ernst gestimmt« (Bd. XXXI, S. 36)?

⁴⁰ Jean Paul (wie Anm. 35), Bd. 11, S. 119.

⁴¹ Ebd., S. 101. Den Spaß an platt-geistloser Lektüre, an »schlechte[n] Bücher[n] [...] von der albernem Art«, beschreibt schon Friedrich Schlegel im *Brief über den Roman* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, S. 332).

⁴² Jean Paul (wie Anm. 35), Bd. 11, S. 112, 118f.

SABINE FISCHER

FRIEDRICH SCHILLER ALS AUFTRAGGEBER SEINER PORTRÄTS

Friedrich Schiller gehörte zu den ersten seiner Zunft, die eine freie Auto-
renexistenz zu leben suchten – ein beträchtliches Wagnis im spätabso-
lutistischen 18. Jahrhundert, das jenseits der höfischen Welt noch kaum
größere Verdienstmöglichkeiten für Schriftsteller, Künstler oder Musiker
kannte. Von Anfang an wollte der Dichter aber nicht nur seine schriftstel-
lerische Karriere selbst gestalten, sondern auch die öffentliche Wahrneh-
mung seiner Person durch das bildliche Medium gezielt beeinflussen.

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Entstehungsbedingungen
der authentischen Bildnisse von Friedrich Schiller und Johann Wolfgang
von Goethe, könnte man meinen, auch hier träfe zu, dass der eine sich
erkämpfen musste, was dem anderen zugefallen ist.¹ Goethe wurde von
klein auf porträtiert; alle später berühmt gewordenen Bildnisse dieses
Dichters sind ohne eigenes Zutun entstanden. Schiller dagegen musste
selbst die Initiative ergreifen. Er hat dies auch, solange es ihm erforderlich
schien, wiederholt getan: Zwischen 1782 und 1794, in kaum mehr als
einem Jahrzehnt, ließ er sich parallel zu seinem beruflichen Aufstieg ins-
gesamt viermal porträtieren, und zwar von Friedrich Kirschner, Anton
Graff, Ludovike Simanowiz und Johann Heinrich Dannecker (Abb. 1-4).
Im Unterschied nicht nur zu Goethe, sondern wohl zu seinen schreiben-
den Zeitgenossen überhaupt,² hat Schiller die bedeutendsten Porträts, die

¹ S. etwa Schiller an den Freund Christian Gottfried Körner, Brief vom 9.3.1789, in: Schil-
lers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, hrsg. v. Norbert Oellers u. a., Weimar
1943ff. [im Folgenden zitiert: NA], Bd. 25, S. 222. Die Angaben zu Schillers Biographie und
Werk stützen sich hier wie im Folgenden weitestgehend auf: Peter-André Alt, Schiller. Le-
ben – Werk, 2 Bde, München 2000; Götterpläne und Mäusegeschäfte. Schiller 1759-1805, be-
arb. v. Frank Druffner u. Martin Schalhorn, Marbach a. N. 2005 (Marbacher Katalog, 58);
Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben, hrsg. v. Axel Gellhaus u. Norbert Oellers, Köln
1999; Rose Unterberger, Friedrich Schiller. Orte und Bildnisse. Ein biographisches Handbuch,
Stuttgart 2008 sowie Karin Wais u. Mitw. v. Rose Unterberger, Die Schiller-Chronik, Frank-
furt/M. u. Leipzig 2005.

² Vgl.: Die Bildnisse Goethes, hrsg. v. Ernst Schulte-Strathaus, München 1910. Vgl. fer-
ner: Lichtenbergs äußere Erscheinung. Eine kritische Ikonographie, hrsg. v. Bernd Achenbach

zu seinen Lebzeiten entstanden sind, selbst in Auftrag gegeben. Doch nicht nur das. Auch ihre Erscheinungsform hat der Dichter maßgeblich bestimmt und damit zweifellos über die reine Gegenwart hinaus seine eigene Wirkungsgeschichte im Sinn gehabt. Ausmaß und Verlauf der dann tatsächlich erfolgten Rezeption von dreien seiner vier Auftragswerke³ wird Schiller allerdings schwerlich vorausgesehen haben.

Die Entstehungsgeschichte der Bildnisse von Kirschner, Graff, Simanowiz und Dannecker ist im Wesentlichen gut dokumentiert.⁴ Kaum berücksichtigt wurde bisher jedoch die Frage nach der Rolle des Auftraggebers, nach Schillers jeweiliger Intention also, die er mit seinen Porträtbestellungen verband.⁵ Im Folgenden soll deshalb gezeigt werden, dass und wie diese Porträts in ihrer Konzeption vom Dargestellten bestimmt und so zu Zeugnissen einer Selbstinszenierung wurden, die Rückschlüsse auf die jeweilige Lebens- und Schaffenssituation sowie das Selbstverständnis des Dichters erlauben.

Zunächst wird es darum gehen, die vier genannten Porträts zu ›lesen‹, das heißt den jeweiligen Bildtypen und ihren spezifischen ikonographischen Verweisen nachzugehen.⁶ Es gilt dann aber auch, das komplexe Verhältnis von realitätsnaher Wiedergabe und Idealisierung in Schillers

u. Ulrich Joost, Göttingen 1997 oder Gisbert Porstmann, Moses Mendelssohn. Porträts und Bilddokumente, Stuttgart 1997.

³ Für dies und das Folgende s. Klaus Fahrner, *Der Bilddiskurs zu Friedrich Schiller*, Stuttgart 2000, S. 43-166, vor allem S. 57-92.

⁴ Zu Kirschner s. Fahrner (Anm. 3), S. 49; zu Graff s. Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin 1967, S. 320f., Fahrner (Anm. 3), S. 57ff., Wais (Anm. 1), S. 74; zu Simanowiz s. Fahrner (Anm. 3), S. 67f., Gertrud Fiege, *Ludovike Simanowiz. Eine schwäbische Malerin zwischen Revolution und Restauration*, Marbach a. N. 1991 (Marbacher Magazin, 57), S. 41f.; zu Dannecker s. Fahrner (Anm. 3), S. 77 sowie *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit*, hrsg. v. Christian v. Holst, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993, S. 208 (Katalogband).

⁵ Am ausführlichsten findet sich der bisherige Forschungsstand zur Frage des Auftraggebers sowie zur Ikonographie bei Fahrner (Anm. 3), S. 49 (bezügl. Kirschner), S. 57-92 (bezügl. Graff, Simanowiz, Dannecker); eine jeweils gute, kurze Zusammenfassung bei Unterberger (Anm. 1), S. 68 (bezügl. Kirschner), S. 88ff. (bezügl. Graff), S. 138ff. (bezügl. Simanowiz), S. 142ff. (bezügl. Dannecker). S. zudem Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, S. 108-112 (bezügl. Graff u. Dannecker); die Porträts von Kirschner und Simanowiz werden bei Kanz nicht berücksichtigt. Erstmals Schillers Inszenierungsabsicht betonen – wenn auch z. T. sehr spekulativ – Jan Bürger, Frank Druffner u. Martin Schalhorn in ihrem kurzen Nachwort zu: *Wahrhaft und kräftig. Schiller und seine Inszenierungen*, in: *Horus: Schiller! Eine Comic-Novelle*, Köln 2005 (Marbacher Magazin, 110), o. S.

⁶ Der vorliegende Text basiert diesbezüglich auf dem 2009 gehaltenen Vortrag »Schiller lässt sich porträtieren. Die Bildnisse von Anton Graff, Ludovike Simanowiz und Johann Heinrich Dannecker« (abgedruckt in: *Schiller und Ludwigsburg. Eine kulturgeschichtliche*

Auftragswerken und damit das bislang nicht näher betrachtete Porträtverständnis des Dichters zu umreißen. Missverständlich blieben sonst die Äußerungen des Autors, seiner Familienangehörigen und Freunde, mit denen nicht nur den Gemälden von Graff und Simanowiz, sondern selbst noch bzw. gerade Danneckers Gewandbüste ein hohes Maß an Ähnlichkeit attestiert wurde – obgleich eben diese Büste dem heutigen Blick als Verkörperung eines ins Idealische antikisierenden Klassizismus erscheint.

DER JUNGE AUTOR ALS GEREIFTER MANN: DAS BRUSTBILD VON FRIEDRICH KIRSCHNER

Seinen wohl ersten Versuch, sich als Autor auch optisch im öffentlichen Bewusstsein zu verankern, unternahm Friedrich Schiller vermutlich noch von Stuttgart aus mit einer Radierung, die im Zusammenhang mit der Erstaufführung der *Räuber* um 1782 entstanden sein muss (Abb. 1). Der junge, durchaus mittellose Autor ließ somit nicht nur sein erstes Drama, sondern auch sein Porträt auf eigene Kosten publizieren – noch dazu in der anspruchsvollen Form des autonomen Einzelblatts. Darüber hinaus beauftragte der Dichter mit Friedrich Kirschner (1748-1788) als dem Zeichner und Stecher seines Porträts immerhin »einen der berühmtesten Maler der Ludwigsburger [Porzellan-]Manufaktur«. ⁷

Im gängigen Typus des Frontispizporträts ⁸ ist das oval gerahmte Brustbild Schillers vor neutralem Hintergrund und im reinen Profil nach rechts wiedergegeben: eine ernste, mit zeittypischer Zopffrisur versehene Erscheinung, die zunächst nur der offene Kragen als Intellektuellen charakterisiert. ⁹ Trotz willensstarker Züge und entschlossenem Blick wird diese Physiognomie allerdings kaum ins Bild des jugendlichen Rebellen gepasst haben, das sich das Publikum vom Autor der *Räuber* in der Zwischenzeit gemacht haben dürfte. ¹⁰ Und doch muss das strenge Äußere den Vorstel-

Annäherung, hrsg. v. der Stadt Ludwigsburg, Ludwigsburg 2010, S. 111-148). Hier sind neben Schillers Auftragswerken auch die wichtigsten Vergleichsabbildungen wiedergegeben.

⁷ S. Hans Dieter Flach, Cornelius Martin Friedrich Kirschner (*Hamburg 1748, †Wildberg 1788). Ein Ludwigsburger Maler, in: Keramos 1999, H. 165, S. 23. Das Titelkupfer für die zweite Auflage der *Räuber* wurde für Schiller dagegen von einem Freund in der Kupferstecherwerkstatt der Hohen Karlsschule umsonst gestochen, s. Frank Ackermann, In Tirannos. Eine Untersuchung zum Titelblatt der zweiten Auflage von Schillers *Räubern*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 53, 2009, S. 72-88.

⁸ Kanz (Anm. 5), S. 56f.

⁹ Vgl. ebd., S. 82 u. 95.

¹⁰ S. etwa die Erinnerungen von Körners Frau Maria an die erste Begegnung mit Schiller im April 1785, in: NA, Bd. 42, S. 93.



Friedrich Schiller, um 1782 (Abb. 1)
Radierung von Friedrich Kirschner, 27,2 × 23,5 cm
(DLA Marbach; Foto: Mathias Michaelis)

lungen des ambitionierten Auftraggebers entsprochen haben, da Schiller an diesem Stich zwar das beträchtliche Alter seines Ebenbildes, nicht jedoch eine fehlende Ähnlichkeit monierte.¹¹ Als bis dahin gänzlich unbekannter Autor wollte er wohl durchaus älter wirken, als er mit seinen gut zwanzig Jahren damals war – gereift, vertrauenswürdig und vor allem längst bekannt. Entsprechend hatte der Zahn der Zeit am fiktiven Rahmen seines Profilbildes, auch dies ein gängiges Motiv, bereits sichtbare Spuren hinterlassen. Allerdings hielt es der junge Dichter aber für angebracht, die Rahmung seines als werbewirksame Begleitmaßnahme gedachten Konterfeis vorsichtshalber mit Vor- und Nachnamen versehen¹² und darunter eine einschlägige Szene aus den *Räubern*¹³ einfügen zu lassen.

Dass Schiller der Auftraggeber dieses Porträts gewesen ist, lässt sich schriftlich nicht belegen. Zweierlei jedoch spricht eindeutig dafür: Zum einen die szenische Werkillustration, denn für diese ikonographische Besonderheit war bisher kein wirklich vergleichbares zeitgenössisches Beispiel nachzuweisen; vielmehr charakterisiert die eigenwillige ikonographische Ausgestaltung tradierter Bildmuster, wie sich zeigen wird, alle gesichert im Auftrag des Dichters entstandenen Porträtwerke. Zum anderen stellt der Schillersche Stich die nahezu spiegelbildliche Wiederholung eines bereits existierenden Goethe-Porträts dar – ein dialogischer Bezug, der kaum zufällig zustande gekommen sein kann, da er auch für Schillers wichtigstes Porträtvorhaben, die Gewandbüste von Johann Heinrich Dannecker, von entscheidender Bedeutung ist.¹⁴ Im Falle von Kirschners Radierung diente ein um 1778 publiziertes Goethe-Porträt als Vorlage, das aufgrund der auffallenden formalen wie stilistischen Parallelen ebenfalls Kirschner zugeschrieben wird.¹⁵ Dieses Goethe-Porträt allerdings enthält

¹¹ Brief an Körner vom 10./22.2.1785, in: NA, Bd. 23, S. 179.

¹² Statt mit Friedrich ist der Vorname in der alterümlichen Form »Friderich« wiedergegeben, die von Schiller allerdings wiederholt verwendet wurde.

¹³ Aus der dritten Szene des zweiten Aktes: Dialog zwischen Karl Moor und dem als Unterhändler fungierenden Mönch, der die Räuberbande zur Aufgabe bewegen soll.

¹⁴ Auf Schiller als Auftraggeber mag auch hinweisen, dass er am 10./22.2.1785 im Zusammenhang mit seinem Porträtstich an Körner von »Karl Moor an der Donau« schreibt (NA, Bd. 23, S. 179) und damit wohl implizit den Druckort der Radierung, vielleicht aber auch den damaligen Aufenthaltsort des Künstlers (s. Flach [Anm. 7], S. 15. u. 17), nämlich Augsburg, benennt; s. dagegen Fahrner (Anm. 3), S. 49. Geht man von Schiller als Auftraggeber aus, ist nachvollziehbar, dass er seinen Anteil an diesem doch recht unmissverständlich in eigener Sache werbenden Stich nicht zugeben mochte.

¹⁵ Abb. s. Schulte-Strathaus (Anm. 2), Tafel 16; Zuschreibung s. Fahrner (Anm. 3), S. 50; diesem Stich wiederum liegt eine Zeichnung Georg Friedrich Schmolls zugrunde. Beide Stiche haben nahezu die gleichen Maße. Auch die Darstellung hat auf beiden Blättern annähernd dasselbe Format. Fahrner schließt eine »absichtliche Schiller-Goethe-Parallelisierung« aus. Es wäre dann herauszufinden, inwieweit Kirschners Schiller-Porträt zu einer ganzen

keinen einzigen Hinweis auf Namen oder Profession des Dargestellten.¹⁶ Später hat denn auch Schiller, nachdem er einen entsprechenden Bekanntheitsgrad voraussetzen konnte, für Johann Gotthard Müllers Stich nach seinem Graffschen Porträt bestimmt: »Der bloße Name Schiller mit lateinischer Schrift wird wohl unter dem Bilde genug seyn. Man liebt bey solchen Gelegenheiten die Simplicität und es bedarf weder der Vornahmen, noch viel weniger der Titel.«¹⁷

EIN MELANCHOLISCHER DICHTER MIT TABAKSDOSE: DAS HALBFIGURIGE GEMÄLDE VON ANTON GRAFF

Bis heute ist nicht eindeutig zu klären, was den damals siebenundzwanzigjährigen, in der Zwischenzeit in Dresden lebenden Autor veranlasste, 1786 bei einem der besten Bildnismaler seiner Zeit, dem sächsischen Hofmaler Anton Graff (1736-1813), sein Porträt in Auftrag zu geben – noch dazu in Öl und von beträchtlichem Format (Abb. 2).¹⁸ Und das, obgleich er hoch verschuldet war. Möglicherweise hatte Schiller nach dem Misserfolg mit der Kirschnerschen Radierung, die kaum Resonanz gefunden hatte und in der Zwischenzeit wohl auch nicht mehr seinen Vorstellungen entsprach,¹⁹ eine angemessene Porträtvorlage für eine neuerliche druckgraphische Reproduktion im Sinn. Zumindest dachte er gegen Ende des Jahres 1786 über ein geeignetes Porträt als Frontispiz der ersten Buchausgabe des *Don Karlos* nach.²⁰ Wohl weil der Dichter seine Bestellung nicht bezahlen konnte, zudem Dresden bald verließ, blieb das Gemälde jedoch unvollendet. Erst als der Nürnberger Kunsthändler und Verleger Johann

Serie von Autorenporträts gehört haben könnte; entsprechend müsste die Frage des Auftraggebers neu gestellt werden.

¹⁶ Bei Goethe finden sich statt einer szenischen Illustration nur Kanneluren; ein wie bei Schiller in der bekrönenden Rahmenornamentik zu erkennender, zusätzlicher Werkverweis (u. a. Degen und zwei Dolche) fehlt ebenso: stattdessen bei Goethe allgemeingültiges Eichenlaub und Efeu.

¹⁷ Brief an Frauenholz vom 13.4.1794, in: NA, Bd. 26, S. 353.

¹⁸ Das Graffsche Porträt misst 71 × 52 cm (für diese Auskunft sowie einige weitere Angaben zu Graffs Porträt danke ich Kristin Gäbler von der Städtischen Galerie Dresden). Graffs Dichter- und Gelehrtenporträts für die Sammlung Philip Erasmus Reich aus den frühen 1770er Jahren weisen in der Regel ein Format von 62 × 52 cm auf (s. Alexander Jegge, Anton Graff und die Gelehrtenporträts der Sammlung Philip Erasmus Reich, Liestal 2000, S. 152). Abgesehen davon handelte es sich bei diesen, anders als beim Schillerschen, überwiegend um Brustbilder.

¹⁹ S. Fahrner (Anm. 3), S. 47 u. 49.

²⁰ S. ebd., S. 51f.; zu diesem späteren Zeitpunkt rechnete Schiller allerdings wohl eher auf die befreundete Malerin Dorothea Stock.

Friedrich Frauenholz, dem an einer geeigneten Vorlage für ein gestochenes Schiller-Porträt gelegen war, angeboten hatte, die Kosten zu übernehmen, kam Bewegung in die Angelegenheit. Graff nahm seine Arbeit wieder auf und vollendete das angefangene Werk im Frühherbst 1791, ohne das Modell noch einmal vor Augen gehabt zu haben.²¹ Schiller wiederum, längst angesehener Verfasser historischer Schriften mit einer Professur an der Jenaer Universität, wird vor allem deshalb auf Graffs Gemälde verzichtet haben, weil ihn die Aussicht reizte, sein Porträt als publikumswirksamen Auftakt einer *Suite der Staatsmänner und Gelehrten* zu sehen. Als erste Veröffentlichung dieser *Suite*, für die Frauenholz ursprünglich auch ein Goethe-Porträt vorgesehen hatte, ist das (oben bereits erwähnte) von Müller gestochene Blatt schließlich 1794 erschienen.²² Die Vorlage, das Graffsche Original, ging wenig später aus Frauenholz' Besitz in die Hände von Schillers Freund und Mäzen Christian Gottfried Körner über.

Graffs Schiller-Porträt gibt den Dichter halbfigurig wieder, leicht nach rechts gewendet in einem nicht weiter definierten Innenraum und an einem Tisch sitzend, auf dem nur noch ein flacher runder Gegenstand liegt, den er mit der Rechten hält; auf die Linke hat der Dargestellte seinen Kopf gestützt. Vom »Hauptmeister des Schriftstellerporträts«²³ wird Schiller hier also durch den in Gelehrten- und Künstlerbildnissen vielfach tradierten Gestus melancholicus charakterisiert, dessen entscheidende Aussage das konzentrierte Forschen bzw. stille Nachdenken in der einsamen Zurückgezogenheit einer Studierstube ist.²⁴ Das überrascht insofern, als dieser Typus im Graffschen Oeuvre so sonst nicht nachzuweisen²⁵ und auch unter den deutschen Autorenporträts des 18. Jahrhunderts, noch dazu in dieser strengen Grundform, nur selten anzutreffen ist.²⁶ Dazu kommt, dass Schiller zwar in einen Innenraum versetzt und entsprechend der Intellektuellen-Ikonographie des 18. Jahrhunderts²⁷ durch

²¹ S. Edith Luther, Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg, Nürnberg 1988, S. 109ff. sowie Fahrner (Anm. 3), S. 61f.

²² Zum geplanten Goethe-Porträt s. den Brief des Verlegers an Schiller vom 9.5.1791, in: NA, Bd. 34, I, S. 66; zu Müllers Stich nach Graff s. auch: Christian Rümelin, Johann Gotthard Müller (1747-1830) und das Stuttgarter Kupferstecherei-Institut, Stuttgart 2000, S. 41f. u. 213f. sowie Abb. 17.

²³ Lexikon der Kunst, Bd. 6, München 1996 (urspr. Leipzig 1986), S. 535.

²⁴ S. Kanz (Anm. 5), S. 109ff.

²⁵ Wohl die einzige Ausnahme bildet das 1812 entstandene Porträt der Mutter des Malers mit ihrem Enkel (s. Berckenhagen [Anm. 4], Abb. Nr. 580). Die wenigen weiteren, sehr allgemeinen Anklänge an den Gestus melancholicus im Graffschen Werk können in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden (s. ebd. u. a. Abb. Nr. 121, 304, 448 oder 726).

²⁶ S. Anm. 28.

²⁷ S. Kanz (Anm. 5), S. 69.

offenen Kragen und ungepudertes, locker fallendes Haar, jedoch nicht, wie sonst meist üblich, durch Hausmantel und Mütze als solcher ausgewiesen wird. Stattdessen trägt er einen Rock, der sowohl im Haus als auch auf der Straße angezogen werden konnte. Ebenso fehlt das üblicherweise dem Gestus melancholicus ikonographisch zugehörige Umfeld, das unmissverständlich ein schöpferisches Arbeiten illustriert. Wenn schon nicht Manuskripte, Feder und Tintenfass, wären bei einem Dichter doch zumindest Bücher auf dem Tisch zu erwarten gewesen.²⁸ Als einziges Attribut ist aber nur ein unscheinbarer, allerdings nachdrücklich durch Gestik und Lichtführung akzentuierter Gegenstand auszumachen, bei dem es sich aufgrund der Form wohl nur um eine Dose und bei dieser wiederum in diesem Kontext letztlich nur um eine Schnupftabaksdose handeln kann.²⁹

Gerade mit dieser ungewöhnlichen Ikonographie jedoch ist Graffs Schiller-Bild ein anschauliches Beispiel für die Entwicklung des Dichter- und Gelehrtenporträts im 18. Jahrhundert. Da die Dargestellten nicht länger als Vertreter eines Standes, sondern als individuell schöpferische Intellektuelle wiedergeben werden sollten, wurden bis dato als verbindlich tradierte Regeln hinsichtlich Bildauffassung und -gestaltung, Bildtypus und Ikonographie zusehends durch subjektive Aussagen ergänzt bzw. ersetzt.³⁰ Es ist anzunehmen, dass Graff sich bei seinem Schiller-Porträt, wie das auch sonst der Fall war, nach den Wünschen seines Auftraggebers richtete und diese mit der eigenen künstlerischen Intention in Einklang zu bringen suchte.³¹ Wer, wenn nicht Schiller also, sollte den Typus des Gestus melancholicus sowie dessen ungewöhnliche Kombination mit einer Tabaksdose vorgegeben haben?³² Möglicherweise ist Schiller sogar dafür verantwortlich, dass Graffs Porträt deutliche Parallelen zu Darstellungen nach dem Muster der prophetischen Sibyllen von Domenichino oder Guercino erkennen lässt, wie sie seit den 1760er Jahren als nachdenkliche, weibliche Idealfiguren regelrecht in Mode gekommen waren.³³

²⁸ S. etwa den 1760 entstandenen Porträtstich von Johann Georg Sulzer, der zugleich eines der wenigen Beispiele für den klassischen Gestus melancholicus in dieser Zeit ist; Abb. in: Kanz (Anm. 5), Nr. 39.

²⁹ Vgl. etwa Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 2, Leipzig 1860, S. 1310: Dosen waren in erster Linie (Schnupf-)Tabaks- oder Zuckerdosen.

³⁰ Andrea M. Kluxen, Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt 1760-1848, München 1989, S. 73ff., S. 135ff.

³¹ Vgl. Kluxen (Anm. 30), S. 125.

³² Kanz (Anm. 5, S. 110) sieht die Auftraggeber im Freundeskreis um Christian Gottfried Körner, ohne dabei den anekdotischen Gehalt der Überlieferung im Sinne einer späteren Stilisierung zu hinterfragen. Vgl. dazu auch Fahrner (Anm. 3), S. 59, Anm. 128.

³³ Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann 1741-1807, Ostfildern 1998 (Katalog des Kunstmuseum Düsseldorf), S. 144; vgl. v. a. die 1761 nach Guercino entstandene und wieder-



Friedrich Schiller, 1786-1791 (Abb. 2)
Ölgemälde von Anton Graff, 71 × 57 cm
(Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlungen, Museen der Stadt
Dresden; Foto: Franz Zadnicek)

Schiller wäre dann ein melancholischer Autor in traditionellem und doch zugleich modischem Habitus. Schließlich ist sein Porträt auch im Zusammenhang mit den »melancholischen Sonderlingen«³⁴ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen. Weshalb aber sollte Schiller in der kanonisierten Bildformel des anspruchsvollen Gestus melancholicus ausgerechnet mit einer den »privaten Charakter«³⁵ der Darstellung unterstreichenden, auf seine »persönliche Vorliebe alludierenden Tabaksdose«³⁶ verewigt sein?

Es ist kaum anzunehmen, dass Anton Graff sich eines beliebigen Attributes bedient oder dass der Porträtierte eine solche Wahl zugelassen hätte. Denn beide kannten die einschlägigen Artikel aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, die Anfang der 1770er-Jahre erschienen war und das kunsttheoretische Denken des späten 18. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusste.³⁷ In seinem Lexikonartikel *Das Portrait* hatte Sulzer gefordert,

daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden [...]. Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er, mit dem Geschmack der schlauesten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöht.³⁸

In welcher Hinsicht aber sollte der »Charakter des Ganzen«, also Schillers traditionsbewusste Darstellung als sinnender Dichter »erhöhet«, das heißt zusätzlich erläutert werden?

rum vielfach kopierte Sibylle von Anton Raphael Mengs, s. Mengs. Die Erfindung des Klassizismus, hrsg. v. Steffi Roettgen, München 2001 (Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), S. 208f., Abb. S. 208.

³⁴ Kanz (Anm. 5), S. 111.

³⁵ Unterberger (Anm. 1), S. 88.

³⁶ Fahrner (Anm. 3), S. 61, Anm. 137; Fahrner berücksichtigt die Tabaksdose ansonsten ebenso wenig wie Kanz (Anm. 5, S. 109), der überhaupt nur von einer »Dose« spricht.

³⁷ Schiller war bereits auf der Karlsschule mit Sulzers Werk in Berührung gekommen, s. Alt (Anm. 1), Bd. 1, S. 115f.; in seinem Brief an Körner vom 11.1.1793, in dem er ihn um einschlägige Kunstliteratur bittet, erwähnt Schiller, dass er Sulzers *Allgemeine Theorie* bereits besitzt (NA, Bd. 26, S. 174). Graff, der den Philosophen 1771 porträtierte, war von diesem wenig später in seinem Lexikonartikel über »Das Portrait« ausdrücklich hervorgehoben worden, s. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Aufl., Bd. 2, Leipzig 1792, S. 721 und 725. Vgl. dazu Kanz (Anm. 5), S. 104f. sowie Jegge (Anm. 18), S. 85.

³⁸ Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 722.

Als Schiller spätestens im Mai des Jahres 1786 bei Graff sein Bildnis in Auftrag gab, war er in jeder Hinsicht »auf einem Tiefpunkt angelangt«. ³⁹ Es war ihm bisher nicht gelungen, sich durch seine Arbeit als freier Autor aus äußerst demütigender, finanzieller Abhängigkeit zu befreien. Schlimmer noch, es schien ihm auch die Vollendung seines Dramas *Don Karlos* nicht zu gelingen. Zudem hatte er mit der Familie seines frisch vermählten Freundes Christian Gottfried Körner »das Glück einer ›bürgerlichen Existenz‹« ⁴⁰ Tag für Tag vor Augen. An Ludwig Ferdinand Huber, der auch zum engen Freundeskreis gehörte, hatte Schiller am 1. Mai geschrieben:

Ich bin jetzt fast unthätig. Warum? wird mir schwer zu sagen. Ich bin mürrisch, und sehr unzufrieden. Kein Pulsschlag der vorigen Begeisterung. Mein Herz ist zusammengezogen und die Lichter meiner Phantasie sind ausgelöscht. [...] Ich könnte des Lebens müde sein, wenn es der Mühe verlohnte zu sterben. Doch warum dringe ich Dir meine Hypochondrie auf? ⁴¹

Tatsächlich war der Dichter unzufrieden mit seiner bisher oft zügellosen Lebensweise, verzweifelt über seine ungesicherte Existenz, die ungewisse Zukunft als Autor und Privatmann, und bis weit in den Winter 1787/88 hinein immer wieder vom »schwarze[n] Genius [s]einer Hypochondrie« verfolgt, wie er mehrfach schrieb. ⁴²

Schillers düstere Selbstanalyse war jedoch nur zum Teil Ausdruck seiner individuellen Lebenswirklichkeit. Denn zugleich finden sich hier alle klassischen Merkmale des seit der Antike tradierten melancholischen Temperaments. ⁴³ Der vom schwarzen Saft der Galle gepeinigte Melancholiker galt als zu höchster geistiger wie schöpferischer Leistung fähig, gerade deshalb aber auch besonders anfällig für deren Kehrseite, die Acedia, für das Versinken in Schwermut und daraus resultierender Apathie bis hin zu krankhafter Depression und Wahnsinn. Dass Schiller dieser Topos künstlerischen Selbstverständnisses schon früh bekannt gewesen ist, zeigt sein 1780 verfasster Bericht *Über die Krankheits-Umstände des Eleven Grammonts*, deren Ursache er in einer »wahren *Hypochondrie* [sic]« sieht,

³⁹ Georg Kurscheidt, in: Gellhaus/Oellers (Anm. 1), S. 113.

⁴⁰ S. ebd. (Anm. 1), S. 114.

⁴¹ Brief vom 1.5.1786, in: NA, Bd. 24, S. 52.

⁴² Zitat s. Brief vom 29. oder 30.12.1786, in: NA, Bd. 24, S. 78; s. dazu u. a. Schillers Brief an Körner vom 7.1.1788, in: NA, Bd. 25, S. 1 u. 4.

⁴³ Hierzu und für das Folgende s. Gerlinde Lütke Notarp, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster 1998, S. 164-184 u. 203-212.

der »Krankheit tiefdenkender, tiefempfindender Geister und der meisten großen Gelehrten«.44 Wenn Schiller sich nun in einem Zustand tiefster Niedergeschlagenheit und Verzweiflung, der *Acedia* also, von Graff ausgerechnet in der Bildmetapher des melancholischen Temperaments fixieren ließ, dann wird das ganz bewusst in dieser metaphorischen Tradition und nicht allein des äußeren Anspruchs als Dichter und Denker wegen geschehen sein.

In diesem Zusammenhang erhält nun auch die unscheinbare Tabakdose auf Graffs Gemälde ihren Sinn. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts hatte sich die Tabakdose – ursprünglich prunkvolles, demonstrativ zur Schau gestelltes Statussymbol – in einen schlichten Gebrauchsgegenstand verwandelt, der zunächst ganz allgemein für die behagliche, häusliche Sphäre stand.45 Sie konnte aber auch, wie in Schillers Romanfragment *Der Geisterseher*,46 das Bildnis eines geliebten Menschen tragen. Oder ihr Besitz sollte, so etwa die Mitglieder des so genannten Lorenzo-Ordens, auf die Tugenden Sanftmut, Zufriedenheit, Geduld und Nachsicht verpflichten.47 Dieser Orden war ein aus der gemeinsamen Lektüre von Laurence Sternes *Sentimental Journey* hervorgegangener, »offener belesener Freundeskreis, [...] weder standes-, orts-, geschlechts- noch altersgebunden«, der von seinem Gründer »zum konfessionsübergreifenden Humanitätsideal im Zeichen der Liebe stilisiert«48 worden war und sich im Rückgriff auf eine Begebenheit in Sternes Roman einer bescheidenen Tabakdose als Erkennungszeichen und sinnstiftendem Symbol bediente. Ob es vor diesem Hintergrund wohl reiner Zufall ist, dass ausgerechnet Laurence Sterne zu den Autoren des 18. Jahrhunderts gehört, die wie Schiller im Gestus *melancholicus* porträtiert worden sind? Trotz aller Unterschiede

44 NA, Bd. 22, S. 19.

45 Dies und das Folgende s. Egon C. Conti Corti, *Geschichte des Rauchens*, Frankfurt/M. 1986, S. 204 sowie 219ff. und *Snuff Boxes oder Von der Sehnsucht der lüsternen Nase*, hrsg. v. Herbert Rupp, Wien 1991 (Katalog des Österreichischen Tabakmuseums), S. 9ff. Um nur zwei Beispiele zu nennen s. einerseits das Porträt des Reichsgrafen von Stadion (um 1752), Abb. in: *Kabinettsstücke: Marbacher Leihgaben in Literaturmuseen des Landes*, hrsg. v. Thomas Scheuffelen, Marbach 2006 (Spuren, 75/76), S. 15 und andererseits das Porträt Charles-Pierre Pécoul (1784), Abb. in: Matthias Bleyl, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalysen am Beispiel J.-L. Davids*, Frankfurt/M. 1982, S. 211, s. dazu ebd., S. 88.

46 S. NA, Bd. 16, S. 54 u. 59. In Schillers übrigen Werken finden Tabakdosen nur beiläufig Erwähnung.

47 Dies und das Folgende s. Achim Aurnhammer, *Der Lorenzo-Orden. Ein Kult empfindsamer Freundschaft nach Laurence Sterne*, in: *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, hrsg. v. ders., Dieter Martin u. Robert Seidel, Berlin 2004, S. 103-124. Auch wenn dieser »Orden« seine Blütezeit um 1770 erlebte, war er noch im frühen 19. Jh. ein Begriff (s. ebd., S. 103 u. 120).

48 Ebd., S. 111.

zwischen der unpräzisen Erscheinung des Dichters bei Graff und der noch fast barocken Inszenierung bei Joshua Reynolds, der Sterne nahezu ganzfigurig als selbstbewussten und eleganten Verfasser seines mit sensationellem Erfolg veröffentlichten Erstlings *Tristram Shandy* festgehalten hatte,⁴⁹ deutet sich hier ein Sinnzusammenhang an.

Liest man Schillers Briefe aus jener Zeit, so scheint sich in der Tabakdose all das zu bündeln, was ihm als rettender Ausweg aus seiner verfahrenen Situation vor Augen stand. An Körner schreibt er Anfang Januar 1788: »Ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häußlichen Existenz, und das ist das Einzige, was ich jetzt noch hoffe.«⁵⁰ Und zwei Wochen später noch deutlicher an Huber:

Wenn andre meinesgleichen durch häußliche Feßeln für weitere Plane der Wirksamkeit verloren gehen, so ist Häußlichkeit just das einzige, was mich heilen kann, weil es mich zur Natur, zur sehr prosaischen Alltagsnatur zurückführt [...]. Weder Du noch Körner – – und wer also sonst? – – könnt die Zerstörung ahnden, welche Hypochondrie, Ueberspannung, Eigensinn der Vorstellung, Schicksal meinerwegen in dem innern meines Geists und Herzens angerichtet haben.⁵¹

Für die Verbindung von Gestus melancholicus und Tabak (allerdings mit Rauch-, nicht mit Schnupftabak) lassen sich durchaus Beispiele finden. Doch ist in solchen Fällen vor allem die bedenkliche Acedia thematisiert.⁵² Es mag auch sein, dass Schnupftabak im Kontext des Melancholikers als Stimulanz schöpferischen Denkens zu verstehen ist.⁵³ In erster Linie steht die Tabakdose in Graffs Porträt aber wohl doch für Schillers Sehnsucht nach familiärer Geborgenheit.⁵⁴ Dass Schiller in einer für ihn krisenhaf-

⁴⁹ Abb. und ikonographische Hinweise s. Reynolds, hrsg. v. Nicholas Penny, New York 1986, S. 199f.; s. auch Kluxen (Anm. 30), S. 76. Reynolds 1760 entstandenes Gemälde wurde umgehend gestochen und ist als Stich vermutlich Schiller, mit Sicherheit aber Graff, der eine Sammlung englischer Porträtgraphik besaß (s. Kluxen, ebd., S. 122) bekannt gewesen.

⁵⁰ Brief vom 7.1.1788, in: NA, Bd. 25, S. 4.

⁵¹ Brief vom 20.1.1788, in: NA, Bd. 25, S. 7f.

⁵² S. beispielsweise Pieter Jacobsz Codde, Junger Pfeifenraucher, sich dem Nichtstun hingebend, um 1630, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, hrsg. v. Jean Clair, Ostfildern 2005 (Katalog der Neuen Nationalgalerie Berlin), Abb. S. 128.

⁵³ Für einen solchen Zusammenhang ließ sich bisher jedoch nur ein einziger Beleg finden. Allerdings handelt es sich dabei nicht um den Gestus melancholicus im eigentlichen Sinne und zudem um eine geöffnete Tabakdose: Johann Heinrich Füssli, Porträt eines Mannes (John Cartwright?), um 1779, in: Clair (Anm. 52), S. 355, Abb. S. 356.

⁵⁴ Ein unmittelbar diesen Aspekt illustrierendes Beispiel ist ausgerechnet von Ludovike Simanowiz auf einem Porträtgemälde ihres Mannes von um 1820 überliefert, s. Fiege (Anm. 4), Abb. S.76. S. ähnlich auch von derselben Künstlerin das genrehafte Doppelpor-

ten Lebenssituation sich demonstrativ in der Pose des Autors, also gerade nicht wie sonst bei Graff als Bürger porträtieren ließ, war sicherlich ein Akt der Selbstbehauptung. Zugleich wollte der Dichter aber auch im Spannungsfeld von schöpferischem Denken und bürgerlicher Lebensform festgehalten werden. Damit formulierte er die Hoffnung des aus der auftragsgebundenen Abhängigkeit von Adel und Klerus tretenden Schriftstellers, sich unter den Bedingungen eines von Angebot und Nachfrage bestimmten Literaturmarktes eine Existenz aufbauen zu können, in der berufliche Autonomie in bürgerlich-familiären Strukturen zu verwirklichen ist.

In gewisser Weise kann das Graffsche Porträt auch als eine vorgezogene Antwort auf die skeptische Haltung Körners verstanden werden, der Schiller am 13. Januar 1788 schrieb:

Daß Du bey Deinem Streben nach bürgerlicher und häuslicher Glückseligkeit, von den Vortheilen Deiner schriftstellerischen Existenz nicht wenig aufopfern musst, bin ich überzeugt. Prüfe Dich nur ob Du diese Opfer nie bereuen würdest, wenn es zu spät wäre.⁵⁵

NOCH EIN GEMÄLDE UND SCHLIESSLICH EINE BÜSTE

Die beiden letzten von Friedrich Schiller in Auftrag gegebenen Porträts entstanden während seines Aufenthalts in Württemberg von Herbst 1793 bis Frühjahr 1794.

Wie zuvor bei Kirschner und Graff war dem Dichter auch diesmal daran gelegen, schon mit der Wahl der Künstler einen gewissen Anspruch zu signalisieren. Seine Entscheidung für die Ludwigsburger Malerin Ludovike Simanowiz (1759–1827) sowie den Stuttgarter Hofbildhauer Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) resultierte insofern nicht nur daraus, dass ihn mit beiden seit langem persönliche Beziehungen verbanden. Von Bedeutung wird ebenso gewesen sein, dass Schiller mit ihnen Persönlichkeiten beauftragen konnte, die zwar in den engen künstlerischen Grenzen des Herzogtums Württemberg ausgebildet worden waren, sich jedoch in Paris, Dannecker zudem in Rom, wesentlich weiterentwickelt hatten. In diesem Sinne schrieb Schiller denn auch gegen Ende seiner Stuttgarter Zeit an Körner:

von Mutter und Schwager, Privatbesitz, Abb. im Werkverzeichnis der Künstlerin von Beatrice Scherzer, Computerausdruck DLA 2004, S. 94.

⁵⁵ Brief vom 13.1.1788, in: NA, Bd. 33, S. 165.

Die Künste blühen hier in einem für das südliche Deutschland nicht gewöhnlichen Grade; und die Zahl der Künstler, darunter einige keinem der Eurigen etwas nachgeben, hat den Geschmack an Malhery, Bildhauery und Musik sehr verfeinert.⁵⁶

Wann der Dichter den Entschluss fasste, sich wieder porträtieren zu lassen, ob schon in Jena oder erst in Württemberg, ist nicht bekannt. Möglicherweise spielte eine Rolle, dass er sich – durch seine Heirat mit Charlotte von Lengefild und als Professor für Geschichte an der Jenaer Universität in der Zwischenzeit gesellschaftlich wie beruflich integriert –, als allgemein anerkannter Dichter und Denker neu im Bildnis präsentieren wollte. Schillers offenkundiger Wunsch nach Verewigung der eigenen Person, der sich in dieser aufwendigen, gedoppelten Porträtbestellung manifestiert, ist aber wohl auch durch seine beinahe tödlich verlaufene Erkrankung im Jahre 1791 zu erklären. So schrieb er etwa im Sommer 1794:

leider aber, nachdem ich meine moralischen Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit, meine physischen zu untergraben. Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben, in mir zu vollenden aber ich werde thun was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerthe aus dem Brande geflüchtet.⁵⁷

Dannecker berichtete später, Schiller habe ihm ausrichten lassen, er sei sehr krank, habe nicht mehr lange zu leben und bitte um sein Porträt in Büstenform.⁵⁸ Glücklicherweise war dem Dichter schon bald nach seiner schweren Erkrankung eine dreijährige Pension zugesichert worden. Sie ermöglichte es ihm, sich ausschließlich auf seine philosophischen und ästhetischen Studien zu konzentrieren – und wohl auch, sich porträtieren zu lassen.

⁵⁶ Brief vom 17.3.1794, in: NA, Bd. 26, S. 349.

⁵⁷ Brief an Goethe vom 31.8.1794, in: NA, Bd. 27, S. 32.

⁵⁸ Dannecker gegenüber der englischen Schriftstellerin Anna Jameson, zitiert nach: Adolf Spemann, Dannecker, Berlin 1909, S. 38.

IM ZWIEGESPRÄCH MIT HOMER: DAS KNIESTÜCK
VON LUDOVIKE SIMANOWIZ

In Anlehnung an die Tradition der adligen Ahnengalerie muss Friedrich Schiller sein Porträt, das er Ende 1793 bei Ludovike Simanowiz in Auftrag gab, als weiteren Baustein einer veritablen »Familiengalerie«⁵⁹ verstanden haben (Abb. 3). Seine Eltern hatten sich von derselben Künstlerin bereits für ihn malen lassen; auch seine Frau sollte bald »von eben der Größe, wie mein Portrait ist«⁶⁰ von ihr festgehalten werden.

Im Unterschied zu den bescheidenen Brustbildern der Eltern und anders auch als noch bei Graff, bestellte Schiller nun ein Kniestück, beanspruchte also ein Bildformat, das lange Zeit ausschließlich adeligem Repräsentationsbedürfnis vorbehalten war. Entsprechend distanziert, tiefer in den fiktiven Raum des Bildes zurückgenommen, erscheint der Dichter bei Simanowiz. Auch sitzt er nicht länger bohemienhaft an einem schlichten Tisch, sondern korrekt gekleidet und frisiert mit leicht geneigtem Kopf auf einem fein profilierten Sessel. Der Blick dieses gelassen in sich ruhenden Herrn entzieht sich einem Gespräch auf Augenhöhe. Er ist vielmehr auf einen unbestimmten Punkt gerichtet und träfe ein wenig von oben herab auf den Betrachter, dem die untersichtige Perspektive nun einen tieferen Standort zugewiesen hat. Das gewachsene Selbstbewusstsein des Dichters zeigt sich schließlich auch im Motiv der unter den Rock geschobenen Linken. Es kann auf vielen Porträts adliger Personen beobachtet und als subtiler Hinweis auf eine Lebensform verstanden werden, die der Hände Arbeit nicht bedarf. Dennoch verweist diese Geste, da sie ursprünglich auch der Charakterisierung des melancholischen Temperaments dienen konnte, hier ebenso auf den Dichter und Denker und dessen Arbeit, die keine handwerkliche, sondern eine intellektuell-schöpferische Leistung ist.⁶¹ Bei Simanowiz zeigt sich diese kontemplative Auffassung des Dichters in einer spezifischen Variante des Inspirationsbildes, und zwar dem Gelehrtenporträt mit antiker Büste,⁶² wobei sich die Büste, die bisher

⁵⁹ Michael Davidis, Die Schillers – eine Familiengalerie, in: Schillers Familie, mit weiteren Beiträgen v. Gaby Pailer u. Christine Thöml, Marbach a. N. 2009, S. 3-13.

⁶⁰ Schiller an Simanowiz, Brief vom 6.4.1794, in: NA, Bd. 26, S. 352.

⁶¹ Vgl. Lütke Notarp (Anm. 43), S. 228ff. und S. 245. Es handelte sich dabei offensichtlich zunächst um eine »traditionelle Faulheitsmetapher« (ebd., S. 229), mit der die Acedia, also die Gefährdung produktiver Nachdenklichkeit durch Müßiggang und Niedergeschlagenheit thematisiert wurde.

⁶² Hierzu und für das Folgende: Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997, S. 241ff. S. auch Annette Kanzenbach, Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, München 2007, 283ff.

meist als Darstellung Homers identifiziert worden ist,⁶³ links von Schiller auf einem hohen Sockel befindet.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war dieser Sonderfall des Gelehrtenporträts zu einer beliebten, vielseitig verwendbaren Bildform geworden. Dabei sollte die Gegenüberstellung von monochromem, leicht unscharf wiedergegebenem Antikenzitat und farblich belebtem, zeitgenössisch charakterisiertem Modell trotz der suggerierten geistigen Nähe unterschiedliche Zeitebenen definieren und die große Distanz zwischen (Stein gewordener) Vergangenheit und (atmender) Gegenwart zur Anschauung bringen.⁶⁴

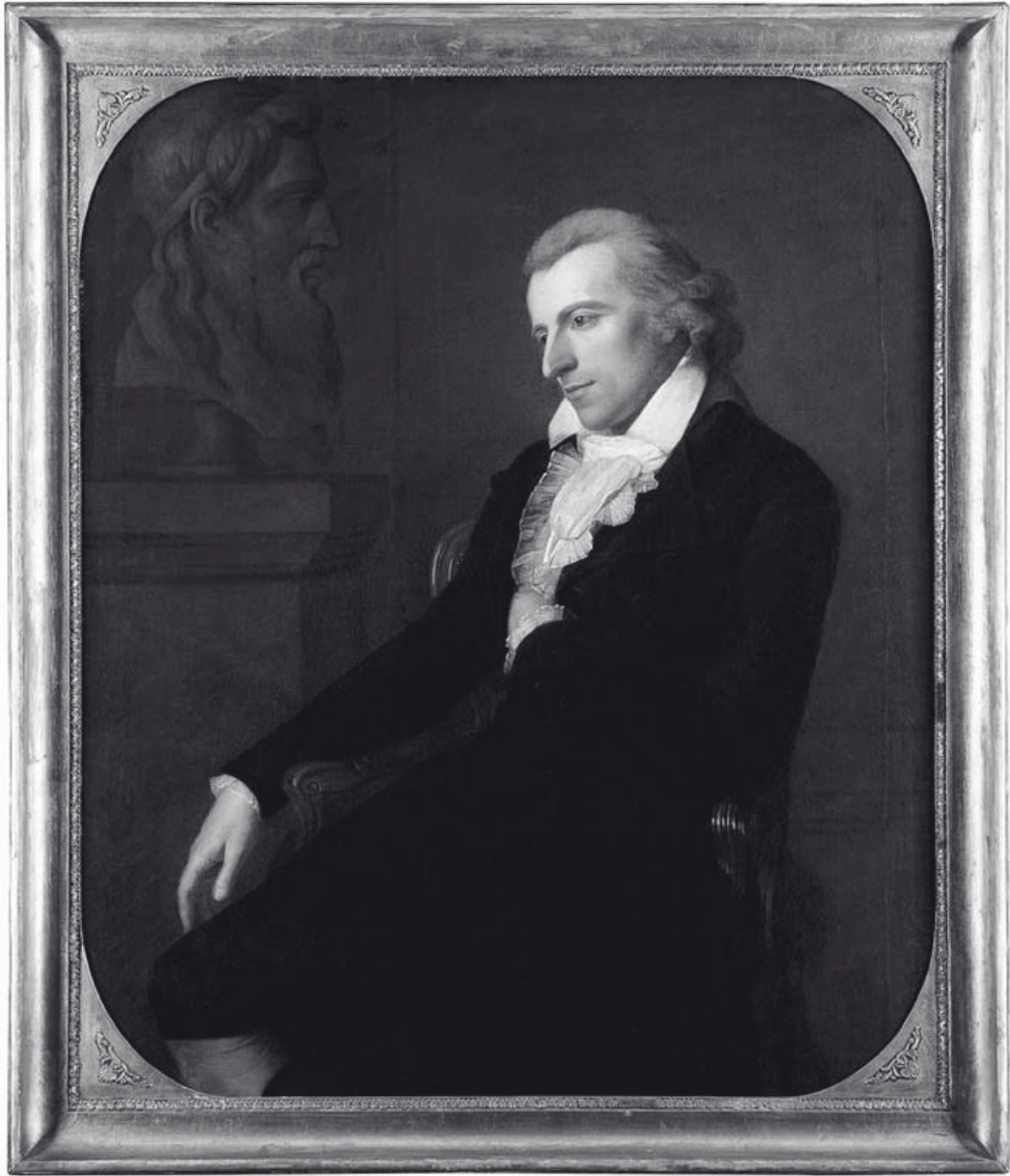
Vergleicht man allerdings Simanowiz' Version dieses Typus mit dem 1786 entstandenen Porträt des Malers Gabriel-François Doyen,⁶⁵ einem Werk ihres Pariser Lehrers Antoine Vestier, das ihr formal wie ikonographisch als Vorlage diente, oder gar mit Marie Elisabeth Vogels Porträtmalerei von Friedrich Gottlob Klopstock, das nur wenig früher, nämlich 1792, gemalt worden ist und ebenfalls das homerische Antikenzitat enthält,⁶⁶ wird unmittelbar einsichtig, wie ungewöhnlich ihr Schiller-Porträt geraten ist. Doyen wie Klopstock werden explizit im schöpferischen Akt des Entwurfsstadiums präsentiert: Doyen im traditionellen Gestus melancholicus, den Zeichenstift in der Hand, die Mappe mit Entwürfen auf den Knien, eine bereits ausgeführte Skizze auf der Staffelei – Klopstock mit einem Manuskript seiner Ode *Der Abschied* in der Rechten und das Versmaß skandierender Linken. Zudem sind beide der Büste Homers als ihrer Inspirationsquelle kompositorisch untergeordnet. Wie anders dagegen bei Schiller: Kein zusätzlich den Dargestellten oder dessen Profession charakterisierendes Attribut. Nur die Gegenüberstellung des antiken und des zeitgenössischen Autors, wobei die angedeutete Bedeutungshierarchie auch dadurch nivelliert wird, dass die Büste Homers nun im Profil wiedergegeben und die beiden Köpfe unter Ausgrenzung des Betrachters aufeinander bezogen sind. Bei Schiller liegt der Akzent nicht mehr auf einem schöpferischen Tun, das durch die Autorität des antiken Sängers

⁶³ Infrage gestellt wurde die Identität der Büste nur in: Druffner/Schallhorn (Anm. 1), S. 191.

⁶⁴ S. dazu etwa die zahlreichen Beispiele im Porträtwerk Angelika Kauffmanns, Abb. in: Baumgärtel (Anm. 33), u. a. S. 163, 189, 230, 293, 296 oder 313.

⁶⁵ S. Anne-Marie Passez, Antoine Vestier 1740-1824, Paris 1989, S. 146, Abb. S. 147; s. auch Beatrice Scherzer, in: Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz, bearb. v. Katharina Küster u. Beatrice Scherzer, Heidelberg 2002, (Katalog des Städtischen Museums Ludwigsburg), S. 72.

⁶⁶ Abb. und ikonographische Hinweise s. Gisela Jaacks, Gesichter und Persönlichkeiten, Hamburg 1992, S. 205.



Friedrich Schiller, 1793-1794 (Abb. 3)
Ölgemälde von Ludovike Simanowiz, 104 × 88 cm
(DLA Marbach; Foto: Mathias Michaelis)

inspiriert worden ist. Bei ihm geht es in der Begegnung mit Homer vielmehr um den autonomen Akt des Denkens, der durch das Fehlen jeglicher Attribute sowie die scheinbar untätige Erscheinung des Dichters zusätzlich hervorgehoben wird. Wohl deshalb ist bei Simanowiz der geöffnete Mund der Büste deutlich zu erkennen, diese also zu einem aktiven Gegenüber geworden, dessen Äußerungen Schiller mit nachdenklicher Aufmerksamkeit über Zeit und Raum hinweg zu folgen scheint.

Wie ähnlich schon bei Graff, fehlt auch im Schaffen von Ludovike Simanowiz ein ihrem Schiller-Porträt vergleichbares Werk. Deshalb, und weil die Malerin auch sonst keine allzu große Eigenständigkeit bei der Bildfindung auszeichnet,⁶⁷ liegt die Vermutung nahe, dass nicht Simanowiz, sondern wiederum Schiller als der Auftraggeber sich für diese gängige Variation des Gelehrtenporträts entschied – um sie dann allerdings seinen individuellen Vorstellungen und Intentionen anzupassen. Nur so ist auch zu erklären, weshalb sich Schiller gerade nicht, wie bei Doyen oder Klopstock und im Allgemeinen üblich, neben dem blinden, hellenistischen Homer-Typus malen ließ.⁶⁸ Stattdessen entschied sich der Dichter für eine Homer-Büste des so genannten Apollonios-Typus, zu dessen wichtigsten Merkmalen die offenen, also sehenden Augen, der zum Sprechen geöffnete Mund und das sich über der Tanie (Dichterbinde) kräftig büschelnde Haar gehören.⁶⁹ Sonderlich populär scheint diese Variante, die mitunter auch als Büste eines Unbekannten bezeichnet wurde, im 18. Jahrhundert nicht gewesen zu sein.⁷⁰ Vermutlich ist sie deshalb auch nur selten reproduziert worden. Mit Blick auf Schillers Porträt konnte bisher jedenfalls nur eine einzige zeitgenössische Abbildung nachgewiesen werden, und zwar in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, wo sie aller-

⁶⁷ So folgt sie auch im Porträt Charlotte Schiller einer Vorlage Vestiers, s. Beate Frosch, in: Schwäbischer Klassizismus (Anm. 4), S. 198.

⁶⁸ Ein prominentes Beispiel für diesen Typus ist Anton von Marons Winkelmann-Porträt von 1786, das nachweislich auf Wunsch des Dargestellten die homerische Büste zeigt (s. Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 272, Abb. S. 273) und in gestochener Form weite Verbreitung gefunden hat. Schiller wird das Porträt zweifellos gekannt haben. Ob bzw. dass er von Klopstocks Porträt, das ebenfalls nachgestochen wurde, wusste, ist bisher nicht zu belegen. Zum Typus des hellenistischen Homer s. die umfangreiche Zusammenstellung (mit Abb.) bei Erich und Robert Boehringer, *Homer. Bildnisse und Nachweise*, Breslau 1939, S. 73-130.

⁶⁹ Für dies und das Folgende s. Ella van der Meijden, in: *Der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst*, hrsg. v. Joachim Latacz u. a., München 2008 (Katalog des Antikenmuseums Basel), S. 294 u. 297 (mit Abb.) sowie Boehringer (Anm. 68), S. 42-72 (mit Abb.). Für die Einschätzung der Rezeption des Apollonios-Typus im 18. Jahrhundert und wichtige Hinweise danke ich herzlich Frau van der Meijden vom Basler Antikenmuseum.

⁷⁰ S. Boehringer (Anm. 68), S. 59. Noch bei Boehringer (ebd., S. 18), wird der Apollonios-Typus als »weniger bedeutend, beinahe banal« bezeichnet.

dings auf einer Tafel mit »Griechischen Gesichtern« neben Hippokrates und Priamus ausgerechnet unter den »Zween Namenlosen« zu finden ist.⁷¹ Diese Darstellung, die sich bis ins Detail mit Simanowiz' Homer-Büste vergleichen lässt, könnte, von Schiller ausgewählt, der Malerin als Vorlage gedient haben.

Es ist anzunehmen, dass der Dichter dieses »Griechische Gesicht« kannte, da er sich bereits im Zusammenhang mit seiner dritten Dissertation intensiv mit Lavaters *Physiognomik* beschäftigt hatte.⁷² Dazu kommt, dass Lavater Ende Mai 1793, also kurz bevor sich Schiller auf die Reise nach Württemberg begab, den Dichter noch in Jena besuchte. Vielleicht, so ließe sich spekulieren, wurde damals auch die neueste Homer-Forschung diskutiert,⁷³ die dessen alleinige Urheberschaft an Ilias und Odyssee und damit zugleich die Existenz eines singulären mythischen »Vaters der Dichtkunst«⁷⁴ infrage zu stellen begann.⁷⁵ Für Schiller gehörten auch diese Fragen zu seiner im Sommer 1788 begonnenen Auseinandersetzung mit den Klassikern der griechischen Literatur und zu seinen intensiven ästhetisch-philosophischen Studien der frühen Neunzigerjahre.⁷⁶ Dabei zielte er im Wesentlichen darauf, »eine pauschale Antikenverehrung durch genauere und trennschärfere Unterscheidungen zwischen Antike und Moderne«⁷⁷ zu ersetzen, um anhand dieser vergleichenden Analyse zu einem besseren Verständnis der unmittelbaren Gegenwart zu gelangen. Am Ende dieser Untersuchungen stand für Schiller die Gleichrangigkeit von antiker und moderner Welt, der selbstbewusste Anspruch einer der Antike ebenbürtigen, zeitgenössischen Ästhetik. Entsprechend hieß es in seiner im Winter 1795/96 publizierten Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*:

⁷¹ Abb. s. Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig u. Winterthur 1775-1778, Dritter Versuch (1777), Tafel A (zu S. 50), Nr. 1.

⁷² S. Alt (Anm. 1), Bd. 1, S. 186f.

⁷³ Schiller hatte sich z. B. Anfang 1793 von seinem Verleger Georg Joachim Göschen Robert Woods *Versuch über das Originalgenie des Homers* (dt. 1773 / 1778) schicken lassen (s. NA, Bd. 41, I, S. 637).

⁷⁴ So etwa Sulzer (Anm. 37), Bd. 3, S. 635.

⁷⁵ S. Joachim Wohlleben, *Die Sonne Homers: Zehn Kapitel deutscher Homerbegeisterung*, Göttingen 1990, v. a. S. 6ff. sowie *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832*, hrsg. v. Gerhard Schuster u. Caroline Gille, Bd. 2, München 1999 (Katalog des Goethe-Nationalmuseums), S. 818f. und Latacz (Anm. 69), S. 276f.

⁷⁶ S. Werner Frick, *Schiller und die Antike*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 91-116.

⁷⁷ Ebd., S. 101.

Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in demjenigen, worinn Homer groß ist, irgend einen Neuern ihm an die Seite stellen zu wollen, und es klingt lächerlich genug, wenn man einen Milton oder Klopstock mit dem Nahmen eines neuern Homer beehrt sieht. Eben sowenig aber wird irgend ein alter Dichter und am wenigsten Homer in demjenigen, was den modernen Dichter charakteristisch auszeichnet, die Vergleichung mit demselben aushalten können.⁷⁸

Schiller ging es also darum, den modernen Dichter und sein Werk aus der Kenntnis der Antike heraus zu verstehen und gleichrangig neben deren Schöpfungen zu sehen. Auf Ludovike Simanowiz' Gemälde zeigt er sich aufgeschlossen für das Vermächtnis der Antike, jedoch gerade nicht als ein unter ihrem direkten Einfluss schöpferisch tätiger Autor, wie etwa der Vergleich mit Klopstocks Porträt unterstreicht. Damit behauptete Schiller selbstbewusst eine dichterische Autonomie, die, wie es scheint, nicht einmal mehr der gängigen Legitimation durch den Vater aller Dichtkunst bedurfte.

Vielleicht hatte sich Schiller gerade deshalb für die antike Büste eines »Namenlosen«⁷⁹ entschieden, es sei denn, der Apollonios-Typus als homerischer wäre ihm bekannt gewesen. Sollte Schiller aber tatsächlich gewusst haben, um wen es sich bei der Büste handelt, würde sich auch darin sein gewandeltes Verhältnis zur Antike spiegeln.

IN ANTIKISCHER GEWANDUNG: DIE BÜSTE VON JOHANN HEINRICH DANNECKER

Mit seinem vierten und letzten Auftrag entschied sich Schiller für das klassische Memorialmedium der Büste und damit für die anspruchsvollste Porträtform überhaupt – das Standbild als Spezialfall hier einmal ausgenommen (Abb. 4).⁸⁰ Simanowiz' Gemälde zeigte Schiller als Zeitgenossen, Gesichtszüge und äußere Erscheinung nur zurückhaltend idealisiert; bei Dannecker nun antikische Gewandung, kunstvoll stilisierte Lockenpracht und ein harmonisch ins Jugendlich-Zeitlose transformiertes, gleichwohl im Detail genau beobachtetes und differenziert modelliertes Antlitz. Aus

⁷⁸ NA, Bd. 20, S. 439f.

⁷⁹ Lavater zufolge (Anm. 71, S. 50) lässt dieser »Namenlose« unter den abgebildeten griechischen Köpfen »die meiste Größe vermuthen«, wobei die weitere Charakterisierung der Büste durchaus zwiespältig ausfällt. Vgl. dazu Boehringner (Anm. 68), S. 135.

⁸⁰ Als erstes überlebensgroßes Dichterdenkmal in Deutschland wurde 1839 Schillers Standbild auf dem Alten Schlossplatz in Stuttgart enthüllt.



Friedrich Schiller, 1794 (Abb. 4)
Gipsbüste von Johann Heinrich Dannecker, Höhe 79 cm
(DLA Marbach; Foto: Mathias Michaelis)

den glatten Augäpfeln der Büste geht der unbestimmte Blick in eine weite Ferne, wodurch sich der Dargestellte, obgleich für den Betrachter greifbar nahe, noch mehr in einen eigenen Raum zurückzuziehen scheint. Zugleich jedoch suggeriert eine angedeutete Rechtswendung des Kopfes, die die strenge Achsialität der Büste aufbricht und als Bewegung noch in der leichten Schräge der Schulterpartie spürbar wird, eine ungemein wache geistige Präsenz.

Die bis weit ins 18. Jahrhundert nahezu ausschließlich Herrscherpersönlichkeiten vorbehaltene Bildnisbüste hatte sich für die Darstellung bürgerlicher Repräsentanten andernorts bereits durchgesetzt. In Stuttgart dagegen war ihre Adaption ein entscheidender Schritt. Nur für sein um 1790 entstandenes Porträt Herzog Carl Eugen hatte Dannecker die Gewandbüste bisher verwendet.⁸¹ Doch so paradigmatisch die Gegenüberstellung von machtbewusstem Herrscher und freiheitsliebendem Dichter gerade auch im Hinblick auf das Emanzipationsbestreben des Bürgertums in jener Zeit erscheinen mag⁸² – in erster Linie hatte Schiller mit seiner Büste wohl anderes im Sinn. Von Jena aus wird er verfolgt haben, dass 1790 in Weimar aus dem Atelier des in Rom ansässigen Bildhauers Alexander Trippel zwei Gewandbüsten eintrafen, die mit Goethe und Herder das »intellektuelle Duumvirat«⁸³ der Stadt repräsentieren sollten. In Trippels nachdrücklich antikisierend idealisiertem Porträt erschien Goethe als eine Mischung aus Alexander dem Großen und strahlendem Musengott Apoll: erkennbar insbesondere an den betont großen Augen, der Anastole über hoher Stirn (Alexanders Lockenzange, ein antikes Zeichen der Erhabenheit), der bis auf die Schultern herabwallenden Haarpracht sowie an der Wendung des leicht angehobenen Kopfes. Trippels unmittelbare Vorlage war das Kopffragment des sogenannten Apollo Pourtalès.⁸⁴ Seit dem Erscheinen von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) jedoch war der eigentliche Bezugspunkt für Bildhauer wie Betrachter die Statue des im Vatikan befindlichen Apoll von Belvedere, die bis ins 19. Jahrhundert als »das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des

⁸¹ S. Christian von Holst, Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer, Stuttgart 1987 (Katalog der Staatsgalerie Stuttgart), S. 141f. u. Veronika Mertens, Johann Heinrich Dannecker. Herzog Carl Eugen von Württemberg, in: Schwäbischer Klassizismus (Anm. 4), S. 160f.

⁸² S. ebd., S. 192.

⁸³ Dieter Ulrich, Büste Johann Wolfgang Goethe, in: Alexander Trippel (1744-1793), hrsg. v. Albrecht Juerg, Schaffhausen 1993 (Katalog des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen), S. 107. Zur Entstehungsgeschichte der beiden Büsten s. ebd., S. 104-114 (Abb. des Goethe-Porträts S. 105).

⁸⁴ Kanz (Anm. 5), S. 192.

Alterthums«⁸⁵ galt. Während seines Romaufenthalts muss Dannecker bei seinem Freund Trippel die Büste Goethes gesehen haben, wie die formalen Parallelen zwischen den Gewandbüsten der beiden Dichter – derselbe Typus, nahezu dieselbe Größe und in der Kopfwendung dialogisch aufeinander bezogen – nahelegen.⁸⁶ Hat aber nun der Bildhauer diese Porträtlösung vorgeschlagen oder wurde er von Schiller darum gebeten? Selbst wenn sich nicht klären lässt, wie die Entscheidung zustande kam – eindeutig ist Schillers Einverständnis mit einer Darstellungsform, die ihn in der Tradition des Herrscherporträts nach dem Vorbild des älteren Goethe als Dichtergott inszenierte.

Eine »Entrückung zum Übermenschlichen«⁸⁷ hat allerdings weder Schiller noch Dannecker mit diesem Bildnis beabsichtigt; von Apotheose sprach der Bildhauer erst, nachdem er von Schillers Tod erfahren hatte.⁸⁸ Abgesehen davon, dass die Büste in Lebensgröße ausgeführt wurde, widerspricht insbesondere die Gesichtsbildung bei Dannecker einer unterstellten Vergöttlichung. Denn hier finden sich alle wesentlichen Details der Schillerschen Physiognomie, die zum Teil und in je unterschiedlich starker Stilisierung auch bei Kirschner, Graff und Ludovike Simanowiz, vor allem aber bei Schillers Totenmaske zu beobachten sind: die hohe, weite Stirn über eng zusammenstehenden, fast waagerechten Brauen, die eher kleinen, tiefliegenden Augen, eine scharf gebogene, dünne Nase und schließlich die deutlich vorgeschobene Unterlippe. Gerade im Vergleich zu Trippels Goethe-Porträt, das in einer etwas schwerfälligen Idealisierung erstarrt, wird deutlich, dass in Danneckers antikisierender Auffassung trotz aller ins Ebenmäßige zielenden Glättung zugleich das überraschend naturgetreue Bild eines Individuums festgehalten worden ist.

Zum Ergebnis der Trippelschen Porträtkunst hatte Goethe bemerkt: »Meine Büste ist sehr gut geraten; jedermann ist damit zufrieden. Gewiß ist sie in einem schönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt.«⁸⁹ Da nun auch Schiller sich in eben jenem von Goethe bereits besetzten apolli-

⁸⁵ Zit. nach: Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, hrsg. v. Adolf H. Borbein u. a., Mainz 2006, Textband S. 780; s. dazu im Katalogband Nr. 295 (mit Abb.).

⁸⁶ Vgl. von Holst, Dannecker (Anm. 81), S. 210.

⁸⁷ Kanz (Anm. 5), S. 112; Kanz (ebd., S. 108) sieht die Gewandbüste als einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung vom »beseelten Individualporträt« (Graff) zum »unähnlichen Idealporträt« (J. F. A. Tischbein).

⁸⁸ S. von Holst, Dannecker (Anm. 81), S. 294.

⁸⁹ *Italienische Reise*, Eintrag vom 12.9.1787, zit. nach Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter u. a., Bd. 15, München 1992, S. 480.

nischen Habitus porträtieren ließ,⁹⁰ ist durchaus anzunehmen, dass es ihm dabei nicht zuletzt darum gegangen ist, gegenüber der in Trippels Büste formulierten Vorrangstellung den eigenen Anspruch zu behaupten – fast so, als solle es wenn schon, dann doch zumindest diese beiden Dichterrfürsten in deutschen Landen geben. Zugleich erinnert der spiegelbildliche Bezug zwischen den Gewandbüsten auffallend an Schillers früheste Porträtunternehmung, die Radierung von Friedrich Kirschner, mit der der junge Dichter, wie es scheint, schon damals sich an einem bereits existierenden Goethe-Porträt messen, diesem gleichberechtigt gegenüberzutreten wollte.

Seit Jahren hatte Schiller versucht, die geradezu abweisende Zurückhaltung des Älteren zu überwinden und »in ein näheres Verhältniß« zu [ihm] zu treten, als zwischen dem Geist des Schriftstellers und seinem aufmerksamsten Leser möglich ist.⁹¹ Ausgerechnet in dem Augenblick jedoch, in dem Danneckers Schiller-Porträt wie eine offene Konkurrenzansage oder doch zumindest wie eine konkurrierende Antwort auf Trippels Goethe-Porträt entsteht – ausgerechnet in diesem Augenblick beginnt die Freundschaft zwischen den beiden Dichtern. Nachdem Schiller seine Annäherungsversuche zunächst aufgegeben, nach langer Pause Goethe dann aber doch im Juni 1794 zur Mitarbeit an seinem neuen Zeitschriftenprojekt der *Horen* eingeladen hatte, kam es in Jena am 20. Juli zu jener legendären Begegnung, der Goethe später unter dem Titel *Glückliches Ereigniß* ein kleines literarisches Denkmal gesetzt hat.⁹²

Liest man das Simanowizsche Schiller-Porträt als Neubestimmung des modernen Dichters im Verhältnis zu Homer und damit zur Antike, müsste Danneckers antikisierende Gewandbüste dazu eigentlich als Widerspruch erscheinen. Doch weder der Bildhauer selbst noch Schiller haben dies so gesehen. Dannecker etwa hielt wenige Monate nach Schillers Tod (im Zusammenhang mit der Hermen-, jedoch ebenso zutreffend für die sie bedingende Gewandbüste) ausdrücklich fest, dass die Wendung des Kopfes, »wenn sie nach dem antiken Sinne angesehen würde«, durchaus zu kritisieren sei: »allein, daran liegt mir nichts, Schiller muß Bewegung haben und nicht wie ein kalter Philosoph gerade aussehen. Er hat etwas adlermäßiges, dessen Bewegungen immer stark sind.«⁹³ Trotz antikisierender Ikonographie und Idealisierung ging es Dannecker – wie gerade auch im Vergleich zur Trippelschen Goethe-Büste deutlich wird – also vorrangig um die Wiedergabe eines individuellen Charakters. Entsprechend betonte der

⁹⁰ Als Dichtergott war Goethe erstmals 1785 in einem Relief von Johann Peter Melchior dargestellt worden, s. Schulte-Strathaus (Anm. 2), Tafel 24.

⁹¹ Brief an Goethe vom 31.8.1794, in: NA, Bd. 27, S. 32.

⁹² S. dazu Norbert Oellers, in: Gellhaus/Oellers (Anm. 1), S. 207ff.

⁹³ Brief an Wilhelm von Wolzogen vom 14.10.1805, in: Spemann (Anm. 58), Anhang, S. 65.

Bildhauer denn auch wiederholt, dass er »streng nach der Natur«⁹⁴ gearbeitet habe.

Auch für Schiller war mit Danneckers Bildnis ein Werk entstanden, das seine Eigenständigkeit zu behaupten wusste und nicht mehr »Gleichniße aus dem Homerus betete«,⁹⁵ wie Winckelmann noch sein eigenes Verhältnis zur Antike umschrieben hatte. Antike Kunstwerke waren für Schiller »Muster des Vollkommenen«,⁹⁶ wobei es ihm weniger um das künstlerische Wie als um ihre Funktion als »Darstellungs-Muster für seine eigenen poetischen Darstellungen« ging. Deshalb konnte er in seinem bereits erwähnten Dankschreiben vom 5. Oktober 1794 an den Schöpfer seiner Büste beglückt vermelden: »Wer sie noch gesehen, der bekennt, daß ihm noch nichts so ausgeführtes, so vollendetes von Sculptur vorgekommen ist. Ich selbst habe einige Abgüße von Antiken in meinem Zimmer stehen, die ich seitdem nicht mehr ansehen mag.«⁹⁷

Schiller konnte sich deshalb aber auch zum Zweck der eigenen Positionierung in der literarischen Welt seiner Zeit im ikonographischen Gewand des Apoll von Belvedere porträtieren lassen, ohne je auf den Gedanken zu kommen, ein Dichtergott zu sein.

ZUM PORTRÄTVERSTÄNDNIS DES DICHTERS

Über das wohl erste, von ihm selbst in Auftrag gegebene Porträt, die um 1782 entstandene Radierung des Ludwigsburger Malers Friedrich Kirschner, urteilte Schiller: Sie »ist finster wie die Ewigkeit, und der Kupferstecher hat mir fünfzehn Jahre mehr auf die Rechnung gesetzt, als ich mich erinnere, gelebt zu haben«.⁹⁸ Ansonsten scheint er jedoch mit der Wiedergabe seiner äußeren Erscheinung einig gewesen zu sein. Zu seinem zweiten Porträtauftrag, zu Graffs vier Jahre später begonnenem Gemälde, sind dagegen keine direkten Äußerungen des Dichters bekannt. Seine Frau Charlotte war »nicht ganz mit dem Bild zufrieden«,⁹⁹ da sie fand, dass es

⁹⁴ Brief an Wilhelm von Wolzogen vom 12.3.1806, in: ebd., S. 68.

⁹⁵ Winckelmann an Heinrich Füßli, Brief vom 22.9.1764, in: Briefe von Johann Joachim Winckelmann, hrsg. v. Walter Rehm u. Hans Diepolder, Bd. 3, Berlin 1952-1957, S. 55.

⁹⁶ Dies und das folgende Zitat: Norbert Oellers, Schiller und die Bildende Kunst, in: *Il Primato dell'Occhio. Poesie e pittura nell'età di Goethe*, hrsg. v. Emilio Bonfatti u. Maria Francelli, Rom 1997, S. 150.

⁹⁷ Brief vom 5.10.1794, in: NA, Bd. 26, S. 63.

⁹⁸ Brief an Körner vom 10./22.2.1785, in: NA, Bd. 23, S. 179.

⁹⁹ Dies und die folgende Zitatstelle aus ihrem Brief an Bartholomäus Ludwig Fischenich vom 9.10.1793, in: NA, Bd. 26, S. 778.

zwar schöner sei, ihr Mann aber doch »mehr Geist noch in seiner Physiognomie« habe. Auch Körners Schwägerin, die Malerin Dorothea Stock, die auf Schillers Wunsch das Graffsche Gemälde für ihn kopierte, hatte es nie »ganz frappant«¹⁰⁰ gehalten. Die von Johann Gotthard Müller im Detail deutlich differenzierter gestochene – von Graff auch prompt als in »manche(m) besser [...] als im Gemählde«¹⁰¹ befundene – Version des Porträts wurde dann aber nicht nur von Familie und Freunden des Dichters als äußerst gut getroffen bzw. als »ähnlich, und mehr, als sich unter diesen Umständen erwarten ließ, getreu«¹⁰² gelobt. Auch Schiller selbst meinte anerkennend: »Zur völligen Aehnlichkeit fehlt freilich noch viel, doch ist ziemlich viel davon erreicht.«¹⁰³ Über Ludovike Simanowiz' Ende 1793 im Entstehen befindliches Porträt berichtete die jüngste der Schiller-Schwestern, Christiane, es sei »schon so ähnlich, daß es gar auffallend gut ist.«¹⁰⁴ Von Schiller dagegen sind – abgesehen von allgemein wertschätzenden Formulierungen¹⁰⁵ – weder aus jener noch aus späterer Zeit Äußerungen in dieser Hinsicht erhalten. Dabei war er durchaus auch mit diesem Werk zufrieden, wie unter anderem der umgehend erfolgte Auftrag für das Bildnis seiner Frau unterstreicht. Danneckers Gewandbüste schließlich hielten nicht nur Schillers Eltern für »ganz vorzüglich getroffen«.¹⁰⁶ Auch der Dichter war, und zwar mit Beginn der ersten Modellsitzungen,¹⁰⁷ regelrecht von ihr begeistert. Nachdem das sehnlichst erwartete Werk im Herbst 1794 endlich in Jena eingetroffen war, schrieb er dem Bildhauer überschwänglich:

ich kann Dir nicht genug für die Freude danken, lieber Freund, die Du mir damit gemacht hast. Ganze Stunden könnte ich davor stehen, und würde immer neue Schönheiten an dießer Arbeit entdecken. Wer sie noch gesehen, der bekennt, daß ihm noch nichts so ausgeführtes, so vollendetes von Sculptur vorgekommen ist.¹⁰⁸

¹⁰⁰ Brief an Charlotte Schiller vom 16.3.1795, in: Charlotte von Schiller und ihre Freunde, hrsg. v. Ludwig Urlichs, Bd. 3, Stuttgart 1865, S. 17.

¹⁰¹ Körner an Schiller im Brief vom 17.6.1794, in: NA, Bd. 35, S. 21.

¹⁰² So Schiller über entsprechende Reaktionen in seinem Brief an den Verleger Frauenholz vom 26.5.1794, in: NA, Bd. 27, S. 5 (das Porträt hatte Graff ohne sein Modell erst nach fünf Jahren vollendet). S. etwa auch den Brief der Schwester Christophine an Schiller vom 22.7.1794, in: NA, Bd. 32, S. 33.

¹⁰³ Brief an Körner vom 12.6.1794, in: NA, Bd. 27, S. 12.

¹⁰⁴ Brief an Christophine Reinwald vom 12.12.1793, zit. nach Fiege (Anm. 4), S. 42.

¹⁰⁵ S. seinen Brief an die Künstlerin vom 22.6.1794, in: NA, Bd. 27, S. 17.

¹⁰⁶ Brief der Mutter an Schiller vom 30.3.1795, in: NA, Bd. 35, S. 180.

¹⁰⁷ S. Brief an Körner vom 17.3.1794, in: NA, Bd. 26, S. 349.

¹⁰⁸ Brief vom 5.10.1794, in: NA, Bd. 26, S. 63.

Auch Körner berichtete er umgehend von Danneckers »Meisterstück«, dessen »Wahrheit und große Kunst der Ausführung« jeden in Erstaunen versetze, der es sehe.¹⁰⁹

Auffallend und von entscheidender Bedeutung für Schillers Porträtverständnis ist, dass der Dichter hier nicht länger von Ähnlichkeit, sondern – wie später dann auch Goethe¹¹⁰ – erstmals von »Wahrheit« spricht. Mit dieser Unterscheidung zwischen einer *ähnlichen*, das heißt einer naturgetreuen, primär der äußeren Erscheinung verpflichteten Wiedergabe des Modells, und einer auf dessen tieferen Charakter, auf dessen innerstes Wesen zielenden *Wahrhaftigkeit* benannte Schiller die beiden Pole, zwischen denen sich die theoretischen Äußerungen zur Gattung des Porträts im 18. Jahrhundert bewegten.¹¹¹ Im Zusammenhang mit seinen kunsttheoretischen Studien der frühen 1790er Jahre hatte sich der Dichter intensiv auch mit Fragen der Porträtgestaltung auseinandergesetzt. Dies zeigt insbesondere sein im November 1793 verfasster Brief an den schleswig-holsteinischen Erbprinzen Friedrich Christian von Augustenburg, dem Schiller die bereits erwähnte Pension und damit auch die finanziellen Voraussetzungen verdankte, sich zweifach porträtieren zu lassen. Kurz vor der Entstehung von Büste und Gemälde schrieb nun Schiller:

Baggesen [der dänische Schriftsteller] hat mir Ew. Durchlaucht gerade so geschildert, wie Graff in Dresden [das Porträt des Prinzen hatte Schiller 1792 dort gesehen] und jeder gute Bildnißmahler portraitiert. Er hat Ihnen keine fremde Züge geliehen, und dis allein nenne ich ein Gemählde schmeicheln; er hat bloß die Ihrigen idealisirt, und der Zeichnung, die er mir von Ihnen machte, durch den Ausdruck seiner Empfindungen ein erhöheteres Kolorit gegeben. Einen Karakter verschönern und einen Karakter idealisiren sind mir aber zwey ganz verschiedene Dinge. Dieses letzte kann nur der vortrefliche Künstler; jenes ist der gewöhnliche Behelf des mittelmäßigen. Jeder individuelle Menschenkarakter ist wieder seine eigene Gattung, und die augenblicklichen Erscheinungsweisen sind nur verschiedene Arten dieser Gattung. Diese augenblicklichen Erscheinungsweisen sind zum Theil zufällig, weil äußere vorübergehende Umstände darauf Einfluß haben, und weil sie nicht vom Karakter allein ausgehen, so können sie auch kein treues Bild desselben seyn. Um dieses treue Bild zu erhalten, muß man das Innere und Bleibende, was ihnen zum Grund liegt, von dem Zufälligen abzusondern wissen, man muß die Gattung oder das Generische dieser Indi-

¹⁰⁹ Brief vom 9.10.1794, In: NA, Bd. 26, S. 65.

¹¹⁰ Goethe an Schiller, Brief vom 30./31.8. u. 4.9.1797, in: NA, Bd. 37, S. 117.

¹¹¹ S. Kanz (Anm. 5), S. 59-120.

vidualität aufsuchen, und das nenne ich ein Portrait idealisiren. Die Eigenthümlichkeit eines Charakters verliert bey dieser Operation nicht nur gar nichts, sondern sie kann nur auf diesem einzigen Wege gefunden werden; denn weil man nur das Zufällige und was von aussen kommt davon abgezogen hat, und so muß das Innere und Bleibende desto reiner zurückbleiben. Freilich wird ein, auf diese Art entworfenes, Bild dem Original in keinem einzigen Momente vollkommen gleichen, aber es wird ihm im Ganzen desto treuer seyn.¹¹²

Nach Schiller, dessen Ausführungen vor allem auf den entsprechenden Passagen in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* basieren,¹¹³ zeichnet ein überzeugendes Porträt und damit einen guten Porträtisten nicht die geschönte, sondern die idealisierte Wiedergabe des Modells aus. Eine solche kann allerdings nur gelingen, wenn der Porträtist »die Seele in der Materie zu sehen«¹¹⁴ vermag, wenn er ein »wahrer Seelenmahler« ist. Nur in dieser Hinsicht, nämlich als zentrales Mittel der Erkenntnis und der Wiedergabe des Eigentlichen, kann die Idealisierung des Naturgegebenen legitim, kann der Künstler »in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern [...]»; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physiognomie [...] nicht verletzt wird.«¹¹⁵ Der skizzierte Prozess der Idealisierung sollte also darauf gerichtet sein, im jeweils Individuellen das diesem unveränderlich Zugehörige, das diesem Wesenhafte zu erspüren und zu vermitteln.

Hintergrund dieser Auffassung und zugleich Voraussetzung für die enorme Aufwertung der Gattung des Porträts im 18. Jahrhundert war das im Zuge der Aufklärung ins Zentrum gerückte Interesse am Individuum, dessen Physiognomie man zu deuten und dessen Psyche man zu ergründen suchte. Der Mensch als Ebenbild Gottes, insbesondere der Kopf bzw. das menschliche Antlitz als Spiegel der Seele, die ihrerseits als Verkörperung des Göttlichen im Menschen betrachtet wurde – unter diesem Vorzeichen entwickelte sich der menschliche Körper zum würdigsten Gegenstand der Kunst. Zugleich wurde die Porträtkunst zur »natürlichsten, menschlichsten, edelsten, nützlichsten Kunst«, allerdings aber auch zur »schwersten«, wie Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* schrieb.¹¹⁶

¹¹² Brief vom 11.11.1793, in: NA, Bd. 26, S. 296f.

¹¹³ Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 718-723.

¹¹⁴ Diese und die folgende Zitatstelle Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 719.

¹¹⁵ Sulzer (Anm. 37), Bd. 2, S. 722.

¹¹⁶ Lavater (Anm. 71), Zweyter Versuch (1776), IX. Fragment, S. 78; diese Einschätzung wurde von Lavater zwar im Zusammenhang mit der Malerei geäußert, kann aber auch allge-

Über die Jahrhunderte ist das Bildnis immer wieder eine zentrale künstlerische Aufgabe gewesen und die Kluft zwischen tatsächlicher Bedeutung und kunsttheoretischer Wertschätzung zum Teil erstaunlich groß. Ohne auf die komplexe Geschichte des Porträts und die jeweiligen Unterschiede im Bereich von Malerei und Plastik einzugehen, sei hier nur so viel angedeutet: In erster Linie wurde die Aufgabe des Porträts in der Darstellung einer bildwürdigen Person gesehen, wobei die jeweilige, zeitbedingte Inszenierungsabsicht deren Erscheinungsbild maßgeblich beeinflusste. So galt etwa der Renaissance ein Bildnis »als ›authentisch‹ und ›wahr‹, wenn die inhaltliche Botschaft ihre überzeugendste Form gefunden hatte«,¹¹⁷ weshalb eine naturgetreue Wiedergabe der darzustellenden Person kein vorrangiges Kriterium war. Dazu kam, dass man das gemalte oder plastische Ebenbild lange Zeit als bloße Wiedergabe der Natur betrachtete und wenig schätzte, da es sich nur handwerklichem Können und nicht künstlerischer Erfindungskraft verdanke. In diesem Zusammenhang wurde immer wieder das Verhältnis von naturgetreuer Wiedergabe und Idealisierung im Dienste einer höheren Idee diskutiert, so auch verstärkt seit dem späten 17. Jahrhundert. Noch im frühen 18. Jahrhundert war die Gattung des Porträts dem Historienbild eindeutig nach- bzw. untergeordnet. Es wurde behauptet, dass das Porträt nicht als Darstellungsmodus religiöser, mythologischer oder historischer Ereignisse funktioniere und folglich keine solcherart als allgemein vorbildlich definierten, ethischen Werte vermitteln könne. Mit der Hinwendung zur individuellen Psyche erfuhr das Porträt jedoch einen entscheidenden Bedeutungszuwachs. Hatte das Bildnis bisher der Verewigung einer verdienstvollen Persönlichkeit nach einem fest vorgegebenen Gestaltungskanon gedient, wurde es nun, wie die Historie, als Träger allgemeiner Werte und Normen verstanden. Aufgrund der ihm zugeschriebenen ethischen Wirkungsmacht konnte jetzt also auch das Bildnis als Mittel ästhetischer Erziehung eingesetzt werden. Um aber das Porträt der bis dahin ranghöchsten Gattung gleichstellen zu können, musste nach Möglichkeiten einer Synthese von Porträt und Historie gesucht werden. In der Folge war deshalb mit Historie

eine individuelle Situation des Dargestellten gemeint, die trotz ihrer repräsentativen Aussage oder Anspielung auf historische Vorbilder dem individualistischen Streben der Zeit Rechnung trug in der Darstellung

mein verstanden werden. S. auch Anette Brunner, *Das bedeutende Auge. Aspekte der Augen- und Blickdarstellung im Bildnis der Goethe-Zeit*, Münster 2003, S. 33-37.

¹¹⁷ Michael Brunner, *Bildnis und Physiognomik. Dante und Beethoven als Fallbeispiele*, in: ders. (Hrsg.), *Dürer – van Dyck – Warhol. Das inszenierte Porträt*, Petersberg 2007 (Katalog der Städtischen Galerie Überlingen), S. 28.

des für die abgebildete Person ›fruchtbarsten Moments‹. Die persönliche Leistung des Dargestellten wurde nun vorbildhaft und sollte wie die Historie allgemeine Werte vermitteln.¹¹⁸

Das bedeutete letztlich aber auch, dass, wer sich porträtieren ließ, von der Vor- und Leitbildfunktion der eigenen Person überzeugt sein musste.

Die Annäherung des Porträts an die Historie durch ikonographische Zitate, typusbezogene und auch stilistische Verweise bei gleichzeitiger Betonung der jeweiligen Individualität – ein Prozess, der gleichbedeutend war mit einer entsprechenden Auflösung tradierter Darstellungs- und Bedeutungsnormen – ist auch für die Schiller-Porträts von Kirschner, Graff, Simanowiz und Dannecker die entscheidende Voraussetzung gewesen.¹¹⁹ Am deutlichsten hat dabei Dannecker das äußere Erscheinungsbild des Dichters überhöht, um über die Idealisierung der Gesichtszüge sowie eine apollinisch-antikisierende Inszenierung im realen Abbild das aufscheinen zu lassen, was ihm als wesentlich erschienen sein muss: freier Wille, Unabhängigkeit, geistige Größe und Strahlkraft.¹²⁰ Nicht das kleinste Anzeichen von Krankheit oder Leiden ist zu erkennen. Dem Zufall und Augenblick unterworfen und damit nicht zum eigentlichen Charakter gehörig, wäre dies als Ablenkung vom innersten Kern des durch sein Werk vorbildhaft gewordenen Dichters und dessen überzeitlicher Bedeutung gewertet worden. Selbst Simanowiz, deren Porträt den geringsten Grad an Idealisierung aufweist, verzichtete auf entsprechende Hinweise, obgleich sie entschieden die Auffassung vertrat, dass ein Maler »sich an die Natur halten«¹²¹ müsse, »wenn er etwas Tüchtiges leisten will« und »Phantasiebilder« ihr weniger gefielen, auch wenn sie »noch so ideal hingestellt« seien.

Danneckers Idealisierung von Schillers Gesichtszügen bezog sich auf den belvederischen Apoll, auf die tradierte Ikonographie Alexander des

¹¹⁸ Kluxen (Anm. 30), S. 49f. u. S. 75, s. a. Bleyl (Anm. 45), S. 77ff., Brunner, Auge (Anm. 116), S. 38ff. sowie Kanz (Anm. 5), S. 105f.

¹¹⁹ Zu fragen wäre, inwieweit diese Porträts auch unter dem Aspekt von Lessings oben erwähntem »fruchtbarem Moment« zu sehen sind (s. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., Werke, hrsg. v. Heribert Göpfert, Bd. 6, 1. Tl., III, München 1974, S.25).

¹²⁰ Vgl. Fahrner (Anm. 3), S. 77, der im Zusammenhang mit der apollinischen Ikonographie der Büste schreibt: »Genialische Inspiration floß dem dergestalt göttlich ausgezeichneten Dichter nicht mehr über ein von außen einwirkendes Prinzip zu [...], sondern kraft seiner künstlerischen Teilhabe am Göttlichen war sie vielmehr Konstitutivum seines eigens-ten Wesens.«

¹²¹ Diese und die folgenden Zitatstellen aus Ludovike Simanowiz' Brief an Regine Voßler vom 20.2.1809, zit. nach: Friederike Klaißer, Ludovike. Ein Lebensbild für christliche Mütter und Töchter von der Herausgeberin des Christbaums, 2. Aufl., Stuttgart 1850, S. 399.

Großen – und wohl auch auf Dante Alighieris fiktives Porträt, für das »die große, hakenförmig gekrümmte Nase, die hervortretenden Backen- und Kieferknochen, die leicht vorstehende Unterlippe [...], die tiefliegenden Augen und der nachdenkliche Blick«¹²² charakteristisch geworden sind. Besonders deutlich zeigt sich dieser Zusammenhang im Vergleich mit Danneckers 1796 geschaffenen Porträtmedaillon des Dichters, auf dem – erstmals in der Schiller-Ikonographie überhaupt – auch der Lorbeerkranz des Poeta laureatus zu erkennen ist.¹²³ Dennoch bedurfte es konkreter Anhaltspunkte in der realen Erscheinung des Dargestellten, um eine solche Idealisierung nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Bei Schiller war dies etwa die kräftig »gebogene Nase«, die »beynäh wie eine hippokratische [d. h. spitze] Nase«¹²⁴ aussah, also die herrscherliche, kühne Adlernase, während für Goethe die großen Augen sprichwörtlich und dementsprechend als »Hort des Ausdrucks außerordentlicher Kräfte« hervorgehoben wurden.¹²⁵

Die entschiedene Idealisierung des Dichters im Porträt sollte ihn als den Schöpfer seines Werkes legitimieren, wie umgekehrt dessen Werk durch sein Porträt beglaubigt werden sollte, da eine rasch wachsende bürgerliche Öffentlichkeit im Bild des Autors die in seinem Werk vertretenen Werte und Normen überprüfen wollte. Auf genau diesen Zusammenhang verwies Dannecker im Begleitbrief seiner Büste und benannte damit die zentrale Wirkungsabsicht, die Schiller mit seinen Porträts verband:

Ich muß Dir aber auch sagen daß Dein Bild einen unbegreiflichen Eindruck in die Menschen macht: die Dich gesehen, finden es vollkommen ähnlich, die Dich nur aus Deinen Schriften kennen, finden in diesem Bild *mehr als ihr Ideal* [sic] sich schaffen konnte.¹²⁶

Gerade weil im Verlauf des 18. Jahrhundert porträtiert wurde, wer aufgrund persönlicher Verdienste und nicht wie bisher aufgrund einer Standeszugehörigkeit bildwürdig geworden war, behauptete Schiller auch in

¹²² Brunner, Bildnis (Anm. 117), S. 31, Abb. S. 26-31.

¹²³ Abb. in: von Holst, Dannecker (Anm. 81), S. 230; meist wird auch Dante mit dem Lorbeer des Poeta laureatus dargestellt.

¹²⁴ Beide Zitatstellen aus Georg Friedrich Scharffensteins Beschreibung des einstigen Karlsschulen-Freundes im Brief an Dannecker vom 3.3.1809, zit. nach: Spemann (Anm. 58), Anhang, S. 46.

¹²⁵ Zitat: Brunner, Auge (Anm. 116), S. 141; im zugehörigen Kapitel »Das betonte Auge und der intensive Blick als Ausdruck der Deifikation des Genies« (S. 131-146) taucht Schiller bezeichnenderweise kein einziges Mal auf. Nur bei Graff (und noch einmal verstärkt in Johann Heinrich Lips' Stich nach Graff) ist die Form von Schillers Augen in dieser Absicht vergrößert worden; Abb. s. Fahrner (Anm. 3), S. 108.

¹²⁶ Brief vom 22.9.1794, in: NA, Bd.35, S. 63.

seinen Porträts den Anspruch, zu den seine Zeit prägenden Dichtern und Denkern, zu den »Identifikationsfiguren der Bürgerlichkeit«¹²⁷ zu gehören. Deshalb, und nicht nur aus handfesten Interessen mit Blick auf den literarischen Markt, sollte etwa auch Danneckers Gewandbüste nicht nur in Abgüssen für einige wenige, sondern, wie zuvor das Graffsche Gemälde, in einem Nachstich von Johann Gotthard Müller in Umlauf gebracht werden.¹²⁸

Vor allen anderen Porträts muss Schiller Danneckers Gewandbüste als die endgültige, die wahre Formulierung seiner wesenhaften Existenz und damit als sein eigentliches »Ich« empfunden haben. Wie ungezwungen er sich zusammen mit dieser Bild gewordenen Idealvorstellung seiner selbst präsentierte, illustriert der Tagebucheintrag eines Besuchers vom 2. Mai 1798:

Von ein Viertel auf sieben bis halb acht war ich bei Hofrat Schiller allein. Er wohnt im Griesbachischen Hause. Das große Zimmer, worin er mich empfing, war mit Gemälden ... verziert; auch stand auf einem Postament eine schöne (vielleicht marmorne) Büste von ihm selbst. – – Interessantes Gespräch, ambulando, wie gewöhnlich: über Iffland – – Schröder – – Rousseaus Pygmalion (ein Stück, das auch er verwarf) – – Komödie der Neuern (seine Äußerung von der großen Schwierigkeit des Echtkomischen, weil dazu ein Ideal gehöre & c., verstand ich nur halb).¹²⁹

DICHTER, DENKER, BÜRGER

Friedrich Schiller als Auftraggeber seiner Porträts: Mit den vorangegangenen Überlegungen zum Porträtverständnis des Dichters und den Bildnissen von Kirschner, Graff, Simanowiz und Dannecker sollte gezeigt werden, dass der Dichter sein Bild nicht nur in die Öffentlichkeit zu tragen, sondern auch maßgeblich für eine öffentliche Wahrnehmung zu inszenieren wusste.

Den jeweiligen Umständen und Möglichkeiten entsprechend entschied er sich selbstbewusst für gute, zum Teil berühmte Künstler und machte sich anspruchsvolle Bildkonventionen zunutze. Seinen erfolgreichen Auf-

¹²⁷ Kanz (Anm. 5), S. 24.

¹²⁸ S. Cotta an Schiller, Brief vom 29.10.1802 sowie Schiller an Cotta, Brief vom 7.1.1803, in: NA, Bd. 39, S. 334 bzw. Bd. 32, S. 2.

¹²⁹ Karl Simon Morgenstern, zit. nach: NA, Bd. 42, S. 240.

stieg vom skandalumwitterten Autor der *Räuber* bis zum anerkannten Dichter und Denker dokumentierte Schiller zunächst im Serienprodukt der Druckgraphik, im halbfigurigen, dann nahezu ganzfigurigen Gemälde und schließlich in der repräsentativsten Bildnisform, der Büste. Dabei wurde aus dem jugendlich-zugewandten ein erhaben-distanziertes Gegenüber, das letztlich bereits für eine entsprechende Präsentation im öffentlichen Raum konzipiert worden ist.¹³⁰

Die genannten Auftragswerke sind nicht nur aufschlussreich für Schiller als Person, sondern auch, mit Ausnahme der Kirschnerschen Radierung, entscheidender Bestandteil seiner Wirkungsgeschichte. Obgleich sich die Bildnisse von Graff, Simanowiz und Dannecker lange in Privatbesitz befunden haben, als solche zunächst also nicht unmittelbar für den öffentlichen Raum bestimmt gewesen sind,¹³¹ entwickelten sie sich durch ihre Verbreitung im Medium der Druckgraphik, durch Kopien und Abgüsse bald zu regelrechten »Schiller-Ikonen«. Zudem dienten die Originale teilweise schon im 18., dann aber vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert direkt oder indirekt anderen Künstlern als Vorlage für gestochene, gemalte oder plastische Porträtvarianten. Selbst Dannecker griff wiederholt auf seine Gewandbüste zurück, und zwar nicht nur für das 1796 entstandene Reliefmedaillon, sondern ebenso für die im selben Jahr begonnene Marmorbüste und schließlich insbesondere für seine unmittelbar nach Schillers Tod geschaffene Herme.¹³²

Ein wesentliches Charakteristikum der Schiller-Porträts von Kirschner und Graff, Simanowiz und Dannecker ist ihre ikonographische Ausgestaltung und der große Einfluss, den der Dichter in dieser Hinsicht nahm. Ermöglicht wurde die individuelle Aneignung bzw. Umwandlung bis noch vor kurzem streng normierter Darstellungsmuster durch die beschriebene Annäherung von Bildnis und Historie, eine Entwicklung, die schließlich endgültig »die ›objektive‹ Wahrheit des Decorums durch die ›subjektive‹ Wahrheit des Geschmacks«¹³³ ersetzte.

¹³⁰ Es ist ein entscheidender Unterschied, ob eine Druckgraphik veröffentlicht, aber im privaten Umfeld gezeigt – oder ob eine Büste im öffentlichen Bereich aufgestellt wird.

¹³¹ Alle drei Porträts sind erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts in öffentliche Sammlungen übergegangen; zuletzt gelangte das Porträt von Simanowiz 1890 in das Marbacher Geburtshaus. Heute befindet sich die Gewandbüste aus Schillers Besitz in den Kunstsammlungen der Klassik Stiftung Weimar (zumindest geht man davon aus, dass das vorhandene Exemplar mit dieser identisch ist), das Graffsche Porträt im Museum zur Dresdner Frühromantik und Simanowiz' Porträt im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

¹³² Abb. s. von Holst, Dannecker (Anm. 81), S. 228, 230 u. 282.

¹³³ Kluxen (Anm. 30), S. 78.

Die vielgestaltige inhaltliche Anverwandlung der Schillerschen Porträts war allerdings ebenso wenig vorauszusehen wie ihr enormer Wirkungsradius. Dabei wurde die jeweilige Aussageabsicht des Dichters jedoch nivelliert und konkretisiert, das heißt vor allem im Sinne des bürgerlichen Geisteshelden abgewandelt und so ihres ursprünglichen Gehalts beraubt – ein Prozess, der sich bereits gegen 1800 abzuzeichnen begann und noch immer kein Ende gefunden hat.¹³⁴ Kirschners Profilstich war, wie erwähnt, schon bald nach seinem Erscheinen wieder in der Versenkung verschwunden.¹³⁵ Die Bildnisse von Graff und Simanowiz dagegen wurden unzählige Male teils vollständig, teils ausschnitthaft reproduziert, variiert und amalgamiert, wobei die Danneckersche Porträtauffassung bald vielfach Pate stand. Schon für die druckgraphische Umsetzung der Graffschen Vorlage war die Bildaussage des Gemäldes präzisiert worden, indem eine neu hinzugefügte Rahmung mit ihren attributiven Zierelementen Trompete, Lorbeer, Eichenlaub und Schreibfeder nicht nur auf den ewigen Ruhm des für seine Verdienste zu Würdigenden, sondern vor allem auf dessen Profession als Schriftsteller verwies. An Schillers Tabaksdose scheint zu diesem Zeitpunkt allerdings noch niemand Anstoß genommen zu haben.¹³⁶ Erst später wurde sie durch Schreibzeug und Papier oder ein Exemplar des *Don Karlos* ersetzt; mitunter gab man dem Dichter auch ein Schreibwerkzeug, ein Buch oder gar einige seiner Verse in die Hand. Von Simanowiz' Gemälde wurde in erster Linie der leicht geneigte Kopf aufgegriffen, wodurch dessen nachdenklicher Ausdruck eine Akzentuierung ins Leidend-Melancholische erfuhr.¹³⁷ Ganzfigurig setzte man den Dichter in einem Arbeitszimmer an den Schreibtisch oder auch ins Freie unter einen Baum. Der ursprüngliche Bezug zur Antike wurde dagegen fast durchweg ausge-

¹³⁴ Über das bei Fahrner (Anm. 3) zusammengetragene Material hinaus finden sich zahlreiche weitere Beispiele u. a. in den Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

¹³⁵ Daran mag der Autor selbst, der sich möglicherweise nicht auf sein Erstlingswerk *Die Räuber* reduziert sehen wollte, nicht ganz unschuldig gewesen sein (vgl. Fahrner [Anm. 3], S. 49).

¹³⁶ So hielt der bereits erwähnte dänische Schriftsteller Jens Baggesen, nachdem er Graff 1790 besucht und das Porträt gesehen hatte, diesbezüglich zustimmend fest, dass diesem »sprechende(n) Bild [...] nur das Schnupftuch zur vollkommensten Täuschung« fehle; zit. nach: Schillers Persönlichkeit. Urtheile der Zeitgenossen und Documente, hrsg. v. Max Hecker u. Julius Petersen, Bd. 2, Weimar 1904-1909, S. 184.

¹³⁷ Erstaunlicherweise scheint Schillers Schwägerin Caroline von Wolzogen diese Ausschnittkopie bzw. deren Vorlage, eine anonymes Pastell, für das eigentliche Porträt der Simanowiz gehalten zu haben, da sie in ihrer Schiller-Biographie das in Griesbachschem Besitz befindliche Porträt (und damit die Pastellkopie) neben der Danneckerschen Büste und Graffs Gemälde als das ähnlichste Bildnis des Dichters zitiert, s. dies., Schillers Leben, Stuttgart u. Tübingen 1830, S. 293.

blendet. Danneckers Gewandbüste schließlich wurde in den unterschiedlichsten Formaten reproduziert und ist bis heute zu erwerben.¹³⁸ Das Bild des Dichters als »Ikone des deutschen Idealismus«,¹³⁹ als Leitfigur der nationalen Bewegung hat dennoch nicht sie, sondern Danneckers 1805 geschaffene, später zur so genannten Kolossalbüste monumentalisierte Herme geprägt.¹⁴⁰

Dennoch bleibt: Die Schiller-Bildnisse von Kirchner, Graff, Simanowiz und Dannecker sind Ausdruck eines Lebensentwurfs, der die Freiheit des autonomen Schriftstellers unter den Bedingungen einer bürgerlichen Existenz und eines rasch wachsenden Literaturmarktes zu verwirklichen hoffte.¹⁴¹ Und sie verkörpern ein enormes Selbstbewusstsein, das die literarische und geistesgeschichtliche Bedeutung von Werk und Autor nicht nur in seiner Zeit, sondern auch für künftige Generationen dokumentieren wollte. Sie könnte fast ein wenig parvenühaft wirken, diese demonstrative Selbstdarstellung. In erster Linie ist sie jedoch der faszinierende Versuch eines Autors, das eigene Bild für Mit- und Nachwelt selbstbestimmt zu prägen.

¹³⁸ So etwa bei der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin.

¹³⁹ Davidis (Anm. 59), S. 11.

¹⁴⁰ Erst diese Herme wurde idolisiert. Danneckers Gewandbüste selbst ist noch keineswegs, wie Kanz (Anm. 5, S. 108) behauptet, das Ergebnis »einer überhöhenden Idolisierung«.

¹⁴¹ Dagegen ist Schillers Porträt weder bei Graff (so Druffner/Schallhorn [Anm. 1], S. 153) noch bei Simanowiz (so Scherzer [Anm. 65], S. 72) als Freundschaftsbild entstanden.

WOLFRAM MALTE FUES

BILD UND BEGRIFF

Schillers Disput mit Fichte

Am 21. Juni 1795 erhält Friedrich Schiller von Johann Gottlieb Fichte den Anfang einer längeren Abhandlung *Über Geist und Buchstab in der Philosophie in einer Reihe von Briefen*, die ihr Verfasser in den *Horen* abdrucken lassen möchte. Schiller muss dieses Ansinnen als eine dreifache Provokation auffassen. *Erstens* bezieht sich Fichtes Abhandlung schon ihrer Überschrift nach unmissverständlich auf *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reyhe von Briefen*, deren erste Folge eben im ersten Band der *Horen* von 1795 erschienen ist. *Zweitens* handelt Fichte keineswegs von der Philosophie, sondern in offener Kritik an Schillers Darlegungen von den schönen Künsten. *Drittens* wird dem Herausgeber der *Horen* zugemutet, diese Kritik in seinem eigenen Publikations-Organ zu veröffentlichen. Wie nicht anders zu erwarten lehnt Schiller ab. Der Entwurf seines Begleitbriefs vom 24. Juni 1795 – das Original ist verloren – übt nun nicht nur Gegenkritik, setzt also Fichtes Formel ›Geist und Buchstab‹ sinngemäß die eigene ›Geist als Buchstab‹¹ entgegen, sondern erlaubt sich überdies

ein Wort über Ihren Vortrag [...] Von einer guten Darstellung fordre ich vor allen Dingen [...] eine Wechselwirkung zwischen Bild und Begriff, keine Abwechslung zwischen beiden, wie in Ihren Briefen häufig der Fall ist.²

Fichtes Replik vom 27. Juni 1795 weist den Vorwurf zurück:

¹ Vgl. dazu zunächst Wolfram Malte Fues, *Poesie der Prosa, Prosa als Poesie. Eine Studie zur Geschichte der Gesellschaftlichkeit bürgerlicher Literatur von der deutschen Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1990, S. 35ff.

² Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, hrsg. v. Norbert Oellers u. a., Weimar 1943ff., hier: Bd. 27, hrsg. v. Günter Schulz, 1958, S. 202 (im Folgenden zitiert: NA).

Bei mir steht das Bild nicht an der Stelle des Begriffs, sondern vor oder nach dem Begriffe, als Gleichniß: ich sehe darauf, dass es passe; ich glaube die in den Briefen gebrauchten passen sehr genau.³

Sie hingegen, hält er nun seinerseits Schiller vor,

setzen die Popularität in Ihren unermesslichen Vorrath von Bildern, die Sie fast allenthalben Statt des abstrakten Begriffs setzen [...] Sie fesseln die Einbildungskraft, welche nur frei seyn kann, und wollen dieselbe zwingen zu denken. Das kann sie nicht.⁴

Schillers Entwurf – auch hier ist das Original leider verloren – seines ebenso grundsätzlichen wie ausführlichen Antwortbriefs vom 3./4. August 1795 leugnet das nicht:

Meine beständige Tendenz ist, neben der Untersuchung selbst, das Ensemble der Gemüthskräfte zu beschäftigen, und soviel möglich auf alle zugleich zu wirken. Ich will also nicht bloß meine Gedanken dem andern deutlich machen, sondern ihm zugleich meine ganze Seele übergeben, und auf seine sinnlichen Kräfte wie auf seine geistigen wirken.⁵

Der scheinbare Vorwurf, gibt Schiller zu verstehen, drückt die bewusste und gewollte Tendenz meines Denkens und Schreibens zutreffend aus. Der Tadel verkehrt sich in Anerkenntnis und damit wider seine Absicht in Lob.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, um die Kontroverse kritisch nachzuvollziehen, wie die Transzendental-Philosophie Kants, deren Schatten auf den Standpunkten beider Kontrahenten liegt, das konstituiert, was sie Begriff nennt. Diese Konstitution können wir dann auf Vergleich und Metapher, ihre Abwechslung oder Verwechslung mit bildlicher Darstellung beziehen.

³ Johann Gottlieb Fichte, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. v. Erich Fuchs u. a., Werke, Bd. 6, Stuttgart/Bad Cannstatt 1981, S. 322.

⁴ Ebd.

⁵ NA, Bd. 28, hrsg. v. Norbert Oellers, 1969, S. 359. – Zum Programm der *Horen* siehe zunächst Gert Ueding, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 4/1, München 1988, S. 81ff. Zum *Horen*-Streit zwischen Schiller und Fichte siehe Dorothea Wildenburg, »Aneinander vorbei« – zum *Horen*-Streit zwischen Fichte und Schiller, in: *Fichte-Studien* 12, 1997, S. 27-41, sowie Petra Lohmann, *Zur Bedeutung der Ästhetik für die Wissenschaftslehre anlässlich des Horenstreits*, in: Karl P. Ameriks, Jürgen Stolzenberg (Hrsg.), *Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus / International Yearbook of German Idealism*, Bd. 4: *Ästhetik und die Philosophie der Kunst / Aesthetics and Philosophy of Arts*, Berlin 2006, S. 199-224.

S steht in Beziehung mit P, ein Subjekt wird durch ein Prädikat bestimmt. Wie Prädikate einem Subjekt zukommen, um sich mit ihm zum Begriff, zur synthetischen Einheit der Apperzeption, verständig zusammenzuschließen, regeln die in der Kategorien-Tafel der *Kritik der reinen Vernunft* aufgeführten Urteilsfunktionen a priori und transzendental, weil sie die Form des Erfahrungs-Objekts zwar bedingen, ihm aber nicht entstammen. Welche Prädikate in einer begriffserzeugenden Operation einem Subjekt zukommen und welche nicht, ob und inwiefern sie einen vollständig gesetzten Begriff konstituieren, ob er im Verlauf seiner Setzung fehlerhaft geworden oder fehlerfrei geblieben ist: Darüber entscheiden die transzendentalen Grundsätze der Urteilskraft, die sie lehren, »die Verstandesbegriffe, welche die Bedingungen zu Regeln a priori enthalten, auf Erscheinungen anzuwenden«. ⁶ Sie gibt dem Verstand die Regel, nach der die ihm möglichen Formen des Begreifens wirklich, objektiv, Begriffe von Gegenständen werden. ⁷

Für die so verwirklichten Begriffe lassen sich Gleichnisse geben, die deren logisch systematische Struktur in kurzen Beschreibungen und kleinen Erzählungen abbilden und sinnfällig machen. Das erleichtert denjenigen, die diese Begriffe auffassen sollen, den Nachvollzug. Statt den in Frage stehenden Begriff Schritt für Schritt, Funktion für Funktion überlegend nachzubauen, können sie vergleichend seinen Zusammenhang unmittelbar ein- und übersehen. Ihrer produktiven Einbildungskraft steht es frei, einzelne Bildmomente oder Bildkomponenten um- und weiterzubilden und so den Begriff, auf den sie sich beziehen, auf die Bühne seiner Veränderbarkeit zu bringen.

Geben wir uns zu deutlicherem Verständnis Beispiele für diese anwendende, den Begriff mit der Anschauung abgleichende Arbeit der Urteilskraft. »Beispiele sind ansteckend«, ⁸ auch für die eigene Fähigkeit des Urteilens und Beurteilens. »Wenn ich den Inbegriff aller Erkenntnis der reinen und spekulativen Vernunft wie ein Gebäude ansehe, dazu wir wenigstens die Idee in uns haben, so kann ich sagen«, ⁹ welche sinnliche Form,

⁶ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Die Analytik der Grundsätze, B 171.

⁷ »Ist das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urteilskraft, welche das Besondere darunter subsumiert (auch wenn sie, als transzendente Urteilskraft, a priori die Bedingungen angibt, denen gemäß allein unter jenem Allgemeinen subsumiert werden kann) bestimmend.« (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung B XXVI).

⁸ *Kritik der reinen Vernunft*, Transzendente Methodenlehre, B 740. Sie sind allerdings auch, warnt Kant, »der Gängelwagen der Urteilskraft, welchen derjenige, dem es am natürlichen Talent derselben mangelt, niemals entbehren kann« (ebd., Von der transzendentalen Urteilskraft überhaupt, B 173).

⁹ *Kritik der reinen Vernunft*, Transzendente Methodenlehre, B 735. Vgl. auch das beispielhaft klärende Gleichnis für Wesen und Leistung kritisch transzendentaler Erkenntnis a priori (ebd., B 788).

welche Gestalt der reine Begriff der Vernunft in seiner Erscheinung annimmt.¹⁰ Ich beurteile ihn als einen Gedankenbau, dessen Plan im Verstand bereitliegt und den er in kritisch reflektierendem Denken aus sich selber gewinnt. Er erscheint mir als ein Gebilde, das zeigt und beweist: Denken ist seinem Wesen, seiner ursprünglichen Bestimmtheit nach Planen, Entwerfen, Bauen, der Weg, auf dem der Mensch seine natürliche Behausung verlässt und sich mit den Mitteln der Natur ein Haus gegen sie als den Ort seiner zweiten Natur errichtet. Weiterhin verdanke ich diesem Angebot meiner reproduktiven Einbildungskraft, meine Vernunft architektonisch zu sehen, die Möglichkeit, mir ihre Notwendigkeit in klassisch ästhetischer Strenge vor Augen zu führen und, Ockhams razor benutzend, ihr allen überflüssigen Zierrat verurteilend abzuschneiden.

In diesem ersten Beispiel findet die Urteilskraft zu einem ihr gegebenen Begriff ein veranschaulichendes Gleichnis. Sie vermag aber ebenso sehr auch umgekehrt zu einer gegebenen sinnlichen Vorstellung einen Begriff zu finden.

Chylon ist ein mertier. Daz hat die art, daz es chain auzwendig ezzen nimt, wan es wird gespeiset und gefuort von seiner aigenn faeuhten, die auz im get [...] Darvmb ist das tier alle zeit nuochtarn vnd ist doch st-arch an dem leib vnd maetig. – Pey dem tier versten ich die freyen ledigen hertzen, di allev auzwendige dinch ring wegent vnd lebent sicherlich in in selber.¹¹

Der Urteilskraft wird ein Geschöpf mit außergewöhnlichen, wunderbaren, rätselhaften Eigenschaften geschildert. Sie löst das Rätsel, indem sie aus der Schilderung den Begriff eines moralischen Verhaltens abstrahiert, wie es dem Menschen möglich ist, einem Tier, das, wie das *Buch der Natur* bereits weiß, in außergewöhnlichem Maß zu wunderbarem wie wunderlichem Verhalten neigt.¹² Sie arbeitet hier also eine Beschreibung in eine Bestimmung, ein Bild in einen Begriff, einen Steckbrief um, mit dessen

¹⁰ Schiller, sich desselben Beispiels bedienend, vermag überdies zu sagen, wann ein solches Gebäude vollkommen ist und wie diese Vollkommenheit schön wird: »Wir nennen ein Gebäude vollkommen, wenn sich alle Theile desselben nach dem Begriff und dem Zwecke des Ganzen richten, und seine Form durch seine Idee rein bestimmt worden ist. Schön aber nennen wir es, wenn wir diese Idee nicht zu Hülfe nehmen müssen, um die Form einzusehen, wenn sie freiwillig und absichtslos aus sich selbst hervorzuspringen [...] schein[t].« (an Körner am 23. Februar 1793, in: NA, Bd. 26, hrsg. v. Edith u. Horst Nahler, 1992, S. 211).

¹¹ Konrad von Megenberg, Das »Buch der Natur«, Buch III. C »Von den mer wundern«; krit. Text nach den Hss, hrsg. v. Robert Luff u. Georg Steer, Bd. 2, Tübingen 2003, S. 260.

¹² Siehe ebd., S. 257, den ersten Abschnitt.

allgemeiner Charakteristik sich nach den ihm entsprechenden besonderen Exemplaren wiederum fahnden ließe.¹³

Ein Theorie-Autor, der nur vergleichend arbeitet, also seine Begriffe auf die Erzeugnisse der reproduktiven Einbildungskraft bezieht, nimmt seine LeserInnen als rein verständige Wesen, deren Zustimmung wie deren Einwände einzig von ihrer kritischen Einsicht in die objektive Konstitution seiner Begriffe abhängen. Er bewegt sich in einem Denkraum, wo, so Schiller, »der Mensch [...] als Genus zu sprechen pflegt«. Da aber bewegt man sich, so noch einmal Schiller, »in trockenen Materien«.¹⁴ Sie müssen folglich liquid, in Fluss gebracht werden. Wie? Indem man die bildliche Darstellung des Begriffs, ihre Veduten, ihre Tableaus, ihre Szenen, nicht allein mit dem Begriff vergleichend abwechseln lässt? Indem man sie vielmehr mit ihm verwechselt, in ihn einwechselt, so dass er in ihr zwar nicht verschwindet, aber untergeht, um in veränderter Gestalt wieder aus ihr hervorzutreten?

Ein Begriff – etwa der eines Sachverhaltes ästhetischer Theorie – wird aus kategorial bestimmten Beziehungen zwischen einem Subjekt und seinen Prädikaten verfasst, deren Objektivierung die Urteilskraft bewirkt und über deren Objektivität sie entscheidet. Soll die Einbildungskraft in diese Konstitution eingreifen, statt sie nur in ihrem Medium zu ihren Bedingungen zu reproduzieren, muss sie produktiv werden, ihre Macht, Darstellung zu erzeugen, an einem der Prädikate ausüben und seine Vorstellung in deren Bilderreihen locken: Ein Wort für ein anderes, ein Wort, das die Andersheit des Wortes, an dessen Stelle es tritt, gegenwärtig hält, während es seine Anderswerdung bereits erwartet.¹⁵ Die Metapher stört, öffnet und erweitert den Zusammenhang des Begriffs, stellt sie doch »die Überschreitbarkeit des vorläufig Begriffenen, dessen fortwährendes Differential«¹⁶ dar. Und wo setzt die Störung an? Welches Wort fordert zu

¹³ Megenbergs *Buch der Natur* nimmt, sich aus der Zwangsprozedur des vierfachen Schriftsinns befreiend, den Spielcharakter dieses urteilenden Beispielgebens bereits wahr. Am Schluss der Geschichte *Von dem wazzerpford* steht statt des erwarteten Begriffs kurz und bündig: »Da mach auz, was du wellest.« Spiel ihn selber bei. Ich, der Autor, habe dir nun oft genug gezeigt, wie's geht (ebd., III. c.10, S. 263).

¹⁴ NA, Bd. 28 (Anm. 5), S. 359.

¹⁵ Vgl. zu diesem Aufriss der Metapher als Trope zunächst die Kap. 21 und 22 der *Poetik* des Aristoteles sowie näher hin *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik* von Roman Jakobson, jetzt in: Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, 2., um ein Nachw. zur Neuausg. u. einen bibl. Nachtr. erg. Aufl., Darmstadt 1996, S. 163-174, und Jacques Lacan, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud*, jetzt ebd., S. 175-215.

¹⁶ Anselm Haverkamp, *Nach der Metapher*, in: ders. (Hrsg.), *Theorie der Metapher*. Nachwort zur Neuausgabe, ebd., S. 501. – Es geht also um eine Verbindung »von analoger Teil-

seiner Veränderung heraus? »Zweifellos nutzt die Metapher [...] eine Stelle schwacher Determination aus, um sich anstelle dessen zu setzen, was der im Kontext implizierten Erwartung genügen würde.«¹⁷ ›Richtig‹ und ›falsch‹ sind Kriterien des über Begriffe urteilenden Verstandes; ›schwach‹ und ›stark‹ nicht. Ob eine Begriffsbestimmung als schwach oder als stark empfunden wird, hängt von der Gestimmtheit ab, in der irgendwann irgendwer diese Bestimmung irgendwo auffasst. Ein solches Urteil spricht nicht der Genus, das animal rationale, ein Exemplar der verständigen Gattung Mensch, sondern das Individuum gemäss seinen ganz besonderen Zu- und Umständen.

Geben wir uns auch hierfür ein Beispiel, besser: Lassen wir uns von Schiller eines geben. Wollte man seine *Briefe über die ästhetische Erziehung* zu einer These zusammenziehen, könnte sie etwa so lauten: Medium der Kunst in allen ihren Materien und Materialien ist die Schönheit. Kunst wird dadurch schön, dass in ihr und durch sie das Sittengesetz als Inbegriff der menschlichen Freiheit erscheint, obwohl es Kant zufolge jenseits aller Erfahrung liegt und sich in ihrer sinnlich bedingten Empirie wohl verwirklichen, aber nicht in seiner vollkommenen Gestalt darstellen kann. Schönheit ist nichts als erscheinende Freiheit. Sie wird einzig an dieser Erscheinung kenntlich und in ihr deutlich.¹⁸ Schiller drückt sich anders aus. Die Hypothese, die er am Schluss des 2. Briefes als zu beweisende formuliert, besagt, dass »es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert«.¹⁹ Von A nach B? Von der Schönheit zur Freiheit wie von Zürich nach Bern? Die Schönheit als Ausgangspunkt, als Abreise-Ort auf dem Weg zur Freiheit? Durch A nach B? Durch die Schönheit zur Freiheit wie durch ein Land, das man verlässt, um nach Pass- und Zollkontrolle die Grenze zum anderen, zur Freiheit zu überschreiten? Gibt es da Vorschrif-

habe, von Ähnlichkeit [...] Die Metapher wurde immer definiert als die Trope der Ähnlichkeit [...] zwischen zwei Zeichen, von denen das eine das andere bezeichnet.« (Jacques Derrida, *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, 2., überarb. Aufl., Wien 1999, S. 235).

¹⁷ Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, aus dem Nachlass hrsg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt/M. 2007, S. 61. – Diese Fort-Setzungs-Kraft der Metapher hat schon Benozzo Gozzoli in seinen 1464/65 entstandenen Fresken in San Gimignano über die Lebensgeschichte des hl. Augustinus benutzt. Siehe dazu Eberhard König (Hrsg.), *Die großen Maler der italienischen Renaissance*, Bd. 1: *Der Triumph der Zeichnung*, Königswinter 2007, S. 406ff.

¹⁸ »Sobald sie [die reine Vernunft, Vf.] den Ausspruch thut: es soll eine Menschheit existieren, so hat sie eben dadurch das Gesetz aufgestellt: es soll eine Schönheit sein.« (Briefe über die ästhetische Erziehung, in: NA, Bd. 20, unter Mitw. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese, 1962, S. 356).

¹⁹ Ebd., S. 312.

ten? Verbote? Stammt, was man an Lebensnotwendigem und Lebenserleichterndem bei sich hat, aus dem Land der Schönheit? Darf man dieses Gepäck ohne weiteres ins Land der Freiheit mitnehmen? Wird es im Land der Schönheit versiegelt und steht erst im Land der Freiheit zum Gebrauch? Führt ein Weg zurück? Ist der Grenzübertritt überall und jederzeit möglich, oder sind Kontrollstellen mit Öffnungszeiten für ihn eingerichtet? *Durch A nach B wie durch ein Mittel zu einem Zweck?* Ist die Schönheit nicht nur der Weg und der Wegweiser zur Freiheit, sondern auch ihr Boden, der den Schritten der Wanderer mit seiner wahren Bestimmtheit allmählich antwortet? Schillers Satz scheint den Begriff der in, durch und zur Freiheit sich formenden Kunst-Schönheit in ein Gleichnis der reproduktiven Einbildungskraft zu bringen, zieht es aber zugleich in ein Bild, das die produktive zur Störung des Gleichnisses und damit zur verführenden Metaphern-Bildung geradezu auffordert. Das läuft jeder strengen Arbeit am Begriff zuwider: »Ich muss alles von Ihnen erst übersetzen, ehe ich es verstehe; und so geht es andern auch.«²⁰

Während Fichte dieses Ergebnis von seiner Beweisführung und ihren Begriffen fernzuhalten trachtet,²¹ will Schiller es hervorrufen, da es, wie er schreibt, »seine beständige Tendenz ist, neben der Untersuchung selbst, das Ensemble der Gemüthskräfte zu beschäftigen, und soviel möglich auf alle zugleich zu wirken.«²² Seine Theorie-Texte arbeiten zwar mit Verstandes-Begriffen, übertragen deren Bestimmungen aber zugleich an die produktive Einbildungskraft, die sich metaphorisierend mit ihnen beschäftigt, um ihnen das Ensemble der Stimmungen zu unterlegen, die das be-

²⁰ Fichte an Schiller Ende Juni 1795, in: Werke (Anm. 3), Bd. 6, S. 322. – Zu den »ändern« zählt beispielsweise Herzog Friedrich Christian von Augustenburg, an den die *Briefe über die ästhetische Erziehung* ja ursprünglich gerichtet sind: »Der gute Schiller ist doch eigentlich nicht zum Philosophen geschaffen. Er bedarf einen Übersetzer, der das poetisch schön Gesagte mit philosophischer Präzision entwickelt, der ihn aus dem Poetischen in die philosophische Sprache übersetzt.« (Hans Schulz, Friedrich Christian Herzog zu Schleswig-Holstein, Stuttgart, Leipzig 1910, S. 193. Hier zit. nach NA, Bd. 28 [Anm. 5], S. 358) Schiller hatte das umgekehrt sehen wollen: »Zu Gründung einer Kunsttheorie ist es, dünkt mir, nicht hinreichend, Philosoph zu seyn; man muß die Kunst selbst ausgeübt haben, und dieß, glaube ich, giebt mir einige Vortheile über diejenigen, die mir an philosophischer Einsicht ohne Zweifel überlegen seyn werden.« (An Friedrich Christian von Augustenburg am 9. Februar 1793, in: NA, Bd. 26 [Anm. 10], S. 185).

²¹ »Die Philosophie ist eine Wissenschaft [...] Eine Wissenschaft hat systematische Form; alle Sätze in ihr hängen in einem einzigen Grundsatz zusammen, und vereinigen sich in ihm zu einem Ganzen.« (Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie (1794), § 1, in: Johann Gottlieb Fichte, Werke in zwei Bdn, hrsg. v. Wilhelm G. Jacobs u. Peter L. Oesterreich, Frankfurt/M. 1997 [Bibliothek der Philosophie], hier: Bd. 1, Schriften zu Wissenschaftslehre, S. 19).

²² NA, Bd. 28 (Anm. 5), S. 359.

sondere Subjekt dieses Verstandes eben durchlebt. Denn: »Ich will [...] nicht bloß meine Gedanken dem anderen deutlich machen, sondern ihm zugleich meine ganze Seele übergeben, und auf seine sinnlichen Kräfte wie auf seine geistigen wirken.«²³ Das Autor-Subjekt sucht demnach seine LeserInnen nicht nur als Exemplare der verständigen Gattung Mensch anzusprechen, sondern als Individuen in der je besonderen Einheit ihrer natürlichen und geistigen Vermögen, indem es sich durch seinen Text selber als ein derartiges Individuum zu erkennen gibt. Es lässt folglich die Metaphorisierung seiner Begriffe nicht nur zu, es schreibt sie geradezu vor.

Wie? »Neben der Untersuchung«? Oder »zugleich« mit ihr? Beides in einem ist unmöglich. Steht die Verbildlichung des Begriffs *neben* seiner ihn entwickelnden Untersuchung, wiederholt sich deren Resultat bloß in der Sphäre seiner sinnlichen Darstellung. Die reproduktive Einbildungskraft ist am Werk: Ein Wort als sein anderes. Vollzieht sich die Darstellung *zugleich* mit der Untersuchung, greift sie verbildlichend in deren Gang ein, unterläuft mit ihren Stimmungen deren Bestimmungen und lenkt so die Exposition des Begriffs von sich ab, während sie deren Fortgang zu verdeutlichen scheint. Die produktive Einbildungskraft ist tätig: Ein Wort für ein anderes. Das unbewusste und darum unentschiedene Miteinander beider Absichten kennzeichnet die Schreibgeste eines Theorie-Autors, der es nie und nirgends wird unterlassen können, »zwischen Vernunft und Phantasie [...] ein zartes und ewiges Band zu knüpfen«.²⁴

Das zeitigt Folgen für den logischen Status und damit für die Wirkungsweise von Schillers philosophischen Schriften. Wer als Autor den Bezug zu seinen LeserInnen zu einer Begegnung zwischen Individuen privatisiert, also von Seele zu Seele zu sprechen sucht, appelliert nicht nur an eine sich lebensgeschichtlich andauernd und unvorhersehbar wandelnde Einheit der Gemütskräfte, sondern stellt sich ihr mit und in seinem Text gleich. Er gestattet nicht nur, die von der Begriffs-Arbeit gesetzten Bestimmungen als ersetzbare aufzufassen, um sie in eine Übertragungskette auszulegen, er fordert dazu auf, indem er seine eigenen Begriffs-Bestimmungen als Glieder einer solchen Kette deutlich werden lässt. »Die Metapher verbindet die Sprachbereiche des primären Wirklichkeitsbezuges und der sekundären Möglichkeitsbeziehung [...] Die Metapher ist das Instrument eines expansiven Weltverhältnisses«, in dem das, was ist und sein

²³ Ebd.

²⁴ An Baggesen am 16. Dezember 1791, in: NA, Bd. 26 (Anm. 10), S. 121. – Fazit: »Bei mir haben Lectüre, Umgang und Beschäftigung bloß den Stoff, aber die Art ihn zu formen nicht verändert. Ich bin und bleibe bloß Poet, und als Poet werde ich auch noch sterben.« (an Körner am 27. Februar 1792, in: ebd., S. 137) Daran wird, wie sich zeigt, auch das Kant-Erlebnis nichts ändern.

soll, in das aufgehoben wird, was sein mag und sein kann.²⁵ Dieses expansive Weltverhältnis kommt mit dem fiktionalen Weltverständnis überein, wie es Johann Gottfried Herder 1796 im 99. seiner *Briefe zu Beförderung der Humanität* am treffendsten charakterisiert und am reinsten exponiert:

Was irgend den menschlichen Verstand und das Herz interessieret, Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegend, Kunst und Weisheit, was möglich und denkbar ist, ja das Unmögliche selbst kann und darf in einen Roman gebracht werden, sobald es unseren Verstand oder unser Herz interessieret.²⁶

Den Verstand *und* das Herz. Die verständigen Begriffe *und* zugleich die fließenden Bilder des Gemüts. Wir haben uns daran gewöhnt, in dem leidenschaftlichen Romanleser Schiller den Gegenspieler des Romanschreibers zu sehen. Nehmen wir seine Verteidigung gegen Fichte zum Nennwert, müssen wir diese Ansicht ändern. Schillers theoretisches Werk

²⁵ Blumenberg (Anm. 17), S. 88.

²⁶ Johann Gottfried Herder, Werke in 10 Bänden, Bd. 7, hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt/M. 1991, S. 548. Herder erscheint mit Schiller in der Wirkabsicht vollkommen einig: »Erzeugen will ich dem andern Gedanken: aufrufen in ihm Bilder: in ihm Ideen schaffen: in ihm Empfindungen aufregen [...] Genies will ich wecken!« (Über Thomas Abbt's Schriften. Der Torso von einem Denkmaal, an seinem Grabe errichtet. Erstes Stück, 1768, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan, 2. Bd., Berlin 1877, S. 280). Denn: »Die Einbildungskraft in ihrer größten Stärke und der Verstand in seiner ganzen Größe [ist] das Genie.« (Johann Georg Zimmermann, Von der Erfahrung in der Arzneykunst (1763/64); hier zit. nach: Johann Georg Zimmermann, Mit Skalpell und Federkiel – ein Lesebuch, hrsg. v. Andreas Langenbacher, Bern, Stuttgart, Wien 1995, S. 129). Fazit im Rückblick: »Die Sprache wird höchstens bilderreich und geschmückter [...] wie Herders oder Schillers Diktion.« (G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Dritter Abschnitt: Die romantischen Künste, Drittes Kapitel: Die Poesie, in: Werke in 20 Bdn, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt/M. 1970, S. 288) – Friedrich von Blanckenburgs 1774 in Leipzig erschienene *Theorie des Romans* drückt sich bereits im gleichen Sinn aus: »Der Romanendichter zeigt uns in seinem Werke [...] die möglichen Menschen der wirklichen Welt« (ebd., S. 257), den lebensgeschichtlichen Bezug der Produkte der Einbildungskraft auf die Feststellungen des Verstandes. »Alles ist in solchen Romanen so wahrscheinlich, dass man sich leicht überredet, alles könne so begegnen; es ist nicht die Geschichte des Vergangenen, aber man könnte oft sagen, es sei die Geschichte der Zukunft.« Mme de Stael, Essai sur les fictions, Lausanne 1795, in Goethes Übersetzung im 2. Stück der *Horen* von 1796 erschienen (hier zit. nach: Goethes Werke, Sophien-Ausgabe, Abt. I, Bd. 40, Weimar 1901, S. 230). »Das Produkt ist mit vielem Geist geschrieben.« (Schiller an Goethe am 26. Oktober 1795, in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. Hans Gerhard Gräf u. Albert Leitzmann, Bd. 1, Leipzig 1912, S. 110) – Schiller hat am 7. November 1794 Blanckenburg zur Mitarbeit an den *Horen* aufgefordert. Vgl. dazu Bernhard Zeller, Schiller und Blanckenburg. Zu einem unbekanntem Schiller-Brief, in: Vincent J. Günther u. a. (Hrsg.), Untersuchungen zur Literatur als Geschichte, Festschrift für Benno von Wiese, Berlin 1973, S. 79-84.

erweist sich dann nämlich als sein Prosawerk, als eine Folge großer Erzählungen, deren Protagonisten nicht Werther und Charlotte, Wilhelm und Mariane, sondern Schönheit und Freiheit, Anmut und Würde, Naiv oder Sentimentalisch heißen.

Fichte weiß sich von solch zwiefachem und zweideutigem Anspruch weit entfernt. Er beabsichtigt durchaus nicht, seinem Leser seine ganze Seele zu übergeben, um so dessen Seele in vergleichbare und dadurch sich mit sich selber analog vergleichende Tätigkeit zu setzen. Er will vielmehr ein Abkommen mit ihm schließen, das ihn, ob er will oder nicht, zum Verstehen zwingt.²⁷ Was zu verstehen? Den Gang des Textes, den der Verfasser ihm vorlegt und vordenkt? Ganz im Gegenteil. Auch Fichte will seinem Leser nicht bloß seine Gedanken so deutlich machen, dass er sie nachvollziehend wiederholen kann. »Diesen Erfolg habe ich von jeher für sehr unbedeutend gehalten.«²⁸ Der Leser soll sich im Nach-Denken zum Selbst-Denken befreien und jedes Glied in der »eine[n] einige[n] ununterbrochene[n] Kette des Rasonnements«²⁹ so auffassen, als hätte er es selbst und infolgedessen zugleich sie geschmiedet. Bricht die Kette an irgendeiner Stelle, stellt sich Dissens statt Konsens ein, entdeckt und behauptet der Verstand des Lesers irgendwo Differenz zu den Begriffen des Textfortgangs, hat der Verfasser sein Spiel verloren. Der Zwang zum folg-samen Verstehen, den der Leser durch seinen Willen zur Wahrheit freiwillig auf sich ausübt, ist gebrochen.³⁰ Fichte zweifelt nicht daran, dass die Kette hält. Er stellt nur eine Bedingung: »Du, *mein Leser*, musst mit deinem Verstande [...] wirklich herausrücken, und ihn dem meinigen zum Kampfe gegenüber stellen.«³¹ Ihn aus dem Dickicht deiner Gemütskräfte, ihrer Stimmungen und Verstimmungen, ihrer Schwächen und Stärken, hervorrücken und alles hinter ihm lassen, was ihn vom methodischen Gang verständiger Argumentation ablenken und weglocken könnte.

Treten wir nun ein paar Schritte zurück und fassen die Streitenden im Doppelportrait ins Auge. Sie streiten, wie sich gezeigt hat, als ›universelle

²⁷ Sonnenklarer Bericht an das größere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie. Ein Versuch, die Leser zum Verstehen zu zwingen (1801), in: Johann Gottlieb Fichte, Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Wilhelm G. Jacobs u. Peter L. Oesterreich, Frankfurt/M. 1997 (Bibliothek der Philosophie), hier: Bd. 1, S. 379-476.

²⁸ Ebd., S. 386.

²⁹ Ebd.

³⁰ »Mein Zweck ist nicht der, dass du dir merkst, was ich gesagt habe, sondern dass du selbst denkst, und, wenn es der Himmel geben wollte, gerade so denkst, wie ich gedacht habe.« (ebd., S. 385).

³¹ Ebd.

Intellektuelle³² um die bessere Strategie, Theorie in Praxis zu überführen, das Wort auf die Beweggründe wirken zu lassen, nach denen Menschen handeln.³³ Sie meinen in ihrem Streit nicht denselben Menschen. Dieser Differenz wollen wir uns jetzt vergewissern.

Fichtes Begriffe erheben einen Geltungsanspruch, der sich an den Menschen als rein verständiges Wesen richtet, was ihn befähigt, sich mit sich selbst und seinen Mitmenschen über Richtig und Falsch urteilend auseinander zu setzen und dem zwanglosen Zwang des Richtigen uneingeschränkt nachzugeben.³⁴ Solche Philosophie spricht auf der Agora zum Citoyen, ihm das aktuelle und, sobald es in seiner Aktualität erkannt und anerkannt ist, ohne Umschweife zu aktualisierende Weltverständnis nahelegend. »Meine Gesetze«, lässt Thiry d’Holbach 1770 in seinem *Système de la Nature* seine Titelheldin sagen, »sind unwandelbar, unwiderruflich, universell und dazu geschaffen, allerorts und zu jeder Zeit das Schicksal des Menschengeschlechts zu leiten.«³⁵ Die Natur dieser Natur nennt der deutsche Idealismus Vernunft. Der Staat, der ihr entspricht, ist zwar ein Verstandes-, aber kein Notstaat, vielmehr einer, dessen Begriffe von Gesellschaft menschliche Freiheit in und mit Naturnotwendigkeit setzen und

³² Siehe dazu Michel Foucault, Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino, in: ders., Dispositive der Macht, Berlin 1978, S. 45, sowie ders., Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori, Frankfurt/M. 1996, S. 38. Vgl. auch dens., Absage an Sartre, in: Günther Schiwy (Hrsg.), Der französische Strukturalismus, Reinbek 1969, S. 203-207.

³³ Insofern es nämlich, der *volonté générale* der Aufklärung gehorchend, »eine bloße, aber doch praktische Idee« verkörpert, »die wirklich ihren Einfluss auf die Sinnenwelt haben kann und soll, um sie dieser Idee so viel als möglich gemäß zu machen«. (Kant, Kritik der reinen Vernunft, Transzendente Methodenlehre B 837).

³⁴ Eine sehr scharf beobachtende Zeitgenossin hat das sehr deutlich gesehen: »Mir ist es immer so vorgekommen, bey aller seiner [Fichtes, Vf.] unvergleichlichen Denkkraft, seiner fest ineinandergefügten Schlussweise, Klarheit, Genauigkeit [...], dass er doch begränzt wäre [...] Wenn Du einen Kreis durchbrochen hast, aus dem er noch nicht heraus konnte, so würde ich glauben, Du habest das nicht sowohl als Philosoph [...] als vielmehr in so fern Du Poesie hast, und er hat keine. Sie leitet Dich unmittelbar auf den Stand der Produktion, wie ihn die Schärfe seiner Wahrnehmung zum Bewusstseyn.« (Caroline Schlegel am 1. März 1801 an Schelling, in: Caroline. Briefe aus der Frühromantik, hrsg. v. Erich Schmidt, 2. Bd., Leipzig 1913, S. 58) Allerdings lässt sie dieser Scharfblick in Hinsicht auf Schiller völlig im Stich, von dem sie behauptet, dass »er den logischen Zusammenhang immer auf Kosten des poetischen im Auge hat« (an August Wilhelm Schlegel am 18. Januar 1802, in: ebd., S. 276).

³⁵ System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt, übers. v. Fritz-Georg Voigt, Frankfurt/M. 1978 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 259), S. 606. – Folglich ist der ideale Philosoph »nicht ein Vernunftkünstler, sondern der Gesetzgeber der menschlichen Vernunft« (Kant, Kritik der reinen Vernunft, Transzendente Methodenlehre, B 867).

verwirklichen.³⁶ Schillers Begriffe richten sich hingegen auf das »Ensemble der Gemüthskräfte«, den Menschen als wandelbare, widerrufliche und demnach individuelle Einheit seiner geistigen und sinnlichen Vermögen. Während diese Begriffe noch auf Richtig und Falsch hin beurteilt werden, greifen Ängste und Hoffnungen, Erinnerungen und Phantasien in das Urteil ein, indem sie ihm Schwach und Stark, Freudig und Traurig, Schön und Hässlich, Reich und Arm, Einträglich und Abträglich unterlegen und es so in andere Wahrnehmung anderer Bildlichkeit (ver)führen. Seine Philosophie spricht von der Agora zum Bourgeois in Werkstatt und Kontor, Laboratorium und Studierstube hinüber für ein expansives und, sobald es von den besonderen Individuen besondernd erkannt und ergriffen ist, in die Räume zukünftiger Möglichkeit expandierendes Weltverständnis.

Wofür und woraufhin schreibt dann der Theoretiker Schiller? Welche Wirkung darf er sich von einem Text versprechen, der Begriff und Bild nicht aneinander misst, sondern sie metaphorisierend ineinander knüpft, den *more geometrico* angelegten französischen Garten des Begriffs über seine Grenzen in die scheinbar zufälligen Fluchten des englischen lockend? »Die Vernunft ist nur eine und überall dieselbe: wie aber jeder Mensch seine eigene Natur hat und seine Liebe, so trägt auch jeder seine eigene Poesie in sich.«³⁷ Jeder Mensch hat nicht nur seine eigene Liebe, sondern seiner Natur und seiner Geschichte nach auch seine eigenen Erfahrungen mit der Vergangenheit wie seine eigenen Erwartungen für die Zukunft. Versichert eine Theorie, die nicht nur ihre »Gedanken dem anderen deutlich machen«, sie also auf richtige Begriffe bringen will, sondern zugleich »das Ensemble der Gemüthskräfte«³⁸ dieses anderen zu beschäftigen trachtet, nicht schließlich in der individuellen Verfasstheit dieses Ensembles, seiner besonderen Selbstausslegung und ihrer Anlagen zu poetischer Verallgemeinerung? Mündet sie nicht in die Pflege eines privaten Selbst-Symbols statt in die Gewissheit einer politischen Maxime? Gründen Agora und Kontor am Ende eine profane Kirche, deren Raum die Gemeinde nach Schluss der Predigt erbaut, aber handlungslos verlässt? Schiller sieht die Gefahr und sucht ihr zu begegnen:

³⁶ »Zuerst die moralisch//practische: dann die technisch//practische Vernunft.« Zuerst – dann. »In dem Endzwecke eines Vernünftigen Wesens ist Freyheit. Nur im Mechanism eben desselben ist Naturnothwendigkeit.« (Kant, *Opus postumum*, in: *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 21, Berlin, Leipzig 1936, S. 15 u. S. 74).

³⁷ Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, in: »Athenäum« 1800, Bd. 3, H. 1; hier zit. nach: »Athenäum«. Eine Zeitschrift 1798-1800, ausgew. u. bearb. v. Curt Grützmacher, Bd. 2, »Deutsche Texte« 30, Reinbek 1969, S. 153.

³⁸ NA, Bd. 28 (Anm. 5), S. 359.

Bey dem schriftstellerischen Vortrag soll auf die Gattung gewirkt werden, und das muss durch die Gattung geschehen. Es soll aber zugleich auf jedes Individuum, als solches, gewirkt werden, und das muss durch Individualität geschehen. Also ist die Forderung: generalisierte Individualität.³⁹

Und wer oder was ist eine »generalisierte Individualität«? Das Ergebnis einer Begriffsbestimmung, die besagt,

dass jede Individualität in dem Grade idealisch ist, als sie selbständig ist d. h. als sie innerhalb ihres Kreises ein unendliches Vermögen einschließt, und dem Gehalt nach alles zu leisten vermag, was der Gattung möglich ist.⁴⁰

Wer als Schriftsteller seinem Gegenüber seine »ganze Seele übergeben«, von Individuum zu Individuum sprechen, aber zugleich auf die Gattung wirken will, muss seinen Text zu einer derartig generalisierten Individualität modellieren. Es muss ihm gelingen, seine Begriffe so mit ihrer Metaphorisierung zu verbinden, dass sie, während sie von sich abweichen, eben darin wieder auf sich zurück verweisen. Die produktive Einbildungskraft darf der Urteilskraft ihr Geschäft nicht abnehmen, sondern muss es mit ihr teilen, es Urteil um Urteil mit ihrem verwechseln. Diese Verwechslung führt auf den Weg eines doppelt unabschließbaren Projekts. Einerseits reizt die Expansion der produktiven Einbildungskraft die Urteilskraft dazu, das System aller möglichen Erfahrung, an dem sie mit jeder theoretischen Thematik als an einem Teilgebiet arbeitet, zu seinem Ende und Abschluss zu bringen, indem sie alle nur denkbare Erfahrung in empirische Begrifflichkeit verwandelt. Andererseits mahnt die Aktualität der Urteilskraft die produktive Einbildungskraft daran, im Wahrscheinlichen das Wahrnehmbare zu berücksichtigen und zu bestätigen, im Möglichen das Reale im Blick zu haben und zu halten.⁴¹ Die unvordenkliche Unendlichkeit empirischer Erfahrung⁴² fordert die nachdenkliche der Urteilskraft heraus, während die Abenteuer der Einbildungskraft diese Nachdenklichkeit an ihre

³⁹ An Körner am 10. November 1794, in: NA, Bd. 27 (Anm. 2), S. 81.

⁴⁰ An Wilhelm von Humboldt am 4. Januar 1796, in: NA, Bd. 28 (Anm. 5), S. 154.

⁴¹ »Die Metapher ist blind, aber nicht etwa, weil sie objektive Daten nicht richtig wiedergäbe, sondern weil sie etwas als Gewissheit hinstellt, was in Wirklichkeit eine bloße Möglichkeit ist.« (Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. v. Christoph Menke; Frankfurt/M. 1993, S. 247) Auf dem Theorie-Weg, den Schiller hier einzuschlagen im Begriff steht, wird die Metapher sehend.

⁴² »Erfahrung ist asymptotische Annäherung zur empirischen Vollständigkeit der Wahrnehmungen.« (Kant, *Opus postumum* [Anm. 36], S. 35).

Grenzen ver- und vorschiebende Ordnungsmacht erinnern.⁴³ Ein derart verfahrenender theoretischer Text verkehrt zwischen Öffentlichkeit und Privatheit auf einer Brücke, die er Satz für Satz selber zu bauen hat. Seine LeserInnen müssen ihm dahin folgen, weshalb Schiller sein Publikum »durch die lebhafteste und kühne Aufstellung *meiner* [gesperrt im Original, Vf.] Vorstellungsart zu überraschen, anzuspannen und zu erschüttern«⁴⁴ sucht.

Wer so schreibt, weiß sich als Subjekt einer Individualität, die in ihrem Kreis das im Prinzip unendliche Vermögen der Gattung übt, die Beziehung zwischen Erfahrung und Urteilskraft ineins mit derjenigen zwischen empirischem Urteil und produktiver Einbildungskraft zu generalisieren. Da seine Subjektivität als Symbol und nicht als Exemplar der Gattung fungiert, werden ihre Texte keine Reflexions- und Repräsentations-Prozesse exemplarisch vorführen, sondern methodengenerierende Prozeduren, expansive Momentaufnahmen aus dem unendlichen Prozess der Symbolisierung zeigen, durch den die Gattung ihre moralische Freiheit in naturgegebener Notwendigkeit verwirklicht. Solchen Texten entsprechen ihre LeserInnen, indem sie deren individuell symbolisierenden Gang auf das genaueste verfolgen und sich eben dadurch mit ihnen und von ihnen in die Andersheit ihres eigenen und seiner eigentümlichen Individualität setzen.⁴⁵ Schillers Ästhetische Theorie fordert zu ihrem Verständnis, was sie ihrem Publikum erst darlegt: Auffassung »als Individuum und als Gattung zugleich«.⁴⁶

Das Konzept generalisierter Individualität ist auch Fichte nicht fremd:

⁴³ Aufgabe der bestimmenden Urteilskraft ist es, »Gebiete urbar zu machen, in denen bisher nur der Wahnsinn wuchert. Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt.« (Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5/1, Frankfurt/M. 1982, S. 570f.) Was lockt, ist stets so lust- wie grauenvoll, untrennbar; verführerisch eben.

⁴⁴ An Fichte am 4. August 1795 (Konzept), in: NA, Bd. 28 (Anm. 5), S. 21.

⁴⁵ Aus dieser für das Verständnis seiner Schriften unumgänglichen Wiedervergegenwärtigung ihres Ursprungs in symbolischer Individualität leitet Schiller ihre als seine Unsterblichkeit gegenüber den vom Fortschritt des Denkens eingemeindeten Schriften Fichtes ab: »Weil Schriften, deren Werth nur in den Resultaten ligt die sie für den Verstand enthalten [...] in demselben Maasse entbehrlich werden, als der Verstand [...] auf einem leichtern Weg dazu gelangen kann: da hingegen Schriften [...], in denen sich ein Individuum lebend abdrückt, nie entbehrlich werden, und ein unvertilgbares Lebensprinzip in sich enthalten, eben weil jedes Individuum einzig und mithin auch unersetzlich ist.« (An Fichte am 4. August 1795 [Konzept], in: NA, Bd. 28 [Anm. 5], S. 22).

⁴⁶ Briefe über die ästhetische Erziehung, in: NA, Bd. 20 (Anm. 18), S. 411.

Ich denke über diesen Punkt so: Wenn auch nur Einer von seiner Philosophie vollkommen, und zu allen Stunden gleich überzeugt ist, wenn er bei derselben vollkommen Eins ist mit sich selbst, wenn sein freies Urteil im Philosophieren, und das ihm aufgedrungne im Leben vollkommen übereinstimmen, so hat in diesem Einen die Philosophie ihren Zweck erreicht und ihren Umkreis vollendet; denn sie hat ihn bestimmt da wieder abgesetzt, von wo aus er mit der ganzen Menschheit ging; und nun ist die Philosophie [...] wirklich in der Welt vorhanden, wenn sie auch außer diesem Einen kein Mensch begriffe, und annähme; ja wenn auch etwa jener Eine sie gar nicht außer sich darzustellen wüsste.⁴⁷

Wenn auch ein einziger meiner Leser, behauptet der Theoretiker, mit s/meiner Philosophie rein und restlos übereinstimmt, wenn er ihr sich zur totalen Freiheit bestimmendes Urteilen in den natürlichen und gesellschaftlichen Umständen seines realen Lebens durchzusetzen weiß, dann bleibt s/meiner Philosophie nichts mehr zu wünschen übrig, dann hat sie sich in der Menschenwelt vollkommen verwirklicht. Christus fordert das Zusammensein von mindestens Zweien in seinem Namen, um mitten unter ihnen und damit in der Welt zu sein; dem Philosophen genügt Einer. Wieso? Dieser Eine hat im Akt der intellektuellen Anschauung⁴⁸ das Prinzip jenes Wissens eingesehen und ergriffen, das den Menschen zum absoluten Ich, zum Vernunftwesen macht und damit erst zum Menschen bestimmt. Die Form seiner Individualität ist mit derjenigen der Gattung unmittelbar verschmolzen. Sie erweist sich folglich nicht, wie bei Schiller, als symbolisch, sondern als exemplarisch, als mit ihrem Vor-Bild so einigtes Ab-Bild, dass ihre Existenz dessen Sein⁴⁹ vollständig ausdrückt und keine weitere Rücksicht auf Darstellung nehmen muss. Wo aber bleibt dann dasjenige Individuelle, um das Schillers philosophische Theorie sich so sehr bemüht, die reziproke Vermittlung zwischen Gattungs-Allgemeinheit und personaler Besonderheit, der ihr Autor seine ganze Seele übergeben will, um sie zu je eigentümlicher Individualität zu beseelen? Außen vor. Für das exemplarische Individuum, wie Fichte es statuiert, ist jenes Besondere zwar nicht vernichtet, aber unwesentlich, von seiner Selbst-Be-

⁴⁷ Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre (1797), Abschnitt 10, in: Werke in zwei Bänden (Anm. 27), Bd. 1, S. 195f.

⁴⁸ »Dieses dem Philosophen angemutete Anschauen seiner selbst im Vollziehen des Aktes, wodurch ihm das Ich entsteht, nenne ich intellektuelle Anschauung.« (ebd., Abschnitt 5, in: Werke in zwei Bänden [Anm. 27], Bd. 1, S. 145).

⁴⁹ Dieses Sein ist dem Akt der intellektuellen Anschauung entsprechend ein Handeln, eine »Tathandlung [...], die kein Objekt voraussetzt, sondern es selbst hervorbringt, und wo sonach das Handeln unmittelbar zur Tat wird« (ebd., Bd. 1, S. 150).

stimmung ausgeschlossen; wo es ihm begegnet, hat es zu seinen Bedingungen der vernünftig sittlichen Praxis zu gehorchen, in denen die Gattung sich kraft des Einen (den Fichte mit Grund hartnäckig groß schreibt) verwirklicht.⁵⁰ Ob es diese exemplarische Individualität tatsächlich gibt, hängt wie erinnerlich davon ab, ob ihre Theorie einen Leser findet, der ihr Verständnis so auf sich nimmt, als brächte er sie in alleiniger Verantwortung hervor. Findet sich keiner, desto schlimmer für die Leserschaft.⁵¹

So einfach kann Schiller es sich nicht machen. Gab es in der damaligen Gesellschaft (gibt es in der heutigen?), muss er sich fragen, eine Subjektivität, die diese sich in sich stets verdoppelnde, unendliche Mühe des Verständnisses auf sich zu nehmen bereit und fähig ist? Wenn wir das Schöne nur als Individuum und als Gattung zugleich aufzufassen vermögen, dann muss es diese Subjektivität geben, weil dieses Schöne sonst eine bloß spekulative Idee ohne Gegenständlichkeit und Wirklichkeit bliebe. Wir müssen uns folglich

nach einer Klasse von Menschen umsehen, welche ohne zu arbeiten thätig ist, und idealisieren kann, ohne zu schwärmen; welche alle Realitäten des Lebens mit den wenigstmöglichen Schranken desselben in sich vereinigt, und vom Strome der Begebenheiten getragen wird, ohne der Raub desselben zu werden.⁵²

Nach Menschen also, in deren Lebenspraxis Verstand und Einbildungskraft einander so im Zaum und im Gleichgewicht halten, dass der Begriff seine konstitutiven Schranken bis an die Grenze ihres Zerbrechens dem assoziationsreich Idealisierungen provozierenden und produzierenden Strom der Begebenheiten öffnet, ohne dabei seine bändigende, zähmende Kraft zu verlieren, die der Überschwemmung des Bewusstseins mit Bilderfluten vorbeugt.⁵³ Nach Menschen, die in Werkstatt und Kontor,

⁵⁰ »Das Ich, als Idee, inwiefern es [...] durchaus vernünftig, und nichts, als vernünftig ist: also, auch aufgehört hat, Individuum zu sein, welches letztere es nur durch sinnliche Beschränkung war: [...] Die Welt bleibt in dieser Idee als Welt überhaupt, als Substrat mit diesen bestimmten mechanischen und organischen Gesetzen; aber diese Gesetze sind durchaus geleitet, den Endzweck der Vernunft darzustellen.« (ebd., Abschnitt 11, in: Werke in zwei Bänden [Anm. 27], Bd. 1, S. 199).

⁵¹ Caroline Schlegel hat deshalb so unrecht nicht, wenn sie ihre Meinung über *den Sonnenklaren Bericht* in Anspielung auf *Hamlet* II/2 in den folgenden Vierzeiler fasst: »Zweifle an der Sonne Klarheit, | Zweifle an der Sterne Licht, | Leser, nur an meiner Wahrheit | Und an deiner Dummheit nicht. – Das Fundament des Einfalls ist von Schelling, die letzte Zeile von mir.« (An A. W. Schlegel am 31. Mai 1801, in: Briefe aus der Frühromantik [Anm. 34], Bd. 2, S. 157).

⁵² Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, in: NA, Bd. 20 (Anm. 18), S. 490.

⁵³ Denn: »Dem Tollhaus sind diejenigen immer am nächsten, die ihre Einbildungskraft zu sehr anstrengen, die Aufwallungen ihrer berauschten Sinne für Empfindungen, ihre Empfin-

Laboratorium und Studierstube die Agora gegenwärtig haben, um in jeder dort tätigen Idealisierungen und deren Metaphorologien, die jeweilig die zugrunde liegende Idee individuell und privat entwickeln, den gesellschaftlichen und öffentlichen Begriff mit einzuformen, während sie in seiner Form zugleich die Anschlüsse für jene Ideen und ihre Metaphorologien erkennen. Allerdings: »Ob eine solche Klasse wirklich existire [...], ist eine [...] Frage, mit der ich hier nichts zu schaffen habe.«⁵⁴ Hier nicht. Wo dann? Im ästhetischen Staat, dessen BürgerInnen die eben beschriebene Subjektivität angenommen haben und besitzen müssten? Demnach in den *Kallias*-Briefen und den *Briefen über die ästhetische Erziehung*?

Wann sagt man wohl, dass eine Person schön gekleidet sei? wenn weder das Kleid durch den Körper, noch der Körper durch das Kleid an seiner Freiheit etwas leidet; wenn dieses aussieht, als wenn es mit dem Körper nichts zu verkehren hätte, und doch aufs vollkommenste seinen Zweck erfüllt [...] In der ästhetischen Welt [...], die eine ganz andre ist als die vollkommenste Platonische Republik, fordert auch der Rock, den ich auf dem Leibe trage, Respekt von mir für seine Freiheit, und er verlangt von mir, gleich einem verschämten Bedienten, dass ich niemanden merken lasse, dass er mir dient. Dafür aber verspricht er mir auch reciproc, seine Freiheit so bescheiden zu gebrauchen, dass die meinige nichts dabey leidet, und wenn beyde Wort halten, wird die ganze Welt sagen, dass ich schön angezogen bin [...] Alle ganz enge und ganz weite Kleidungsarten [sind] gleich wenig schön, denn nicht zu rechnen, dass beide die Freiheit der Bewegungen einschränken, so zeigt bey der engen Kleidung der Körper seine Figur nur auf Kosten des Kleides, und bei der weiten Kleidung verbirgt der Rock die Figur des Körpers.⁵⁵

dungen für Grundsätze [...] halten.« (Johann Georg Zimmermann, *Von der Erfahrung in der Arzneykunst* (1763/64), hier zit. nach: Johann Georg Zimmermann, *Mit Skalpell und Federkiel* [Anm. 26], S. 168) Geben wir uns auch dafür ein zeitgenössisches Beispiel: »Was mich an Ihnen verführt hat, war eben jene Einbildungskraft, die Sie an mir so rühmen, Juliette [...] Es wird Ihnen kaum entgangen sein, dass ich mir an Ihrer Seite keine höhere Lust vorstellen kann, als wenn wir unseren beiden Köpfen freien Lauf lassen und Lustgebilde ausbrüten, die unseligerweise nie Wirklichkeit werden können [...] Fürwahr, Juliette, ich glaube gar, dass die Hirngespinnste wonnevoller als die Wirklichkeit sind, und das, was man nicht hat, reizvoller als das, worüber man verfügt.« (D. A. F. de Sade, *Justine und Juliette*, hrsg. u. übers. v. Stefan Zweifel u. Michael Pfister, Bd. 7, München 1996, S. 145).

⁵⁴ Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: NA, Bd. 20 (Anm. 18), S. 490f.

⁵⁵ An Körner am 23. Februar 1793, in: NA, Bd. 26 (Anm. 10), S. 212f. – In den *Briefen über die ästhetische Erziehung* wird diese weitläufige Metapher auf ein begriffsbildendes Urteil verkürzt: »In dem ästhetischen Staate ist alles – auch das dienende Werkzeug ein freyer Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat.« (NA, Bd. 20 [Anm. 18], S. 412).

Ein Subjekt wird zur Person, wenn es sich prädiziert und auf die ihm angemessenen Prädikationen hin beurteilt. Es wird zur Privat-Person, wenn es seine Subjektivität als Ich bestimmt, indem es zunächst eine der gesellschaftlich bekannten und anerkannten Formen der Personifizierung befolgt, um sie dann mit der Selbstempfindung und dem Selbstgefühl zu verbinden und sie durch deren kleine und große Phantasien der Selbstwerdung zu individualisieren. Es wird zur öffentlichen und damit zur politischen Person, wenn es diese Individualität in der allgemeinen Subjektivität reflektiert, die Selbstbestimmung erst bedingt und allein ermöglicht, und so seine Privatheit auf die reine Form ihres Begriffs bezieht. Einzig dieser Bezug erlaubt und erhebt den Anspruch des Individuums auf die künftige Allgemeingültigkeit seiner Individualität.

In seinen Prädikaten gewinnt ein Subjekt gegenständliche Wirklichkeit. In ihnen und durch sie zeigt es Gestalt, Figur, Aktion.⁵⁶ Liegen sie eng an, modellieren sie aus der Person deren Subjektivität a priori ihrer Individualisierung, dann stehen sie ausschließlich im Dienst sich objektivierender Begrifflichkeit, und das Bild, das sie bieten, entstammt der reproduzierenden Einbildungskraft. Schwingen sie weit und locker aus, dann mischt sich die Metapher gleitend und verführend in die Urteils-Geschäfte des Begriffs, und das Bild, das sie bieten, entstammt der produzierenden Einbildungskraft. Begriff und Gegen-Begriff stehen in umgekehrtem Macht-Verhältnis: In dem des Begriffs herrscht der Verstand über die Einbildungskraft, in dem seines Gegenspielers die Einbildungskraft über den Verstand. Die negative Reflexion dieses Bezuges wirft ihren Schein auf das Wesen seiner Aufhebung,⁵⁷ auf eine Beziehung zwischen Subjektivität und Objektivität, in der »weder das Kleid durch den Körper, noch der Körper durch das Kleid an seiner Freiheit etwas leidet; wenn dieses aussieht, als wenn es mit dem Körper nichts zu verkehren hätte, und doch aufs vollkommenste seinen Zweck erfüllt«. Auf eine Beziehung also, in der die produktive Urteilskraft die Prädikate aus ihrem Dienst am Begriff vollständig befreit, während sie ihn eben darin vollkommen zu einer Darstellung bringt, in der er mit seiner Metaphorisierung rein einverständlich wird. Macht geht kraft ihrer Ausübung so restlos in ihre Gegen-Macht über, dass beide einander zum Einstand, an den Nullpunkt ihres Widerstreites bringen, wo sie

⁵⁶ Ebenso gut kann es sich hinter ihnen verbergen: »Persona bedeutet auch Maske.« (Kant, *Opus postumum* [Anm. 36], S. 142).

⁵⁷ »Das Wesen ist Reflexion; die Bewegung des Werdens und Übergehens, das in sich selbst bleibt, worin das Unterschiedene schlechthin nur als das an sich Negative, als Schein bestimmt ist.« (G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik, Die objektive Logik: Die Lehre vom Wesen*, in: *Werke* in 20 Bdn, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt/M. 1969, S. 24)

sich völlig voneinander befreien und in eben dieser Freiheit miteinander identisch sind.⁵⁸ So entsteht eine Republik, die in der Tat »eine ganz andre ist als die vollkommenste Platonische«, eine Republik, in der die gesetzgebenden und gesetzprüfenden Begriffe im Mantel einer sie provozierenden Metaphorik gehen, während die gewinnsuchenden und gewinnschaffenden Projekte ihre prospektiven Metaphoriken an diesen Begriffen formen und messen. Citoyen und Bourgeois werden frei vermittelte Momente einer Subjektivität, die sich in beiden entfaltet, ohne sich an sie zu fesseln und in ihnen zu erschöpfen. Erst in dieser Selbst-Überwindung ihres geschichtlich gesellschaftlichen Wesens findet die Aufklärung zu ihrem wahren Subjekt: dem Homme.⁵⁹

Wo jedoch, fragt sich nun, können wir diesem in die perfekte Person gekleideten Subjekt begegnen? Wo liegt der ästhetische Staat, den es bewohnt? »Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele«, antwortet Schiller.⁶⁰ Wenn ich ein Bedürfnis nach etwas habe, dann habe ich die Sache, derer ich bedarf, nicht. Was ich habe, ist die verständige oder empfundene Gewissheit ihres Mangels, die dafür sorgt, dass ich sie als abwesende so gegenwärtig habe, als besäße ich sie schon, während ich zugleich weiß, dass sie mir fehlt. Ich bin weder ihrer Existenz noch ihrer Nicht-Existenz gewiss; ich muss sie folglich als problematisch auffassen.⁶¹ Diese Auffassung beschert unserer Argumentation ein Problem.

Wo nicht etwa Einbildungskraft schwärmen, sondern, unter der strengen Aufsicht der Vernunft, dichten soll, so muss immer etwas vorher völlig gewiß [...] sein, und das ist die Möglichkeit des Gegenstandes selbst.⁶²

Wir haben uns, bei unserem Projekt-Entwurf des Homme, unter Anleitung der *Kallias*-Briefe den Aussichten der Einbildungskraft recht weit gehend überlassen. Sollten uns die *Briefe über die ästhetische Erziehung* jetzt zu verstehen geben, dass wir ins Schwärmen geraten sind? Glücklicherweise beugen die *Kallias*-Briefe diesem Verständnis vor.

⁵⁸ Zu dem damit angesprochenen Macht-Konzept vgl. Michel Foucault, *Mächte und Strategien*, in: ders., *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 210ff., sowie ders., *Der Wille zum Wissen*, Paris 1976 (Frankfurt/M. 1977), S. 113ff. Siehe dazu vorerst Hans Herbert Kögler, *Michel Foucault*, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, Kap. II, Abschnitt 2.

⁵⁹ Vgl. dazu Wolfram Malte Fues, *Rationalpark. Zur Lage der Vernunft*, Wien 2001, S. 35ff.

⁶⁰ *Briefe über die ästhetische Erziehung*, in: NA, Bd. 20 (Anm. 18), S. 412.

⁶¹ »Problematische Urteile sind solche, wo man das Bejahen oder Verneinen als bloß möglich [...] annimmt. Assertorische, da es als wirklich [...] betrachtet wird. Apodiktische, in denen man es als notwendig ansieht.« (Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, *Transzendente Analytik*, B 100).

⁶² Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, *Transzendente Methodenlehre*, B 798.

In der Mitte der von uns herangezogenen Textstelle wird ihr Autor plötzlich zum Ich-Erzähler. Der Rock, sagt er, »den ich auf dem Leibe trage, [fordert] Respekt von mir für seine Freiheit, und er verlangt von mir, gleich einem verschämten Bedienten, dass ich niemanden merken lasse, dass er mir dient«. Die Gebilde, die den Leib meines objektiv begrifflichen Daseins kleiden, dienen seiner Objektivität, bekennen und verhalten sich demnach reproduktiv, wollen jedoch in diesem Dienst nicht erkannt werden. Sie wünschen vielmehr von mir, dass ich ihn niemanden merken lasse, so dass sie sich den Anschein geben können, sie seien und wirkten produktiv. Dafür versprechen sie mir auch »reciproce«, ihre »Freiheit so bescheiden zu gebrauchen, dass die meinige nichts dabey leidet«, sich also ihrer Reproduktivität stets so zu erinnern, dass sie die Grenzen zur Produktivität prüft, aber nie überschreitet. Republikanisch gesprochen: Das Private steht im Dienst des Öffentlichen, der Bourgeois unter der Ordnung des Citoyen. Der aber gestattet ihrem Gegen-Begriff eine Freizügigkeit, die sie unter dem Schein ihrer Sistierung wahr, womit sich beide im wechselseitigen Anschein der Freiheit aufeinander beziehen.⁶³

Dieser Anschein dauert, solange beide Parteien über ihr Abkommen und dessen Machtform stillschweigen, und wenn die Person und ihr Rock, der Begriff und sein Bild »Wort halten, wird die ganze Welt sagen, dass ich schön angezogen bin«.

Der Schein, in dem Schillers ästhetischer Staat sich deutlich macht, ist von vollendeter Zweideutigkeit. Während er den Machtkampf zwischen Verstand und Einbildungskraft, Citoyen und Bourgeois aufgehoben erscheinen lässt und das Subjekt der Aufklärung im Licht seiner Selbstüberwindung zum Homme zeigt, zeichnet er zugleich Aufhebung in Arrangement und Selbstüberwindung in Selbstbescheidung um. Fein gestimmte Seelen bedürfen sichtlich ebenso sehr des Ideals wie des Idols.

Exemplarische Individualität mag ja die Wissenschaftslehre als Praxis der Freiheit sich absolut setzenden und durchgängig selbst bestimmenden Wissens vollkommen verwirklichen und so zugleich vollständig darstellen. Dennoch bleibt der exemplarisch Eine bloß ein Exemplar, dem im gesellschaftlichen Kontext andere Exemplare mit dem gleichen Anspruch gegenüber treten. Wie sollen sie dann miteinander umgehen?

Du sollst sie [diese anderen, Vf.] behandeln, als für sich bestehende, freie, selbständige, von dir ganz und gar unabhängige Wesen«, die

⁶³ Damit rückt Schillers ästhetischer Staat wieder in erstaunliche Nähe zur Platonischen Republik, deren Verfassung darauf achtet, »ob wir bei jedem das Gehörige anbringen und so das Ganze schön machen« (Politeia, Buch IV, 420d, in: Werke in acht Bänden, griechisch u. deutsch, hrsg. v. Gunther Eigler, Bd. 4, 2., unveränd. Aufl., Darmstadt 1990, S. 281).

»lediglich durch sich selbst sich Zwecke setzen können, störe die Ausführung dieser Zwecke nie, sondern befördere sie vielmehr nach allem deinem Vermögen. Ehre ihre Freiheit: ergreife mit Liebe ihre Zwecke, gleich den deinigen.«⁶⁴

Worauf richten sich diese Zwecke im Handeln zwischen Menschen sowie zwischen Mensch und Natur? Welche technischen und sozialen, welche historischen und politischen Absichten verfolgen sie? Das scheint für die Beziehung exemplarischer Individuen zunächst völlig bedeutungslos zu sein. Jedes soll zuerst jedes andere wie sich selbst als Inbegriff vernünftiger Menschheit auffassen. »Ehre ihre Freiheit« – unterlasse jeden Versuch, sie zu bestimmen oder gar zu beeinflussen, entschlage dich jeder Art des Hierarchisierens und Regierens. Gib deiner Beziehung zu ihnen die Form reiner, durch keinen Vorbehalt, keinen Widerstreit beeinträchtiger Anerkennung. Welches Argument, welche Bestimmtheit, welcher Zweck auch immer das transzendente Zeichen reiner Freiheit trägt: Es gilt unbedingt allgemein und muss von jedem Subjekt dieser Gesellschaft exemplarischer Individuen vertreten werden, als stamme es von ihm. Was auf den ersten Blick wie die Extrem-Form moderner Macht-Prozeduren erscheint,⁶⁵ zeigt sich bei näherem Hinsehen als eine Dialektik ohne Negation, als Hingabe an statt als Kampf um Anerkennung und damit als Annullierung statt als Ausübung von Macht. Führt jedoch derartige Intersubjektivität letztendlich nicht zu gesellschaftlicher Separation statt zur Integration? Zum gleichgültigen Mit-Sein souveräner Individuen, die, da sie keinen Anderen mehr nötig haben, einander mit interesselosem Wohlgefallen statt mit anteilnehmender Interaktion begegnen? »Die Handlungen freier Wesen haben [...] nur auf andre freie Wesen Folgen; denn in diesen und für diese allein ist eine Welt; und dasjenige, worüber alle übereinstimmen, ist eben die Welt.«⁶⁶ Worüber stimmen alle freien Wesen überein? Über den intellektuellen Akt der Selbsterhebung zum absoluten Ich, der an alle bestimmenden und somit scheinbar beschränkenden Handlungen dieses Ichs das

⁶⁴ J. G. Fichte, Die Bestimmung des Menschen, Drittes Buch, in: Werke in zwei Bdn (Anm. 21), Bd. 1, S. 314f. – Vgl. dazu Jürgen Stolzenberg, Fichtes Begriff des praktischen Selbstbewusstseins, in: Wolfram Högge (Hrsg.), Fichtes Wissenschaftslehre 1794. Philosophische Resonanzen, Frankfurt/M. 1995, S. 79ff.

⁶⁵ Moderne Macht besteht aus »Elementen, die an der Anreizung, Verstärkung, Kontrolle, Überwachung, Steigerung und Organisation der unterworfenen Kräfte arbeiten: diese Macht ist dazu bestimmt, Kräfte hervorzubringen, wachsen [zu] lassen und zu ordnen.« (Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter; 3. Aufl., Frankfurt/M. 1989 [Paris 1976], S. 163).

⁶⁶ J. G. Fichte, Die Bestimmung des Menschen, ebd., S. 362.

transzendente Zeichen der Freiheit und damit die Beschränkung zugleich als aufgehobene setzt. Die einfache Allgemeinheit dieses Akts begründet das gemeinsame Dasein freier Wesen und schafft damit die Bedingung der Möglichkeit ihrer Intersubjektivität. Deren Welt ist zu diesem Anfang noch leer. Sie füllt sich, weil in Konsequenz dieses Aktes das mögliche Wissen der Gattung in ihren exemplarischen Individuen wirklich wird. Jedes dieser zwar freien, aber ebenso sehr sterblichen und endlichen Wesen entfaltet es nicht nur nach allen seinen Kräften, sondern unterstützt und fördert auch jedes andere darin wie sich selbst. In dieser Weise und auf diesem Weg vermag die intellektuelle Anschauung aus einem zwar exemplarischen, aber doch einzelnen und augenblicklichen Akt zu einem allgemeinen und geschichtlichen zu werden, Erlebnis und Erzählung zugleich. Das ist die Welt; die Welt des reinen, sich von den Zufällen und Zuständen der Sinnen- und Gemütswelt immer mehr reinigenden Begriffs, der an ihr zuletzt nur noch seine Zäsur, sein Zaudern, sein Zögern hat, dessen Sinn darin liegt, die Besinnung des Begriffs auf den Prozess seines Selbstentwurfs zu differenzieren und zu präzisieren.

Schillers philosophische Theorie sucht Gesetz und Gewinn, öffentliches Begreifen und private Metaphorisierung wechselseitig aufeinander zu beziehen, indem sie Citoyen und Bourgeois zum Homme vermittelt, der sich im und durch den Genuss des Schönen bildet und bestimmt. Da sie der gesellschaftsprägenden Kraft des Schönen jedoch letztendlich nicht traut, politische Erscheinung und politischen Schein in unmittelbarer Verquickung belässt, statt sie aneinander zu messen, wird das Urteil über die zukünftige Notwendigkeit des Homme zweideutig: ebenso kategorisch wie problematisch. Stilform und Wirkstrategie bleiben jedoch der ursprünglichen Absicht treu: Die Theorie des Schönen amalgamiert sich dem Gegenstand, den sie entwickelt, und sucht seiner Objektivität das ihr gemäße Subjekt durch die ihm abverlangte Verstehensweise bereits zu schaffen. Fichtes philosophische Theorie kennt nur das Gesetz und das Schöne bloß als dessen dienende Darstellung. Der Homme ist identisch mit dem Citoyen, der Bourgeois nicht mehr als das zufällige, hemmende, aber darin zugleich überwundene und verschwindende Moment an dessen selbstbestimmenden Handlungen. Die Republik und nichts als die Republik. Das Gesetz und nichts weiter als das Gesetz; um jeden und für jeden Preis.⁶⁷

⁶⁷ »Wir wollen den Egoismus [...] gegen die Moralität vertauschen«, um »das allgemeine Interesse allem Privatinteresse vorzuziehen.« (Maximilien Robespierre, Über die Prinzipien der politischen Moral, Rede vor dem National-Konvent am 5. Februar 1794; hier zit. nach: Peter Fischer [Hrsg.], Reden der Französischen Revolution, München 1974, S. 343 u. f.).

Wirkstrategie und Stilform der Theorie setzen sie mit der Entwicklung ihres Gegenstandes unmittelbar in eins: Sie ist das Gesetz, von dem sie spricht, und wer Anspruch macht, sie zu verstehen, muss sich in doppeltem Sinn zu ihrem Subjekt bekennen.⁶⁸

⁶⁸ Davon ist Fichte nie abgewichen. Noch die Vorrede zu *Die Wissenschaftslehre, in ihrer allgemeinen Umriss* von 1810 hält daran fest, »dass man, um zu philosophieren, sich zu dem wirklich freien und schöpferischen Denken« – wie es allein das Wissen der Wissenschaftslehre lehrt – »erheben müsse; keineswegs befangen bleiben dürfe in der Anschauung irgend eines durch das Ohngefähr in uns gebildeten Denkens« (in: Werke in zwei Bdn [Anm. 21], Bd. 1, S. 715).

YVONNE NILGES

DIE KÖNIGINNEN ALBIONS

Justizmorde im Licht der Schillerschen Ästhetik

Ich verstehe unter diesem neuen Worte [»Justizmord«], die »Ermordung eines Unschuldigen, vorsätzlich, und so gar mit allem Pompe der heil. Justiz, verübt von Leuten, die gesetzt sind, daß sie verhüten sollen, daß ein Mord geschehe [«.]

(August Ludwig Schlözer (1782))¹

Wenn der Charakter der Elisabeth [...] das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, [...] in die ein stolzes [...] Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles getan, was ihm als Dichter zu tun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen; ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, [...] heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, chicanieren [sic].

Diese Aufwertung der Dichtkunst gegenüber der Historiographie, welche Erstere vor Letzterer den Vorzug allgemeiner Wahrheit habe, lässt unmittelbar an die *Maria Stuart* Schillers denken. Tatsächlich freilich ist es Lessing, der hier unter Rekurs auf Aristoteles Corneilles *Grafen von Essex* gegenüber dem Verdikt Voltaires nobilitiert;² und ebenso, wie Lessing sich gegen den »Richterstuhl der Geschichte« nachdrücklich verwahrt, wird Schiller – ein Vierteljahrhundert nach der *Hamburgischen Dramaturgie* –

¹ August Ludwig Schlözer, *Stats-Anzeigen*, Bd. 2, Göttingen 1782, S. 273.

² Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*. 12 in 14 Bden, hrsg. v. Wilfried Barner, Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel [u. a.], Frankfurt/M. 1985-2003, Bd. 6, S. 298 (24. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*).

in seiner Schrift *Über die tragische Kunst* dafür plädieren, die Dichtkunst unter Berücksichtigung gerade dieser allgemeinen Kunstwahrheit nicht »vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen«. ³ Kein »Richterstuhl der Geschichte« also, kein »Tribunal der Geschichte«, hier wie dort: Variationen eines nicht allein aristotelischen, sondern auch eines ganz explizit *gerichtlichen*, prozessualen Themas.

Schillers *Maria Stuart*, seine ganz eigene dramatische Version der *Königinnen Albions*,⁴ ist in rechtlicher Hinsicht besonders interessant, da dieses Drama in die »Grundformen des Gerichtsprozesses hineingebildet« ist.⁵ In der Konstellation von Richteramt (Königin Elisabeth), Anklage (Burleigh) und Verteidigung (Shrewsbury) werden die rechtlichen Grundprobleme des modernen Staates – etwa der Gewaltenteilung – manifest; Schiller selber spricht in einem Brief an Goethe vom 12. Juli 1799 die symptomatische »Gerichtsform« der *Maria Stuart* an, die eine doppelte bezeichnet:⁶ sowohl die Handlung der Tragödie als auch ihre ureigene, intrinsische Struktur verweisen auf einen gerichtlichen Prozess, wobei das dramaturgische (Gerichts-) Verfahren Schillers die nicht dargestellte, auf der Bühne nur mehr referierte Rechtsverhandlung spiegelt und sie potenziert. Die Rolle, die hierbei der Politik zukommt, ist grundlegend mit Schillers Engführung am Thema der Gerechtigkeit verbunden: indem Politisches sich mit Privat-Persönlichem vermengt, instrumentalisiert die Politik das Recht zugunsten eigennütziger Motive und erweist sich dadurch immer nur so gut wie ihre zweifelhaften Mittel, die sich geschickt unter dem Deckmantel der Legitimität verhüllen. In Schillers Drama wird »das gerechte Schwert der *Themis*« (Bd. V, S. 33: I, 7, v. 732) durch die Staatskunst vorsätzlich entrechtet, so dass ein existentieller Widerspruch von Schein und Sein und eine intrikate Doppelbödigkeit entstehen, in de-

³ Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Otto Dann [u. a.], Frankfurt/M. 1988-2004, Bd. 8, S. 272. Die den Zitaten in Klammern beigefügten Nachweise aus Schillers Werken beziehen sich im Folgenden, soweit nicht anders angeführt, auf diese Ausgabe, ggf. gefolgt von Akt-, Szenen- und Versangaben.

⁴ So der Titel einer englischen Restaurationstragödie von John Banks, welche im Rückgriff auf die in der Geschichtsschreibung übliche Bezeichnung für Großbritannien den Stuart-Tudor-Stoff tradiert: *The Albion Queens* (1684). Zu der näheren Bedeutung von Banks' Drama in Bezug auf Schiller s. Anm. 13.

⁵ Dieter Borchmeyer, Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition, München 1973, S. 200.

⁶ Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach am Neckar v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., Bd. 30, S. 71.

ren Zuge ausgerechnet das Recht selbst beinahe allenthalben angerufen und scheinbar gerechtfertigt, durch vielfältigen Machtmissbrauch tatsächlich aber destruiert wird.

Weibliche Eitelkeit und Eifersucht, Privat-Rivalitäten zwischen Maria und Elisabeth sind an dem Machtmissbrauch der letzteren in nicht geringem Maß beteiligt. So beruht der vorgebliche Rechtsweg, der beschritten wird, nicht zuletzt auf Parteilichkeit und dem Triumph privater Rache. Bemerkenswert ist hier, dass auch Maria »immer als ein physisches Wesen« in Erscheinung tritt, wie Schiller über die »Absicht« seines Stückes am 18. Juni 1799 in einem Brief an Goethe schreibt: »Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Paßionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie.« (Bd. XII, S. 463) Als Antipodin der Elisabeth ist auch Maria weit entfernt davon, im eigentlichen Wortsinn rechtschaffen zu sein. Allein die Schuld Elisabeths akkumuliert sich über die Tragödie beständig, während die Verschuldung der schottischen Königin ausschließlich *vor* der Dramenhandlung liegt. Das ist entscheidend, denn zwar wiegen Marias Verfehlungen, als sie in Schottland an der Macht war, schwer: der Mord an ihrem zweiten Gatten Darnley geschah mit ihrem Mitwissen und Einverständnis, verübt von dem Geliebten, »[d]em unglückselgen Bothwell« (Bd. V, S. 21: I, 4, v. 327). Selbst Marias Amme, Hanna Kennedy, kann nicht umhin, sich dieser Tat mit Schrecken zu erinnern:

Ihr ließt das königliche Schwert von Schottland
Durch ihn, den Mörder, dem des Volkes Flüche
Nachschallten, durch die Gassen Edimburgs,
Vor euch hertragen im Triumph, umringtet
Mit Waffen eurer Parlament, und hier,
Im eignen Tempel der Gerechtigkeit,
Zwangt ihr mit frechem Possenspiel die Richter,
Den Schuldigen des Mordes loszuprechen –
Ihr gingt noch weiter – Gott!

Worauf Maria selbst den Satz vollendet: »Und reicht' ihm meine Hand vor dem Altare!« (Ebd., v. 346-355) Auch hier wurde mithin »die Macht | Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt« (Bd. V, S. 40: I, 7, v. 964f.). Bezeichnend für Marias Inhaftierung ist indessen, dass ihre frühere, reale Schuld herangezogen wird, um ihr eine *de facto* unbegründete, vermeintliche Jetztschuld zu unterstellen. Der geplante Hochverrat an England, dessen sie nach ihrer Flucht aus Schottland von der englischen Justiz bezichtigt wird, vermengt, genau besehen und wie Elisabeth in anderem Zusammenhang pointiert, »zwei ganz unvereinbare Geschäfte« (Bd. V, S. 50: II, 2, v.

1233). Dies, da Marias früheres Delikt sowohl aus Staatsraison sowie privater Frauenfeindschaft für Elisabeth nunmehr probat erscheint, ein Kapitalverbrechen gegen England und Elisabeth schlechterdings zu *fingieren* – und zu *inszenieren* : denn der auf Seiten Marias nicht ratifizierte Vertrag von Edinburgh, nach dem sie ihrem Anspruch auf die englische Krone für alle Zeit entsagen solle, ist an sich noch nicht belastend und bringt sie durchaus noch nicht in dringenden Verdacht, als entmachtete Bittstellerin eine Bedrohung für das Leben der englischen Königin zu sein. »Nicht mit dem Schwerte kam ich in dies Land, | Ich kam herein, als eine Bittende« (Bd. V, S. 39: I, 7, v. 938f.): der nicht unterschriebene Vertrag von Edinburgh dient also als *Vorwand* für die Inhaftierung; einen hinreichenden *Grund* für die Gefangennahme vermag er für sich genommen noch nicht darzustellen, wiewohl gerade dies von Paulet dementiert wird. Tatsächlich aber wird Marias ehemaliges Verbrechen mit der englischen Kerkerhaft gleichsam ›vergolten‹, wie die unmittelbar vorangehenden Verse gegenüber Hanna Kennedy verdeutlichen:

Sie kam ins Land als eine Mörderin,
Verjagt von ihrem Volk, des Throns entsetzt,
Den sie mit schwerer Greuelthat geschändet.

Daraus wird nun gefolgert:

Verschworen kam sie gegen Englands Glück,
Der spanischen Maria blut'ge Zeiten
Zurück zu bringen, Engelland katholisch
Zu machen, an den Franzmann zu verraten.
(Bd. V, S. 14: I, 1, v. 98-104)

Die Schlussfolgerung ist alles andere als schlüssig. Eine Maria zur Last gelegte, beabsichtigte ›Usurpation‹ – deren Bezeichnung als solche, (kirchen-)rechtlich betrachtet, selbst einen heiklen Fall darstellen würde – steht in keinem stringenten Kausalzusammenhang mit Marias Beihilfe zum Mord an ihrem Gatten (dessen »Mörderin« sie auch nicht selber war, was Paulet freilich an dieser Stelle gleichsetzt). Die frühere Schuld Marias ist somit dazu angetan, die spätere Gefangenschaft in England zu ›rechtfertigen‹ – ein unzulässiges Vorgehen, bei dem das eine für das andere geahndet wird und welches faktisch, da Maria ja bereits in Schottland für ihre einstmalige Tat zur Rechenschaft gezogen wurde, einer unrechtmäßigen Doppelbestrafung gleichkommt. Dabei darf niemand zweimal für dieselbe Tat belangt werden. Dies expliziert auch Hanna Kennedy:

Was ihr auch zu bereuen habt, in England
 Seid ihr nicht schuldig, nicht Elisabeth,
 Nicht Englands Parlament ist euer Richter.
 Macht ist's, die euch hier unterdrückt, vor diesen
 Anmaßlichen Gerichtshof dürft ihr euch
 Hinstellen mit dem ganzen Mut der Unschuld.
 (Bd. V, S. 22: I, 4, v. 373-378)

Marias Haft erfolgt, wie ihre Amme ausführt, darüber hinaus auch »wider Völkerrecht und Königswürde« (Bd. V, S. 14: I, 1, v. 90). Maria selber kommt auf diese Umstände zweimal zurück, erst gegenüber Burleigh (Bd. I, S. 7) und hernach in ihrer Unterredung mit Elisabeth:

Ihr habt an mir gehandelt, wie nicht recht ist,
 Denn ich bin eine Königin wie ihr,
 Und ihr habt als Gefangne mich gehalten,
 Ich kam zu euch als eine Bittende,
 Und ihr, des Gastrechts heilige Gesetze,
 Der Völker heilig Recht in mir verhöhnd,
 Schloßt mich in Kerkermauern ein, die Freunde,
 Die Diener werden grausam mir entrissen,
 Unwürd'gem Mangel werd' ich preis gegeben[.]
 (Bd. V, S. 84: III, 4, v. 2295-2303)

Der Verstoß gegen »alle Völkerrechte« (Bd. V, S. 39: I, 7, v. 937) und das »heil'ge Gastrecht« (ebd., v. 940) erweist sich vor dem Hintergrund von Schillers Rechtsschulung als ganz besonders aufschlussreich, bezieht sich diese Rechtsverletzung doch auf eben jene »Königswürde«, die Schiller schon im Jahre 1788 anhand von Hugo Grotius' Völkerrechtslehre in der *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* ausgeführt hatte. Nach Grotius' Hauptwerk *De jure belli ac pacis* (1625), das Schiller für seine erste große Geschichtsschreibung benützte, folgt aus dem geheiligten Stande des Königs der Grundsatz: »personæ regis parcendum [est]«⁷ – so dass die Missachtung dieser königlichen Schonung, die Maria in der Art und Weise ihrer Kerkerhaft zuteil wird, tatsächlich Völkerrecht und »heil'ge[m] Gastrecht« nach der alten Vorstellung des Gottesgnadentums und dem geheiligten Stande Marias als einer Königin zuwiderläuft. Das Vorrecht königlicher Schonung wurde anders als bei Schiller der historischen Maria Stuart noch gewährt; ihr wurden Sonderrechte eingeräumt, die ihrer »Königswürde« Rechnung

⁷ Hugonis Grotii *De jure belli ac pacis libri tres*, 2 Bde, Amsterdam 1720, Bd. 1, S. 144.

trugen und die ihre Haft nicht als entbehrungsreich, sondern als ihrem Stande angemessen und so angenehm als möglich scheinen ließen. Die historische Maria Stuart blieb bis zuletzt mit einem kleinen Hofstaat ausgestattet; es befand sich ein »canopy of state in her apartment«, wie William Robertson über die Umstände der Haft anmerkt.⁸ Schiller hatte dessen *History of Scotland during the Reigns of Queen Mary and of King James VI* für die Ausarbeitung seines Dramas in deutscher Übersetzung konsultiert.

Die Inhaftierung der historischen Maria entbehrte also nicht wie bei der Schillerschen »[d]es Lebens kleine[r] Zierden« (Bd. V, S. 13: I, 1, v. 54). Bereits die Magna Charta des Jahres 1215 sah ein Habeas Corpus in ihrem 39. Artikel vor, das in Verbindung mit Artikel 59 dem schottischen König zumindest die gleichen (Vor-) Rechte wie dem englischen Adel zustatten kommen ließ.

39 Nullus liber homo capiatur vel imprisonetur aut dissaisiatur aut utlagetur aut exuletur, aut aliquo modo destruatur nec super eum ibimus nec super eum mittemus nisi per legale iudicium parium suorum vel per legem terre[.]

[...]

59 Nos faciemus Allexandro regi Scottorum de [...] jure suo secundum formam in qua faciemus aliis baronibus nostris Anglie[.]⁹

Dem englischen Adeligen als einem »liber homo« wurden mithin Sonderrechte eingeräumt, und der schottische König – in der Magna Charta Alexander – kam diesem englischen Adel immerhin ganz gleich. In diesem Sinne begreift sich auch Schillers Maria als ein »liber homo«, und mehr noch: im Sinne Grotius' als »freie Königin« (Bd. V, S. 33: I, 7, v. 727), deren Inhaftierungsumstände anders als bei der historischen Maria schlechterdings nicht rechtens sind. Derweil legitimiert Paulet die Dürftigkeit der Kerkerhaft vor Hanna Kennedy mit Äußerungen, die gerade wieder auf eben die Vermengung rekurrieren, von der wir schon gehandelt haben: ein Tatbestand wird für den anderen genommen, Marias *frühere* Schuld zur Grundlage für Haftbedingungen im Rahmen einer vermeintlich *aktuellen* Schuld gemacht, wobei die verbalen Spitzen, derer sich Paulet im Dialog

⁸ William Robertson, *The History of Scotland during the Reigns of Queen Mary and of King James VI till His Accession to the Crown of England. With a Review of the Scottish History previous to that Period; and an Appendix containing Original Papers*, Bd. 2, 14. Aufl., London 1794, S. 169.

⁹ Magna Carta regis Johannis, XV die junii, MCCXV, anno regni XVII, Oxford 1879, S. 9 und 12f.

mit Hanna Kennedy bedient, die Königin und Machtpolitikerin ebenso wohl als die *Frau* Elisabeth als ›Mutter des Gedankens‹ offenbaren.

Maria wird in Schillers Tragödie kein Rechtsschutz zugestanden. Auch das Unrecht im Prozess als Ganzem wird zusehends kühner, je offener es gelingt, den öffentlichen *Schein* des Rechtes zu bewahren: Gerechtigkeit hat sich der Macht zu beugen, aber durch einen Schein-Prozess vermeint das Volk geneigt das Gegenteil.

O Sklaverei des Volksdiensts! [...]
 Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
 Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ichs
 Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.
 [...]
 Umgeben rings von Feinden hält mich nur
 Die Volksgunst auf dem angefochtenen Thron.
 (Bd. V, S. 117: IV, 10, v. 3190, 3194ff. und 3212f.)

Tatsächlich zeugt der Strafprozess, der gegen Maria angestrengt wird, von viel Mühe, um buchstäblich ›Recht zu machen‹, das heißt nach Eigeninteresse neues, vorgebliches Recht zu *schaffen*; und so wird auch dem Volke alles ›recht gemacht‹, indem Maria durch die englische Justiz scheinbares Recht geschieht. Das Recht auf ein faires Verfahren freilich wird dabei wohlweislich unterlaufen; zu diesem gehört etwa das Anrecht auf Information, das Maria als der Angeklagten vorenthalten bleibt. »Ein peinlich langer Monat ist vorüber, | [...] Seit diesem Tage schweigt mir jeder Mund«, heißt es hierzu in Schillers Drama (Bd. V, S. 17f.: I, 3, v. 216 und 226); die Informationspflicht des Gerichtes wird mithin verletzt, ebenso wie das Gebot, Marias Schreiber Kurl und Nau vor ihrem Angesicht nicht zu verbergen. Beide haben falsch gezeugt, dass Maria »mit Babington, dem Hochverräter, | Und seinen Mordgesellen« wider Elisabeth im Einverständnis sei (Bd. V, S. 37: I, 7, v. 867f.):

Das sind zwei Zeugen, die noch beide leben!
 Man stelle sie mir gegenüber, lasse sie
 Ihr Zeugnis mir ins Antlitz wiederholen!
 Warum mir eine Gunst, ein Recht verweigern,
 Das man dem Mörder nicht versagt? Ich weiß
 Aus Talbots Munde, meines vor'gen Hüters,
 Daß unter dieser nämlichen Regierung
 Ein Reichsschluß durchgegangen, der befiehlt,
 Den Kläger dem Beklagten vorzustellen.
 [...]

Wenn man mich denn so streng nach englischem Recht
Behandelt, wo dies Recht mich unterdrückt,
Warum dasselbe Landesrecht umgehen,
Wenn es mir Wohltat werden kann?
(Bd. V, S. 38f.: I, 7, v. 902-910 und 917-920)

Auch hier wird ein *fares* Gerichtsverfahren unterlaufen, nach dem die Gegenüberstellung derer, die Maria – unter »Folter« (ebd., v. 896) – zu Tode belasteten, rechtlich geboten ist. Das muss auch Paulet zugestehen, der in diesem Punkt zu Burleigh anmerkt: »Es sind Unziemlichkeiten vorgegangen | In diesem Rechtsstreit, wenn ich's sagen darf.« (Bd. V, S. 41: I, 8, v. 985f.)

Zum Mindesten »unziemlich«, in rechtlicher Hinsicht nicht haltbar ist auch, dass dem Anspruch auf Gehör in dem Prozess nur unter immensem Zeitdruck nachgekommen wird: so klagt Maria Paulet an, die »vierzig Kommissarien« hätten sie in Fotheringhay

überfallen, Schranken
Errichtet, schnell, mit unanständiger Eile,
Mich unbereitete, ohne Anwalts Hülfe,
Vor ein noch nie erhört Gericht gestellt,
Auf schlauegefaßte schwere Klagepunkte
Mich die betäubte, überraschte, flugs
Aus dem Gedächtnis Rede stehen lassen –
Wie Geister kamen sie und schwanden wieder.
(Bd. V, S. 17f.: I, 2, v. 217-225)

Dabei genügt es nicht, dass Maria überhaupt die Möglichkeit der Stellungnahme eingeräumt wird. Ihr muss vielmehr in zumutbarer Weise und mit genügend Zeit Gelegenheit zur Äußerung gegeben werden.

Inwieweit sich dieser Punkt mehr auf das ausgehende 18. Jahrhundert denn das späte 16. und die Maria Stuart der Historie bezieht, wird weiter unten noch genauer darzulegen sein. Ein weiteres Recht der schottischen Königin, das in Schillers Tragödie verletzt wird, betrifft indes die Unabhängigkeit der Richter. Die Gefahr, dass die Justiz durch Manipulation der rechtsprechenden Organe sachfremden Einflüssen ausgesetzt wird, zeigt sich in Schillers Drama als allzu begründet, insbesondere, dass durch die Auswahl der zur Entscheidung berufenen Richter kein neutraler Urteilspruch ergeht. Auch dies wird von Maria angeführt; Schillers Maria hat, man möchte sagen, zugleich mit Schiller Locke und Montesquieu gelesen, indem sie eine Judikative reklamiert, die von der Exekutive: Elisabeth und deren Interessen streng geschieden bleibt. Den Umstand, dass Maria

selber, als sie noch in Schottland war, nach der Ermordung ihres Gatten die Gerichtsbarkeit zu *ihrem* Sprachrohr degradiert hatte, haben wir schon angesprochen; er ist es unter anderem, der die schottische Monarchin gleichsam als ein Spiegelbild der englischen, als kongeniale, ebenfalls sittlich bedenkliche Regentin in Erscheinung treten lässt. Diese Parallele ist bezeichnend für Schillers Geschichtspessimismus im Zuge der Französischen Revolution. Andererseits freilich ist es die Depraviertheit der Geschichte, die, so Schiller, das Erhabene erst möglich macht, indem gerade sie vermittelt des Schmerzes – des Pathetischen – zur wahrhaften Autonomie und Freiheit führt. So bedeutsam Marias schuldhafte Vergangenheit mithin unter ästhetischem Gesichtspunkt, das heißt im Hinblick auf Schillers *Tragödientheorie* ist, so wenig darf sie für den gegenwärtigen Prozess in *rechtlicher* Hinsicht in Anschlag kommen. Auch Schiller unterscheidet hier sehr deutlich: für das Maria zu Unrecht vorgehaltene Komplott gegen Elisabeth – nicht für die Beihilfe zum Mord in Schottland – will die schottische Königin sich »nicht der Rechenschaft entziehen, | Die Richter sind es nur, die ich verwerfe.« (Bd. V, S. 34: I, 7, v. 735f.) Denn:

Ich sehe diese würd'gen Peers mit schnell
 Vertauschter Überzeugung unter *vier* Regierungen
 den Glauben *viermal* ändern –
 [...]
 Und das sind meine Richter! – Lord Schatzmeister!
 Ich will gerecht sein gegen euch! Seid ihr's
 Auch gegen mich – Man sagt, ihr meint es gut
 Mit diesem Staat, mit eurer Königin,
 Seid unbestechlich, wachsam, unermüdet –
 Ich will es glauben. Nicht der eigne Nutzen
 Regiert euch, euch regiert allein der Vorteil
 Des Souveräns, des Landes. Eben darum
 Mißtraut euch, edler Lord, daß nicht der Nutzen
 Des Staats euch als Gerechtigkeit erscheine.
 (Bd. V, S. 35: I, 7, v. 784ff. und 789-798)

Nicht Privatopportunismus unterstellt Maria also, sondern die Untermi-
 nierung des Rechtes durch die Politik: einen verdeckten Machiavellismus,
 der sich den Schein von Recht und legitimem Vorrecht gibt.¹⁰

Unter die Verletzung der Maria zustehenden Rechte fällt auch das ei-
 gens gegen sie erlassene Einzelfallgesetz, der *Act for the Security of the*

¹⁰ Der persönliche, auf Ehrgeiz beruhende Opportunismus wird in Schillers Tragödie hin-
 gegen zumal in der Figur des Leicester dargestellt.

Queen's Royal Person (welches sich allerdings getreu an der Maria Stuart der Geschichte orientiert). Nach ihm, einem veritablen »Maßnahme-gesetz«,¹¹ wurde

verordnet im vergangnen Jahr:
 »Wenn sich Tumult im Königreich erhübe,
 Im Namen und zum Nutzen irgend einer
 Person, die Rechte vorgibt an die Krone,
 Daß man gerichtlich gegen sie verfare,
 Bis in den Tod die Schuldige verfolge«[.]
 (Bd. V, S. 37: I, 7, v. 849-854)

Marias – und ausschließlich Marias – Fall ist von dem Wortlaut dieser Strafnorm eindeutig gedeckt. Obgleich sie nicht an einer geplanten Invasion Englands beteiligt war oder Elisabeth ermorden lassen wollte, ist von »Tumulten«, die sich zu ihrem »Nutzen« erhoben und erheben, im Drama wiederholt die Rede (so am akutesten zum Schluss des dritten Aufzuges, wobei das fehlgeschlagene Attentat von Mortimers Verbündetem Sauvage denn auch die Weichen für den weiteren Verlauf der Handlung stellt). Das Einzelfallgesetz gegen Maria folgt scheinbar dem Rechtsgrundsatz, dass eine Tat nur strafbar sei, wenn diese Strafbarkeit gesetzlich festgelegt gewesen ist, *bevor* die Tat begangen wurde: *nulla poena sine lege*. Gleichwohl zeigt sich die Janusköpfigkeit dieses Gesetzes, das vorzugeben in der Lage ist, den Normadressaten gebührend zu schützen – denn jeder soll vorhersehen können, welches Verhalten verboten und mit Strafe bedroht ist – auch in *diesem* Punkt:

¹¹ Klaus Lüderssen, »Daß nicht der Nutzen des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine«. Schiller und das Recht, Frankfurt/M. 2005, S. 177. Lüderssen konstatiert die Verfassungswidrigkeit dieses Gesetzes, verweist jedoch, um Ausgleichung bemüht, auf den im vorliegenden Kontext problematischen Begriff des »Staatsnotstand[es ...], der die Organe des Staates streckenweise von den Regeln, die er sich selbst gegeben hat, entbindet.« Sein konzilianter Fazit lautet daher: »Wir müssen uns also hüten, das Selbsterhaltungsinteresse der elisabethanischen Herrschaft von vornherein ins Unrecht zu setzen. Auch wenn das dynastische Problem nicht leicht zu ihren Gunsten zu entscheiden ist, kann man ihre Legitimationsstrategie nicht ohne weiteres von der Hand weisen.« Sie sei »nicht mehr als das Credo des Absolutismus.« (S. 178f.) Gerade dieser »Absolutismus« freilich – der den modernen Staatsnotstand nicht nur dem Namen, sondern auch, und dies ist wichtiger, seinem Gehalt nach noch nicht kennt – wird von Schiller nachhaltig desavouiert. Um einen apologisierten »Staatsnotstand« kann es in Schillers Drama schwerlich gehen; das prätendierte Recht zeigt sich in der Tragödie vielmehr als ein gezielt kaschiertes Unrecht, nicht zuletzt auch deshalb, weil genau das vorliegt, was Lüderssen selbst konzidiert: eine etwaige Berechtigung, aus Elisabeths »Zwangslage besondere Befugnisse abzuleiten, könnte man natürlich davon abhängig machen, daß die Zwangslage nicht verschuldet ist; Voraussetzung wäre eine *legitime* Behauptung des Thronrechts. Aber eine objektiv sichere Position läßt sich insoweit wirklich nicht ausmachen.« (S. 179)

Ich zweifle nicht, daß ein Gesetz, ausdrücklich
 Auf *mich* gemacht, verfaßt, mich zu verderben,
 Sich gegen mich wird brauchen lassen[.]

So Schillers Maria, die daran anschließend erneut ein pseudo-absolutistisches Verfahren anprangert und an die (*de jure*, nicht aber *de facto* existierende) Gewaltenteilung appelliert: »Wehe | Dem armen Opfer, wenn derselbe Mund, | Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht!« (Bd. V, S. 37: I, 7, v. 856-860) Die rechtfertigenden Worte Paulets, die dieser noch ganz zu Beginn gesprochen hatte, lassen das Licht der Aufklärung, das in Marias Fall zu bringen war, selbst zunehmend getrübt und überschattet: wahrhaftig zwielichtig erscheinen.

Englands Beherrscher brauchen nichts zu scheuen,
 Als ihr Gewissen und ihr Parlament.
 Was die Gerechtigkeit gesprochen, furchtlos,
 Vor aller Welt wird es die Macht vollziehn.
 (Bd. V, S. 18: I, 2, v. 247-250)

Dass es tatsächlich keineswegs um die Gerechtigkeit, sondern um Macht, um Politik geht, deren Maximen zudem von persönlich-weiblicher Rivalität zwischen den Königinnen überlagert werden, verdeutlicht auch der Gnadenrechtskomplex in Schillers Drama. Die Barmherzigkeitsgnade, die im zweiten und im dritten Aufzug zeitweilig die Handlung mitbestimmt, stellt eine Anomalie in der Historie des Strafrechts dar. Zu den bekanntesten Veränderungen, die Schiller in Bezug auf die Geschichte vorgenommen hat, zählt die direkte Gegenüberstellung, die Begegnung von Maria und Elisabeth: ein »moralisch unmöglich[es]« Zusammentreffen, wie es Schiller selbst in einem Brief vom 3. September 1799 gegenüber Goethe formuliert (Bd. XII, S. 485), eine Zusammenkunft, in der sich – nach dem Wort des Letzteren – »die beiden Huren [...] ihre Aventuren vorwerfen«. ¹² Diese ahistorische Begegnung, die Schiller nicht als Erster überhaupt dramatisiert, aber doch psychologisch bezwingend und in ihrer Abgründigkeit ohne Vergleich gestaltet hat, bildet den Hintergrund für das Thema des Gadenrechts, welchem sich Schiller *allerdings* als Erster – und in Absehung von der Historie – zuwandte. ¹³ Maria zu begnadigen oder nicht zu begnadigen, das ist – erneut zum Schein – bei Schiller hier die Frage, denn

¹² Anhang an Goethes Werke. Goethes Gespräche, hrsg. v. Woldemar Freiherr von Biedermann, 10 Bde, Leipzig 1889-1896, hier Bd. 10, S. 32.

¹³ Von den 55 Dramen, die den Maria Stuart-Stoff vor Schiller behandelten, hatte John Banks' *The Island Queens* (1684; späterer Titel: *The Albion Queens: Or, the Death of Mary Queen of Scots*) erstmals eine Zusammenkunft der beiden Königinnen ausgeführt. Dies wie

Das Urteil kann nicht mehr vollzogen werden,
 Wenn sich die Königin ihr genahet hat,
 [...] Gnade bringt die königliche Nähe[.]
 (Bd. V, S. 58: II, 4, v. 1525ff.)

King's face makes grace: was Burleigh zu verhindern sucht – eine persönliche Zusammenkunft Marias und Elisabeths –, macht Leicester sich anstellig, aus demselben Grunde zu befördern. Beide sind hierbei des (durchaus realen, wiewohl bei der geschichtlichen Maria Stuart, die Elisabeth niemals begegnete, irrelevanten) »Privilegium[s] der Könige von England« eingedenk, »jeden Verbrecher durch ihren bloßen Anblick zu begnadigen«. ¹⁴ Schiller kannte diese Vorstellung des *Common Law* durch Lessing, der den Gedanken in der *Hamburgischen Dramaturgie* im Hinblick auf ein anonym erschienenen spanisches Drama aufgegriffen hatte, welches letzteres freilich nicht den Maria Stuart-Stoff behandelte, sondern wiederum dem Grafen von Essex galt. ¹⁵ Schiller überträgt nun erstmals die englische Begnadigungs-Thematik durch den »bloßen Anblick« auf das Treffen beider Königinnen und verleiht dieser Zusammenkunft eine Brisanz, die auch und nicht zuletzt *rechtliche* Implikationen hat. Für seine Elisabeth indes stellt sich die Frage nach Begnadigung nicht ernsthaft; dem englischen Gewohnheitsrecht, nach welchem dem Dekorum entsprechend auf eine persönliche Zusammenkunft Gnade geradewegs vor Recht ergehen *muss*, gedenkt sie schon im Vorhinein nicht nachzukommen.

bei Schiller konzeptionell in der Mitte der Tragödie (3. Akt), doch kommt das Gnadenrecht, das bei Schiller die Begegnung beider Kontrahentinnen bedingt, bei Banks bezeichnenderweise nicht vor. Die rechtliche Thematik bleibt hier – anders als bei Schiller – außer Acht. Tatsächlich fingiert Banks ein Aufeinandertreffen beider Königinnen, dessen Verdichtungspotenzial (sowohl in rechtlicher wie auch tragischer Hinsicht) weit hinter dem, was möglich ist, zurück bleibt. Die Diskrepanz, die sich in Banks und Schillers Szenen offenbart, könnte nicht eklatanter sein. In Banks' Restaurationstragödie umarmen sich die Königinnen freudig: *Qu. E.* [...] My sister – Oh! [*Run and embrace.* | *Qu. M.* Can this be real? | *Qu. El.* Throw thy lov'd arms, as I do mine, about thee, | And never feel less joy than I do now – | »Oh, 'tis to [sic] great, it is unspeakable«; | »Cleave to my breast, for I want words to tell.« – John Banks, *The Albion Queens: Or, the Death of Mary Queen of Scots*, in: *Bell's British Theatre. Consisting of the Most Esteemed English Plays*, Bd. 22, London 1797, S. 56. – Körner berichtet am 9. Juli des Jahres 1800 derweilen an Schiller: »Es giebt ein englisches Stück über diesen Stoff von Banks, das ich besitze. Ich konnte mir nicht versagen es anzusehen, fand es aber erbärmlich.« – Schillers Werke. Nationalausgabe, a. a. O., Bd. 38/1, S. 288.

¹⁴ Einige Briefe über Schillers Maria Stuart, und über die Aufführung derselben auf dem Weimarer Hoftheater, Jena 1800, S. 68 [anonymer Verfasser].

¹⁵ Der Titel dieses undatierten Dramas lautet *Dar la vida por su Dama o el Conde de Sex*. Vgl. hierzu Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, a. a. O., Bd. 6, S. 516-521 (67. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*).

Auch deine Weiblichkeit hat ihre Rechte,
 Der zarte Punkt gehört vor *Dein* Gericht,
 Nicht vor des Staatsmanns[:]

so schmeichelt Leicester der englischen Königin, die ihre Schönheit mit derjenigen Marias messen solle (Bd. V, S. 75: II, 9, v. 2046ff.). Dem Gnadenrecht derweilen, auf das Leicester baut – trotz seiner Vertrautheit mit der Kunst, sich auch in Marias Rechtsfall künstlich zu betragen und das Recht bewusst zu beugen –, erteilt Elisabeth noch vor dem fatalen Zusammentreffen beider Königinnen eine innerliche Absage. In veränderter Gestalt wird uns auch dies: die Gnadenrechtsthematik im Hinblick auf das späte 18. Jahrhundert weiter unten noch begegnen, wo sie *realiter* über weit größere Sprengkraft verfügte als im Falle der historischen Maria. Dieser wandelt Schiller hier auf ingeniose Weise in der Dichtung an, was in Wahrheit durch die englische Gesetzeslage tatsächlich hätte geschehen können – sofern die beiden Königinnen einander je begegnet wären: die Verweigerung der Gnade.

Durch die Beschäftigung mit Grotius seit den späten 1780er Jahren war Schiller mit dem alten Rechtsgrundsatz vertraut geworden, dass die Person, das heißt vor allem auch das Leben eines Souveräns zu schonen sei. Dies gilt laut Grotius selbst dann, wenn der Regent despotisch ist oder anderweitig eine große Unrechtstat begeht; was immer auch gegen ihn anzuführen sei, die Todesstrafe komme mit Rücksicht auf seinen geheiligten königlichen Status niemals in Betracht, und es ist Schiller, der diese Schonung auf den Menschen überhaupt ausdehnt: »Einen Menschen aus den Lebendigen vertilgen, weil er etwas Böses begangen hat, heißt eben soviel, als, einen Baum umhauen, weil *eine* seiner Früchte faul ist.« So lesen wir in der universalhistorischen Vorlesung *Über die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (Bd. VI, S. 493). Sehr deutlich spricht Schiller sich hier gegen die Todesstrafe als das drastischste Mittel des Strafvollzuges aus, gleichviel, ob die Hinrichtung nun einen König oder einen beliebig Anderen betrifft. In diesem Sinne hatte er auch Ludwig XVI. vor dessen Exekution in Schutz genommen. Am 21. Dezember des Jahres 1792 fragt er in einem Brief an Körner:

Weißt Du mir niemand, der gut in's Französische übersetzte, wenn ich etwa in den Fall käme, ihn zu brauchen? Kaum kann ich der Versuchung widerstehen, mich in die Streitsache wegen des Königs einzumischen, und ein Memoire darüber zu schreiben. Mir scheint diese Unternehmung wichtig genug, um die Feder eines Vernünftigen zu beschäftigen; und ein deutscher Schriftsteller, der sich mit Freiheit

und Beredsamkeit über diese Streitfrage erklärt, dürfte wahrscheinlich auf diese richtungslosen Köpfe einigen Eindruck machen. (Bd. XI, S. 623)

Am 8. Februar des Folgejahres, kurz nach der Hinrichtung Ludwigs XVI., heißt es, erneut an den Dresdener Freund gerichtet: »Ich habe wirklich eine Schrift für den König schon angefangen gehabt, aber es wurde mir nicht wohl darüber, und da ligt [sic] sie mir nun noch da. Ich kann seit Tagen keine franz. Zeitung mehr lesen, so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an.«¹⁶

Es ist bezeichnend, dass sowohl Schillers Maria als auch der französische König im Sinne einer »conspiration contre la liberté publique«, wie es in der Verurteilung Ludwigs XVI. geheißen hatte, nicht schuldig waren;¹⁷ und auch im Strafprozess des Letzteren handelte der Nationalkonvent als Ankläger und Richter gleichermaßen. Der Königsmord des späten 16. wie auch des ausgehenden 18. Jahrhunderts war, wenn wir mit Schiller dem ganz allgemein gehaltenen Urteil in Grotius' Rechtslehre folgen, unrechtmäßig. Dadurch, dass Schillers Maria Stuart anders als in der Historie zudem noch zweifelsfrei unschuldig ist, nähert sich Schillers Angeklagte Ludwig XVI. über die bloße Hinrichtung hinaus sogar noch nachdrücklicher an – so wie denn auch dem Gnadenrecht bei den Ereignissen in Frankreich eine bedeutendere Rolle zukam als im Falle der historischen Maria:

Auch die Nationalversammlung in Paris behielt sich das Recht der Begnadigung vor, weshalb oft postuliert wurde, daß König LUDWIG XIV [sic!] die Revolution überlebt hätte, wenn der erste Präsident der Nationalversammlung, Graf MIRABEAU, nicht 1791 gestorben wäre, weil er von diesem Recht Gebrauch machen wollte.¹⁸

Dort, wo Schiller also von der Geschichte abweicht, geschieht dies auch und nicht zuletzt, um jüngst aufgetretene Fragen des Rechts und der Gerechtigkeit, die sich aus der Französischen Revolution ergeben hatten, genauer zu beleuchten. An Goethe schreibt Schiller am 16. August des Jahres 1799 über *Maria Stuart*: eben

¹⁶ Schillers Werke. Nationalausgabe, a. a. O., Bd. 26, S. 183.

¹⁷ Vgl. Jacques Godechot, *La révolution française. Chronologie commentée 1787-1799*, Paris 1988, S. 126.

¹⁸ Otto W. Johnston, *Schillers politische Welt*, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 44-69, hier S. 60.

[w]eil es auch *historisch* betrachtet ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn, in historischer Hinsicht auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruierten Leser freuen können [...] (Bd. XII, S. 478)

Was Elisabeths Berater anbelangt, so sprechen sie, wenn wir genauer hinschauen, schon fast

die Sprache des Konvents [...]. Etwa dort, wo Saint-Just in Bezug auf den König präzisiert, »daß wir ihn nicht sowohl zu richten, sondern als hinzurichten haben«, drängt Burleigh seinerseits: »Hier ist kein Urteil | Zu fällen, zu vollziehen ist« [Bd. V, S. 113: IV, 9, v. 3091f.]. Klingen im Großschatzmeister bereits Äußerungen der Jakobiner an, so treten Übereinstimmungen zwischen Girondisten und Leicester noch deutlicher hervor. Der Vorschlag Condorcets, welcher sich für eine Verurteilung zum Tode unter der Bedingung eines Aufschubs der Strafe ausspricht, erinnert an jenen des englischen Grafen. Die Kompetenz des Nationalkonvents, den König zu richten, die Frage nach dessen Unantastbarkeit, nach den Abstimmungsmodalitäten und der Mehrheitsgebung, der Versuch *in extremis*, nach der Urteilsverkündung den Prozess mit einem Appell an das Volk neu aufzunehmen: all diese seitens der Verteidiger des Königs erhobenen Einwände sind, zu Gunsten Maria Stuarts umformuliert, größtenteils in den Stellungnahmen Shrewsburys wiederzufinden.¹⁹

»Je cherche parmi vous des juges et je n'y vois que des accusateurs«: auch dieser Vorwurf gegenüber dem französischen Konvent kurz vor der Hinrichtung Ludwigs XVI. klingt in den bitteren, lakonischeren Worten von Schillers Maria nach: »Ich kenne meine Richter.« (Bd. V, S. 29: I, 6, v. 587)²⁰ Die Interventionsbemühungen des Auslandes verschärfen die Situation noch zusätzlich – sowohl bei der historischen Maria als auch der Schillerschen und Ludwig XVI.

¹⁹ Maria Carolina Foi, *Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von Maria Stuart*, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hrsg. v. Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 227-242, hier S. 233. Foi bezieht sich in ihrer Studie auf Albert Kennel, dem das Verdienst zukommt, als Erster auf einzelne Parallelen zu den Ereignissen in Frankreich aufmerksam gemacht zu haben: Burleigh, Shrewsbury und Leicester in Schillers *Maria Stuart*, in: Programm zum Jahresbericht des königlichen Humanistischen Gymnasiums Speyer für das Schuljahr 1905-1906, Speyer 1906, S. 1-30. – Vgl. im Übrigen auch die Prozessreden, die der Exekution Ludwigs XVI. vorangingen, im französischen Original: Jacques Godechot, *La révolution française. Chronologie commentée 1787-1799*, a. a. O.

²⁰ Jacques Godechot, *La révolution française. Chronologie commentée 1787-1799*, a. a. O., S. 125.

Dem Königsprozess wird in *Maria Stuart* unter Rekurs auf Grotius somit auch selber der Prozess gemacht. Schillers Bezüge zur Zeitgeschichte des späten 18. Jahrhunderts sind von der Forschung unterdessen meistens ignoriert worden; dabei sind seine Modifikationen gegenüber der Historie, die nicht der britischen, wohl aber der französischen, jüngsten Vergangenheit entsprechen, in der Tat noch weiter auszudifferenzieren. Während der Gerichtsprozess Maria Stuarts dort, wo er von der Geschichte abweicht, vorzüglich an dem Prozess Ludwigs XVI. gemodelt ist, verweisen Marias Haftumstände sowie ihre Hinrichtung, so diese nicht mit Schillers Quellen konvergieren, gleichfalls bis in Details hinein – nun nicht auf den französischen König selbst, sondern auf Marie Antoinette. Misshandlungen, wie Schillers Tragödie sie darlegt: der Konfiszierung sämtlicher Annehmlichkeiten und persönlicher Wertgegenstände war die historische Gefangene durch die englische Justiz nicht ausgesetzt. Anders hingegen Marie Antoinette, die gleichfalls »alle Fürsten« aufbot, sie »aus unwürd'gen Banden zu befreien«, doch nie »durch Vorsatz oder Tat | Das Leben« anderer antastete (Bd. V, S. 136: V, 7, v. 3727-3730):

Rosalie Lamorlière, die Kammerzofe der Königin während ihrer letzten Lebensmonate in der Conciergerie, erzählt von »gründlichen Haussuchungen«, die »zu jeder Tages- und Nachtzeit« stattfanden [...]. Heißt es über das dürftige Gefängnis [...], es habe sich durch »entsetzliche Kahlheit« ausgezeichnet, so erklärt die Amme Kennedy bei Schiller: »Wer sieht es diesen kahlen Wänden an, | Daß eine Königin hier wohnt? Wo ist die Himmeldecke über ihrem Sitz?« [Bd. V, S. 12: I, 1, v. 30ff.]²¹

Die Erinnerungen Rosalie Lamorlières wurden erst im Jahre 1897 publiziert;²² gleichwohl war Schiller mit dem Geschick der königlichen Familie aus dem *Moniteur universel* bekannt, einer Zeitung, die er regelmäßig bis zum Winter 1793 las. So schreibt er am 26. November 1792 an Körner: »Wenn Du diese Zeitung nicht ließt, so will ich sie Dir sehr empfohlen

²¹ Peter-André Alt, Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50, 2006, S. 176-204, hier S. 191. Der überaus verdienstvolle Aufsatz ist wiederabgedruckt in ders., *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, S. 136-155 (»Die teuren Toten: Geopferte Königinnen in Schillers Tragödien«). Alt macht zum bis heute einzigen Male auf die Affinitäten zwischen Marie Antoinette und Schillers Maria aufmerksam, übersieht dabei jedoch, dass Schillers Dramenexposition, d. h. das unbefugte Eindringen der Wächter in Marias Privatsphäre sowie die »Dreistigkeit« (Bd. V, S. 11: I, 1, v. 1) persönlicher Enteignungen nicht »den historischen Details« während Marias Haft entsprach (ebd.). Zu der Marie Antoinette – wie im Falle Marias – vorgehaltenen Promiskuität (in der zeitgenössischen französischen Publizistik) vgl. ebd., S. 192f.

²² Rosalie Lamorlière, *Relation du séjour de Marie-Antoinette à la Conciergerie*, Paris 1897.

haben. Man hat darinn alle Verhandlungen in der National-Convention im Detail vor sich und lernt die Franzosen in ihrer Stärke und Schwäche kennen.«²³

Nicht allein die Inhaftierung, auch die Exekution der Schillerschen Maria weist indes Motive auf, »die den nachdenkenden und instruierten Leser« an Marie Antoinette gemahnen. Besonders evident wird dies anhand des schwarzen Schleiers, der wiederum von den Geschichtsquellen über Maria Stuart abweicht, derweil sich Marie Antoinette »während ihrer Gefängniszeit selbst einen ›Kopfputz‹ aus schwarzem ›Kreppflor‹ und ›Trauerbändern‹ angefertigt« hatte – »ein Zeichen der Witwenschaft, das sich bei Schiller zu jenem schwarzem Schleier abgewandelt findet, für dessen Verwendung als Requisit man bisher keine plausible Quelle erschließen konnte.«²⁴ Die französische Königin war am Tage ihrer Hinrichtung in Weiß gekleidet (entgegen der historischen Maria, welche Schwarz trug) – wie die schottische Monarchin in Schillers Tragödie.²⁵ Weiß als symbolische Farbe der Unschuld also, die in der Regieanweisung zu V, 6 vielsagend affirmiert wird, wobei für Schiller noch ein weiteres Moment hinzukommt: es ist dies der anthropologische Rekurs auf den Menschen als solchen, jene exemplarische Ausweitung des ›Falles‹ der Maria auf die Imponderabilien einer für Schiller inhumanen Todesstrafe. Denn das weiße Kleid, in dem Schillers Maria dem Tod entgegengeht, bezeichnet synekdochisch, gleichsam auf einer Metaebene, zugleich auch den beliebig zum Tode verurteilten Menschen: es ist das weiße Totengewand, welches den Gemeinen, Nicht-Adeligen bei ihrer Hinrichtung zu tragen auferlegt gewesen ist.²⁶ Mit diesem Strafritual des weißen Kleides war Schiller, wenn wir an die historischen Quellen seiner Kriminalerzählung des *Verbrechers aus Infamie* denken, auf das Genaueste vertraut.²⁷

In Bezug auf Marie Antoinette und Schillers Maria besteht unterdessen noch eine andere Parallele, von der Schiller nichts geahnt zu haben vermag, die jedoch mit seiner Tragödientheorie verblüffend übereinstimmt: gemeint ist die Kategorie des Erhabenen, die sich in Schillers Drama im

²³ Schillers Werke. Nationalausgabe, a. a. O., Bd. 26, S. 130.

²⁴ Peter-André Alt, *Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen*, a. a. O., S. 197.

²⁵ Vgl. ebd., S. 197f.

²⁶ Vgl. hierzu Maria Carolina Foi, *Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von Maria Stuart*, a. a. O., S. 238, sowie Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens: Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, München 1995, S. 162, und Richard Evans, *Rituale der Vergeltung: Die Todesstrafe in der deutschen Geschichte 1532-1987*, Berlin 2001, S. 102.

²⁷ Vgl. Yvonne Nilges, *Homo homini lupus? A Man in Wolf's Clothing – Schiller's Variations on a Legal Theme*, in: *Oxford German Studies* 38/1, 2009, S. 13-27.

fünften Aufzug und als Klimax in der Beichte sowie bei Marie Antoinette gleichfalls in einer Beichte: im Abschiedsbrief an ihre Schwägerin, Madame Élisabeth, dokumentiert. Beide Bekenntnisse haben den Charakter eines Vermächtnisses, eines im Geiste reinvestitiven Aktes, der private und politische Würde miteinander verbindet und die einmalige Rolle der Königin jeweils für sich restituiert. Die moralische Freiheit gegenüber äußerem Zwange kommt hier wie dort zum Ausdruck und berührt dabei sogar bis in Details hinein die gleichen Themen. So schreibt Marie Antoinette in der Nacht nach der Verkündigung des Todesurteils folgenden Brief an ihre Schwägerin aus ihrer Gefängniszelle:

C'est à vous, ma sœur, que j'écris pour la dernière fois. Je viens d'être condamnée, non pas à une mort honteuse, elle ne l'est que pour les criminels [...]. Je suis calme comme on l'est, quand la conscience ne reproche rien [...]. Vous qui avez par votre amitié tout sacrifié pour être avec nous; dans quelle position je vous laisse! [...] Il me reste à vous confier encore mes dernières pensées. J'aurai voulu les écrire dès le commencement du procès; mais, outre qu'on ne me laissait pas écrire, la marche en a été si rapide [!], que je n'en aurais réellement pas eu le temps.

Je meurs dans la religion catholique, apostolique et romaine, dans celle de mes pères, dans celle où j'ai été élevée, et que j'ai toujours professée. N'ayant aucune consolation spirituelle à attendre, ne sachant pas si il existe encore ici des prêtres de cette religion, et même le lieu où je suis les exposerait trop s'ils y entraient une fois, je demande sincèrement pardon à dieu de toutes les fautes que j'ai pu commettre depuis que j'existe. J'espère que dans sa bonté il voudra bien recevoir mes derniers vœux, ainsi que ceux que je fais depuis longtemps pour qu'il veuille bien recevoir mon âme dans sa miséricorde et sa bonté. Je demande pardon à tous ceux que je connais, et à vous, ma sœur, en particulier, de toutes les peines que, sans le vouloir, j'aurai pu vous causer. Je pardonne à tous mes ennemis le mal qu'ils m'ont fait. Je dis ici adieu à mes tantes et à tous mes frères et sœurs. J'avais des amis. L'idée d'en être séparée pour jamais et leurs peines sont un des plus grands regrets que j'emporte en mourant. Qu'ils sachent, du moins, que jusqu'à mon dernier moment, j'ai pensé à eux. Adieu, ma bonne et tendre sœur [...]! Pensez toujours à moi: je vous embrasse de tout mon cœur [...]. Adieu, adieu! Je ne vais plus m'occuper que de mes devoirs spirituels. Comme je ne suis pas libre dans mes actions, on m'amènera peut-être, un prêtre, mais je proteste ici que je ne lui dirai pas un mot, et que je le traiterai comme un être absolument étranger.

Diesen Brief konnte Schiller noch nicht kennen; er wurde erst im Jahre 1816, unter der Regierung Ludwigs XVIII., publik.²⁸ Geradezu frappierend ist derweil die Übereinstimmung der Geisteshaltung zwischen Marie Antoinette und Schillers Maria: hier wie dort fühlt sich die dem Tod geweihte Königin am Ende wieder vollkommen als wahre und rechtmäßige Monarchin, die im Bewusstsein dieses unveräußerlichen Rechts und ihrer Unschuld zur inneren Freiheit aufstrebt, im Begriff, »ein sel'ger Geist zu werden, | Den keine ird'sche Neigung mehr versucht« (Bd. V, S. 140: V, 9, v. 3828f.). Was stattfindet, ist eine Reinvestitur der einstmaligen Königswürde vermittels der moralischen Erhebung – gemäß Schillers Abhandlung *Über das Erhabene*, nach welcher der Eintritt in den erhabenen Zustand als unvermittelter in Form einer Zäsur erfolgt. Durch affektive Kommotion verschafft das Erhabene

einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen [sukzessiven] Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung, reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist. (Bd. VIII, S. 830)

Oder, um mit dem Drama selbst und in den Worten Hanna Kennedys zu sprechen:

Man lös't sich nicht allmählig von dem Leben!
 Mit Einem Mal, schnell augenblicklich muß
 Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
 Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady
 In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung
 Zurück zu stoßen mit entschloßner Seele,
 Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen.
 (Bd. V, S. 125: V, 1, v. 3402-3408)

Dem korrespondiert, wie aus dem Abschiedsbrief an die Schwester Ludwigs XVI. erhellt, tatsächlich nicht nur Schillers schottische, sondern auch die historische – französische – Monarchin; die sich selber wieder in die alte »Königswürde« einsetzenden Analogien zwischen Ersterer und Letzterer verweisen insofern auf eine Transzendenz, die dem *allgemeinen*

²⁸ Fac simile du testament de Marie-Antoinette d'Autriche, reine du France et de Navarre, morte martyre le 16 Octobre 1793, calqué et gravé avec la plus scrupuleuse exactitude, sur un exemplaire distribué aux membres des deux chambres, Paris 1816, S. 1ff.

rechtlosen Menschen: dem *Homo sacer* nicht zu Eigen ist, der Königin in ihrem heiligen Status kraft Gottesgnadentum freilich sehr wohl.²⁹ Obgleich der *body natural* gewaltsam aufgeopfert wird, das heißt dem Tod anheimfällt, überdauert, nach dem Verständnis Marie Antoinettes sowie Maria Stuarts, der unvergängliche *body politic* über den Tod hinaus die physische Zerstörung.³⁰

Für Marie Antoinette übernimmt Madame Élisabeth die imaginative Rolle des Spirituals; bei Schillers Maria ist es der tatsächlich anwesende Melvil, der als Beichtvater fungiert. In beiden Fällen ähneln sich die Konfessionen und das jeweilige Vermächtnis bis in Einzelheiten (die Abschiedsszene und die nachfolgende Bekenntnisszene in Schillers Tragödie erscheinen bei Marie Antoinette gleichsam in Briefform kontrahiert) – mit dem bedeutsamen Unterschied freilich, dass ausschließlich Maria die Absolution und auch das Abendmahl empfängt. Diese wie jene allerdings »[v]erschmäht [...] den Beistand« eines Geistlichen, welcher nicht ihrer Konfession entstammt (Bd. V, S. 138: V, 8, v. 3788), und begreift sich als die wahre, legitime Königin. »Je viens d’être condamnée, non pas à une mort honteuse, elle ne l’est que pour les criminels«: »Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt, | Den würd’gen Stolz in meiner edeln Seele!« (Bd. V, S. 129: V, 6, v. 3493f.) Aus dem Gesichtspunkt der moralischen Freiheit betrachtet, »und *nur* aus diesem«, so hatte Schiller in seinem letzten tragödienästhetischen Traktat geschrieben, »ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Objekt.« (Bd. VIII, S. 835) Hier wird es in zweifacher Gestalt Ereignis: in der dramatisch abgewandelten Geschichte Großbritanniens sowie – ohne Schillers Wissen – der Realgeschichte Frankreichs während der Französischen Revolution.

Politik und Gerechtigkeit: bei der Frage nach dem, was rechtens ist und rechtens sein darf, geht es in Schillers Drama unter zeitkritischen Bezügen auch und zumal um die Darstellung zweier verschiedener Herrschaftsformen. Das Urteil über die dynastische Erbfolge: Elisabeth oder Maria vermag der richtende Zuschauer nicht eindeutig zu fällen. *Dass* Maria Unrecht widerfährt, ist offenkundig, nicht aber, ob es nun ihr oder Elisabeths

²⁹ Vgl. hingegen Peter-André Alt, »Ästhetik des Opfers: Versuch über Schillers Königinnen«, a. a. O., S. 198. Alt wendet den aus der römischen Rechtslehre entlehnten Begriff des *Homo sacer* in der Nachfolge Giorgio Agambens auf Marie Antoinette in Opposition zu Schillers Maria an: anders als die schottische gehe die französische Königin ohne eine »neue Form der Souveränität – die Freiheit durch moralische Würde« in den Tod (ebd.). Diese Antithetik zwischen Schillers Maria und Marie Antoinette wird durch das Testament der Letzteren tatsächlich aufgehoben.

³⁰ Vgl. Ernst Kantorowicz, *The King’s Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.

Anspruch auf die englische Krone ist, der gerechtfertigter als der jeweils andere erscheint. Der Umstand, dass der Zuschauer – auch der zu Schillers Zeit – indessen so empfindet, beruht darauf, dass hier eine moderne Auffassung von Legitimität mit einer traditionellen konkurriert; es ist dies das, was Schillers Jahrhundert, um mit *Maria Stuart* selbst zu sprechen, den »schlüpfrig glatte[n] Grund« bereitet (Bd. V, S. 63: II, 7, v. 1664), denn Marias Thronanspruch gründet auf einem alten Recht, der Heiligkeit des Gottesgnadentums, während Elisabeth die Herrschaft durch Majorität und Popularität begründet: sie hat den Willen des Volkes und das Parlament auf ihrer Seite. Vor diesem Hintergrund, der wiederum an die Französische Revolution erinnert, und eingedenk der Rechtsverletzungen, von denen wir in der Tragödie Zeuge werden, wird freilich offenbar, dass Schillers Elisabeth, wiewohl sie anders scheinen will, ebenso unumschränkt handelt wie seinerzeit Maria: auch ihre Herrschaft deutet – auf das 18. Jahrhundert projiziert – auf einen ganz eigenen ›Absolutismus‹, der keineswegs ›gerechter‹ ist als das Ancien Régime. Das Gemeinwohl und der Volkswille dienen Elisabeth nur mehr zum Vorwand, um den eigenen Ehrgeiz – politisch wie persönlich – durchzusetzen: »Wie bin ich müde, diesem Götzen | Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!« (Bd. V, S. 117: IV, 10, v. 3191f.) Das Gottesgnadentum allein genügt also nicht mehr, um einen Herrschaftsanspruch zu begründen.³¹ Gleichwohl, so veranschaulicht Schillers Tragödie, erweist sich der Umgang mit der Macht von Seiten Elisabeths, deren Einforderung der Herrschaft gleichsam ›revolutionär‹ anmutet, mitnichten als die bessere Alternative. »Schlüpfrig« ist die Frage nach der legitimen Herrschaft nicht zuletzt auch dadurch, dass Elisabeths Unrecht durch die Intransparenz all ihrer öffentlichen Handlungen ein unaufrichtiges, *verdecktes* ist, während die alte Herrschaftsform zwar ebenso von Willkür weiß, die durch den Souverän vollzogen wird; es ist dies aber ein *offenes* Unrecht, dem Volk zumindest auch als solches einsichtig. Während der Absolutismus Moral und Politik strikt auseinander hält, gibt sich Elisabeth den Anschein, beides zu verbinden. Dass dieses allerdings tatsächlich nur ein *Schein* ist und Elisabeth, indem sie das Recht geradewegs ›zurechtlegt‹, ihre Hände auf Kosten der Gerichtsbarkeit in Unschuld wäscht, dekuviert Schiller nachhaltig bis hin zur letzten Szene. In der *Maria Stuart* deckt Schiller, mit der Schaubühnen-Rede zu sprechen, »das geheime Räderwerk« derjenigen Motive auf, nach welchen der Mensch – auch und nicht zuletzt im Revolutionszeit-

³¹ Vgl. Gert Sautermeister, *Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1979, S. 174-216, hier S. 203.

alter – handelt (Bd. VIII, S. 196); das Drama offenbart im Spannungsfeld von altem Recht und revolutionärer Neuerung insofern auch und nicht zuletzt einen in Schillers letztem Lebensjahrzehnt zunehmend stärker werdenden Einfluss des politischen Konservatismus. Der ›Wille zur Macht‹ derweilen, der sich in der Tragödie auf Kosten des Rechtes seinen Weg ebnet, gemahnt bereits bedrückend auch an Souveränitätstheorien des 20. Jahrhunderts, wenn wir nur etwa an Carl Schmitt denken. Das »unglücksvolle Recht« (Bd. V, S. 27: I, 6, v. 534) verleiht Schillers Tragödie über den ästhetischen Reichtum hinaus eine ganz eigene Zeitlosigkeit, die selbst nicht minder reichhaltig erscheint.

August Ludwig Schlözer, der Schiller als Historiograph schon seit der Karlsschulzeit bekannt war und als Rechtsgelehrter Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung* maßgeblich beeinflusste,³² hat im Jahre 1782 den Begriff »Justizmord« in den deutschen Wortschatz eingeführt. Die Justizmorde in Schillers Drama rekurrieren, so haben wir versucht zu zeigen, weit mehr auf die neueste französische Geschichte als auf die britische Historie – insofern, als Marias Prozess frappierend an Ludwig XVI. gemahnt, Marias Haftumstände sowie ihre Exekution hingegen das Schicksal Marie Antoinettes spiegeln. Dies alles freilich in der Darstellung der beiden Königinnen Albions und vor dem Hintergrund der Schillerschen Tragödientheorie: indem Maria das zu Unrecht gegen sie verhängte Todesurteil sowie dessen Vollstreckung freiwillig als rechtens anerkennt, gelangt sie schließlich »zur moralischen und religiösen Entlastung, zur Sühne, zur Katharsis.«³³ Dadurch wird, was rechtlich schlechterdings nicht möglich ist, *moralisch* möglich; Schillers Justizmorde gewinnen vor dem Hintergrunde der Französischen Revolution (und in der Reaktion auf sie) vermittelt des Erhabenen eine *ästhetische* Bedeutung. Die britische Geschichte wird zur allgemeinen Kunstwahrheit, der es gegeben ist, die Zeitgeschichte Frankreichs ihrerseits zu transzendieren. Durch die Sublimation freilich obliegt es in der Tat nicht dem eingangs zitierten »Richterstuhl« in »der Geschichte«, das erste oder gar das letzte Wort zu sprechen: es ist nicht das »Tribunal der Geschichte«, das Schiller zwischen Recht und Unrecht abzuwägen angehalten wissen möchte, sondern – im Sinne der Schaubühnen-Rede und der Ästhetischen Erziehung – das »nachdenkende« und zeitgeschichtlich »instruierte«, zu Mündigkeit und größerer Gerechtigkeit aufstrebende Publikum.

³² Dies mit seiner Studie *Allgemeines StatsRecht und StatsVerfassungslere* aus dem Jahre 1793, die sich in Schillers Bibliothek befand. Vgl. hierzu ausführlich die in Kürze erscheinende Habilitationsschrift der Verfasserin.

³³ Udo Ebert, Schiller und das Recht, in: Schiller im Gespräch der Wissenschaften, hrsg. von Klaus Manger u. Gottfried Willems, Heidelberg 2005, S. 139-169, S. 140.

KLAUS-DETLEF MÜLLER

REFLEXION ALS FORDERUNG AN EINE ZEITGEMÄSSE KUNST

Schillers *Braut von Messina*

I

In der Vorrede zur *Braut von Messina* verwendet Schiller eine eigenartige Argumentationsfigur. Er bestätigt ausdrücklich die Regel der idealistischen Kunsttheorie, dass ein Kunstwerk rein aus sich selbst verständlich sein müsse, um dann eine grundlegende Erklärung zum Verständnis seiner Chortragödie anzuschließen. »Ein poetisches Werk«, so heißt es, »muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen. Man könnte es also gar wohl dem Chor überlassen, sein eigener Sprecher zu seyn, wenn er nur erst selbst auf die gehörige Art zur Darstellung gebracht wäre.« (NA Bd. 10, S. 7)¹

Wenn der Verstoß gegen die Selbstreferentialität des Werkes nicht als Hinweis auf einen ästhetischen Mangel gemeint ist, muss in der Forderung einer »gehörigen Darstellung« ein antizipatorischer Anspruch liegen. Und Schiller verlangt vom Zuschauer in der Tat, dass er sich »von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* versetzen« solle (ebd.). Das Werk, das ihm diese Anstrengung abverlangt, scheint nun aber auf den ersten Blick ganz und gar nicht innovatorisch, sondern auf eine eher befremdliche Weise traditionsgebunden zu sein. Offenbar sind Schillers Überlegungen jedoch als Warnung vor einer antiquarischen Rezeption der antikisierenden Tragödie zu verstehen. Das ist eine der zahlreichen Ambivalenzen, die die Rezeption der *Braut von Messina* bis heute erschweren und polarisieren.

Bekanntlich hat Schiller mit diesem Werk den Anspruch verbunden, »als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davon getragen (zu) haben«,² das heißt, dem Muster der »äschyleischen Tragödie«³ in voll-

¹ Schiller-Zitate nach der Nationalausgabe von Schillers Werken (NA) mit Band und Seitenzahl.

² Brief an Wilhelm von Humboldt, 17. Februar 1803 (NA Bd. 32, S. 11).

³ Brief an Körner, 9. September 1802 (NA Bd. 31, S. 159).

endeter Weise zu genügen.⁴ Er ruft Wilhelm von Humboldt als einen der besten Kenner der antiken Tragödie als Preisrichter an und erwartet von ihm die Bestätigung, »daß ich auch diesen fremden Geist mir habe zu eigen machen können« (NA Bd. 32, S. 11). Im gleichen Zusammenhang erinnert er den Freund aber daran, dass dieser ihn »den *modernsten* aller neuern Dichter genannt« und ihn also »im größten Gegensatz mit allem was antik heißt gedacht« habe (ebd.). Das klingt fast, als habe er versucht, mit dem Werk über den eigenen Schatten zu springen. Und dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man sich an Schillers Äußerung in einem Brief an Süvern am 26. Juli 1800 erinnert, in dem er sich über die Historizität der antiken Tragödie Rechenschaft ablegt:

Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben. Unsre Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlawheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen. (NA Bd. 30, S. 177)

Diese Überlegungen stehen im Zusammenhang mit der Konzeption der *Wallenstein*-Trilogie, die auch auf einer systematischen Auseinandersetzung mit den Formprinzipien der klassischen Tragödie beruht. Schiller verwendet zwar, wie dann wieder in der *Maria Stuart*, das Darstellungsprinzip der tragischen Analysis, aber er weiß, dass der *Wallenstein* keine klassische Tragödie sein kann und soll, nicht zuletzt, weil die Wirkungsmöglichkeit mit einer solchen Gestaltungsweise notwendig eingeschränkt würde. Er sieht seine produktive Leistung in der Lösung der Aufgabe, »das realistische zu idealisieren«, und begründet von hier aus die Wahl des Gegenstandes: »Ich werde es mir gesagt seyn laßen, keine andre als histori-

⁴ Von einem »kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern« spricht Schiller auch in seinem Brief an Iffland vom 22. April 1803 (NA Bd. 32, S. 32), wobei er sich bewusst ist, dass die »fremde Gattung«, die »ein großer Schritt zum Vollkommenen wäre«, das deutsche Publikum überfordert. Ähnlich in einem Brief an Wilhelm Gottlieb Becker vom 2. Mai 1802: »Ich habe den Wunsch nicht bezwingen können, mich auch einmal mit den alten Tragikern in ihrer eigenen Form zu meßen.« (NA Bd. 32, S. 34).

sche Stoffe zu wählen, frey erfundene würden meine Klippe seyn«. ⁵ Aber auch diese Einsicht nimmt er zurück, wenn er in einem Brief an Goethe am 19. März 1799 ankündigt: »Ich werde Ihnen [...] einige tragische Stoffe, von freier Erfindung, vorlegen [...]. Neigung und Bedürfnis ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen [...] Stoff.« (NA Bd. 30, S. 39)

In der *Braut von Messina* realisiert Schiller ein solches Sujet »ganz eigener Erfindung«. Das Vorhaben ist trotz des Widerspruchs zu früheren, programmatisch formulierten Grundsätzen folgerichtig, denn das Werk ist zunächst einmal ein grundlegendes Formexperiment. Der Briefdialog mit Goethe und die parallel zu ihm entstandene Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* hatten Schiller wie Goethe zu vertiefter Einsicht in die ästhetische Qualität der klassischen Formen geführt. Nicht von ungefähr war dabei Schillers anfängliche Begeisterung über den *Wilhelm Meister* einer zunehmend kritischen Einschätzung gewichen: der »modernste« Dichter fand keinen wirklichen Zugang zu der zeitgemäßen Form des Romans. ⁶ Die ästhetischen Ansprüche der epischen Gattung sah er in *Hermann und Dorothea* viel konsequenter verwirklicht als in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: »Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und participiert auch von allen seinen Grenzen. [...] Der Herrmann [führt mich] (und zwar bloß durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus der wirklichen Welt nicht ganz herausläßt.« ⁷ Diese problematische Einschätzung und Wertung gilt also, trotz grundsätzlicher Skepsis gegenüber einer Erneuerung der antiken Idylle, dem poetischen Anspruch der Form, die als Bedingung ästhetischer Wirkung verstanden wird, und ist als solche symptomatisch. So orientieren sich denn auch Goethes und Schillers briefliche Überlegungen an den Grundsätzen der epischen und der dramatischen Gattung und finden ihren Niederschlag in der gemeinsamen Anschauungen festhaltenden Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtkunst*. Als fragwürdig gilt jede Form der Gattungsmischung, die zwar dem Realitätsbewusstsein der Rezipienten gerecht wird, zugleich aber die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst einschränkt. Goethe hat dazu bemerkt:

⁵ Brief an Goethe, 5. Januar 1798 (NA Bd. 29, S. 183).

⁶ Bekanntlich versteht er in *Über naive und sentimentalische Dichtung* den Romanschreiber als »Halbbruder« des Dichters und unterscheidet zwischen dem Dichter und dem »prosaischen Erzähler« (NA Bd. 20, S. 462).

⁷ Brief an Goethe vom 20. Oktober 1797 (NA Bd. 29, S. 149).

Ich habe mich seit einigen Tagen dieser Kriterien beym Lesen der Ilias und des Sophokles bedient so, wie bei einigen epischen und tragischen Gegenständen, die ich in Gedanken zu motiviren versuchte, und sie haben mir sehr brauchbar, ja entscheidend geschienen.

Es ist mir dabei recht aufgefallen, wie es kommt, daß wir Moderne und die Genres zu sehr vermischen geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal im Stand sind, sie von einander zu unterscheiden. Es scheint nur daher zu kommen weil die Künstler die eigentlich die Kunstwerke innerhalb ihren reinen Bedingungen hervorbringen sollten, dem Streben der Zuschauer und Zuhörer alles völlig wahr zu finden nachgeben.[...] Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bey seiner Eigenschafft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten gethan haben, und dadurch eben solche Künstler wurden und waren.⁸

Und auch Schiller drängt im Prinzip auf Reinheit der Gattung, obwohl er sieht, dass sie das aktuelle Darstellungsvermögen überfordert:

Ihr jetziges Geschäft, die beiden Gattungen zu sondern und zu reinigen ist freilich von der höchsten Bedeutung, aber Sie werden mit mir überzeugt seyn, daß, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch nothwendig alles darinn müsse einschließen können, was der Gattung gebührt. Und eben daran fehlt es jetzt. Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammen bringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genöthigt, sie zu vermischen.⁹

Reine Formen und mithin ästhetisch vollkommene Gebilde können unter den Bedingungen der zeitgenössischen Wirklichkeit nur in einem eingeschränkten Sinne entstehen und bedingen deren kritische Reflexion, bleiben aber eine ideale Norm. Der formale Klassizismus, der aus dieser Anstrengung hervorgeht, ist bei Schiller geschichtsphilosophisch begründet. In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* hatte er sich über die Voraussetzungen der antiken und der modernen Dichtung systematisch Rechenschaft abgelegt. Der Vorzug der antiken (naiven) Kunst beruht auf der noch ungeschiedenen Harmonie der menschlichen Vermögen. Diese sind im Prozess der Kultur zu Einseitigkeit, Verdinglichung und Selbstentfremdung auseinandergetreten, so dass die Versöh-

⁸ Brief Goethes an Schiller vom 23. Dezember 1797 (NA Bd. 37, I, S. 204f.).

⁹ Brief an Goethe, 29. Dezember 1797 (NA Bd. 29, S. 178).

nung von Natur und Kultur, das Ziel der Universalgeschichte, nur auf dem Wege der Reflexion noch vorstellbar ist. Wenn aber nur der »Glaube an die mögliche Realität [der Idee dieses Zustandes der Harmonie und des Friedens mit sich selbst] den Menschen mit allen den Übeln versöhnen [kann], denen er auf dem Wege der Kultur unterworfen ist« (NA Bd. 20, S. 467f.), so ergibt sich für die (sentimentalische) Kunst die Aufgabe, dieses Ziel erfahrbar zu machen. Der moderne Künstler ist dem antiken überlegen, weil er diese Harmonie auf einer höheren Stufe des Bewusstseins und der menschlichen Selbstverwirklichung zu denken vermag, aber gerade jener Anteil der Reflexion widerstrebt eigentlich der sinnlichen Darstellung als genuiner Praxis der Kunst. Aufgabe des Dichtungsvermögens ist es aber gerade, »von der Ausführbarkeit jener Idee in der Sinnenwelt, von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung« zu geben (NA Bd. 20, S. 468). Und genau hier liegt das Dilemma der modernen Dichtung: Das Ideal ist abstrakt, gedanklich, unsinnlich. Die antike Kunst konnte die Harmonie noch als Natur gestalten, weil sie natürlich, sinnlich, anschaulich vorgegeben war. Ihr Darstellungsprinzip bleibt vorbildlich, aber es bezieht sich auf eine im Vergleich zur Moderne unentwickelte Wirklichkeit. Orientierend kann es deshalb nur sein, wenn der historische Abstand bedacht wird. Bloße Darstellung der Natur bedeutet in der Gegenwart eine Unterwerfung unter deren »durchgängige Begrenzung«, durch die der »absolute Gehalt« des Gegenstandes verfehlt wird (NA Bd. 20, S. 470). Direkte Darstellung des Ideals hingegen widerspricht den Bedingungen der Kunst, die ihrem Anspruch nach sinnlich ist. Der moderne (sentimentalische) Dichter muss also dem antiken (naiven) den Vorzug sinnlicher Realität zugestehen, kann ihn aber durch die Wahl des »größeren Gegenstandes« (NA Bd. 20, S. 474) aufwiegen.

Diese Unterscheidung bezeichnet zugleich die Grenze von Schillers Antikenbegeisterung. Der Vorzug der antiken Kunst beschränkt sich darauf, »dasjenige als eine wirkliche Thatsache«, also sinnenfällig ausführen zu können, was die moderne Kunst »nur zu erreichen strebt« (NA Bd. 20, S. 474), allerdings um den Preis einer Beschränkung, die der modernen reflexiv bestimmten Wirklichkeitserfahrung widerspricht. »Alle Wirklichkeit [...] bleibt hinter dem Ideale zurück; alles existierende hat seine Schranken, aber der Gedanke ist grenzenlos.« (NA Bd. 20, S. 474) Was die antike Dichtung legitimiert, ist nicht »wirkliche Natur«, die für Schiller als solche »gemeine Natur« ist, sondern »wahre Natur«, in der sich »eine innere Nothwendigkeit des Daseyns« manifestiert (NA Bd. 20, S. 476). Darauf beruht ihre formale Musterhaftigkeit, die nicht zur Nachahmung, sondern zu einem Nachstreben im Wissen um die geschichtliche Differenz

einlädt.¹⁰ Diese bestimmt ein Problemfeld, das Schiller in den abschließenden Passagen seiner Schrift in der Unterscheidung des Realisten und des Idealisten diskutiert, worauf er in den ästhetischen Überlegungen der Folgezeit immer wieder zurückkommt, insbesondere im Zusammenhang mit dem *Wallenstein*. In seinem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796 begründet er das »höhere und ächtere dramatische Interesse« an diesem historischen Stoff mit dessen realistischen Implikationen, denen er durch den »anhaltenden Umgang mit Göthen und das Studium der Alten« gerecht werden kann, indem er sich gleichsam auf einen »fremden Weg« begibt, durch den er »in Göthens Gebiet«, also auf das Terrain des naiven Dichters, gerät (NA Bd. 28, S. 203-205).

Der Plan einer sophokleischen Tragödie ist die Konsequenz dieser Überlegungen, wie Schiller denn auch nicht nur *Hermann und Dorothea* als modernes Epos begrüßt, sondern auch Goethes Plan einer *Achilleis* als konsequente Fortsetzung der gemeinsamen Überlegungen versteht.¹¹

¹⁰ Zu Schillers Verständnis der Antike und ihrer Bedeutung für die moderne Kunst vgl. grundlegend Werner Frick, Schiller und die Antike, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 91-116. Nähe und Ferne des Schillerschen Tragikverständnisses zur Antike untersucht auch Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 123-140. Ders. zu Schillers Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie im Bewusstsein der geschichtsphilosophischen Differenz von Antike und Moderne und zu den Konsequenzen für seine Dramatik: Schiller und die griechische Tragödie, in: Beiträge aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 23, 2005, H. 3, Hamburg 2006, hier S. 34f.: Schillers »nachhaltige Beschäftigung mit der *Poetik* des Aristoteles sowie der griechischen Tragödie [...] dient ausschließlich der formalen Seite der eigenen poetischen Produktion. [...] Was antike und moderne Tragödie, und zwar grundsätzlich, voneinander abscheidet, ist ihre je verschiedene inhaltlich-gehaltliche Verfaßtheit.«

¹¹ Er sieht es als eine »Tugend mehr als einen Fehler« des antiken Stoffes an, dass er »den Forderungen unseres Zeitalters entgegen kommt«, und er versichert Goethe: »Ihr schöner Beruf ist, ein Zeitgenoße und Bürger beider Dichterwelten zu seyn, und gerade um dieses höhern Vorzugs willen werden Sie keiner ausschließend angehören.« (Brief an Goethe vom 18.3.1798, NA Bd. 29, S. 237) Am 19. März 1799 bezeichnet er die Arbeit Goethes an der *Achilleis* als ein Privileg: »Sie wohnen gleichsam im Hause der Poesie, wo Sie von Göttern bedient werden. [...] Das naive hat den ganzen Gehalt des göttlichen.« (NA Bd. 30, S. 39) Es ist aufschlussreich, dass er im gleichen Zusammenhang die schon erwähnte Absicht zu einer Neuorientierung seines eigenen Schaffens mitteilt: »Ich werde Ihnen [...] einige tragische Stoffe, von freier Erfindung, vorlegen [...]. Neigung und Bedürfniß ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff, denn Soldaten Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt« (ebd.). Goethe notiert im Tagebuch am 21. März 1799 ein Gespräch mit Schiller über *Die feindlichen Brüder*, d. h. über die *Braut von Messina* mit ihrem ersten Arbeitstitel (Johann Wolfgang Goethe. Tagebücher. Band II,1, Stuttgart, Weimar 2000, S. 287). Vgl. a. Goethes Brief an J. H. Meyer, 22. März 1799 (WA IV,14, S. 50): »Schiller ist kaum von dem Wallenstein entbunden, so hat er sich wieder nach einem neuen tragischen Gegenstande umgesehen und, von dem

Allerdings versäumt er es nicht, den Abstand von Form und Gehalt ausdrücklich zu kennzeichnen, denn er schickt sich an, »einen romantischen Stoff«, also einen Gegenstand der Moderne, »antik zu behandeln und besonders uns wieder eine Idee von dem antiken Chore zu geben«,¹² und er gibt dem Experiment insofern zugleich eine weiterreichende bewusst moderne Perspektive, als er daran denkt und es sich zur Aufgabe macht, »einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geiste aufzufassen« – erst dann würde er, »alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefodert werden kann«.¹³

Mit dem erfundenen Stoff kommt er zugleich auf zentrale Themen und Motive seiner Jugenddichtung zurück¹⁴: Der Konflikt der feindlichen Brüder erinnerte an die *Räuber*; der Brautraub ist eine Umkehrung der Exposition des *Don Carlos*; das Trauma des väterlichen Fluches bestimmt schon diese beiden Dramen und wird dann in *Kabale und Liebe* zum zentralen Handlungsmoment: in der Furcht der Luise Millerin vor einer illegalen Verbindung mit Ferdinand. Die *Braut von Messina* gestaltet diese Reminiszenzen an die wirklichkeitsorientierte moderne Sturm- und Drang-Dramatik zu einer Handlungsführung, die gegen den vordergründigen Anschein »blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal«, die »immer demüthigend und kränkend für freye sich selbst bestimmende Wesen« ist (NA Bd. 20, S. 157), strikt vermeidet. Insofern wird eine von Schiller erkannte und kritisierte Voraussetzung der antiken Tragödie aufgehoben, wo deren Formgesetzlichkeit konsequent nachgebildet ist. Dieser Einspruch des modernen Dramatikers ist mit Nachdruck hervorzuheben, wenn man das Antikenprojekt zu verstehen versucht.

II

Der nur scheinbar schicksalhafte Verlauf der Handlung beruht nämlich auf zwei Voraussetzungen, die durchaus nicht zwangsläufig und unabwendbar sind: auf dem Herrschaftsanspruch eines landfremden Geschlechts, das sich nur durch Gewalt und Tyrannei behaupten kann, und

obligaten historischen ermüdet, seine Fabel in dem Felde der freyen Erfindung gesucht. Der Stoff ist tragisch genug, die Anlage gut, und er will den Plan genau durcharbeiten ehe die Ausführung anfängt.«

¹² NA Bd. 42, S. 347 (Schillers Gespräche) – mitgeteilt von Johann Heinrich Voß d.J. zum 4. Februar 1803.

¹³ Brief an Körner vom 15. Dezember 1802 (NA Bd. 31, S. 172f.).

¹⁴ Vgl. a. Gerhard Kaiser, Die Idee der Idylle in der »Braut von Messina«, in: ders., Von Arkadien nach Elysium, Schillerstudien, Göttingen 1978, S. 137-166, hier: S. 139f.

auf dem Fluch des Ahnherrn. Der Brautraub des Herrschers (NA Bd. 10, S. 53, v. 96off.), der sich die vom Vater erwählte Frau gewaltsam angeeignet hat, ist eine von Sinnlichkeit bestimmte, gewaltsame Tat, die aber nur bedingt schuldhaft ist. Schließlich hat Schiller im *Don Carlos* die dynastische Heirat des alternden Despoten mit der jungen, dem Sohn in Liebe verbundenen Prinzessin als eine unnatürliche Verbindung dargestellt. Die Auflehnung gegen die anmaßende Gattenwahl verletzt zwar die Vaterordnung, nicht jedoch die Natur. Umgekehrt ist die Verfluchung des »sündigen Ehebetts« (NA Bd. 10, S. 53, v. 966) durch den beleidigten Ahnherrn ein Akt des Zorns, der jedoch von sich aus keine mythische Qualität hat. Schiller motiviert von Anfang an sozialpsychologisch, nicht im Sinne eines objektiven Verhängnisses. So wird denn der Fluch offenbar auch erst wirksam durch seine Internalisierung. Sie zeigt ein Schuldbewusstsein des von ihm betroffenen Paares an. Die hier subjektiv begründete Furcht vor der Wirksamkeit des Fluches hat allerdings Folgen: denn der Herrscher, der sich als landfremder Despot nur durch Gewalt und durch die Furcht der Untertanen behaupten kann, unterdrückt in gleicher Weise auch seine Familie. Er wird von Isabella als gewaltsamer Bändiger seiner Söhne erinnert (NA Bd. 10, S. 35, v. 441), der sie »durch gleicher Strenge furchtbare Gerechtigkeit [...] | unter Eines Joches Eisenschwere | Bog« (NA Bd. 10, S. 22, v. 35ff.). Der unvernünftige Hass der Brüder erscheint als die Folge einer von Gewalt und Furcht bestimmten Sozialisation. Sie habitualisiert den unverständigen Kinderstreit grundlos und lässt ihn als Folge des Herrschaftsanspruches zur Widernatürlichkeit des Bürgerkrieges eskalieren. Die beiden Träume der Eltern vor Beatrices Geburt beziehen sich bereits auf »der Söhne streitende Gemüter« (NA Bd. 10, S. 66, v. 1350). Sie sind Projektionen der Furcht vor der zerstörenden Kraft der praktizierten Gewalt (NA Bd. 10, S. 65, v. 1302ff.). Wirksam werden sie allerdings erst durch die Deutung als Traumorakel.¹⁵ Dabei greift Schiller auf das »Ideenkostüme« einer gleichzeitigen Wirksamkeit des Christentums, der griechischen Mythologie und des »Mahomedanismus« im mittelalterlichen Messina zurück.¹⁶ Die Zweideutigkeit des »Orakels« ergibt sich also aus dem

¹⁵ In diesem Sinne versteht auch Rolf-Peter Janz den »Schicksalszusammenhang als Gewaltzusammenhang« (Antike und Moderne in Schillers »Braut von Messina«, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, S. 329-349, hier: S. 332).

¹⁶ Brief an Körner, 10. März 1803 (NA Bd. 32, S. 20). Ebenso in der Vorrede, wo Schiller es als »ein Recht der Poesie« versteht, »die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln« (NA Bd. 10, S. 15). Günter Oesterle sieht in diesem ethnographischen Synkretismus einen ästhetischen Zugriff auf eine »Schnittstelle zwischen Antike und Moderne«, die, besonders im Hinblick auf den Chor, eine »Komplexitätsreduk-

Nebeneinander verschiedener Ideologien, die unterschiedliche Auslegungen erlauben und damit die Subjektivität der in den Träumen manifesten Furcht wirksam werden lassen.¹⁷ Aus dem Glauben an die Auslegung der Traumdeuter ergeben sich aber Handlungen, die verantwortet werden müssen: das Tötungsgebot des Vaters und das Verbergen des Kindes durch Isabella. Bezeichnenderweise kann sich Isabella nicht auf »Mutterliebe« (NA Bd. 10, S. 66, v. 1331) als primären Handlungsantrieb berufen, obwohl sie sich im Drama durchgängig als leidende und verfolgte Mutter versteht. Ihr folgenreiches Verhalten ist durch die Traumauslegung fremdbestimmt. Und zugleich hebt die ideologische Wahl die Einigkeit des Paares auf: Isabella hintergeht ihren Mann, der ihr seinerseits mit »Argwohn« und »Verdacht« begegnet und sie von »Spähern« überwachen lässt (NA Bd. 10, S. 67, v. 1365ff.). Die Familie wird vollends zum Gewaltzusammenhang, die mütterliche Sorge bleibt ohnmächtig und unterdrückend, auch über den Tod des Herrschers hinaus. Denn noch immer hält Isabella die Tochter verborgen, um sie nicht »unzeitig« (ebd.) an den Hass der Brüder zu wagen. Das Traumorakel bestimmt also nicht allein ihre Handlungsweise und erweist sich damit als Teilrationalisierung: Das Zögern ist ursächlich für die Katastrophe.

Der Verlauf der Handlung, der sich aus dieser nachzeitig artikulierten Exposition ergibt, ist folgerichtig im Sinne der Motivation,¹⁸ aber er ist nicht schicksalhaft. Das Verhängnis folgt aus einem vermeidbaren, wenngleich immer wieder begründeten Mangel an Information. In jeder Phase des Geschehens wäre eine Aufklärung möglich. Sie unterbleibt, weil alle Figuren als Konsequenz ihrer sozialpsychologisch motivierten Vorgeschichte das Geheimnis, das Verschweigen, das Nichtwissenwollen

tion« zum Zwecke einer »Komplexitätssteigerung« ermögliche (Günter Oesterle, Friedrich Schiller: »Die Braut von Messina«. Radikaler Formrückgriff angesichts eines kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse, in: Paolo Chiarini, Walter Hinderer (Hrsg.), Schiller und die Antike, Würzburg 2008, S. 165-173).

¹⁷ Dass die beiden sich scheinbar ausschließenden Deutungen sich zugleich bewahrheiten, ist ein Moment tragischer Ironie, das nicht ihre objektive Bedeutung, sondern die Konsequenz ihrer je subjektiven Begründung bezeugt, in spezifischer Weise »mit dem Weltstoff nur spiel[t]« (NA Bd. 10, S. 9).

¹⁸ In seiner Abhandlung *Über die tragische Kunst* bestimmt Schiller die Wirkung der Tragödie und dementsprechend ihr Baugesetz daraus, dass »mehrere als Ursache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten [...] sich mit einander zweckmäßig zu einem Ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d. i. die Uebereinstimmung eines vorgestellten Affekts, Charakters oder dergleichen mit der Natur unserer Seele, auf welche sich allein unsere Theilnahme gründet, erkannt werden soll« (NA Bd. 20, S. 165). Oesterle (Anm. 16, S. 172) sieht in dem modernen Bedürfnis nach Motivation den Grund für Schillers Abweichen von der antiken Tragödienform. Bestimmend sei das Moment »kleiner Geheimnisse«, die an die Stelle von Fatalität treten (ebd., S. 170).

bewusst üben. Eine ›zufällige‹ Kausalität verstärkt dramaturgisch diese leitmotivisch durchgeführte Verhaltensstereotypie: Informationen gehen stets dann in die Handlung ein, wenn die Person, die sie verstehen könnte, gerade abwesend ist. In Verbindung mit dem durchgängigen Misstrauen, mit der Kommunikationslosigkeit im engsten Familienkreis, ist auch die Handlung bestimmt durch die Verhinderung von Erklärungen. Damit folgt die *Braut von Messina* formal dem Prinzip der dramatischen Analyse, aber der Ablauf ist nur motiviert, nicht schicksalhaft begründet. Er ist auf der Grundlage von Befangenheit zwar subjektiv folgerichtig, aber objektiv durch die Vermittlung notwendigen Wissens jederzeit aufhebbar.¹⁹ Damit steht Schillers klassizistische Tragödie dem sophokleischen Modell im Grunde ferner als der *Wallenstein* oder die *Maria Stuart*.

Das gilt umso mehr, als Geheimnis und Verschweigen als Schlüssel-motive in einem Spannungsverhältnis zur strukturbestimmenden Öffentlichkeit der Chor-Tragödie stehen. Diese Öffentlichkeit hat hier allerdings einen historisch begründet besonderen Charakter. Denn Chor und Herrscher sind nicht allein durch ihre Funktion in der Stadt geschieden, sie sind sich auch in einem grundlegenden Sinne fremd.²⁰ Das Herrscherhaus ist nicht Teil des Volkes, das es regiert, sondern eine landfremde Dynastie. Mit ihr identifizieren sich die Beherrschten nur so lange, wie sie ihre Interessen wahrgenommen sehen. Der Chor erscheint deshalb in zweifacher Gestalt: in zwei Halbchören als Gefolge der verfeindeten Brüder und schon in der Eingangsszene in Gestalt der schweigenden (!) Ältesten von Messina. Die Halbchöre sind dem jeweiligen Herrscherwillen blindlings untertan. Ihre Gesinnung ist die der Knechtschaft. Zum Bewusstsein von Identität gelangen sie nur, wenn sie sich im Augenblick des Friedens gemeinsam gegen das Herrscherhaus abgrenzen: »Dich nicht hass ich! Nicht du bist mein Feind! | Eine Stadt ja hat uns gebohren, | Jene sind ein fremdes Geschlecht.« (NA Bd. 10, S. 27, v. 175ff.) Aber auch diese Identität steht im Zeichen einer sklavisch-affirmativen Mentalität: »Darum lob ich mir niedrig zu stehen, | Mich verbergend in meiner Schwäche! | [...] – Die fremden Eroberer kommen und gehen, | Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.« (NA Bd. 10, S. 29, v. 239ff.) Der Chor ist also eine Öffentlichkeit von Unfreien, nicht die der Bürger der Polis. Immerhin reicht sein Selbstbewusstsein in kritischer Situation bis zur Aufkündigung der Gefolgschaft, so im Appell der Ältesten an Isabella: »Was kümmert uns, die fried-

¹⁹ In seiner formgeschichtlichen Analyse sieht Friedrich Sengle diese »Unwahrscheinlichkeiten« lediglich dramaturgisch begründet (›Die Braut von Messina«, in: ders., *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850*, Stuttgart 1965, S. 105f.).

²⁰ Vgl. hierzu auch Oesterle (Anm. 16), S. 169.

lichen, der Zank | Der Herrscher? Sollen *wir* zu Grunde gehn, | Weil deine Söhne wüthend sich befehlen? | Wir wollen uns *selbst* rathen ohne sie | Und einem anderen Herrn uns übergeben, | Der unser Bestes will und schaffen kann.« (NA Bd. 10, S. 23, v. 69ff.)

Bezeichnenderweise wird diese Auflehnung jedoch nicht szenisch dargestellt. Die Herrscherin berichtet von ihr, und die Alternative ist für den Chor nicht Befreiung, sondern Unterwerfung unter einen anderen Herrscher. Erst diese Widersetzlichkeit veranlasst aber Isabella zu öffentlicher Rede, in der sie freilich einen Gegensatz von Familie und Staat festhält und die ›privaten‹ Leiden gegen das Gemeinwohl ausspielt: »Des Staates Bande sahet ihr zerreißen | Doch mir zerriss im Innersten das Herz – | Ihr fühltet nur das öffentliche Leiden, | Und fragtet wenig nach der Mutter Schmerz.« (NA Bd. 10, S. 23, v. 58ff.) Die Herrscherin stellt also die Ordnung der Familie über die Ansprüche der Gesellschaft, sie handelt auch bei ihrem Versöhnungswillen nicht für das Volk, sondern behauptet den Anspruch auf die Herrschaft, weshalb der Schluss ihrer Rede auch eine Drohung gegen die (stummen) Ältesten ist: »Verderblich diesem Land, und ihnen selbst | Verderbenbringend war der Söhne Streit; | Versöhnt, vereinigt, sind sie mächtig gnug, | Euch zu beschützen gegen eine Welt, | und Recht sich zu verschaffen – gegen Euch!« (NA Bd. 10, S. 24, v. 96ff.) Folgerichtig tritt in der Dramaturgie neben eine auf der Handlungsebene nur formal zugestandene Öffentlichkeit der Chortragödie der Vertraute der klassizistischen Tradition (Diego):²¹ Er allein ist in das ›Geheimnis‹ des Herrscherhauses eingeweiht. Er weiß, dass Isabella ihre »Natur« unterdrücken musste, weil über sie »ein fremder Wille herrisch waltete« (NA Bd. 10, S. 24, v. 110f.). Wenn also selbst in der Chor-Tragödie der private Bereich der Familie und das öffentliche Interesse der Gesellschaft unterschieden und angesichts der Herkunft von Herrschern und Volk auch verschieden sind, so schränkt das den Geltungsbereich der öffentlichen Rede des Chors in entscheidender Weise ein. Er ist von den Vorgängen zwar betroffen, aber an ihnen nicht beteiligt, weil ihm das Herrscherhaus letztlich fremd ist. So kann das Gefolge Don Manuels den Frieden, das Ende des Bürgerkriegs, zwar preisen, zugleich aber in knechtischer Gesinnung auch den Krieg als Lebensform begrüßen (NA Bd. 10, S. 51, v. 871ff.).²² Die

²¹ Das ist insofern bemerkenswert, als Schiller in der Vorrede »die Abschaffung des Chors und die Zusammenziehung dieses sinnlich mächtigen Organs in die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten« als eine Fehlentwicklung in der französischen Tragödie kritisiert (NA Bd. 10, S. 11).

²² Das entspricht dem Verlangen der Soldateska in *Wallensteins Lager* nach einer Perpetuierung des Krieges als Lebensform, also einer Mentalität im Zeichen der geschichtlichen Entzweiung.

Heimlichkeit, mit der der Herrscher Don Manuel seine Liebesbeziehung auch dann noch umgibt, als er sie öffentlich macht, wird bemerkt. Das weckt zwar Furcht, wird aber hingenommen. Der Chor reflektiert auf der Grundlage akzeptierter Zwänge: »Nicht Wahrsagung reden soll mein Mund, | Aber sehr misfällt mir dieß Geheime, | Dieser Ehe seegensloser Bund, | Diese lichtscheu krummen Liebespfade, | Dieses Klosterraubs verwegne Tat, | Denn das Gute liebt sich das Gerade, | Böse Früchte trägt die böse Saat.« (NA Bd. 10, S. 53, v. 953ff.) Er entmächtigt sich selbst zum nur nachträglichen Bedenken des Geschehens: »Zeit ists, die Unfälle zu beweinen, | Wenn sie sich nahen und wirklich erscheinen.« (NA Bd. 10, S. 54, v. 979f.) Und er weiß um seinen Status als zwar beschränktes und gegen Zugriffe von dritter Seite gesichertes, aber zugleich unterdrücktes Volk. In dem Maße, wie er das akzeptiert, besitzt er keinen Handlungsspielraum. Er bleibt Zuschauer und unbeteiligter Beobachter der Geschehnisse. »Und in der hohen Häupter Spahn und Streit | Sich unberufen, vielgeschäftig drängen, | Bringt wenig Dank und öfterer Gefahr. | [...] Drum mögen sich die Fürsten selbst vergleichen, | Ich acht es für gerathner, wir gehorchen.« (NA Bd. 10, S. 84, v. 1778ff.)

Dementsprechend ist sein Bewusstsein von der Mythologie bestimmt: er erinnert an die Erinnyen und die Furien und an das Schicksal des Orest (NA Bd. 10, S. 93, v. 1983ff.), beklagt ›Blindheit‹ (NA Bd. 10, S. 109, v. 2396) und ›Blödsichtigkeit‹ (NA Bd. 10, S. 109, v. 2401) und beansprucht eine schicksalhafte Dimension, während das Geschehen in Wahrheit nur aus Verblendung und Mangel an Einsicht hervorgeht. Das gilt auch für die Herrscher. Nicht von ungefähr erkennt ja Isabella als letzte die Zusammenhänge, während sie doch tatsächlich über einen Informationsvorsprung verfügt. Sie verflucht die Götter in dem Augenblick, wo sie von den Folgen ihres eigenen Tuns eingeholt ist (NA Bd. 10, S. 108f., v. 2380ff.). Der Chor aber kann diese Vorgänge nur nachträglich beklagen, er ist im Status des Verzichts auf Freiheit zum Handeln unfähig und am rechtzeitigen Verstehen gehindert.

III

Diese Textbefunde sind im Zusammenhang mit Schillers Argumentation in der Vorrede zu sehen. Denn die Erneuerung der Chor-Tragödie und der an anderer Stelle beanspruchte Wettbewerb mit Sophokles stehen offensichtlich in einem Spannungsverhältnis zur Gegenstandswahl: zur strukturwidrigen Privatisierung der Familie im öffentlichen Raum, zur Heimlichkeit der Protagonisten, zur Universalisierung der Knechtschaft durch

den Chor, zum Verlust der Identität von Einzelem und Ganzem in der Zugehörigkeit zu einem Volk. Nun ist aber zu beachten, dass Schiller in der Vorrede zunächst nicht gegenstandsorientiert argumentiert, sondern die Rezeption des Zuschauers reflektiert. Es geht ihm um die ästhetische Wirkung der wahren Kunst, die er als »Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte« (NA Bd. 10, S. 8) definiert. Diese transzendentalphilosophische Bestimmung des ästhetischen Zustands, wie Schiller ihn in den ästhetischen Schriften seiner klassischen Zeit, insbesondere auch in den *Ästhetischen Briefen* wiederholt beschreibt, bedingt eine Abgrenzung gegen die beiden konkurrierenden Bestrebungen der zeitgenössischen dramatischen Kunst: gegen die auf Illusion zielende einfache Nachahmung des Wirklichen, in der das bürgerliche Drama zur affirmativen Hausväterliteratur verkommen ist, und gegen die phantastische Missachtung der Realität in den Werken der Romantik. Die wahre Kunst habe demgegenüber »den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu *machen*« (NA Bd. 10, S. 8). Das aber setzt Reflexion als eine spezifisch neue Form der Rezeption voraus. Um ein solches Reflektierenkönnen zu ermöglichen, muss Schiller mit einem Grundsatz der Dramaturgie seiner Zeit brechen: mit der Rückbindung des Mitleids als des seit Lessing zentralen tragischen Affekts²³ an die illusionistisch reproduzierte »gemeine enge Wirklichkeit« (NA Bd. 10, S. 9). Er löst dieses Problem, indem er die Affekterzeugung schon zum Gegenstand der Handlung selbst macht und sie damit auf die Dramenimmanenz begrenzt. Nach der Ermordung Don Manuels beansprucht Don Cesar von Beatrice Mitleid für sich (NA Bd. 10, S. 114, v. 2518f.) und bekennt sich zugleich zu gemeinsamem Mitleiden mit dem Bruder. Auch seinen Todesentschluss begründet er mit dem Verlangen nach dem »schönen Mitleid« (NA Bd. 10, S. 120, v. 2704) für die Opfer des Fluches. In der gleichen Weise verstehen sich Isabella und Beatrice als vom Verhängnis geprüft. Der Chor als der dramenimmanente Zuschauer wird zum Organ der Katharsis, insofern er zwischen Furcht vor neuem Unheil und Erschütterung über dessen Vollzug hin- und hergerissen ist und sein Betroffensein artikuliert. Damit gewinnt aber der reale Zuschauer jenseits der traditionellen Wirkung der Tragödie die Freiheit zur Reflexion.

Eine solche Vermitteltheit geläufiger Wirkungskonzepte und deren ästhetische Aufhebung gelten auch für das in Schillers Dramaturgie spezifi-

²³ Zu Schillers Verständnis des Mitleids vgl. besonders *Über die tragische Kunst* (NA Bd. 20, S. 163ff.) und das Kapitel »Das Pathetischerhabene« in der Abhandlung *Vom Erhabenen* (NA Bd. 20, S. 192ff.).

sche Modell des Erhabenen. Don Cesar sühnt seine vom Affekt bestimmte blutige Tat, indem er, der als Herrscher über den Gesetzen steht, sich selbst richtet und das Urteil in seinem Freitod vollzieht. Damit folgt er scheinbar dem Gesetz der erhabenen Handlung, das Schiller in seinen theoretischen Schriften als ein spezifisches Prinzip tragischer Konfliktlösung beschrieben hat. Er demonstriert, wie es scheint, das »Vermögen des Willens [...], selbst dem mächtigsten aller Instinkte, dem *Triebe* der Selbsterhaltung, zu widerstehen.«²⁴ Die ältere Forschung hat ihn deshalb als einen erhabenen Charakter aufgefasst. Eine solche Deutung findet immer noch Zustimmung,²⁵ wenngleich sie in einer Reihe von neueren Arbeiten entschieden bestritten wird.²⁶ Mit Recht, wie mir scheint, denn das Selbstopfer gerät als

²⁴ *Über das Pathetische* (NA Bd. 20), hier: S. 215.

²⁵ Wolfgang Schadewaldt (*Antikes und Modernes in Schillers ›Braut von Messina‹*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 13, 1969, S. 286-307) versteht den Freitod Don Cesars als »verwirklichte Manifestation der Freiheit« (S.307). Gerhard Kaiser stellt ihn auf eine Stufe mit Johanna und Maria Stuart (Kaiser 1978 [Anm. 14], S. 35f.): Sein Todesentschluss nehme im Bewusstsein den »Übertritt des Menschen in den Gott« im Sinne von Schillers Idyllentheorie vorweg. In seiner eindringlichen und ergebnisreichen Analyse kommt Gerhard Kluge zu dem Ergebnis: »Cesar ist im vollgültigen Sinne ein pathetisch erhabener Charakter« (Gerhard Kaiser, *Die Braut von Messina*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1979, S. 242-270, hier: S. 266. Zur Begründung vgl. S. 262ff.). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Schwinge 2006 (Anm. 10, S. 49): »Der Selbstmordentschluss Don Cesars ist [...] die geradezu aseptische Realisierung einer freien, unabhängigen, gegen die eigenen Neigungen, Triebe, Leidenschaften durchgesetzten, allein von der Vernunft geleiteten Entscheidung für die von dieser Vernunft gesetzte moralische Pflicht.«

²⁶ Schon Stuart Atkins bestreitet dem Selbstmord Don Cesars jedes »Pathos des Erhabenen« (Gestalt als Gehalt in Schillers ›Braut von Messina‹, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 33, 1959, S. 529-564, hier: S. 550). Der darauf begründeten Einschätzung des Dramas als Läuterungsdrama hat Herbert Seidler widersprochen (Schillers ›Braut von Messina‹, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, im Auftr. der Görres-Gesellschaft hrsg. v. Hermann Kunisch, NF 1, 1960, S. 27-52). Systematisch begründet einen solchen Widerspruch Renate Homann in ihrer Untersuchung ›Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller‹, München 1977. Ausgehend von Schillers Theorie des Erhabenen versteht sie die ›Braut von Messina‹ als eine pathetische Satire im Sinne von deren Bestimmung in *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Schiller gehe es um eine Kritik der zeitgenössischen Rezeptionsform der antiken Tragödie, und er verwende das Erhabene zur Destruktion der schlechten (modernen) Wirklichkeit. Don Cesars Selbstmord sei nicht im Sinne Kaisers (vgl. Anm. 25) Eingang in die Gottheit, sondern eine Form gesteigerter Egozentrik, pathetisch-satirische Darstellung ›schlechter‹ Subjektivität (S. 124). Auf die niedrigen Beweggründe der Selbststilisierung Don Cesars mit den Insignien des Erhabenen verweist nachdrücklich auch Rolf-Peter Janz (Anm. 15, hier: S. 339ff.). Peter André Alt (Schiller. *Leben – Werk – Zeit*, Band 2, München 2000) bestätigt die Thesen von Homann und Janz (S.540f.). Karl S. Guthke (›Die Braut von Messina‹, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), *Schiller Handbuch*, Stuttgart 1998, S. 466-485) deutet in einer Diskussion der kontroversen Ansätze der Forschung die Ambivalenz Don Cesars »als sich richtender Idealist oder als

sittliche Handlung ins Zwielflicht, insofern es durch niedrige Beweggründe motiviert ist: durch den Neid und die Eifersucht auf die Verklärung, die der tote Bruder in der Trauer der Überlebenden erfährt (NA Bd. 10, S. 121, v. 2729ff.), durch den Abscheu vor der Vorstellung, mit dem Makel des Mörders leben zu müssen (NA Bd. 10, S. 120, v. 2684ff.), auch wenn niemand ihn richten kann (NA Bd. 10, S. 118, v. 2634ff.), und schließlich durch den Ehrgeiz, sich durch eine scheinbar große Tat zu verewigen.

Nun könnte man die niedrigen Beweggründe mit Schillers Theorie des Erhabenen in Einklang bringen. Er hat zugestanden, dass »unreine Triebfedern« die »ästhetische Schätzung« (NA Bd. 20, S. 215) einer erhabenen Handlung nicht einschränken, und er hat von hier aus den Typus des erhabenen Verbrechers gerechtfertigt.²⁷ Allerdings ist Don Cesars Handlung nicht der freie Entschluss des Vernunftwesens, das sich über die Bedürfnisse des Sinnenwesens hinwegsetzt, sondern sie ist reflektiertes Kalkül. Die Tat wird von ihm selbst vorab als eine erhabene verstanden und aus dem Bewusstsein ihrer Geltung für die Nachwelt heraus motiviert. Don Cesar beansprucht den Tod als Läuterung der »mangelhaften Menschheit« (NA Bd. 10, S. 121, v. 2735) und als Eingang in die Gottheit (NA Bd. 10, S. 122, v. 2760ff.).²⁸ Er antizipiert also, was Schiller als Wirkung der erhabenen Handlung auf die Rezipienten unterstellt, und er handelt gewissermaßen mit dem Bewusstsein eines Zuschauers seiner selbst. Damit wird dem tatsächlichen Zuschauer der Grund der Bewunderung entzogen und die mögliche Wirkung schon in den Bühnenvorgängen selbst aufgehoben. So wenig wie das Mitleiden ist also die Erfahrung des Erhabenen ein für dieses Drama von Schiller angestrebtes Rezeptionsmuster: beide sind schon Gegenstand der Handlung selbst.

Fasst man alle diese Befunde zusammen, so ergibt sich zunächst einmal ein überraschendes Bild: Das Trauerspiel löst die Erwartungen nicht ein, die es weckt. Weder lässt Schiller sich wirklich darauf ein, in fingierter Zeitgenossenschaft mit Sophokles in Konkurrenz zu treten, noch strebt er

selbstisch-sinnlicher Realist« im Sinne eines »Sowohl-Als-Auch« und glaubt, das Stück so als zwar nicht »eines der besten« Schillers, »wohl aber eines nicht ganz unansehnlichen« zu retten (S. 484).

²⁷ Ein Beispiel ist Medea, deren Rache an Jason »ein unedler und selbst niedriger Affekt« zugrunde liegt, die aber ästhetisch wird, weil sie ein »schmerzhaftes Opfer kostet«. (NA Bd. 20, S. 220f.) Aber auch Janz (Anm. 15) sieht in Don Cesar nicht den Typus des erhabenen Verbrechers (S. 337).

²⁸ Im Brief an Humboldt vom 30. November 1795 bestimmt Schiller den »Uebertritt des Menschen in den Gott« als den Gegenstand der großen Idylle, der vollendetsten Form der sentimentalischen Dichtung und mithin der Form des Erhabenen (NA Bd. 28, 119). Gerhard Kaiser sieht Don Cesar in der »Vorwegnahme [dieses Stands] im Bewußtsein, das den Todesentschluß gefaßt hat«, auf dem Wege zum Erhabenen (Anm. 14, S. 154).

die kathartischen Wirkungen des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert an, noch verwirklicht er das Pathetisch-Erhabene seines eigenen Tragödienmodells. Zugleich ruft aber der Text alle drei genannten Konzepte nachdrücklich ins Bewusstsein. Sie müssen in diesem Handlungskontext als widerlegt gelten. Zur Bestätigung dieser Annahme ist auf die Vorrede zurückzukommen, die als ein wichtiges Zeugnis der ästhetischen Theorie Schillers gelten kann.

Das Kunstwerk ist hier als Reflexionsmedium verstanden. Es muss aber, dem Wesen der Kunst entsprechend, in sinnlicher Gestalt erscheinen. Denn Aufgabe der Kunst ist es nach Schillers Verständnis, den Gehalt von Ideen sinnlich erfahrbar zu machen. Gegenstand der Reflexion ist die ganze Realität in ihrer defizitären Gestalt, die Schiller, wie schon in den *Ästhetischen Briefen*, als eine verdinglichte beschreibt:

Der Pallast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. (NA Bd. 10, S. 11f.)

Die Aufhebung dieser Verdinglichung ist eine gesellschaftliche Forderung, die in der Kunst paradigmatisch verwirklicht werden kann, allerdings nur im Sinne einer Antizipation, die auf die wirkliche Lösung als Aufgabe verweist. Damit ist der Vorgang der Reflexion als gesellschaftliche Praxis beschrieben. Er wird für das Kunstwerk metaphorisch gefasst:

Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk [...] abwerfen. (NA Bd. 10, S. 12)

Was in dieser Formulierung wie eine Restituierung alter Zustände klingt, ist ein im spezifisch ästhetischen Kontext entworfenes politisches Programm, das, wie die *Ästhetischen Briefe*, auf eine Aufhebung der durch die Verdinglichung der Lebensverhältnisse bewirkten Selbstentfremdung abzielt. Von hier aus, also in einer kritischen Reflexion der Bühnenvorgänge, ist der Gehalt des Trauerspiels zu lesen, denn »die Reflexion muß [...] auch in der Tragödie ihren Platz erhalten« (NA Bd. 10, S. 13).

Folgt man diesem Hinweis, so ergibt sich, dass in der *Braut von Messina* die »künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens« (NA Bd. 10, S. 12) keineswegs zur Unmittelbarkeit aufgehoben ist. Vielmehr sind Gewalt

und Unterdrückung, Heimlichkeit und ideologische Verblendung, Eigennutz und widerstrebende Interessen die bestimmenden Handlungsmomente. Sie gelten für die Protagonisten ebenso wie für den Chor, der im Gegensatz zu den Anforderungen des Formmusters kaum momentweise »ideale Person« (NA Bd. 10, S. 15) ist, der aber vorstellbar macht, dass er das sein könnte und sein sollte.²⁹ Denn indem die Handlung offensichtlich auf das Strukturmuster der antiken Tragödie hin entworfen ist, wird deren Gehalt ein Parameter, an dem der Zuschauer die dargestellten Vorgänge kritisch messen und beurteilen kann. Schiller spricht in der Vorrede davon, dass die »alte poetische Welt« die Mängel der »modernen gemeinen« Wirklichkeit erfahrbar machen kann (NA Bd. 10, S. 11). Dabei ist er sich dessen bewusst, dass die antiken Verhältnisse keineswegs harmonisch waren, wie sie in der Dichtung erscheinen oder in deren Rezeption unterstellt werden. Als Historiker kennt er die fragwürdigen Voraussetzungen des vermeintlich poetischen Weltzustandes.³⁰ Er weiß etwa, dass die Zeiten vollendeter ästhetischer Kultur durchaus nicht politische Freiheit und Gesittung eines Volkes bezeichnen, es ist ihm klar, dass die antike Demokratie auf der mehr oder weniger unmenschlichen Erniedrigung der Sklaven beruht, und er kritisiert die »blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal« als eine Voraussetzung der griechischen Tragödie, die mit der Vorstellung der Freiheit und Menschenwürde unvereinbar ist. Er hat deshalb davor gewarnt, die Eigenart der griechischen Poesie in der Darstellung von »Nationalgegenständen« zu sehen (NA Bd. 20, S. 218): Ihre Größe liegt nicht im Stoff, also in der Orientierung auf eine vorgegebene reale Erfahrung, sondern in der Form, die im Herzen des Menschen, im spontanen Einverständnis mit dem Dargestellten, ihr Organ hat. Im antikisierenden Kostüm einer sophokleischen Tragödie gestaltet Schiller also zentrale Probleme der modernen Wirklichkeit, die er in der Vorrede auf den Begriff bringt. Durch die Anspielung auf eine erprobte und im Bildungshorizont des Pu-

²⁹ Im Brief an Körner vom 28. März 1803 berichtet Schiller, dass zwar bei der ersten Weimarer Aufführung das Urteil über den Chor geteilt gewesen sei, »da ein großer Theil des ganzen Deutschen Publikums seine prosaischen Begriffe von dem *Natürlichen* in einem Dichterwerk nicht ablegen kann«, dass er selbst aber »zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze treflich zusammen und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung.« (NA Bd. 32, S. 25) Bei richtiger Rezeption kann es also gelingen, »dem Chor sein Recht anzuthun«, indem man sich »von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* versetz[t]« (NA Bd. 10, 7) und den Chor als ein »Kunstorgan« versteht, das »die Poesie *hervorbring[t]*« (NA Bd. 10, S. 11). Dass er dabei den Status der »idealen Person« verfehlen muss, ist den Bedingungen der Moderne geschuldet und bringt diese indirekt zur Darstellung und zum Bewusstsein des denkenden Rezipienten.

³⁰ Vgl. besonders *Die Gesetzgebung des Lykurgus und des Solon* (NA Bd. 17, S. 414ff.). Zu diesem Komplex zusammenfassend Werner Frick (Anm. 10), S. 102ff.

blikums noch lebendige Darstellungsform gewinnt er die für die ästhetische Wahrnehmung notwendige sinnliche Anschaulichkeit, die in der modernen Erfahrungswelt infolge der Verdinglichung nicht mehr gegeben ist. Das kann allerdings nur in einem doppelten Reflexionsvorgang wahrgenommen werden. Zum einen müssen die Vorgänge in dem fiktiven mittelalterlichen Messina als paradigmatisch für die moderne Wirklichkeit verstanden werden, indem sie in einer geschichtsphilosophischen Projektion auf die Gestalt der gegenwärtigen Missstände hin gewissermaßen verlängert werden; zum anderen muss die »poetische Gestalt des wirklichen Lebens« (NA Bd. 10, S. 11), die als Paradigma in der Form der Darstellung noch durchscheint, als ein kritisches Korrektiv verstanden und im Hinblick auf die in der Handlung vorliegenden Verfehlungen bedacht werden. Der falsche Schicksalsglaube, die Perversion des Familienmodells, der Mangel an Aufklärung und Kommunikation, die Knechtseligkeit des Chores, die Unterwerfung unter Gewalt und unvernünftige Ansprüche usw. sind bewusst gesetzte Widersprüche. Indem die Handlungsführung es ermöglicht, sie auf ein poetisches Muster zu beziehen, werden sie als reale Defizite wahrnehmbar. Zugleich wird aber deutlich, dass die veränderten Voraussetzungen eine Restitution antiker Lebensformen nicht zulassen, sondern komplexere, zeitgemäße Lösungen erfordern. Wenn Schiller sie in der Vorrede kennzeichnet, so bleibt er im Bildbereich der literarischen Handlung, argumentiert also metaphorisch. Das Antikenmodell ist in der *Braut von Messina*, wie schon in Schillers ästhetischen Schriften, ein Gradmesser, der die Problematik der Moderne bewusst machen kann, indem es bis zur Aufhebung verändert ist. Es ist kein Muster, weil es als solches schon durch die Menschheitsgeschichte widerlegt wäre.

Der beschriebene Zusammenhang hat eine grundsätzliche Bedeutung, die weit über das Verständnis der *Braut von Messina* als eines bewussten Formexperiments hinausweist. Denn Schiller macht deutlich, inwiefern das Kunstwerk generell zu einem Reflexionsmedium werden kann, und er entdeckt zugleich eine Möglichkeit, wie Reflexion und Kritik als Signatur der Moderne mit der Kunst als einer Form der sinnlichen Anschauung vereinbar ist. Die Moderne verfügt also sehr wohl über das Prinzip ästhetischer, das heißt sinnlicher Artikulation, ohne die Orientierung auf das Ideal der menschlichen Bestimmung preisgeben zu müssen. Wenn die Beobachtung richtig ist, dass Schiller die emotionalen Wirkungen (Mitleid und Bewunderung) mittelbar werden lässt, indem er sie auf die Handlungsebene selbst begrenzt, dann ist das ein zusätzlicher Hinweis auf den grundsätzlichen Charakter und die Reichweite der ästhetischen Neuorientierung. Schillers erklärte Absicht, »dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären« (NA Bd. 10, S. 11), ist nicht allein Ab-

sage an realistische Darstellungsweisen und illusionistische Wirkungen, sie ist vielmehr zugleich eine Neubegründung ästhetischer Verfahrensweisen unter dem Primat der Reflexion. Reflexion aber ist der einzig mögliche Zugang zu einer Wirklichkeit, wenn diese nicht mehr unmittelbar sinnlich erfahrbar ist. Das Kunstwerk bewahrt gleichwohl seine sinnliche Gestalt. Es ist aber nicht Abbild wirklicher Vorgänge, sondern Referenz: »Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen.« (NA Bd. 10, S. 10) Es verzichtet auf die nur emotionale Wirkung zugunsten von Erkenntnis und Ermächtigung zu geschichtlichem, das heißt geschichtsphilosophisch relevantem Handeln, zur Verwirklichung der Freiheit. Im Zeichen des Autonomiekonzepts wird der aufklärerische Anspruch über seine vorläufige, individuumsorientierte Leistung hinausgeführt. Zugleich ergibt sich über Schiller hinaus die Frage nach der Handlungslogik und nach der Strukturierung der Fabel in der modernen Kunst. Denn wenn das Kunstwerk der Wirklichkeit gegenüber als mittelbar verstanden wird, kann die Organisation des Stoffes auch konventionell sein. Sie ist von den Darstellungsintentionen und ästhetischen Gesetzmäßigkeiten bestimmt. Das ist auch eine entschiedene Kritik an der realistischen Darstellungsweise in einem Augenblick, als im europäischen Maßstab die Weichen für den Realismus gestellt werden. Schiller unterstellt hier einen Mangel an Reflexion. Das Zitat einer nicht mehr zeitgemäßen Form und ihre Umfunktionierung in der *Braut von Messina* ist nur der Extremfall einer Verfahrensweise, die grundsätzliche Bedeutung hat, wenn Kunst nicht mehr unmittelbar auf wirkliche Vorgänge zurückgreifen kann. Zugleich ist damit zu einem recht frühen Zeitpunkt die Annahme widerlegt, dass die Probleme der modernen Wirklichkeit nicht in literarischen Handlungen darstellbar wären. Sie sind es, wenn solche Vorgänge nicht als gegenstandsadäquat verstanden, sondern in der Logik der ästhetischen Darstellung wahrgenommen werden.

MICHAEL DAVIDIS

DER MÜNCHNER DICHTERFÜRST UND SEINE VERLEGER

Ein Beitrag zur Buchhandelsgeschichte der ›Heysezeit‹

Wird man nach einem heute weithin vergessenen Schriftsteller wie Paul Heyse (1830-1914) eine literarische Epoche benennen? Wohl kaum. Kann es sich lohnen, seine Werke wieder zu lesen? Vielleicht. Darf man sich einen wissenschaftlichen Gewinn davon versprechen, ihre Distribution durch den zeitgenössischen Buchhandel zu untersuchen? Mit Sicherheit. Heyses herausragende Rolle im literarischen Leben seiner Zeit beruhte nämlich zu einem guten Teil auf der Arbeit zweier damals hochbedeutender Verlage: zunächst, fünf Jahrzehnte lang, der mittlerweile so gut wie unbekanntem »Besserschen Buchhandlung« in Berlin, zuletzt der berühmten »J. G. Cotta'schen Buchhandlung« in Stuttgart, die sich die erstgenannte Firma nach dem Tod ihres Gründers und Inhabers Wilhelm Hertz (1822-1901, nicht zu verwechseln mit dem Münchner Dichter und Germanisten gleichen Namens) einverleibt hat. Die Bemühungen dieser beiden Unternehmen um Heyse und sein Werk sollen im Folgenden untersucht werden.¹

Die Cotta'sche Buchhandlung hat in ihrer 350jährigen Geschichte zwei besonders eindrucksvolle Verlegergestalten aufzuweisen: Johann Friedrich Cotta, den »Bonaparte des deutschen Buchhandels«, der das Geschäft 1787 von seinem Vater übernahm und zur ersten Adresse im Literaturbetrieb seiner Zeit ausbaute, und Adolf Kröner (1836-1911), den »Bismarck des deutschen Buchhandels«, der es 1889 von den Erben Carl von Cottas

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrags vom 15.6.2009 im Rahmen der Ringvorlesung *350 Jahre Cotta-Verlag* der Universität Tübingen. Der Verfasser knüpft damit an eine vor fast dreißig Jahren erschienene Arbeit an: Michael Davidis, *Der Verlag von Wilhelm Hertz. Beiträge zu einer Geschichte der Literaturvermittlung im 19. Jahrhundert, insbesondere zur Verlagsgeschichte der Werke von Paul Heyse, Theodor Fontane und Gottfried Keller*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* XXII, 1982, Sp. 1254-1590 (zu Heyse v. a. Sp. 1345-1379). Grundlegend zum Thema: Monika Estermann und Stephan Füssel, *Belletristische Verlage, in: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt/M 2003, S. 164-299 (zu Hertz S. 189-193).

kaufte und nach dem Ausscheiden der namengebenden Gründerfamilie in »J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf.« umbenannte. Während die Anfänge und die Blütezeit des Verlags vergleichsweise gut erforscht sind,² ist seine Geschichte im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert noch nicht geschrieben. So hat auch die verlegerische Leistung Kröners noch nicht die ihr gebührende Würdigung erfahren. Ihm verdankte das in den 1880er Jahren gegenüber anderen, innovativeren Firmen ins Hintertreffen geratene Unternehmen nicht nur das pure Überleben, sondern sogar einen kaum mehr zu erwartenden Aufschwung. Neben der *Jubiläumsausgabe* von Goethes und der *Säkularausgabe* von Schillers Werken sowie der Aufsehen erregenden Publikation von Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen* (1898) eröffneten vor allem der Kauf des »Verlags von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung)« und dessen Umwandlung in eine Berliner Filiale dem Stuttgarter Traditionsunternehmen neue wirtschaftliche Perspektiven. Auch die 1901 mit der Cotta'schen vereinigte Bessersche Buchhandlung hatte nämlich bis dahin in der Spitzengruppe der deutschen Verlage rangiert, und zwar sowohl mit ihrem belletristischen als auch mit ihrem wissenschaftlichen Programm. Die Übernahme dieser Firma durch Cotta muss auf die Zeitgenossen wie das Verschlingen eines Kaninchens durch eine Schlange gewirkt haben: Das Opfer war relativ groß und blieb, auch nachdem es geschluckt worden war, noch lang in seinen Umrissen erkennbar.

Durch die Erweiterung um den Verlag von Wilhelm Hertz erfuhr das Programm der Cotta'schen Buchhandlung nicht nur quantitativ, sondern auch inhaltlich einen gewaltigen Zuwachs. War sie bis dahin in erster Linie der Verlag Goethes, Schillers und der bedeutenden Lyriker des 19. Jahrhunderts gewesen, so wurde ihre Backlist nun um eine wichtige, vorher im Programm vernachlässigte Literaturströmung erweitert, um die Prosa des Poetischen Realismus. Man nahm Cotta in der Folgezeit nicht mehr nur als den Verlag der Klassiker wahr, zumal deren exklusive Publikationsrechte schon 1867 abgelaufen waren, sondern auch als den Verlag der erst kurz zuvor gestorbenen Erzähler Gottfried Keller und Theodor Fontane und des damals schon über 70jährigen Paul Heyse. Nach einer kurzen Episode in den 1850er Jahren, als Georg von Cotta einen ersten, nur beschränkt erfolgreichen Versuch gemacht hatte, Heyse für seinen Verlag zu gewinnen, ist dieser mithin erst im Alter zu einem wirklichen Cotta-Autor geworden, zu einem Zeitpunkt, als sein Ruhm schon ein wenig verblasst war. Insofern ist die Geschichte Paul Heyses als Cotta-Autor die Ge-

² Liselotte Lohrer, Cotta. Geschichte eines Verlags 1659-1959, Stuttgart 1959; Von der Zensur zum Weltverlag. 350 Jahre Cotta, hrsg. v. Georg Braungart u. a., Tübingen 2009.

schichte einer Verspätung. Bei der Darstellung von Heyses Verlagsbeziehungen wird es deshalb erst in zweiter Linie um die Schlange gehen, vorrangig aber um das Kaninchen, also weniger um die Cotta'sche Buchhandlung und Adolf Kröner als um die Bessersche Buchhandlung und Wilhelm Hertz. Das war immerhin ein Mann, der sich mit seiner Firma jahrzehntelang gegenüber Cotta und anderen Großverlagen behauptet, ja sie in seiner besten Zeit fast in den Schatten gestellt hat. Denn mit demselben Recht, mit dem man die Cotta'sche Buchhandlung als den führenden Verlag der Goethezeit bezeichnet, könnte man die Bessersche Buchhandlung den führenden Verlag der ›Heysezeit‹ nennen.

Eine solche Epochendefinition mag heute unangemessen, wenn nicht gar lächerlich wirken; doch war es kein geringerer als Theodor Fontane, der 1890 prophezeit hat, dass die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in der deutschen Literaturgeschichte wahrscheinlich nach Heyse benannt werden würde.³ Im Gegensatz zu anderen, klarsichtigeren Urteilen Fontanes hat sich diese Prognose zwar nicht bewahrheitet, eine epochemachende Erscheinung war Heyse aber allemal. Sein Gesamtwerk umfasst zeitlich exakt die Jahre zwischen der Revolution von 1848 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs. In jedem der dazwischen liegenden Jahre veröffentlichte er mindestens ein Buch, oft mehrere.⁴ Die Erwartungen Fontanes, der die Produktivität schon des jungen Heyse mit den Worten charakterisiert hatte, »alle zwei Jahr ein Kind, alle Jahr ein Drama, alle halb Jahr eine Novelle«,⁵ wurden, was die literarische Seite anlangt, bei weitem übertroffen. Neben den beiden von Fontane genannten Gattungen widmete sich Heyse auch der Lyrik, dem Versepos und dem Roman. Darüber hinaus war er als Übersetzer, vor allem als Vermittler der zeitgenössischen italienischen Literatur,⁶ als Literaturtheoretiker – wenn man ihm auf Grund seiner in der Novellenforschung meist überbewerteten »Falkentheorie« eine solche Funktion zubilligen will⁷ –, als Literaturhistoriker, Herausgeber, Kritiker und zeitweise auch als Zeitschriftenredakteur tätig. Seine Werke fanden erheblichen Absatz und wurden von der Literatur-

³ Siehe Anm. 36.

⁴ Zur Bibliographie s. Werner Martin, Paul Heyse. Eine Bibliographie seiner Werke, Hildesheim 1973.

⁵ Fontane an Theodor Storm, Juli 1860, zit. nach: Theodor Fontane, Briefe, 5 Bde, München 1976-1994; hier: Bd. 1, S. 366.

⁶ S. hierzu: Gabriele Kroes-Tillmann, Paul Heyse Italianissimo. Über seine Dichtungen und Nachdichtungen, Würzburg 1993; Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien, hrsg. v. Roland Berbig u. Walter Hettche, Frankfurt/M 2001.

⁷ Siehe hierzu: Rainer Hildebrand, Heyses sogenannte Falkentheorie, in: Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien (s. Anm. 6), S. 77-86.

kritik eingehend gewürdigt. Legt man die epocheninternen und nicht die heutigen Wertmaßstäbe an, geht man also davon aus, dass die retrospektive Literaturbetrachtung nicht deckungsgleich ist mit einer realen Geschichte des literarischen Marktes, war Heyse ohne Zweifel eine zentrale Figur im kulturellen Leben seiner Zeit. Bei kaum einem anderen Autor der deutschen Literaturgeschichte ist der Widerspruch zwischen Ruhm zu Lebzeiten und postumer Vergessenheit so eklatant wie bei ihm.

Das gilt mutatis mutandis für seinen Verleger Wilhelm Hertz ebenso. Auch in Bezug auf ihn kann man mit einem zeitgenössischen Superlativ aufwarten und dabei sogar in der Familie bleiben; denn ausgerechnet ein Sohn unseres Gewährsmanns in Sachen Heyse, der Verleger Friedrich Fontane, der es als Berufskollege von Hertz wissen musste, hat den Inhaber der Besserschen Buchhandlung einmal als »die absolute Nummer 1« unter den deutschen Verlegern bezeichnet.⁸ Diese Aussage stammt nicht zufällig aus dem Jahr 1889, in dem Hertz mit seinem bis heute bekanntesten Verlagsprodukt, der ersten Gesamtausgabe von Gottfried Kellers Werken, den Gipfel seines Wirkens erreichte. Sein bei weitem wichtigster Autor war und blieb aber stets Paul Heyse. Mit Heyses Werken wurde seine Firma identifiziert, mit ihnen identifizierte er sie selbst. Von dem dramatischen Erstling des Jahres 1850 bis zu den *Jugenderinnerungen und Bekenntnissen* von 1900 verlegte Hertz nahezu alle Werke Heyses. Sie machten schließlich beinahe ein Sechstel seines gesamten und über ein Drittel seines belletristischen Verlagsprogramms aus.⁹ Es handelt sich hier also um den nicht eben häufigen Fall einer Autor-Verleger-Beziehung, in der ein Verleger das Talent eines jungen, noch unbekanntens Autors sofort erkennt, ihm zum literarischen Durchbruch und wirtschaftlichen Erfolg verhilft und ihn – das ist das eigentlich Seltene – auch danach, und zwar jahrzehntelang, in seinem Verlag halten kann. Spätestens seit den 1860er Jahren war die Kooperation zwischen Hertz und Heyse ein wichtiger und stabiler Faktor des literarischen Marktes. Als für ihre Zeit signifikante, ja repräsentative Autor-Verleger-Verbindung und wegen der vorzüglichen Quellenlage stellt sie für die heutige Buchwissenschaft einen ausgesprochenen Glücksfall dar. Diese über fünfzigjährige Beziehung ist nämlich – im Heyse-Archiv der Bayerischen Staatsbibliothek in München und im Cotta-Archiv des Deutschen Literaturarchivs in Marbach – auf ganz singuläre Weise dokumentiert: durch über 2000 Briefe, durch die fast lücken-

⁸ Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 31.8.1889, zit. nach: Theodor Fontane, Briefe an Georg Friedlaender, hrsg. v. Kurt Schreinert, Heidelberg 1954, S. 112.

⁹ Vgl. Verlags-Katalog von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) in Berlin, Berlin 1891.

lose Reihe der Verlagsverträge und eine bisher kaum ansatzweise ausgewertete Zahl weiterer Quellen wie Kalkulationen, Verlagsprospekte und Korrespondenzen Dritter. Aus diesem umfangreichen Fundus schöpft der folgende Überblick über die Verlagsverbindung, dem einige biographische Informationen über die zwei Partner vorangestellt werden: über den Schriftsteller, der ja mehr als nur Hertz-Autor, und über den Buchhändler, der mehr als nur der Verleger Heyses gewesen ist.

Zunächst zur Vita des älteren von beiden, des 1822 in Hamburg geborenen, einer jüdischen Bankiersfamilie entstammenden Wilhelm Hertz und zu seinem Herkunftsmilieu: Die vornehmen Hamburger Juden hatten zu Beginn des 19. Jahrhunderts, auch während der französischen Besetzung, enge kulturelle Beziehungen zur Welt des aufgeklärten und gebildeten Berliner Judentums und damit zu den literarischen Kreisen der preußischen Hauptstadt. Um eine sehr reale Frucht dieser Kontakte, um einen Beweis dafür, dass sie sich keineswegs auf die geistige Ebene beschränkten, handelt es sich auch bei dem späteren Verleger. Wilhelm Hertz war nämlich, wie seine Nachkommen unter lebensbedrohlichen Bedingungen in den Jahren 1941/1942 mit kriminalistischem Spürsinn nachweisen konnten, ein illegitimer Sohn des Dichters Adelbert von Chamisso.¹⁰ Ihm selber war diese in der Familie lang verdrängte und vertuschte Tatsache von Jugend auf bekannt. Sie dürfte für sein Selbstverständnis mindestens ebenso wichtig gewesen sein wie das Bewusstsein, aus einem recht wohlhabenden Hause zu stammen. Seine Mutter und sein juristischer Vater ließen sich und ihre Kinder 1828 taufen und verlegten ihren Wohnsitz nach Berlin, wo Hertz zuerst eine von Jacob Ludwig Cauer, einem Schüler Fichtes, gegründete Privatschule und anschließend ein Jahr lang das »Friedrichwerdersche Gymnasium« besuchte. Aus dieser Zeit datieren seine intensive kirchliche Bindung im Sinne der lutherischen Orthodoxie und seine starke Identifikation mit den herrschenden Kräften des preußischen Staates. Trotz einer nach außen hin zweifellos gelungenen gesellschaftlichen Assimilation hatte er zeitlebens die Spannung zwischen den Traditionen der jüdischen Bourgeoisie und denen des Preußentums in sich auszutragen, mehr noch die zwischen protestantischer Ethik und intellektueller Ungebundenheit. Auf seinen Beruf wirkten sich diese heterogenen Eigenschaften äußerst produktiv aus; doch machte ihn die seltsame Widersprüchlichkeit seines Charakters, die Verbindung von kaufmännischer So-

¹⁰ Hans W. Hertz, Wilhelm Hertz, ein Sohn des Dichters Adelbert von Chamisso, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 10, 1970, Sp. 269-308. Wenig überzeugend die Gegenargumente in: Beatrix Langner, Der wilde Europäer. Adelbert von Chamisso, Berlin 2008, S. 263 u. 349f.

lilität und künstlerischer Sensibilität, von Pedanterie und Großzügigkeit, von Überheblichkeit und Hilfsbereitschaft gelegentlich zu einem nicht ganz einfachen Gesprächs- und Verhandlungspartner. Das hat niemand besser erkannt als Fontane, der ihn als zugleich »bürgerlich-respektabel«, »espritvoll« und »gütig« beschrieb,¹¹ aber auch als »stachlig« und »giftig«, als eine »Mischung von Lauge und Sentimentalität, von Schnurrigkeit und Geschäftlichkeit, von unglaublichster Offenheit und zugeknöpftester Reserviertheit«.¹²

Gestützt auf eine mehrjährige, vielseitige Berufsausbildung und -erfahrung in zwei bedeutenden Buchhandelsfirmen (Perthes, Besser & Mauke in Hamburg und Friedrich Frommann in Jena) und ausgestattet mit erheblichen, gerade in den wirtschaftlichen und politischen Krisenjahren des Vormärz entscheidenden finanziellen Mitteln machte sich Hertz im Alter von vierundzwanzig Jahren selbständig, indem er zum 1. Januar 1847 die Sortimentsbuchhandlung von Wilhelm Besser in der Berliner Behrenstraße erwarb. Er behielt die Firmenbezeichnung »Bessersche Buchhandlung« bei und fügte sie auch dem Namen des kurz darauf eröffneten Verlags an, der zeit seiner Existenz »Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung)« hieß. Die Verlagstätigkeit war das eigentliche Ziel des jungen Unternehmers gewesen und sie blieb bis ins hohe Alter sein wichtigstes Arbeitsfeld. Trotzdem hat er das Ladengeschäft nie aufgegeben, denn auch als Verleger waren ihm der direkte Kontakt zum Kunden und die genaue Kenntnis der Buchproduktion seiner Kollegen unentbehrlich.

Durch ihre Lage in unmittelbarer Nähe von Universität, Königlicher Bibliothek und Regierungsviertel bot die Bessersche Sortimentshandlung ihrem Inhaber in den Anfangsjahren günstige Voraussetzungen für das Anknüpfen von Autorenkontakten. Seine Belesenheit, seine persönliche Liebenswürdigkeit und sein gesellschaftlichen Geschick verschafften Hertz ganz vorzügliche Verbindungen zu vielen einflussreichen Gelehrten, zu höheren Beamten des preußischen Kultusministeriums und zu den tonangebenden kirchlichen Kreisen. So gelang es ihm binnen kürzester Zeit, seinem Unternehmen neben älteren und größeren Firmen wie zum Beispiel der damals von Georg Ernst Reimer geleiteten Reimerschen Verlagshandlung einen Platz in der ersten Reihe der Berliner Verlage zu verschaffen. Unter seinen dortigen Kollegen galt er, nach einer Aussage des im Umgang mit Verlegern nicht gerade unerfahrenen Schriftstellers Oskar von

¹¹ Fontane an Mathilde von Rohr, 17.3.1872, zit nach: Theodor Fontane, Briefe (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 404.

¹² Fontane an Paul Heyse, 22.12.1859 und 7.11.1860, zit. nach: Der Briefwechsel von Theodor Fontane und Paul Heyse (s. Anm. 50), S. 80 u. 90f.

Redwitz, als der zugleich »gebildetste und betriebsamste«.¹³ Bereits im ersten Jahrzehnt wies der Verlagskatalog sowohl auf wissenschaftlichem als auch auf literarischem und politischem Gebiet eine Reihe illustrier Autorennamen auf, darunter Friedrich Julius Stahl und Viktor Aimé Huber, Karl Richard Lepsius, Ernst Curtius und Wilhelm Wattenbach, Herman Grimm und Adolph Friedrich von Schack. In einer Zeit, in der sich im deutschen Buchhandel längst eine Trennung der Sparten und eine Spezialisierung der Verlagsprogramme durchgesetzt hatten, beharrte Hertz nicht nur auf der Verbindung von Verlag und Sortiment, sondern auch auf einer engen Verzahnung von wissenschaftlichem, politischem und literarischem Verlag. Publikationen zu tagespolitischen Fragen spielten allerdings nur in der Frühzeit des Verlags eine gewisse Rolle. Dieses Programmsegment wurde nach einigen unangenehmen Erfahrungen mit der Zensurbehörde deutlich reduziert und schließlich ganz aufgegeben.

Mit seiner anspruchsvollen Programmatik und seiner sehr persönlichen, allen rein kommerziellen Spekulationen fernstehenden Art der Geschäftsführung blieb Wilhelm Hertz ganz den buchhändlerischen Traditionen des deutschen Idealismus, den Gedanken eines Göschen oder Perthes, verhaftet, wie sie auch noch das Selbstverständnis und die Selbstdarstellung der folgenden Generation, bis hin zu Samuel Fischer, prägten.¹⁴ Diese Haltung spricht aus dem verlegerischen Bekenntnis, das Hertz in einem Artikel des *Börsenblatts* von 1863 abgelegt hat:

Ist der Buchhändler nicht ganz gedanken- und interesselos, so werden zwei Hauptbestrebungen in ihm wach sein [...]. Die eine Bestrebung geht auf den Gewinn, [...] auf das mercantilische Ansehen, welches der Firma geschaffen werden soll; die andere dient selbstlos höheren Interessen, sie dient der Literatur, und sucht den Gedanken, den Werken, den Schriftstellern Geltung zu verschaffen, welchen wir Geltung, also Verbreitung wünschen. Je erfüllter wir von unserem Berufe und seiner missionirenden Aufgabe sind, desto ernster wird unser Trachten sein, beide Bestrebungen zu einer einzigen zu einigen.¹⁵

¹³ Oskar von Redwitz an Wilhelm Hertz, 25.12.1870, DLA/Cotta-Archiv, Faszikel Redwitz.

¹⁴ Georg Joachim Göschen, *Meine Gedanken über den Buchhandel und dessen Mängel* (1802); Friedrich Christoph Perthes, *Der deutsche Buchhandel als Bedingung des Daseyns einer deutschen Literatur* (1816) (beides in: *Zeugnisse und Programme zur Geschichte des deutschen Buchhandels*, hrsg. v. Gerd Schulz, Stuttgart 1964, S. 20-36 u. 37-54); Samuel Fischer, *Der Verleger und der Büchermarkt* (1911), in: *In memoriam S. Fischer*. 24. Dezember 1859-1959, Frankfurt/M. 1959, S. 9-15.

¹⁵ Wilhelm Hertz, *Weihnachtsgedanken*, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 29, 1863, S. 175-178.

Den acht Jahre jüngeren, 1830 geborenen Paul Heyse hat Hertz vermutlich schon als Kind kennengelernt. Beide hatten eine ähnliche Sozialisation in der Welt des aufstrebenden Berliner Judentums erfahren. Sie verfügten also über einen vergleichbaren Familien- und Bildungshintergrund, wenngleich der hochbegabte Heyse ein Studium der Klassischen Philologie und der Romanistik, Hertz dagegen, als mittelmäßiger Schüler ohne Gymnasialabschluss, nur eine Buchhandelslehre absolvierte. Über Heyses Mutter Julie, die Tochter des Berliner Hofjuweliers Jakob Salomon (nach der Konversion »Saaling«) und Cousine der Mutter von Felix Mendelssohn-Bartholdy, waren sie sogar entfernt verwandt. Um Julie Heyse, die ihren Mann lang überlebte, hat sich Hertz, nachdem ihr Sohn nach München umgezogen war, rührend gekümmert und später auch die Pflege der Gräber der Heyse-Eltern übernommen.

Der junge Paul Heyse muss nicht nur ein Musterschüler, sondern auch eine Art von literarischem Wunderkind gewesen sein. Nur so ist es zu erklären, dass er schon als Schüler von dem einflussreichen Emanuel Geibel entdeckt und als vielversprechendes Nachwuchstalent in das Haus seines späteren Schwiegervaters, des Kunsthistorikers und Ministerialbeamten Franz Kugler, eingeführt wurde. Der Kuglersche Salon war damals ein Zentrum gebildeter Konversation in Berlin. Durch Kugler avancierte Heyse 1849 zum jüngsten Mitglied einer heute fast nur noch aus Fontanes autobiografischen Werken bekannten Dichtervereinigung, des »Tunnels über der Spree«.

Wie der Verlagskontakt zwischen Hertz und Heyse zustande kam, ist nicht mehr genau festzumachen. Das erste gemeinsame Projekt, die Veröffentlichung von Heyses Trauerspiel *Francesca von Rimini*, war zwar kein kommerzieller Erfolg, machte den 20jährigen Verfasser aber schlagartig bekannt. Von ihm als »feierliche Absage an die ästhetische Kleinmeisterie des Tunnels«¹⁶ verstanden, erregte dieses nie aufgeführte Drama wegen einiger vom Lesepublikum der Reaktionszeit als zu freizügig empfundener Passagen einen kleinen Skandal. Noch zwei Jahre später, als Heyse im Rahmen eines Editionsprojekts in der Vatikanischen Bibliothek recherchierte, geriet er in den Verdacht, er habe sich eingeschlichen, um »noch unbekannte obscöne Dichtungen aus der Bibliothek Sr. Heiligkeit zu veröffentlichen«. Und der alte Ludwig Tieck schickte dem »unvorsichtigen Verleger [...] gar die Warnung, mit einem so zucht- und talentlosen jungen Manne sich fernerhin ja nicht einzulassen«. Das hat Hertz nicht im mindesten davon abgehalten, kurz darauf ein von Heyse gemeinsam mit

¹⁶ Dieses und die beiden folgenden Zitate aus: Paul Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Berlin 1900, S. 107.

seinem Mentor Geibel herausgegebenes *Spanisches Liederbuch* zu verlegen; aber auch diesmal gab es, schon im Vorfeld, eine kleine Irritation. Anlass war das Motiv der Umschlagzeichnung, mit der man den jungen Adolph Menzel – auch er Mitglied des »Tunnels über der Spree« – beauftragt hatte. Weshalb sein Entwurf dem Verleger nicht recht zusagen wollte, wird aus einem Brief Heyses an Geibel klar:

Hertz [...] bewog [...] mich zu Menzel zu gehn und wegen etwaiger Änderung des Pfaffen anzufragen. Menzel wollte nichts davon wissen, was mir von Herzen lieb war [...]. Die Katholiken haben ganz andere Dinge mit der liebenswürdigsten Laune vertragen als diesen Priester, der dem stürmischen Liebespaar aus dem Wege geht. [...] Und dann liegt der Gedanke, der Menzel den Anstoß gab, das Vordrängen der erotischen Lieder gegen die wenigen geistlichen, [...] auf der Hand.¹⁷

Nach einigen Debatten griff Hertz zu der Vorsichtsmaßnahme, die für Süddeutschland bestimmten Exemplare mit einem nicht illustrierten und somit der Blasphemie unverdächtigen Umschlag zu versehen.

Die Rücksicht des Verlegers auf die Empfindlichkeiten des katholischen Publikums sollte sich für die Herausgeber Geibel und Heyse bald als kluger Schachzug bewähren. Denn die bei den Einheimischen ohnehin umstrittene Berufung Geibels und Heyses nach München wäre andernfalls auf noch stärkere Kritik gestoßen. Geibel wurde nämlich 1852, Heyse, auf dessen Vorschlag hin, 1854 von dem kulturpolitisch ambitionierten Königs Maximilian II. von Bayern in den Kreis von Dichtern und Gelehrten aufgenommen, mit denen er seiner Hauptstadt zu neuem Glanz verhelfen wollte, die damals, gemessen an ihrem Ruf als Kunstmetropole, in literarischer Hinsicht als ein zutiefst provinzieller Ort galt.¹⁸ Im Falle Heyses, der bis dahin nur wenige kleinere Arbeiten publiziert hatte, ging der Monarch ein gehöriges Risiko ein, waren doch dessen erste umfangreichere Werke vom Verlag zwar schon angekündigt, aber noch lange nicht ausgeliefert worden. Seine unter dem Titel *Hermen* zusammengefassten Versepen und der fulminante erste Band seiner Novellen brachten also erst nachträglich die Rechtfertigung dafür, dass Heyse »noch jung an Jahren die Glücksbraut heimgeführt hat, die sonst, wie zur Verhöhnung, nur ohnmächtigem Alter angetraut zu werden pflegt«.¹⁹ Setzt man diesem aus einem ge-

¹⁷ Der Briefwechsel von Emanuel Geibel und Paul Heyse, hrsg. v. Erich Petzet, München 1922, S. 78f.

¹⁸ Siehe hierzu: Michail Krausnick, Paul Heyse und der Münchener Dichterkreis, Bonn 1974.

¹⁹ Theodor Fontane: *Hermen*, in: Literaturblatt des Deutschen Kunstblattes, 1854, zit. nach Theodor Fontane, Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen, Bd. 1, München 1969, S. 275.

wissen Neid geborenen Fontaneschen Bonmot den bekannten Altersseufzer Friedrich Hebbels, »bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher«,²⁰ zur Seite und vergleicht man Heyses Karriere mit der seiner künstlerisch bedeutenderen Berufsgenossen, wird auf verblüffende Weise deutlich, wie schnell er beides, den Wein und den Becher, schon als junger Mann erobert hat. Seine Glücksbräute waren nicht nur die schöne Margarete Kugler und die Gunst eines gebildeten Fürsten, sondern auch eine durch hohe Zuwendungen garantierte finanzielle Sicherheit und schließlich der Titel eines Professors (ohne Lehrverpflichtung) an der Münchner Universität. Die einzige Gegenleistung, die er zu erbringen hatte, bestand in der Teilnahme an den sogenannten Symposien, den Gesprächsrunden Maximilians mit den »Nordlichtern«, den von ihm aus anderen Bundesstaaten nach München geholten und dort vielfach angefeindeten Intellektuellen. Indes zeigen die nicht unbeträchtlichen Honorare, die Heyse für seine ersten Buchveröffentlichungen bezog, dass die mäzenatische Unterstützung durch den Landesherrn schon damals mitnichten den einzigen Aktivposten in seinem Budget bildete.

Nachdem Heyse dem König bei der Antrittsaudienz ein repräsentativ gebundenes Exemplar der druckfrischen *Hermen* überreicht hatte, gab ihm Hertz für sein weiteres Auftreten in München einige nicht zu verachtenden Ratschläge:

Beim Buchbinder befinden sich 2 Sortimenten Deiner Schriften zum Versohlen. Eines für unseren König [Friedrich Wilhelm IV. von Preußen], ein zweites kannst Du für Euren Ludwig erhalten, dem es zu überreichen ich Dir rathen möchte. Zurückgetretene Herrschaften [Ludwig I. von Bayern hatte während der Revolution 1848 zugunsten seines Sohnes auf den Thron verzichtet] sind noch dankbarer für Aufmerksamkeiten, als Andere, und nutzen kann es Dir jedenfalls.²¹

Dass trotz launiger Bemerkungen dieser Art und ungeachtet dessen, dass man inzwischen zum Du übergegangen war, bald nach Übersiedlung des jungen Stars in die bayerische Hauptstadt eine Krise im Verhältnis zu seinem Berliner Verleger eintrat, war fast unausweichlich. Ungeduldig, wie er war, und unter einem starken Druck, die empfangenen Vorschusslorbeeren durch neue Erfolge zu rechtfertigen, machte ihm Heyse alsbald den Vorwurf, nicht genug für die Verbreitung seiner *Novellen* zu tun und da-

²⁰ Hebbels Kommentar, als man ihm kurz vor seinem Tod den Schillerpreis verlieh, zit. nach: Friedrich Bamberg, Hebbel, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 11, Leipzig 1880, S. 169-188.

²¹ Hertz an Heyse, 10.12.1854, DLA/Cotta-Archiv, Faszikel Heyse.

durch eine zweite Auflage zu verzögern. Hertz wiederum war so unvorsichtig, von der Publikation einer neuen Verserzählung, *Die Braut von Cypern*, in der vom Autor gewünschten Gestalt, nämlich mit einem inhaltlich nicht zugehörigen lyrischen Anhang, dringend abzuraten. Vielleicht war er sich allzu sicher, dass ihm in München keine Gefahr durch eine nennenswerte Konkurrenz drohte. Dort hatte es nämlich seit jeher an einem »Verleger für andere als wissenschaftliche, geistliche und pädagogische Literatur« gefehlt.²² Und sicher hat Hertz auch nicht im Entferntesten damit gerechnet, dass Franz Kugler, der mit seiner *Kunstgeschichte* Autor der Cotta'schen Buchhandlung war, den Versuch machen würde, seinen Schwiegersohn dort einzuführen.

Dass Heyse so bereitwillig auf die von Kugler vermittelten Avancen aus Stuttgart reagierte, mag durch die damals häufig gezogene Parallele zwischen seiner Berufung nach München und der des jungen Goethe nach Weimar befördert worden sein. In einem und demselben Verlag mit den Klassikern zu erscheinen, kann seinem Selbstwertgefühl nicht gerade abträglich gewesen sein. Den Ausschlag für seine Neuorientierung gab schließlich die diplomatisch geschickte Zusage des damaligen Verlagsinhabers Georg von Cotta, die *Braut von Cypern* zusammen mit dem von Hertz als unpassend empfundenen Gedichtanhang zu drucken. Heyse bot Cotta daraufhin – und nun wurde die Situation für Hertz wirklich gefährlich – zusätzlich eine nahezu abgeschlossene zweite Sammlung von Novellen an. Auch dieses Buch erschien 1857 im Cotta'schen Verlag, und im Jahr darauf sogar noch eine weitere Verserzählung. Nur mit allergrößter Mühe und der standhaften Weigerung, sich vom ersten Novellenband zu trennen, konnte sich Hertz schließlich gegen den, wie er es damals formulierte, »großen Mogul aus Stuttgart« behaupten.²³ Seine Argumentation gegenüber Heyse verrät nicht nur ein stabiles Selbstbewusstsein, sie benennt auch die tatsächlichen Vorzüge seiner Firma:

Ich sehe die mancherlei Vortheile, die Cotta für poetische Arbeiten zu bieten vermag, ein; ich weiß aber auch, daß ich die nicht gewöhnliche Liebe, das nicht gewöhnliche persönliche Interesse in meinen Verlag hineinthue und bilde mir ein, daß das auch etwas werth ist. Es fällt mir nicht ein, mich mit Cotta zu messen, aber meine Firma hat auch ihren Klang, [...] der doch glaube ich, nicht ganz schlecht ist.²⁴

²² Paul Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Berlin 1900, S. 190.

²³ Hertz an Heyse, 17.12.1858, Bayerische Staatsbibliothek, Paul-Heyse-Archiv.

²⁴ Hertz an Heyse, 4.7.1857, ebd.

Heyse ließ sich letztlich auch deshalb von Hertz überzeugen, weil sich der oft zögerliche und in seinem Urteil unsicher wirkende Georg von Cotta nicht energisch genug um seine folgenden Arbeiten bemühte. So markierte Heyses 1860 erschienenes *Italienisches Liederbuch*, ein Pendant zum Heyse-Geibelschen *Spanischen Liederbuch* von 1850, das ebenso wie dieses später von Hugo Wolf vertont wurde, die endgültige Stabilisierung des Verlagsverhältnisses, das in den folgenden vier Jahrzehnten von größeren Spannungen frei blieb. Im Zentrum der Zusammenarbeit standen die weiteren, in ziemlich regelmäßigen Abständen erscheinenden Novellenbände. Bis 1901 wurden es insgesamt 25. Dass der zweite auch künftig von Cotta verbreitet wurde, empfand der Verleger Hertz als einen schmerzhaften Stachel, den zu ziehen ihm trotz wiederholter Bemühungen nie gelungen ist.

Zwar wählte Heyse auch nach 1860 gelegentlich andere Verleger als Hertz, dies jedoch vor allem für Übersetzungen oder Editionen und nur in Ausnahmefällen für eigene Werke. Sein umfangreichstes und wichtigstes andernorts verwirklichtes Projekt war der *Deutsche Novellenschatz*, den Hertz nicht zu übernehmen wagte, weil er wegen der im Norddeutschen Bund geltenden Urheberrechtsregelung zu hohe Kosten für den Abdruck von Novellen neuerer Autoren fürchtete. Das störte Heyse nicht weiter, denn er hatte, wie er im August 1869 an den Mitherausgeber, seinen Schriftstellerkollegen und Protegé Hermann Kurz, schrieb, gleichzeitig mit Rudolf Oldenbourg angeknüpft, in der Hoffnung, »falls Scylla Hertz uns nicht à tout prix verschlingt, bei Charybdis Oldenbourg einen allzeit offenen Rachen zu finden«.²⁵ Oldenbourg, der sich gerade erst selbständig gemacht hatte – zuvor war er Leiter der Cottaschen Niederlassung in München gewesen –, widerlegte Hertz' Skepsis zur Überraschung aller Beteiligten in geradezu glänzender Weise. Er verkaufte, im Aufwind der Reichseinigung von 1871, schon während der ersten sechs Monate nach Erscheinen fast 20.000 Exemplare.²⁶ Bei Adolf Kröner, dem späteren Cotta-Inhaber, der hier bereits mit seinen ersten Firmen ins Spiel kommt, erschienen sowohl die beiden Anthologien des von Heyse und Geibel gegründeten Münchner Dichterkreises, das *Münchener Dichterbuch* von 1862 und das *Neue Münchner Dichterbuch* 1882, wie auch die von Heyse

²⁵ Heyse an Hermann Kurz, 27.8.1869, zit. nach: Monika Walkhoff, Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Hermann Kurz in den Jahren 1869 und 1873, Ludwig-Maximilians-Universität München 1967 (Phil. Diss.), S. 16.

²⁶ Lt. Absatzkonto. Bayerische Staatsbibliothek, Paul-Heyse-Archiv. Siehe auch: Reinhard Wittmann, Wissen für die Zukunft. 150 Jahre Oldenbourg Verlag, München 2008, S. 40. Die folgenden Reihen »Neuer Deutscher Novellenschatz« und »Novellenschatz des Auslandes« blieben dagegen relativ erfolglos.

nach dem Tod von Hermann Kurz initiierte Ausgabe von dessen *Gesammelten Werken*. Carl Krabbe, ein Stuttgart Verleger von Unterhaltungsliteratur, brachte mehrere illustrierte Einzelausgaben Heysescher Novellen heraus, dies jeweils im Einverständnis mit Hertz. Der war zwar selber nicht zu einem so weitgehenden Zugeständnis an den Publikumsgeschmack bereit war, wie es die Verbreitung solcher Geschenkbändchen darstellte, konnte seinem Vorzeigeautor die daraus resultierenden Einnahmen aber schlecht verwehren.

Auch bevor die Produktivität des Autors dies nahegelegt hätte, veröffentlichte Hertz die Heyseschen Novellen, mit Ausnahme der berühmtesten unter Ihnen, *L'Arrabiata*, grundsätzlich nicht einzeln, wie das zum Beispiel die Gebrüder Paetel mit Storms Novellen machten. Er fasste stattdessen jeweils vier bis sechs von ihnen zusammen, bevorzugte also kleinere Auflagen umfangreicherer und teurerer Bände gegenüber hohen Auflagen kleinerer und billigerer Bücher. Heyse, der mehrmals versuchte, Hertz zu Einzeldrucken anzuregen, und die Vorgehensweise seines Verlegers für die Marotte einer »aristokratischen alten Buchhändlerschule«²⁷ hielt, ließ nach längeren Debatten von dieser Forderung ab, weil er einsah, dass der finanzielle Ertrag aus beiden Publikationsformen in etwa der gleiche war. Das lag vor allem daran, dass die Leihbibliotheken nach wie vor einen ausgedehnten Abnehmerkreis für derartige Sammelbände bildeten. Auf diese Vermittlungsinstanzen, die für die Werke vieler Autoren des 19. Jahrhunderts fast die einzigen Käufer waren, nahm Hertz auch dadurch Rücksicht, dass er jeweils die erste Auflage der Novellensammlungen in einem opulenteren Oktavformat und erst die folgenden Auflagen im damals beim Publikum beliebten, für Leihbibliotheken aber ungeeigneten Kleinoktav herstellen ließ. Ein Band kostete geheftet – der Verlegereinband wurde für Prosawerke erst nach 1870 üblich – 2 Taler. Das entspricht in etwa dem, was wir auch heute für ein umfangreicheren Hardcover-Buch mit Erzählprosa bezahlen.

Von jeder der 25 Novellensammlungen Heyses wurden im Lauf der Zeit etwa 5000 Exemplare verkauft, nach der damaligen Produktionsbeziehungsweise Deklarationspraxis also fünf Auflagen. Das gleiche gilt für Heyses Romane, deren erster, *Kinder der Welt*, 1873 erschien. Auch bei ihnen trat nach dem Verkauf von fünf Auflagen eine Sättigung des Marktes ein. Über die Ursachen des daraus ablesbaren, von den Zeitgenossen oft beklagten Zurückbleibens des deutschen Buchmarkts hinter dem engli-

²⁷ Paul Heyse an Theodor Storm, 17.12.1876, zit. nach: Briefwechsel Theodor Storm – Paul Heyse (siehe Anm. 50), Bd. II, S. 23.

schen und französischen hat sich Wilhelm Hertz in einem Diskussionsbeitrag 1878 auf einer Buchhändlerkonferenz in Weimar geäußert:

Deutschland hat ein kleines Sprachgebiet mit armer Bevölkerung, eine literarische Überproduktion im Verhältniß zur Aufnahme- und Consumtionskraft. [...] Die Leute, welche Bücher kaufen müßten, sollten, können nicht lesen, und die lesen können und kaufen möchten, können keine Bücher kaufen. [...] Der in Deutschland gegen Bücher herrschende Cynismus ist geradezu unerhört. [...] Gehen Sie z. B. zu Vielen unserer Reichen, was finden Sie da? Lassen Sie sich den kleinen widerwärtigen Nippeschrank der Tochter zeigen. Nichts weiter als eine Literatur des Zufalls, was Freunde zu Weihnacht oder Onkels zur Confirmation zufällig brachten, oder was sie beim Cotillon gewonnen. Sehen Sie sich die Bibliothek des Herrn vom Hause an, und Sie werden erschrecken. Er hat gar nichts, und was er hat, ist so gut wie nichts.²⁸

Die Grenze von 5000 Exemplaren war nur durch erheblich billigere Neuauflagen zu überschreiten. Hertz schuf zu in dieser Absicht – und nicht etwa, wie man heute erwarten würde, aus repräsentativen Gründen – 1871 eine zehnbändige, später mehrmals erweiterte Heyse-Gesamtausgabe, deren Bände auch einzeln käuflich waren und je 3,60 Mark kosteten, also nur gut halb so viel wie die Einzelausgaben. Bei der Verbreitung der *Gesammelten Werke* zog er alle Register seiner buchhändlerischen Geschäftserfahrung. Das geht zum Beispiel aus einem Brief hervor, den er dem Autor nach einer Rezension des Literaturkritikers Julian Schmidt im *Hamburgischen Correspondenten* schrieb:

In unserem Falle nun vermag ich nicht zu ermessen, ob man den Namen Julian Schmidt in der besser situirten Kaufmannswelt Hamburgs, Holsteins, Mecklenburgs kennt. Da er sich aber voll mit Namen unterschreibt, so wollen wir es einmal annehmen. [...] Da halte ich es doch nicht für undenkbar, daß eine gleichzeitige Operation des Buchhandels, wie sie jetzt im Gange ist, jungfräuliche Gemüther unter den Bücherkäufern lockt. Jeder hat einmal einen Band aus der Leihbibliothek gehabt, hat er keinen Geschmack an den Novellen gefunden, kehrte er lieber zur [Luise] Mühlbach zurück, so waren doch die Gattin und der gebildete Hausfreund für Dich. Man unterhält sich auch einmal über das, was man lesen könnte, man sieht Deine Photographie, man sieht meine Inserate, Mauke Söhne [die größte Hamburger Buchhandlung, in der Hertz einen Teil seiner Lehrzeit verbracht hatte] sind mit Betriebsmitteln besonders

²⁸ Verhandlungen der Conferenz zur Berathung buchhändlerischer Reformen, abgehalten zu Weimar am 18., 19. und 20. September 1878, Leipzig 1878.

ausgerüstet, mit einem Wort: Hamburg ist belagert, Schmidt steht auf dem Markt und lehrt wie der Hungersnoth abzuhelfen.²⁹

Der Verkaufserfolg war, trotz solch intensiver Bemühungen des Verlegers, zwar nicht sensationell, aber doch so stetig, dass in Form der *Gesammelten Werke* schließlich ebenso viele Exemplare von den Prosawerken Heyses vertrieben werden konnten wie zuvor durch Einzelbände. Rechnet man die Menge der verkauften Exemplare aller Varianten zusammen, zeigt sich, dass die Novellen und Romane in durchschnittlich 10.000 Exemplaren, die übrigen Werke in etwa 2000 Exemplaren verbreitet waren. Die Zahl der von Hertz bis zum Jahr 1900 insgesamt verkauften Heyse-Bücher muss etwa 400.000 bis 500.000 betragen haben.³⁰ Dass sie heute im Antiquariatshandel nicht häufiger angeboten werden, ist angesichts einer solchen Dimension nicht recht erklärbar.

Schon in den 1860er Jahren hatte Hertz begonnen, sein bis dahin nicht allzu umfangreiches belletristisches Programm gezielt zu erweitern. Obwohl er dabei alle zeitgenössischen Erfolgsrezepte, zum Beispiel die Gründung einer literarischen Zeitschrift, den Druck illustrierter Ausgaben und die Publikation von Buchreihen, verschmähte, avancierte er binnen weniger Jahre zu einem der wichtigsten deutschen Novellenverleger – mit heute kaum mehr gelesenen, damals aber durchaus populären Autoren wie Otto Roquette, Adolph Wilbrandt, Fanny Lewald und Ferdinand Kürnberger. So konnte ihm Theodor Fontane Ende der siebziger Jahre schreiben: »Finden sich nun noch Storm und Jensen bei Ihnen ein, so haben Sie die gesammte deutsche Novelle so ziemlich unterm Hut.«³¹ Fontane selbst war inzwischen durch Vermittlung Heyses zu Hertz gekommen, ja zu einer der markantesten Gestalten unter den Hertz-Autoren geworden. Seine *Balladen* und besonders seine *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* rückten zeitweilig in den Vordergrund der Verlagsaktivitäten. Hertz hat Fontanes reale Wanderungen in der Mark zum Teil finanziert, ihn manchmal auf seinen Fahrten begleitet und einige der besuchten Stätten mit dem Zeichenstift festgehalten. Im Jahr des zitierten Briefes, 1878, erschien bei Hertz auch Fontanes erster Roman, *Vor dem Sturm*. Später folgten *Grete Minde* und *Ellernklipp*. Eine entscheidende Trübung des Verhältnisses brachte erst die Ablehnung des Manuskripts von *L'Adultera*

²⁹ Hertz an Heyse, undatiert (wohl Dezember 1871), Bayerische Staatsbibliothek, Paul-Heyse-Archiv.

³⁰ Zu den Auflagen und Honoraren s. das Heyse-Kapitel in: Michael Davidis, *Der Verlag von Wilhelm Hertz* (s. Anm. 1), Sp. 1345-1380.

³¹ Fontane an Hertz, 10.4.1878, zit. nach Theodor Fontane, *Briefe* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 566.

durch Hertz, eine Brüskierung des Autors, die letztlich in den konservativen Moralvorstellungen des Verlegers oder zumindest im thematischen Bezug zu konkreten Ereignissen innerhalb der Berliner Gesellschaft begründet war. Dass sich Hertz gegenüber Paul Heyse weitaus toleranter verhielt, lässt aber auch darauf schließen, dass er nie das Ziel verfolgt hat, Fontanes Gesamtwerk zu verlegen. Der war nun seinerseits nicht mehr bereit, es ihm anzubieten. Von diesem Zeitpunkt an trat er nämlich ganz gezielt mit mehreren anderen Verlegern in Kontakt, ehe er seine erzählerischen Arbeiten im Verlag seines Sohnes Friedrich konzentrierte. Trotzdem riss die Verbindung mit Hertz nicht ab, schon weil dieser die *Wanderungen* in immer neuen Auflagen und Ausgaben verbreitete. Dass die Beziehung nicht dauerhaft gestört war, beweist auch die Tatsache, dass zwei weitere Romane, *Quitt* und *Unwiederbringlich*, 1890 und 1892 wieder bei Hertz erschienen.

Obwohl sich Wilhelm Hertz weder um alle Werke Fontanes, noch, wie dieser ihm nahelegte, um die von Storm und Jensen beworben hat, bemühte er sich doch um zwei andere bedeutende Erzähler, um Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller – im ersten Fall vergeblich, im zweiten mit Erfolg. Zur Erfolgsgeschichte wurde diese neue Verlagsverbindung auch für den alten Keller, dessen Werke in seinen vorherigen Verlagen nicht die rechte Wirkung erzielt hatten. Erst Wilhelm Hertz und seinem Sohn und damaligem Kompagnon Hans Hertz, der die Verhandlungen mit dem Autor vor Ort in Zürich führte, ist es gelungen, Keller in Deutschland wirklich durchzusetzen. Mit Kellers, Heyses und Fontanes Werken und einem ansehnlichen Wissenschaftsprogramm verkörperte die Bessersche Buchhandlung in den 1880er und 90er Jahren einen Verlagstypus, der damals schon Seltenheitswert besaß, den Typus eines ganz durch die Persönlichkeit des Inhabers und dessen hohe Qualitätsansprüche geprägten Verlags, der sowohl im literarischen wie auch im wissenschaftlichen Bereich ein breites Spektrum von Autoren und Disziplinen vertrat. Selbst eine Öffnung zur literarischen Moderne schien sich abzuzeichnen. Doch durch den tragischen frühen Tod des Sohnes und designierten Nachfolgers, der mit vielen Vertretern der Berliner Avantgarde wie Paul Schlenker und Otto Brahm befreundet gewesen war, verdüsterten sich die Zukunftsperspektiven der Firma, und der Kontakt mit der jungen Autorengeneration brach weitgehend ab. Die Verleger der Stunde waren nicht mehr Leute wie der betagte Hertz, sondern Wilhelm Friedrich und Samuel Fischer.

Ein stabiler Faktor im privaten und beruflichen Leben von Wilhelm Hertz, der den Verlag seit 1895 wieder allein führte, blieb die geschäftliche Verbindung und die persönliche Freundschaft mit Paul Heyse. Ihr vielleicht schönstes Zeugnis war 1883 die Widmung von Heyses Novellen-

sammlung *Buch der Freundschaft* an Hertz und seine Frau Fanny gewesen, einer jener seltenen Fälle, in denen der Verlegername auch auf dem Widmungsblatt eines Buches erscheint, hier überdies eines Werks mit sprechendem Titel. Hertz hat nahezu nie Einfluss auf Stil und Inhalt von Heyses Werken auszuüben versucht und, bei allen Unterschieden in Fragen der Politik und der gesellschaftlichen Moral, immer den Standpunkt vertreten: »Du bist alt genug, Du bist bekannt genug, um Alles, was Deinen Namen trägt, für den Verleger zu rechtfertigen.«³² Das war gar nicht so selbstverständlich, wie es klingen mag, denn im Gegensatz zum eher konservativen Hertz war Heyse im Politischen, wie sein Editor und Biograph Erich Petzet schrieb, »zeitlebens Verfechter einer verfassungsmäßig gesicherten, die Entfaltung aller kulturellen Kräfte verbürgenden Freiheit aller Staatsbürger«³³ und galt, so noch 50 Jahre später Fritz Martini, »dem liberalen Bürgertum als Repräsentant moderner religiös-weltanschaulicher Gedanken, moderner Psychologie, Erotik und Gesellschaftskritik«.³⁴ Wenn sich seine Ideale in einer Epoche zunehmender geistiger und sozialer Auseinandersetzungen auch mehr und mehr als obsolet erwiesen, war Heyse doch als Person noch im Alter imposant und wirkungsmächtig. Und respektabel wirkt bis heute seine hohes Maß an Zivilcourage: Schon 1868, als der Nachfolger des Königs Maximilian, Ludwig II., dem Freund Emanuel Geibel wegen eines Gedichts mit deutlich kleindeutscher, preußenfreundlicher Tendenz die Staatspension strich, hatte Heyse auf die seine freiwillig verzichtet. 1887 ist er, weil man dem von ihm vorgeschlagenen Ludwig Anzengruber die höchste kulturelle Auszeichnung Bayerns, den Maximiliansorden, verweigerte, aus dem Ordenskapitel ausgetreten. So hielt er es auch 1893 mit dem Komitee für den Schillerpreis, als Kaiser Wilhelm II. die Verleihung an Ludwig Fulda abgelehnt hatte. Heyses unbeirrtes Eintreten für die Meinungs- und Publikationsfreiheit kulminierte im erbitterten Kampf gegen ein 1900 verabschiedetes Zensurgesetz, die »Lex Heinze«, den er gemeinsam mit dem Cotta-Autor Hermann Sudermann anführte und organisierte.

Berücksichtigt man Heyses Aktivitäten in den verschiedensten literarischen Zirkeln und Berufsverbänden, so zum Beispiel als langjähriger Vorsitzender der Schillerstiftung, seine vielfältigen gesellschaftlichen Beziehungen, seine Freundschaft mit zahlreichen bedeutenden Altersgenossen, seine Mentorenfunktion für junge Schriftsteller, sein soziales Engagement

³² Hertz an Heyse, 20.4.1864, Bayerische Staatsbibliothek, Paul-Heyse-Archiv.

³³ Erich Petzet, Paul Heyse. Eine Einführung in sein Leben und Schaffen, in: Paul Heyse, Gesammelte Werke, Reihe 3, Bd. 5, Stuttgart 1924, S. 731-769; hier S. 737.

³⁴ Fritz Martini, Paul Heyse, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 9, Berlin 1972, S. 100-102.

und seine Verdienste um die Verbreitung von Werken der Weltliteratur – er war zum Beispiel einer der ersten, die sich in Deutschland für Dostojewski einsetzten –, so gewinnt das zu seiner Zeit oft bespöttelte Wort von der Goethe-Ähnlichkeit im Nachhinein vielleicht doch eine gewisse Plausibilität. Wie Goethe ist auch Heyse vom Fürstenberater zum Dichterfürsten geworden. Das wurde auf eindrucksvolle Weise schon 1874 deutlich, als er sich durch Gottfried Neureuther in der Münchner Luisenstraße eine Villa im Stil der Neorenaissance bauen ließ, schräg gegenüber der Stelle, wo wenig später sein Freund und Porträtist, der Malerfürst Franz Lenbach, seine Residenz errichtete. Max Halbe, damals noch Student, schrieb nach einem Besuch beim alten Heyse:

Heyse war [...] eine ragende Säule der Vergangenheit, um die sich ein großer Kreis von Verehrern und Verehrerinnen wie um ein Heiligtum scharte [...] [Sein Haus] war ein mit Bildern, Büsten, Antiken, Kunstgegenständen und Erinnerungen eines langen Lebens angefülltes Dichterheim. Der Vergleich mit Weimar und dem Haus am Frauenplan lag nahe. Hier wie dort war es eine Hofhaltung im Kleinen. Viele Jahre, weit über ein Menschenalter hindurch, war man in München zu Heyse gepilgert wie vordem in Weimar zu Goethe.³⁵

Dass Heyse die wiederholte Einladung des Herzogs Carl Alexander zur Übersiedlung nach Weimar beharrlich ausschlug, wird jeder verstehen, der die Maxvorstadt kennt, das städtebauliche Ensemble um die Pinakotheken und die Glyptothek, zu dem auch Heyses Anwesen gehört, selbst wenn es dort heute kaum mehr wahrgenommen wird. Im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt, dämmert es seitdem in einem beklagenswerten, ziemlich verwahrlosten Zustand vor sich hin. Auch an diesem Ort hätte man sich ein Münchner Literaturhaus oder Literaturmuseum vorstellen können.

1890, also gerade ein Jahr nach der von ihm als einzigem Vertreter der älteren Generation akklamierten Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* schrieb der als Freund wie als Kritiker gleich unbestechliche Theodor Fontane in seinem Geburtstagsbrief an den 60jährigen Heyse:

Die Thatsache, daß Du 30 Jahre lang an der Tête standest, so ausgesprochen, dass Du Deiner literarischen Epoche sehr wahrscheinlich den Namen geben wirst, diese Thatsache kann durch keinen Radaubruder aus der Deutschen Literaturgeschichte gestrichen werden.³⁶

³⁵ Max Halbe, Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens, Danzig 1935, S. 290.

³⁶ Fontane an Paul Heyse, 9.3.1890, zit. nach Theodor Fontane, Briefe (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 31.



F. Lenbach 1888

W. Rohr rad.

Paul Heyse

Paul Heyse, Radierung von Wilhelm Rohr nach Franz Lenbach, 1888
Mit faksimiliertem Namenszug des Dargestellten;
Frontispiz der 1889 erschienenen 4. Auflage von
Heyses Gedichten (Gesammelte Werke, Bd. 1)

So also lautet das im Untertitel dieses Aufsatzes apostrophierte Wort zur Benennung der Epoche. Ob es Fontane damit ganz ernst gemeint hat, kann man getrost dahingestellt sein lassen. Doch ernst war es sicher auch ihm mit dem Kampf gegen die »Radaubröder«, eine Gruppe von Münchner und Berliner Naturalisten um Conrad Alberti und Michael Georg Conrad. Die hatten damals in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* eine regelrechte Kampagne gegen Heyse eröffnet, gegen einen Autor, »dessen Bedeutung und Einzigkeit« ihrer Meinung nach »nur in einem bestimmten Münchener Milieu von engbeschränktem Schönheitsempfinden und duseliger Behäbigkeit sich zu entfalten vermochte«. Schlimmer noch das Verdikt: »Heyse lesen, heißt ein Mensch ohne Geschmack sein, Heyse bewundern, heißt ein Lump sein.«³⁷ Dieser Schriftsteller betreibe, so die dritte Kostprobe, eine »Novellenfabrik zur Befriedigung des denkfaulen Bildungspöbels, nach rein kaufmännischen Gesichtspunkten geleitet«. Von dem zuletzt zitierten Anwurf konnte sich der Verleger Hertz wenigstens mitbetroffen fühlen.

Dass solche Auffassungen nicht von allen Vertretern der literarischen Moderne geteilt wurden, zeigen die Äußerungen eines der Anbiederung an einen »denkfaulen Bildungspöbel« sicher unverdächtigen Kritikers, des sozialdemokratischen Literaturpapstes Franz Mehring:

Heyse steht in erster Reihe der lebenden Dichter; er verfügt über eine glänzende Form und ist reich an geistreichen, oft freilich mehr spitz- als scharfsinnigen Gedanken. Er gehört keineswegs zu denjenigen Poeten der Bourgeoisie, die ihren hauptsächlichen Beruf darin sehen, den Mastbürger in einen sanften Mittagsschlummer zu lullen. Dafür ist er zu klug und schließlich auch zu ehrlich. Er meint es ernst mit seiner Kunst, so gut er sie versteht. Er ist nur seiner Abkunft und seiner ganzen Vergangenheit nach so völlig eingesponnen in die Vorstellungen der herrschenden Klassen, daß ihm der Gedanke völlig fernliegt und auch fernliegen muß, sie zu durchbrechen.³⁸

Spätestens in den 1890er Jahren, als Mehring dieses bei aller Distanz bemerkenswert respektvolle Urteil abgab, war Heyse mit seiner schriftstellerischen Arbeit tatsächlich in den Sog einer unaufhaltsamen, inhaltlich und formal abwechslungsarmen Serienproduktion geraten. Und was die herrschende, zumindest die besitzende Klasse betrifft, so war er nicht nur, wie

³⁷ Conrad Alberti, Paul Heyse als Novellist, in: *Die Gesellschaft* 5, 1889, 3. Quartal, S. 967-984; hier S. 968 u. 976.

³⁸ Franz Mehring, Ehrenschnur. Trauerspiel von Paul Heyse (1894), zit. nach: Franz Mehring, Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel, Berlin 1961, S. 106.

Mehring schrieb, in deren Vorstellungen eingesponnen; als einer der wohlhabendsten Schriftsteller seiner Generation gehörte er ihr tatsächlich an.

Heyses Einnahmen, die Hertz teilweise direkt in Aktien anlegte, lassen sich aus den Rechnungsauszügen im Verlagsarchiv ziemlich genau rekonstruieren. Neben den Buchhonoraren kassierte der Autor erhebliche Aufwührungstantiemen für seine Theaterstücke, unter denen das kurz vor dem Deutsch-französischen Krieg publizierte *Colberg*, ein Historiendrama über die Verteidigung der preußischen Festung gegen die napoleonischen Truppen, ein beispielloser Bühnenerfolg wurde und jahrzehntelang als patriotische Schullektüre diente.³⁹ Beachtliche Honorare brachten auch die Vorabdrucke fast aller Prosawerke Heyses in Zeitungen und Zeitschriften. Für den Druck von Fortsetzungsromanen in deutschen Tageszeitungen spielte sein erster Roman *Kinder der Welt* 1873 sogar die Vorreiterrolle. Die antiklerikale Tendenz dieses Werks und die dadurch provozierten Abonnementskündigungen sollen, wie damals kolportiert wurde, der Hauptgrund dafür gewesen sein, dass die traditionsreiche *Spenersche Zeitung* noch im selben Jahr ihr Erscheinen einstellen musste.

Als ein Spitzenverdiener unter den deutschen Schriftstellern leistete sich Heyse zusätzlich zu seiner Münchner Villa ein luxuriöses Winterdomizil in Gardone, und sein Reichtum bot schließlich noch 1910 den Anlass zu einem kurzfristigen Störfeuer gegen die Entscheidung des Nobelpreiskomitees, das sich dadurch aber nicht darin beirren ließ, ihm die Auszeichnung zuzusprechen.⁴⁰ In Anbetracht dieser wirtschaftlichen Gegebenheiten kann man mit Recht behaupten, dass der Umgang zwischen Heyse und seinem späten Hauptverleger Adolf Kröner auf der gegenseitigen Hochschätzung zweier Millionäre beruhte. Auch sonst waren einander die beiden Partner durchaus ebenbürtig, nicht zuletzt als Briefschreiber. Schon vor der offiziellen Bekanntgabe der Übernahme des Verlags Hertz durch die Cotta'sche Buchhandlung teilte Kröner Heyse in überaus zuvorkommender und schmeichelhafter Weise mit, er habe sich hauptsächlich wegen seiner und Gottfried Kellers Werke um diesen Ankauf bemüht:

Es drängt mich [...], Ihnen, hochgeehrter Herr, schon jetzt die herzliche Bitte auszusprechen, das dem Verstorbenen [Hertz] geschenkte Vertrauen auch auf die Cotta'sche Buchhandlung übertragen zu wollen.

³⁹ Bis 1914 wurden insgesamt 180000 Exemplare verkauft. Siehe Annemarie von Ian, Die zeitgenössische Kritik an Paul Heyse, Ludwig-Maximilians-Universität München 1965 (Phil. Diss.), S. 14.

⁴⁰ Gunnar Ahlström, Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Paul Heyse, in: Paul Heyse, Italienische Novellen, Zürich o. J., S. 7-19.

Diese durfte bis jetzt nur *einen* Band Ihrer klassischen Novellen verlegen und der Gedanke, einmal Ihre sämtlichen Werke dem Cotta'schen Verlag zuführen zu dürfen, schwebte mir immer als ein hohes Ziel vor, das ich kaum noch zu erreichen hoffte. Es macht mich glücklich, dass ich die Erfüllung meines langjährigen Wunsches nun doch noch erleben durfte.⁴¹

Kröner hat dieses Ziel zwar erreicht, aber der Zeitpunkt war, wie schon eingangs erwähnt, kein glücklicher, weder für ihn, noch für Heyse. Beide hatten den Höhepunkt ihres Wirkens damals längst überschritten. Die wichtigste Schaffensperiode lag für den Autor in den 1860er und 70er, für den Verleger in den 1880er und 90er Jahren. 1884 hatte Kröner von Ernst Keil die *Gartenlaube*, das größte deutsche Familienblatt, übernommen und seitdem selbst redigiert. 1889, im selben Jahr, in dem er die Cotta'sche Buchhandlung erwarb, wurde das von ihm als damaligem Vorsteher des Börsenvereins der deutschen Buchhändler entworfene und nach langen Diskussionen durchgesetzte neue Verbandsstatut verabschiedet. Zentraler Punkt dieser sogenannten »Krönerschen Reform« war bekanntlich die Buchpreisbindung, ein Spezifikum des deutschen Buchhandels, das bis heute eine flächendeckende Buchversorgung durch ein dichtes Netz von Sortimentbuchhandlungen garantiert. Zusätzlich zu den von ihm gegründeten Verlagen, an denen er zeitweise seine Familienmitglieder beteiligte, hat Kröner neben der Cotta'schen Buchhandlung eine Reihe weiterer Verlage erworben und als »Union Deutsche Verlagsgesellschaft« unter einem gemeinsamen Dach versammelt. Dass sich dieser vielbeschäftigte Mann, der ein ganzes Verlags- und Presseimperium befehligte und daneben eine führende Rolle in den buchhändlerischen Standesorganisationen spielte, um Paul Heyse so nachdrücklich bemüht hat, beweist, welche Bedeutung dessen Werk selbst in den späten Jahren noch beigemessen wurde, und zwar in literarischer wie in kommerzieller Hinsicht. Mit ähnlicher Intensität wie auf ihn ist Kröner damals nur noch auf einen einzigen anderen Schriftsteller eingegangen, nämlich den erfolgreichen Dramatiker Hermann Sudermann. Auch die Korrespondenz mit ihm war bei Cotta meist Chefsache.

Über die zweckgebundene Partnerschaft zweier älterer Herren ging die Beziehung zwischen Adolf Kröner und Paul Heyse allerdings nie hinaus: Zwar hatte Kröner schon während seiner Münchner Gehilfenzeit erste Kontakte zu Heyse und seinem Kreis geknüpft, was ihm später die beiden *Münchener Dichterbücher* für seinen ersten Verlag und die Edition der

⁴¹ Adolf Kröner an Heyse, 25.7.1901, Bayerische Staatsbibliothek, Paul-Heyse-Archiv.

Werke von Hermann Kurz für den Verlag »Gebrüder Kröner« einbrachte, eine persönliche Freundschaft wie zwischen Wilhelm Hertz und Heyse hat sich daraus aber nicht entwickelt. Es blieb beim Geschäftsverhältnis, wenn auch einem Geschäftsverhältnis großen Zuschnitts, das in mancher Hinsicht an das zwischen Goethe und Johann Friedrich Cotta erinnert. Selbst in seinem kommerziellen Geschick war Heyse Goethe ähnlich: Auch er wusste seinen Marktwert sehr genau einzuschätzen und seine finanziellen Interessen rücksichtslos zu vertreten. Merkwürdiger Weise tat er dies keineswegs anlässlich der Weigerung des Verlegers, bestimmte Novellen in der *Gartenlaube* zu drucken – selbst im Alter galt Heyse noch als sittlich anstößig –, aber umso energischer im Falle einer von Kröner als geschäftsschädigend monierten, unrechtmäßigen Konkurrenz durch vermehrte illustrierte Einzelausgaben des Verlegers Carl Krabbe. Kröners Protest gegen das von Heyse provozierte Splitting der Verlagsrechte an einzelnen Novellen führte schon 1902, kaum ein Jahr nach der Übernahme von Heyses Werken durch die Cotta'sche Buchhandlung, zu einem ersten Zerwürfnis.⁴² Es sollte allerdings das einzige bleiben. Wie bei vielen ähnlich gearteten Auseinandersetzungen, so schon zwischen Goethe und Cotta und in neuerer Zeit zum Beispiel zwischen Thomas Bernhard und Siegfried Unseld, hat auch in diesem Fall der Verleger schließlich nachgegeben.⁴³

Schon in den ersten Jahren nach der Verlagstransaktion gelang es Kröner, mittels energischer Werbemaßnahmen eine deutliche Neubelebung des Absatzes von Heyses Büchern herbeizuführen. Die Auflagen begannen wieder zu steigen, und die Gesamtausgabe wurde innerhalb eines Jahrzehnts von 29 auf 36 Bände erweitert. Zu einem letzten Gipfel der Absatzentwicklung führte die Verleihung des Literatur-Nobelpreises, den Heyse als erster deutscher Autor belletristischer Werke im Jahre 1910 erhielt, also zwei Jahre vor Gerhart Hauptmann, der sich der Nachwelt viel deutlicher als Träger dieser Auszeichnung eingepägt hat. Kurz darauf, 1911, starb Adolf Kröner, drei Jahre später, im April 1914, Paul Heyse. Ein Vierteljahrhundert später zog Isolde Kurz ein Resümee seines Lebens und Schaffens:

Der Zeitraum, in dem er wirkte, hat in Deutschland größere Dichtergenie gesehen, aber [...] gäbe es bei uns die Würde eine *Poeta laureatus*, so wäre sie zweifellos ihm zugekommen. [...] Sein Name war kanoni-

⁴² Adolf Kröner an Paul Heyse, 3.5.1902, ebd.

⁴³ Goethe und Cotta, Briefwechsel 1797-1832, hrsg. v. Dorothea Kuhn, 3 Bde, Stuttgart 1979-1983; Thomas Bernhard, Siegfried Unseld, Der Briefwechsel, hrsg. v. Raimund Fellinger u. a., Frankfurt/M. 2009.

siert und blieb es, wenn auch seine Wirkung auf die Nation mehr und mehr verebbte. [...] Ihm wurde es erspart, den Krieg mit Italien, den Zusammenbruch Deutschlands und den Einsturz der ganzen bürgerlichen Gesellschaft zu sehen, auf deren Wertsetzungen er selbst mit seiner Person und seinen Werken stand. [...] Von seinem Grabe heimkehrend wusste man, dass man dem Begräbnis einer ganzen Ära angewohnt hatte.⁴⁴

Eine letzte Werkausgabe bei Cotta, von Erich Petzet 1924 in drei etwas eigenartig gegliederten Serien herausgegeben und von Emil Preetorius gestaltet, war nur noch ein Nachhutgefecht. Zwischen 1933 und 1945 konnte es eine Heyse-Renaissance schon wegen der nationalsozialistischen Rassenarithmetik nicht geben, die Heyse als halbjüdisch abstempelte. Geradezu eine Ironie der Geschichte ist es, dass das Drehbuch des letzten sogenannten Durchhaltefilms von 1944, *Kolberg*, auf Heyses Drama basierte, natürlich ohne dass die literarische Vorlage genannt wurde.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg ist Paul Heyse, trotz vereinzelter wissenschaftlicher und verlegerischer Bemühungen und einer attraktiven Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek, eine Art Geheimtipp geblieben.⁴⁵ Wird Heyse im 21. Jahrhundert wiederzuentdecken, gar wiederzuerwecken sein? Sicher nicht der virtuose, letztlich aber doch epigonale Lyriker, sicher nicht der Dramatiker. Er hat es in einer Selbstpersiflage vorweggenommen: »Höchstens als Novellendichter kann man dich noch gelten lassen, | Doch im Kreis der wahren Lichter muß dein künstlich Gas erblassen.«⁴⁶ In eine Reihe mit den »wahren Lichtern«, mit Keller, Fontane, Storm, Meyer und Raabe, wird ihn auch künftig niemand stellen. Es wäre aber gut denkbar, dass wenn schon nicht seine Romane, so doch viele seiner Novellen auch ein heutiges Publikum noch ansprechen, vielleicht gar einige der *Novellen in Versen*, die Fontane immerhin auf eine Stufe mit Goethes *Hermann und Dorothea* gestellt hat.⁴⁷ Warum muss denn Wilhelm Busch der einzige Autor seiner Generation bleiben, der mit dieser Gattung überlebt, und auch das nur als Doppelbegabung, als Dichter und Zeichner? Eine Neubewertung der Werke Heyses steht also noch aus,

⁴⁴ Isolde Kurz, *Die Pilgerfahrt nach dem Unerreichlichen. Lebensrückschau*, Tübingen 1938, S. 520f. u. 524.

⁴⁵ Paul Heyse, *Werke*, hrsg. v. Bernhard u. Johanna Knick, 2 Bde, Frankfurt/M. 1980; Sigrid von Moisy, *Paul Heyse. Münchner Dichterkönig im bürgerlichen Zeitalter*, München 1981.

⁴⁶ Paul Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Berlin 1900, S. 219.

⁴⁷ Fontane an Henriette und Wilhelm von Merckel, 3.1.1857, zit. nach: Theodor Fontane, *Briefe* (s. Anm. 5), Bd. 1, S. 554.

und trotz einiger Bemühungen von Philologen wie Walter Hettche, Roland Berbig und Rainer Hillenbrand, die sich in neuerer Zeit intensiver mit Heyse beschäftigt haben,⁴⁸ gibt es bei ihm auch für die Literaturwissenschaft noch einiges zu holen. Vielleicht sollte man sich bei der Gewichtung möglicher Aktivitäten auf diesem Felde an das treffende Urteil eines Autorenkollegen Heyses in den Verlagen Hertz und Cotta, des Bremer Politikers und Essayisten Otto Gildemeister, halten: »Erst kommt seine Persönlichkeit, dann seine Briefe, dann seine Werke«. ⁴⁹ So würde man sich zunächst eine grundlegende Heyse-Biographie oder wenigstens die Publikation großer Teile seiner Tagebücher wünschen und dann – da bisher nur die Korrespondenzen mit einigen prominenten Briefpartnern kritisch ediert sind⁵⁰ – eine umfassende, ausführlich kommentierte Auswahl-edition seiner Briefe. Das ist wohl das größte Desiderat; denn diese Briefe sind nicht nur stilistische Meisterwerke, sie bilden auch ein überaus reichhaltiges Kompendium der Sozial- und Kulturgeschichte einer Epoche, die man, zumindest aus dem Blickwinkel der Buchhandelshistoriografie, vielleicht doch nicht ganz zu Unrecht als »Heysezeit« bezeichnen könnte.

⁴⁸ Rainer Hillenbrand, *Heyses Novellen. Ein literarischer Führer*, Frankfurt/M. 1998; Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien, s. Anm. 6; zuletzt: Urszula Bonter, *Das Romanwerk von Paul Heyse*, Würzburg 2008.

⁴⁹ Zit. nach: Ernst Strebelt, *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen*, in: *Italienische Literatur in deutscher Sprache*, hrsg. v. Reinhard Kleczewski u. Bernhard König, Tübingen 1990, S. 54.

⁵⁰ *Der Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Paul Heyse*, hrsg. v. Gotthard Erler, Berlin 1972; *Briefwechsel Theodor Storm – Paul Heyse*, hrsg. v. Clifford A. Bernd, 3 Bde, Berlin 1969-1974; *Ein Gefühl der Verwandtschaft. Paul Heyses Briefwechsel mit Eduard Mörike*, hrsg. v. Rainer Hillenbrand, Frankfurt/M. 1997; *Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Hermann Levi*, hrsg. v. Julia Bernhardt, Hamburg 2007.

MARIO ZANUCCHI

NIETZSCHES ABHANDLUNG UEBER WAHRHEIT UND LÜGE
IM AUSSERMORALISCHEN SINNE ALS QUELLE VON
HOFMANNSTHALS EIN BRIEF

Wiederholt hat die intertextuelle Konstitution von Hofmannsthal's prominentestem Werk die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.¹ Neben der Rolle, welche bei der Entstehung des *Briefes* im August 1902 Hofmannsthal's Lektüre der *Essays or Counsels* des Francis Bacon spielte,² hat man Hofmannsthal's Rezeption von Ernst Mach's *Analyse der Empfindungen* (1886) und dessen Auflösung des Ich in einen Empfindungskomplex als eine zentrale philosophische Vorlage der argumentativen Textur des *Briefes* herausgearbeitet.³ Ebenfalls konstatiert wurden im *Brief* eine intensive Novalis-Präsenz⁴ sowie eine zumindest prinzipielle Übereinstimmung mit Fritz Mauthner's *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache*, deren ersten und dritten Band Hofmannsthal gleich nach ihrem Erscheinen 1901/1902 erwarb und las.⁵

¹ Im Folgenden wird der Text nach der Kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke zitiert: Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranst. v. Freien Deutschen Hochstift, hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Bd. 31: Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. v. Ellen Ritter, Frankfurt/M. 1991, S. 45-55 (im Folgenden: »Ein Brief«).

² H. Stefan-Schultz, Hofmannsthal and Bacon. The sources of the Chandos Letter, in: *Comparative Literature* 13, 1961, S. 1-15.

³ Gotthart Wunberg, Der frühe Hofmannsthal: Schizophrenie als dichterische Struktur, Stuttgart [u.a.] 1965, S. 106-117. Neuerdings: Andrea Rota, Ernst Mach e le epifanie di Lord Chandos, in: *Il Confronto letterario* 22, 2005, 2, S. 485-498.

⁴ Vgl. den Kommentar der Historisch-Kritischen Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke, Bd. 31 (wie Anm. 1), S. 299, Z. 5 u. Z. 23. Dazu auch: Tobias Wilke, Poetiken der idealen und der möglichen Sprache: zu den intertextuellen Bezügen zwischen Novalis' *Monolog* und Hofmannsthal's Chandos-Brief, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 121, 2002) H. 2, S. 248-264.

⁵ Joachim Kühn, Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthner's Leben und Werk, Berlin, New York 1975, S. 20-29. Mauthner versuchte, *Ein Brief* als Zeugnis der Wirkung seiner Sprachphilosophie auf Hofmannsthal zu vereinnahmen und deutete den Text als »Lobpreisung« seines Buches. Vgl. seinen Brief an Hofmannsthal von Ende Oktober 1902. In seiner Antwort vom 3. November desselben Jahres spricht Hofmannsthal von »Übereinstimmung«

Im folgenden Beitrag soll gezeigt werden, dass *Ein Brief* ungleich mehr von Hofmannsthals Lektüre der Schrift Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873) profitierte.⁶ Bisher wurde der zentrale Einfluss Nietzsches meist verdrängt oder gar bestritten – nicht zuletzt, um Hofmannsthals Stellung als eines Nietzsches ebenbürtigen Diagnostikers der modernen Sprachkrise nicht zu schmälern.⁷ Einzig Timo Günther⁸ hat in seiner materialreichen Dissertation auf einen konkreten Einfluss Nietzsches auf Hofmannsthal hingewiesen, ohne allerdings das

und »Verstärkung« seiner eigenen Gedanken durch Mauthners Buch. Vgl.: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. 31 (wie Anm. 1), S. 268, Z. 38.

⁶ Zu Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* insbesondere sowie seiner Sprachkritik im Allgemeinen vgl.: Josef Simon, *Grammatik und Wahrheit. Über das Verhältnis Nietzsches zur spekulativen Satzgrammatik der metaphysischen Tradition*, in: *Nietzsche-Studien* 1, 1972, S. 1-26; ders., *Sprache und Sprachkritik bei Nietzsche*, in: *Über Friedrich Nietzsche. Eine Einführung in seine Philosophie*, hrsg. v. Matthias Lutz-Bachmann, Frankfurt/M. 1985, S. 63-97; Stefan Sonderegger, *Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze*, in: *Nietzsche-Studien* 2, 1973, S. 1-30; Jörn Albrecht, *Nietzsche und das »sprachliche Relativitätsprinzip«*, in: *Nietzsche-Studien* 8, 1979, S. 225-244; Gerold Ungeheuer, *Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum*, in: *Nietzsche-Studien* 12, 1983, S. 134-213; Barbara Naumann, *Nietzsches Sprache »aus der Natur«*. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in *Also sprach Zarathustra*, in: *Nietzsche-Studien* 14, 1985, S. 126-163; Thomas Böning, *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, Berlin [u.a.] 1988; Slobodan Žunjić, *Begrifflichkeit und Metapher. Einige Bemerkungen zu Nietzsches Kritik der philosophischen Sprache*, in: *Nietzsche-Studien* 16, 1987, S. 149-163; Claudia Crawford, *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*. Berlin, New York 1988 (*Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*, Bd. 19); Hans Gerald Hödl, *Nietzsches frühe Sprachkritik. Lektüren zu Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), Wien 1997.

⁷ So hat sich Helmuth Kiesel in seiner *Geschichte der literarischen Moderne* gegen einen direkten Einfluss Nietzsches auf Hofmannsthals *Brief* ausgesprochen. Seine Begründung ist allerdings problematisch: »In den einschlägigen Dokumentationen und Studien (Hillebrand, *Nietzsche und die deutsche Literatur*; Steffen, *Nietzsche: Werk und Wirkungen*; Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, S. 188ff.), finden sich keine dezidierten Hinweise«. Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 502, Anm. 56. Die rhetorische Emphase, mit welcher besonders die ältere Forschung seit Walter Jens' *Statt einer Literaturgeschichte* (1959) Chandos' Sprachkrise zum Manifest der Moderne erhob, hat eine distanziertere philologische Untersuchung des *Briefes* nicht erleichtert. Verheerende Folgen hatte auch die lange Zeit verbreitete Annahme, dass Nietzsches Abhandlung erst 1903 gedruckt wurde und somit nicht auf Hofmannsthal wirken konnte: sie erschien hingegen bereits 1896. Ihrerseits hat die fast ausschließliche Konzentration der neueren Forschung auf den literarischen Status des *Briefes* unter Verdrängung des als erschöpft geglaubten Komplexes der Sprachkrise bis heute einer genaueren Erforschung der Nietzsche-Matrix von Hofmannsthals Sprachreflexion im Wege gestanden.

⁸ Timo Günther, *Hofmannsthal: Ein Brief*, München 2004. Die andere neuere Monographie zum Chandos-Brief – Pierre Antonie Huré, *Savons-nous lire Hofmannsthal? La Lettre de Lord Chandos cent ans après*, Paris 2004 – erwähnt Nietzsches Abhandlung nicht.

Thema zu vertiefen. Seine vereinzelt Beobachtungen diesbezüglich bleiben ohne Stringenz.⁹

Die These des vorliegenden Aufsatzes ist, dass Nietzsches Essay eine der wichtigsten Quellen von *Ein Brief* gerade in konzeptioneller Hinsicht darstellt. Die Bedeutung von Nietzsches Abhandlung für den Chandos-Brief soll im Folgenden deshalb durch eine systematische, vergleichende Analyse beider Schriften erstmalig herausgearbeitet werden. Dadurch sollen Hofmannsthal immer noch unzureichend erforschte Nietzsche-Rezeption vertieft und Nietzsches Beitrag zur Entstehung eines Gründungstextes der literarischen Moderne präzisiert werden.¹⁰

Dass Friedrich Nietzsche einen Fixstern am geistigen Horizont des frühen Hofmannsthal darstellte, geht etwa aus einer symptomatischen Aufzeichnung aus dem Nachlass hervor: »Nietzsche ist die Temperatur, in der meine Gedanken crystallisieren.«¹¹ Nietzsches Bedeutung für die konzep-

⁹ Timo Günther, Hofmannsthal: *Ein Brief* (wie Anm. 8), S. 121-126 u. S. 139f. Der Kommentar der Historisch-kritischen Ausgabe (Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke, Bd. 31, S. 297-300) nennt Nietzsches Schrift nicht einmal. In der Forschungsliteratur wird sie zwar an einigen Stellen angeführt – so etwa von Dirk Götsche, *Aufbruch der Moderne*. Hugo von Hofmannsthal's Chandos-Brief im Kontext der Jahrhundertwende, in: *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v. Thomas Althaus u. Stefan Matuschek, Münster, Hamburg 1994, S. 179-206, S. 195, übrigens nicht in Bezug auf *Ein Brief*, sondern auf Hofmannsthal's Essay über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer, oder von Jacques Le Rider, *Der Brief des Lord Chandos*, in: »Unvollständig, krank und halb?«: zur Archäologie moderner Identität, hrsg. v. Christoph Brecht u. Wolfgang Fink, Bielefeld 1996, S. 101-121, hier S. 114 –, allerdings handelt es sich nur um punktuelle Erwähnungen. Nirgendwo wird Nietzsches Essay als direkter Quellentext für Hofmannsthal's *Ein Brief* untersucht.

¹⁰ Die Originalität von Hofmannsthal's Diagnose steht nicht zur Diskussion – sie ist nicht erst durch die kunstvolle literarische Form des *Briefes* als fiktiver Epistel in historischem Gewand, sondern bereits allein durch Hofmannsthal's eigene Sprachkrise gesichert. Seinerseits ist Nietzsches Essay durch Gustav Gerbers Abhandlung *Die Sprache als Kunst* (Bromberg 1871) maßgeblich beeinflusst worden. Die Übereinstimmungen mit Gerbers Schrift sind in Nietzsches *Vorlesungen über Rhetorik* zwar markanter als in der Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge*, die nicht mehr unter dem unmittelbaren Eindruck seiner Gerber-Lektüre verfasst und von Nietzsche an Carl von Gersdorff diktiert wurde. Jedoch übernimmt Nietzsche von Gerbers Buch zentrale Argumentationskomplexe, wie die These des wesentlich metaphorischen Charakters der Sprache, des menschlichen Triebes zur Metaphernbildung, dessen Verdrängung aus dem allgemeinen Bewusstsein sowie die Rolle der sozialen Konventionen bei der Fixierung der Wortbedeutung. Dazu: Anthonie Meijers, Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche. Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche, in: *Nietzsche-Studien* 17, 1988, S. 369-390, sowie: Hans Gerald Hödl, Nietzsches frühe Sprachkritik, in: ebd., S. 80-87.

¹¹ H. Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg 1973, S. 17 (mitgeteilt von Rudolf Hirsch).

tionelle Textur von *Ein Brief* erhellt bereits aus einem früheren Brief an Stefan George:

[...] ich fühle mich in meinem Schaffen so unsicher, so weit, nicht von Reife, sondern von individueller Sicherheit und Heiterkeit, daß mich der Gedanke, für eine Wirkung meiner Producte unter den Menschen aufzutreten, mit einer Art von Grauen erfüllt. Erwidern Sie mir nicht, dass es sich um das nicht handle: denn für welche Gedanken, für wessen Kunst- und Weltanschauung, für wessen Dichtungen vermöchte ich mit Zuversicht und Glauben einzutreten, solange ich, an mir selbst irre, erst von jedem neuen Tag schwankend und ängstlich die Bestätigung erwarten muß, dass ich überhaupt die Worte, mit denen wir Werthe bezeichnen, in den Mund zu nehmen nicht völlig unberechtigt bin, solange mir jeder schlimme Tag diese Bestätigung verweigern kann, jeder Beweis einer inneren oder äußeren Unzulänglichkeit im Stande ist, mir für Monate die Gefaßtheit, ja die Sprache zu rauben?¹²

Nicht nur die Dramatik, mit der sich die Sprachkrise bekundet, sondern auch deren philosophischer Status¹³ lassen den gerade zitierten Antwortbrief vom 13. Oktober 1896, in dem Hofmannsthal Georges Angebot ausschlägt, mit ihm die Redaktion der »Blätter für die Kunst« zu übernehmen, als eine Vorstufe des Chandos-Briefs erscheinen. Zugleich erbringt diese Briefpassage den Nachweis, dass Hofmannsthals Lektüre von Nietzsches Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* schon für das Jahr 1896 anzunehmen ist, als der Essay im Band 10 der dritten Gesamtausgabe erstmals veröffentlicht wurde.¹⁴ Vieles spricht dafür, dass *Ein*

¹² Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 2. Aufl., München u. Düsseldorf 1953, S. 112f.

¹³ Bezeichnenderweise gilt im Brief die Sprachkrise den »Worte[n], mit denen wir Werthe bezeichnen«.

¹⁴ Erneut abgedruckt wurde die Schrift 1903 im Band 10 der Groß- und Kleinoktavausgabe. Es ist anzunehmen, dass sich Hofmannsthal 1896 – im Jahr des Erscheinens von Nietzsches Essays – ein Exemplar davon besorgte. Dies vermutet auch Timo Günther, Hofmannsthal: Ein Brief (wie Anm. 8), S. 123, Anm. 26. Wie aus einem Brief an Leopold von Andrian vom 4./5. Mai 1896 hervorgeht, war Hofmannsthal im Besitz »ein[es] Band[es] Nietzsche[s], der lauter Notizen über die Griechen enthält«, Hugo von Hofmannsthal, Briefe 1890-1901, Berlin 1935, Bd. 1, S. 185. Es ist nicht klar, ob es sich um den Band 9 oder 10 der Gesamtausgabe handelt (Nietzsche's Werke. Zweite Abtheilung, Bd. 9 [Erster Band der zweiten Abtheilung], Schriften und Entwürfe 1869-1872, hrsg. v. Fritz Koegel, Leipzig 1896 bzw. Bd. 10 [Zweiter Band der zweiten Abtheilung], Schriften und Entwürfe 1872-1876, hrsg. v. Fritz Koegel, Leipzig 1896). Auf jeden Fall erschienen beide Bände 1896, so dass davon auszugehen ist, dass Hofmannsthal beide bezog. Weder Bd. 9 noch Bd. 10 finden sich in der nachgelassenen Bibliothek – was wiederum deren Lückenhaftigkeit bestätigt, da »Umstände der Verlagerung, Wasserschäden und teilweise Veräußerungen« (Meyer-Wendt, Der frühe Hofmanns-

Brief in großangelegter, erweiterter Form das konzeptionelle Schema des Briefes von 1896 wiederaufnimmt, mit dem Hofmannsthal auf Nietzsche zurückgriff, um sich von George zu lösen.¹⁵

I. DIE ORDNUNG DER SPRACHE ALS ORDNUNG DER DINGE

Wirft man die lange Zeit ignorierte Frage nach den konkreten Impulsen auf, die der Chandos-Brief Nietzsches Abhandlung verdankt, so ist an erster Stelle die Dekonstruktion der idealistischen Sprachauffassung zu nennen, die den gesamten ersten Teil von Hofmannsthals *Brief* durchzieht. Lord Chandos' Jugendwerk, von dem er sich inzwischen entfremdet hat, steht unter dem Signum eines schrankenlosen Subjektivismus. Wenn der

th [wie Anm. 11], S. 13) den ursprünglichen Bestand angegriffen haben. Erhalten hat sich außer der Schrift *Zur Genealogie der Moral* in der zweiten Auflage von 1892 nur die Gesamtausgabe von Nietzsches Werken aus dem Jahre 1906 (vgl. ebd., S. 17). Angesichts des nachweisbaren und prägenden Einflusses Nietzsches auf den jungen Hofmannsthal muss davon ausgegangen werden, dass sich vor dem Jahre 1906 weitere (Einzel-)Ausgaben der Werke Nietzsches in Hofmannsthals Bibliothek befanden, die sich nicht erhalten haben. Hofmannsthal selbst vermerkt in der Ausgabe von 1906 als Datum seiner erstmaligen Lektüre von Nietzsches Werken das Jahr 1892 (»Zum ersten Mal gelesen 1892«, ebd.).

¹⁵ Dies erklärt auch, warum im *Brief* die George-Bezüge so markant sind. Unmissverständlich klingt bereits Chandos' Verwerfung der ursprünglich mit Bacon erwogenen Pläne, »mit denen ich mich in den gemeinsamen Tagen schöner Begeisterung trug« – eine Formulierung, die Georges Widmung der *Pilgerfahrten* an Hofmannsthal wörtlich nachgebildet ist: »Dem Dichter Hugo von Hofmannsthal | Im Gedenken an die Tage schöner Begeisterung.« Stefan George. Werke, Ausg. in zwei Bänden, Stuttgart 1984, Bd. 1, S. 26. In der Korrespondenz zwischen Bacon und Chandos liegt ein »zweijähriges Stillschweigen«, das an die langen Pausen im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und George erinnert. Chandos lässt Bacon die eigenen Werke zukommen, um ihn für die ausbleibende direkte Begegnung zu entschädigen: »Sie waren so gütig, Ihre Unzufriedenheit darüber zu äußern, daß kein von mir verfaßtes Buch mehr zu Ihnen kommt, ›Sie für das Entbehren meines Umganges zu entschädigen« (Ein Brief, S. 54) – eine Konstellation, die wiederum fraglos Hofmannsthals Beziehung zu George nachgebildet ist. Hofmannsthal entschädigte tatsächlich George für die ausbleibenden Begegnungen mit eigenen Werken für die *Blätter für die Kunst*. Das Unverständnis, das Bacon Chandos' Krise entgegenbringt, erinnert an die Verständnislosigkeit, die Georges Briefe an Hofmannsthal gegenüber dessen Reserven an den Tag legen. Oft nahm George in seiner Beziehung zu Hofmannsthal die Rolle des Diagnostikers ein – genau wie Bacon Chandos gegenüber: »Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat«, ebd., S. 45. Schließlich wird Georges Adressatenrolle auch dadurch bestätigt, dass Hofmannsthal ihm den *Brief* tatsächlich zusandte – und zwar in einer Schreibmaschinenabschrift, um den persönlichen Charakter der Epistel besonders zu pointieren. In seiner Antwort von Weihnachten 1902 bedankte sich George bei ihm für den »zwiefachen Brief« (Briefwechsel [wie Anm. 12], S. 175) – woraus hervorgeht, dass er den *Brief* als Brief an sich selbst erkannt hatte.

Kosmos als ein gigantisches Spiegelbild des Ich erscheint, fungiert die Sprache ihrerseits als unverzichtbarer Garant des anthropozentrischen Monismus, indem sie die Erscheinungswelt in Gleichnisse und Chiffren des Selbst verwandelt und sie somit in einem anthropomorphen Netz einfängt.¹⁶

»In allem« fühlt Chandos Natur und »in aller Natur« wiederum sich selber. In ihrem programmatischen vorbehaltlosen Subjektivismus verkörpert Chandos' Haltung genau das Prinzip, das Nietzsche in der Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge* bekämpft hatte. Chandos' »trunkener« Narzissismus erscheint als das Konterfei des von Nietzsche angeprangerten anthropozentrischen Habitus des Wissenschaftlers, der den Menschen ebenfalls als Maßstab aller Dinge betrachtet und den anthropomorphen Charakter seiner Erkenntnisvoraussetzungen, seiner wissenschaftlichen Beschreibungssprache vergisst:

Aehnlich wie der Astrolog die Sterne im Dienste der Menschen und im Zusammenhange mit ihrem Glück und Leide betrachtet, so betrachtet ein solcher Forscher die ganze Welt als geknüpft an den Menschen, als den unendlich gebrochenen Wiederklang eines Urklanges, des Menschen, als das vervielfältigte Abbild des einen Urbildes, des Menschen. Sein Verfahren ist: den Menschen als Maass an alle Dinge zu halten, wobei er aber von dem Irrthume ausgeht, zu glauben, er habe diese Dinge unmittelbar als reine Objekte vor sich. Er vergisst die originalen

¹⁶ An den Exzessen von Chandos' Subjektivismus, der das Ich umstandslos zum Maß der Welterfahrung deklariert, lässt die überspitzte Ich-Pointierung der folgenden zentralen Partie kaum Zweifel aufkommen: »Um mich kurz zu fassen: *Mir* erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien *mir* keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte *ich* Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells; in den Tölpelhaftigkeiten junger Bauern nicht minder als in den süßesten Allegorien; und in aller Natur fühlte *ich mich* selber; wenn *ich* auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in *mich* hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönen, sanftäugigen Kuh aus dem Euter in einen Holzzeimer niedermolk, so war *mir* das nichts anderes, als wenn *ich* in der dem Fenster eingebauten Bank *meines* studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in *mich* sog. Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand; überall war *ich* mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr: Oder es ahnte *mir*, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und *ich* fühlte *mich* wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte. Soweit erklärt sich der Titel, den *ich* jenem enzyklopädischen Buch zu geben gedachte.« (Ein Brief, S. 47f., meine Hervorhebung).

Anschaunungsmetaphern als Metaphern und nimmt sie als die Dinge selbst.¹⁷

Auch Chandos »wurde nie ein Scheinhaftes gewahr«. Die Sprache wird von ihm nicht als ein von der Wirklichkeit kategorial unterschiedenes, arbiträres Zeichensystem durchschaut, sondern sie repräsentiert das unreflektierte Mittel seiner narzisstischen Selbstbespiegelung. Die Ordnung der Sprache fällt für Chandos mit der Ordnung der Dinge zusammen.

Bis ins Einzelne orientiert sich Hofmannsthal bei der Charakterisierung von Chandos' ekstatischem Narzissmus an Nietzsche. Wenn letzterer im Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge* die kategoriale Unmöglichkeit des Gleichnisses als Komparation des Inkommensurablen pointiert – »Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen«¹⁸ –, so repräsentiert gerade das Gleichnis die zentrale Kategorie von Chandos' Jugendwerk: »es ahnte mir, alles wäre *Gleichnis*« – woran sinnfällig wird, wie sehr ihm die Ordnung der Sprache zur zweiten Wirklichkeit wurde. Auch die Schlüsselmetaphorik kehrt wieder. Während Nietzsche das Fehlen eines »Schlüssels« zur Naturerkenntnis – die Natur »warf den *Schlüssel* weg«¹⁹ – betont, ist hingegen für den jungen Chandos bezeichnenderweise »jede Kreatur ein *Schlüssel* der anderen«. Selbst der Titel des von Chandos geplanten, poetisch-enzyklopädischen Werkes verrät die prägende Nietzsche-Matrix des *Briefes*. Für Nietzsche ist nämlich nicht nur die Naturerkenntnis, sondern auch die *Selbsterkenntnis* letztlich unmöglich. In der Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge* fragt er sich: »Was weiss der Mensch eigentlich von sich selbst! Ja, vermöchte er auch nur sich einmal vollständig, hingelegt wie in einen erleuchteten Glaskasten, zu percipieren?«²⁰ Wie ein Gegengesang zu Nietzsches Einsicht in die Unmöglichkeit der Selbsterkenntnis erscheint der Titel, den Chandos' Jugendwerk hätte tragen sollen: »Nosce te ipsum«. ²¹ Dadurch pointiert Hofmannsthal erneut Chandos' anthropomorphe Verblendung, dessen Vertrauen nicht nur

¹⁷ Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge* im aussermoralischen Sinne, in: ders., *Werke*. Kritische Gesamtausgabe (im Folgenden: »KGA«), begr. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, weitergef. v. Wolfgang Müller-Lauter u. Karl Pestalozzi, Bd. III 2, Berlin, New York 1973, S. 377.

¹⁸ Ebd., S. 374.

¹⁹ Ebd., S. 371 (meine Hervorhebung).

²⁰ Ebd.

²¹ Ein Brief, S. 47. Zur Überlieferungsgeschichte des Thales von Milet zugeschriebenen Diktums γνῶθι σεαυτόν, das als Inschrift den Vorraum des Apollon-Tempels in Delphi zierte, vgl. Pierre Courcelle, *Connais-toi toi-même: de Socrate à Saint Bernard*, 3 vol., Paris 1974-1975.

in die Möglichkeit der Selbsterkenntnis, sondern gar in deren Schlüsselrolle als Medium zur enzyklopädischen Erkenntnis des Ganzen.

Von seinem Jugendwerk hat sich Chandos inzwischen entfremdet. Hatte bereits Nietzsche im Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* die anthropomorphe Hybris mit dem Symbol eines *aufgeschwollenen* Schlauchs umschrieben – »Es ist nichts so verwerflich und gering in der Natur, was nicht durch einen kleinen Anhauch jener Kraft des Erkennens sofort *wie ein Schlauch aufgeschwellt würde*«²² –, so charakterisiert auch Chandos sein geplantes Opus als eine »*aufgeschwollene* Anmaßung«: »Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorkehrung erscheinen, daß mein Geist aus einer *so aufgeschwollenen Anmaßung* in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte, welches nun die bleibende Verfassung meines Innern ist.«²³ Was den Schlüssel der Selbst- und Welterkenntnis hätte repräsentieren sollen, mutet Chandos jetzt als ein unverbindliches »Spiel« an, das zu keiner realen Erkenntnis führt. Von der ihm damals vorschwebenden dichterischen Form heißt es, sie repräsentierte »ein *Widerspiel* ewiger Kräfte.«²⁴ »Ich *spielte* auch mit anderen Plänen«, gesteht er²⁵ und auch die Werke Ciceros und Senecas, an denen Chandos in seiner Krise Halt sucht, werden von ihm jetzt als blendende *Begriffsspiele* disqualifiziert.²⁶

In Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge* repräsentiert gerade das »Spiel« die Chiffre für die fiktive und trügerische Dimension der menschlichen Erkenntnis. Die Menschen begnügen sich damit, »ein tastendes *Spiel* auf dem Rücken der Dinge zu *spielen*.«²⁷ »Gleitet« für Nietzsche das menschliche »Auge« »nur auf der Oberfläche der Dinge herum«,²⁸ so kritisiert Chandos in demselben Sinne die »von unsrer Zeit so überschätzte[n] *Machtmittel*« der Rhetorik, auf denen sein Jugendwerk beruhte, die aber jetzt, als bloßes Spiel demaskiert, »nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen.«²⁹

²² KGA, Bd. III 2, S. 369

²³ Ein Brief, S. 48.

²⁴ Ebd., S. 46 (meine Hervorhebung).

²⁵ Ebd. (meine Hervorhebung).

²⁶ »An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden. Aber ich konnte nicht zu ihnen hinüber. Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles *Verhältnisspiel* vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen *spielen*. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander *spielten*; aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen.« Ebd., S. 50 (meine Hervorhebung).

²⁷ KGA, Bd. III 2, S. 370 (meine Hervorhebung).

²⁸ Ebd.

²⁹ Ein Brief, S. 46.

Zum Zerfall der anthropomorphen Poetik führt bei Chandos die philosophische Reflexion. Sie führt dazu, dass sich ihm sowohl die Transzendenz als auch die Immanenz entzieht. Zunächst wird für Chandos der christliche Glaube nicht mehr greifbar – er wird zum »Regenbogen«,³⁰ »immer bereit, zurückzuweichen«:³¹ Schon dieser Verlust des Glaubens gemahnt unmissverständlich an Nietzsche.³² Die tradierten religiösen Vorstellungen charakterisiert Chandos als »Spinnennetze«: »sie gehören zu den *Spinnennetzen*, durch welche meine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere, während soviele ihrer Gefährten dort hängen bleiben und zu einer Ruhe kommen.«³³ Aber auch Nietzsche verwendet die Symbolik des Spinnennetzes, um denselben Sachverhalt zu umschreiben: das Eingefangen-Sein des Menschen in seinen apriorischen Erkenntnisformen. So heißt es in der Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge* von den »Zeit- und Raum-Vorstellungen«: »Diese aber produciren wir in uns und aus uns mit jener Nothwendigkeit, mit der die Spinne spinnt.«³⁴ In demselben Sinne charakterisiert Nietzsche den menschlichen »Begriffsdom« als *Spinnennetz*: »freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau, wie aus *Spinnenfäden* sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden.«³⁵ An anderer Stelle spricht Nietzsche vom »starre[n] und regelmässige[n] Begriffsgespinst«.³⁶ Nietzsches und Chandos' Symbolik der Spinne leitet ihre Plausibilität daraus, dass der Mensch Begriffe und

³⁰ Ebd., S. 48. Vgl. dazu Genesis, 1. Mose 12-16.

³¹ Ebd., S. 48.

³² Auch der Wortlaut der Passage erinnert an Nietzsche: »Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabenen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Lebens steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen.« Ebd., S. 48 (meine Hervorhebung). Das Bild nimmt einen Impuls von Nietzsches Abhandlung wieder auf. Dort heißt es nämlich in Bezug auf den stoischen Vernunftmenschen: »Wenn eine rechte Wetterwolke sich über ihn ausgiesst, so hüllt er sich in seinen Mantel und geht langsamen Schrittes unter ihr davon.« KGA, Bd. III 2, S. 384 (meine Hervorhebung). Aus Nietzsches Wetterwolke wird bei Hofmannsthal der Regenbogen der biblischen Allianz zwischen Gott und dem Menschen, während die Geste des Sich-Einhüllens in den Mantel zwar erhalten bleibt, aber zugleich resemantisiert wird. Vom Symbol des stoischen Selbstvertrauens angesichts der Gefährdungen des Lebens mutiert das Bild zur Imago der religiösen Schutzsuche angesichts der transzendentalen Obdachlosigkeit der Moderne. Offenbar illustriert das Bild den Verlust der religiösen Geborgenheit durch Chandos, denn der Saum des Regenbogenmantels, in den er sich einhüllen will, weicht stets zurück.

³³ Ein Brief, S. 48 (meine Hervorhebung).

³⁴ KGA, Bd. III 2, S. 379 (meine Hervorhebung).

³⁵ Ebd., S. 376 (meine Hervorhebung).

³⁶ Ebd., S. 381 (meine Hervorhebung).

religiöse Vorstellungen *aus sich heraus* produziert,³⁷ sich also selbst täuscht. Sie sind der Faden, den der Mensch wie eine Spinne aus sich heraus fabriziert und dem er schließlich erliegt. Durch solche »Spinnennetze« schießen aber Chandos' und Nietzsches Gedanken hindurch – »ins Leere«.³⁸

Nicht nur die Transzendenz, auch die Immanenz vermag Chandos ebenso wenig kategorial zu erfassen. Nach dem religiösen Glauben sind es die abstrakten Begriffe, die sich ihm entziehen.³⁹ Der Dekonstruktion der »irdischen Begriffe« ist gerade der zentrale Argumentationsstrang von Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge* gewidmet,⁴⁰ der auch für den Chandos-Brief entscheidende Bedeutung besitzt.

II. DIE KRITIK DER METAPHYSIK ALS SPRACHKRITIK

»Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.«⁴¹ Gerade diese Dyade von Denk- und Sprachkrise bestätigt Nietzsches Einfluss auf Hofmannsthal. Wie bei Nietzsche beruht Chandos' Entlarvung der Metaphysik auf einer Demaskierung ihrer Sprache. Die Kritik der Metaphysik artikuliert sich als Sprachkritik.⁴²

³⁷ Ebd., S. 376.

³⁸ Immer wieder pointiert Hofmannsthal Chandos' Abkehr vom religiösen Glauben. So etwa in folgender Partie: »daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen« (Ein Brief, S. 52).

³⁹ »Aber, mein verehrter Freund, auch die irdischen Begriffe entziehen sich mir in der gleichen Weise. Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen?« Ebd., S. 48.

⁴⁰ »Denken wir besonders noch an die Bildung der Begriffe [...]. Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff, wie es uns auch die Form giebt, wohingegen die Natur keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzulängliches und undefinierbares X.«, KGA, Bd. III 2, S. 373f.

⁴¹ Ein Brief, S. 48.

⁴² »Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte ›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Körper‹ nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.« Ebd., S. 48f.

Nietzsches radikale Skepsis über die Möglichkeit der Selbsterkenntnis wird jetzt auch zu Chandos' eigener Erfahrung. Die Kategorien nämlich, mit denen sich Selbsterkenntnis artikuliert, erweisen sich ihm lediglich als Sprachfiktionen, denen kein reales Korrelat entspricht. Es sind die »abstrakten Worte« wie ›Geist‹, ›Seele‹, ›Körper‹, die Chandos »im Munde wie modrige Pilze« zerfallen. Mit ihrer Hilfe erlangt der Mensch ein Selbstbewusstsein, das jedoch bei näherem Hinsehen auf Sprachillusionismus beruht.⁴³ Bezeichnend ist, dass Chandos auch der Begriff ›Körper‹ Unbehagen bereitet – hatte doch Nietzsche in seinem Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* gerade die Unmöglichkeit der Erkenntnis selbst des eigenen Körpers betont und somit den illusionären Charakter auch dieser Kategorie herausgearbeitet:

Verschweigt die Natur ihm nicht das Allermeiste, selbst über seinen *Körper*, um ihn, abseits von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluss der Blutströme, den verwickelten Fasererzitterungen, in ein stolzes gauklerisches Bewusstsein zu bannen und einzuschliessen!⁴⁴

Unmöglich ist es Chandos geworden, über die unterschiedlichsten Angelegenheiten »ein Urteil herauszubringen« – aber seine Urteilsunfähigkeit gründet wiederum auf einer Sprachunfähigkeit, weil die abstrakten Kategorien, mit denen von ihm Urteile erwartet werden, nicht mehr tragfähig sind. Eine solche Begründung der metaphysischen Krise in einer allgemeineren Sprachkrise entspricht genau der Struktur von Nietzsches Abhandlung. Auch Nietzsche deckt auf, dass Urteile einzig eine sprachliche Grundlage haben und gerade als solche subjektiven Ursprungs sind, insofern die Sprache die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten,⁴⁵ nicht einer objektiven Referenz darstellt. Somit erweist sich auch die Kategorie der ›Wahrheit‹ als bloß sprachimmanent.⁴⁶ Verliert die ›Wahrheit‹ objektiven Wert, so auch ihr Gegenbegriff: die ›Lüge‹. In der Tat führt Nietzsches Argumentation in ihrer Konsequenz zur Aufhebung selbst der Differenz von ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹, die sich beide gleichermaßen als sprachliche Konstruktionen entpuppen.

⁴³ Theo Meyer, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991, S. 533.

⁴⁴ KGA, Bd. III 2, S. 371 (meine Hervorhebung).

⁴⁵ Ebd., S. 373.

⁴⁶ »Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.« Ebd., S. 374f.

III. DIE SPRACHKRITISCHE DEKONSTRUKTION DES UNTERSCHIEDS VON ›WAHRHEIT‹ UND ›LÜGE‹

Das Hinfällig-Werden der kategorialen Antithese von ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹ illustriert Chandos anhand einer Anekdote:

Es begegnete mir, daß ich meiner vierjährigen Tochter Katharina Pompilia eine kindische *Lüge*, deren sie sich schuldig gemacht hatte, verweisen und sie auf die Notwendigkeit, immer *wahr* zu sein, hinführen wollte, und dabei die mir im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche schillernde Färbung annahmen und so ineinander überflossen, daß ich den Satz, so gut es ging, zu Ende haspelnd, so wie wenn mir unwohl geworden wäre und auch tatsächlich bleich im Gesicht und mit einem heftigen Druck auf der Stirn, das Kind allein ließ, die Tür hinter mir zuschlug und mich erst zu Pferde, auf der einsamen Hutweide einen guten Galopp nehmend, wieder einigermaßen herstellte.⁴⁷

Chandos, der seine Tochter wegen einer kindischen »Lüge« schelten wollte, muss einsehen, dass der Begriff der ›Wahrheit‹, an den er sie mahnen wollte, keine Substanz besitzt. Im Hintergrund von Chandos' Anekdote steht offenkundig Nietzsches Charakterisierung des Lügners. Letzterer ist nicht der Unehrliche, sondern derjenige, der gegen die sprachlichen Konventionen verstößt und sich einer »Umkehrung der Namen« schuldig macht:

Jetzt wird nämlich das fixirt, was von nun an ›Wahrheit‹ sein soll d. h. es wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden und die Gesetzgebung der Sprache giebt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge: der Lügner gebraucht die gültigen Bezeichnungen, die Worte, um das Unwirkliche als wirklich erscheinen zu machen; er sagt z. B. ich bin reich, während für diesen Zustand gerade ›arm‹ die richtige Bezeichnung wäre. Er missbraucht die festen Conventionen durch beliebige Vertauschungen oder gar Umkehrungen der Namen.⁴⁸

›Wahrheit‹ und ›Lüge‹ sind nichts anderes als die Produkte des *contrat social* und entstehen durch das Einhalten bzw. Übertreten der sprachlichen Übereinkunft. Sie entbehren eines notwendigen Korrelats in der Realität,

⁴⁷ Ein Brief, S. 49 (meine Hervorhebung).

⁴⁸ KGA, Bd. III 2, S. 371. Die entscheidende Parallele zwischen Nietzsches »Lügner« und Chandos' lügender Tochter erwähnt Timo Günther in seiner Dissertation nicht, so dass der Nietzsche-Zusammenhang, in den er die Partie bei Hofmannsthal rückt, diffus bleibt. Vgl.: ders., Hofmannsthal: *Ein Brief* (wie Anm. 8), S. 121-123.

ihre Gegenstandsbezogenheit ist vielmehr lediglich konventionell. Keine Aussage ist an sich wahr oder falsch, sondern immer bezogen auf ein System sprachlicher Konventionen. Deswegen kann auch Chandos seine Tochter nicht zurechtweisen, denn die Wahrheit, an die er sie verweisen will, ist nicht weniger lügenhaft, ja womöglich noch lügenhafter als ihre unschuldige kindische Lüge. So betrachtet erweist sich Chandos' ›Wahrheit‹ als eine ›Lüge‹ zweiten Grades. Nietzsche selbst wiederum hatte von der sozialen »Verpflichtung«, »wahrhaft zu sein« – genau jener Verpflichtung, die Chandos seiner Tochter beibringen wollte⁴⁹ – als »von der Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen«⁵⁰ gesprochen: »Nun vergisst freilich der Mensch, dass es so mit ihm steht; er lügt also in der bezeichneten Weise unbewusst und nach hundertjährigen Gewöhnungen – und kommt eben *durch diese Unbewusstheit*, eben durch dies Vergessen zum Gefühl der Wahrheit.«⁵¹ In dem Moment, als Chandos des vergessenen Bewusstseins vom lügenhaften Charakter der Wahrheit wieder inne wird, »fließen« ihm die Begriffe von ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹ »so ineinander« »über«, dass ihre Differenz hinfällig wird. Er stammelt seine Ermahnung gerade noch zu Ende und »bleich im Gesicht« ergreift er die Flucht.

»Wie ein fressender Rost« breitet sich Chandos' Sprachskepsis aus. Schließlich veranlasst sie ihn dazu, jedes Urteil als unehrlich und lügenhaft zu durchschauen.

Mit einem unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören, wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern, seine Söhne sind Verschwender; ein anderer ist zu beneiden, weil seine Töchter haushälterisch sind; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist am Hinabsinken. Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so *lügenhaft*, so löcherig wie nur möglich.⁵²

Die »Lügenhaftigkeit« solcher Urteile akzentuiert Hofmannsthal dadurch, dass er sie ›hinter dem Rücken‹ der Betroffenen formulieren lässt. Auch darin nimmt er eine Anregung Nietzsches auf, der in der Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge* das »Hinter-dem-Rücken-Reden« als Urbild der menschlichen »Verstellungskunst« bezeichnet.⁵³ Die Heuchelei, die für Nietzsche bei der Urteilsbildung ohnehin am Werk ist, wird somit von

⁴⁹ Vgl.: »die Notwendigkeit, immer wahr zu sein«, Ein Brief, S. 49.

⁵⁰ KGA, Bd. III 2, S. 375.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ein Brief, S. 49 (meine Hervorhebung).

⁵³ KGA, Bd. III 2, S. 370.

Hofmannsthal durch den Gestus des lästernden »Hinter-dem-Rücken-Redens« zusätzlich veranschaulicht.

Die unabwendbare Konsequenz von Chandos' radikaler Sprachkritik ist der Nihilismus: »Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wiederum hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man *ins Leere* kommt.«⁵⁴ Eine solche Leere hatte auch Nietzsche im Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* diagnostiziert. Zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Brücke mehr. Vielmehr klafft zwischen ihnen ein kategorialer Abgrund auf: »denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck.«⁵⁵

IV. DIE KRITIK DES STOIZISMUS ALS BEGRIFFSPHILOSOPHIE UND VERSTELLUNGSKUNST

Noch ein anderes Moment verdankt Hofmannsthal Nietzsches Abhandlung, nämlich die Kritik am Stoizismus – darauf hat Hofmannsthal besonderen Wert gelegt. Die stoische Moralphilosophie, auch sonst von Nietzsche heftig bekämpft,⁵⁶ wird in der Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge*

⁵⁴ Ein Brief, S. 49. Auch das Bild der »Augen« der Worte, die Chandos anstarrten, hat Hofmannsthal aus der Umkehrung eines Bildes Nietzsches gewonnen. Vgl.: »so meint gar der stolzeste Mensch, der Philosoph, von allen Seiten *die Augen* des Weltalls teleskopisch auf sein Handeln und Denken gerichtet zu sehen.« (KGA, Bd. III 2, S. 369f., meine Hervorhebung).

⁵⁵ Ebd., S. 378. Auf Nietzsches Passage verweist auch Erich Kleinschmidt in seinem Aufsatz: Latenzen und Intensitäten. Zur mobilen Lesbarkeit der Moderne, in: Literarische Moderne: Begriff und Phänomen, hrsg. v. Sabina Becker u. Helmuth Kiesel, unter Mitarb. v. Robert Krause, Berlin, New York 2007, S. 453-472, hier S. 472, Anm. 64.

⁵⁶ Als Moralphilosophie hat Nietzsche den Stoizismus stets schärfstens befehdet. An einigen Stellen wird ihm der Stoizismus schlichtweg zum Synonym für »Heuchelei«: »Oder wie klingen diese Sätze an unser Ohr: dass die Leidenschaft besser ist als der Stoicismus und die Heuchelei, dass Ehrlich-sein, selbst im Bösen, besser ist, als sich selber an die Sittlichkeit des Herkommens verlieren, dass der freie Mensch sowohl gut als böse sein kann« (Unzeitgemäße Betrachtungen, Richard Wagner in Bayreuth, Nr. 11, in: KGA, Bd. IV 1, S. 78f.). Besonders abschätzig äußert sich Nietzsche zu Seneca: »*Seneca et hoc genus omne* | Das schreibt und schreibt sein unausstehlich weises Larifari, | Als gält es primum scribere, | Deinde philosophari.«, »Scherz, List und Rache« (Vorspiel in deutschen Reimen. Die fröhliche Wissenschaft, Nr. 34, in: ebd., Bd. V 2, S. 32f.). Den römischen Stoiker rechnet Nietzsche zu seinen »Unmöglichen«: »*Seneca*: oder der Toreador der Tugend.« (Götzen-Dämmerung: Streifzüge eines Unzeitgemässen Nr. 1, in: ebd., Bd. IV 3, S. 105). An einer Stelle verwirft er Seneca zusammen mit Cicero: »Nichts ist mir widerlicher als die lehrhafte Anpreisung der Philosophie, wie bei Seneca oder gar Cicero. Philosophie hat wenig mit Tugend zu tun.« (Nachgelassene

besonders scharf angegriffen, in welcher der Stoiker als der Idealtypus des »Begriffsmenschen« erscheint.⁵⁷

Nietzsches Stoizismus-Schelte hat sich auch Hofmannsthal in seiner Charakterisierung des Lord Chandos zu eigen gemacht. Als stoischer Gelehrter erscheint Chandos durchaus im abschätzenden Sinne Nietzsches, als ein »durch Begriffe sich beherrschende[r] Mensch«.⁵⁸ Nicht zufällig sucht Chandos nicht bei Platon, »vor der Gefährlichkeit« dessen »bildlichen Fluges« es ihm graut, sondern bei der »Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe« der stoischen Moralphilosophen Seneca und Cicero Zuflucht vor seiner Krise.⁵⁹

Auch Chandos' Mentor und Vorbild, Francis Bacon, wird als Stoiker porträtiert. In den Worten, die Bacon an den Freund über dessen »geistige Starrnis« adressiert, vernimmt Chandos »den Ausdruck der Leichtigkeit und des Scherzes« – die stoische Gelassenheit, die *tranquillitas animi*⁶⁰ bzw. *aequanimitas*.⁶¹ Wie der stoische Weise ist Bacon »von der Gefährlichkeit des Lebens durchdrungen und dennoch nicht entmutigt«.⁶² Er hat sich selbst sowie die Sprache in seiner »Gewalt«.⁶³

Der stoischen Tradition war aber auch der historische Bacon verpflichtet. So nimmt er in demselben Kapitel der Schrift, der Hofmannsthal den Aphorismus des Hippokrates über die Krankheit des Geistes entnahm, *De*

Fragmente. Frühjahr bis Herbst 1884, in: ebd., Bd. VII 2, S. 269). Die gründlichste Abrechnung mit der stoischen Moralphilosophie findet sich aber im Aphorismus Nr. 9 aus *Jenseits von Gut und Böse*. Vgl. ebd., Bd. IV 2, S. 15.

⁵⁷ KGA, Bd. III 2, S. 382f.

⁵⁸ Ebd., S. 384.

⁵⁹ Ein Brief, S. 49f.

⁶⁰ L. Annaeus Seneca, *De tranquillitate animi*.

⁶¹ L. Annaeus Seneca, *Epist.*, 91. 18.

⁶² Ein Brief, S. 45. Solcher Mut angesichts der Gefährlichkeit des Lebens entspricht der stoischen Kategorie der *fortitudo animi*: »Quid est fortitudo? Munimentum humanae imbecillitatis inexpugnabile, quod qui circumdedit sibi, securus in hac vitae obsidione perdurat: utitur enim suis viribus, suis telis.« (*Epist.*, 113. 27). Der stoische Weise nämlich durchschaut die Gefahren des Lebens als bloße Gespenster: »Quid ergo?« inquit, »mortem, vincla, ignes, alia tela fortunae non timebit?« Non: scit enim illa non esse mala, sed videri; omnia ista humanae vitae formidines putat.« (Ebd., 85. 26).

⁶³ Ein Brief, S. 45. Auch in diesem Falle handelt es sich um eine typisch stoische Vorstellung. So soll nach Seneca der stoische Weise stets in der Lage sein, sich selbst »in seiner Gewalt« – »in sua potestate« – zu haben: »in se ipsum habere maximam potestatem: inaestimabile bonum est suum fieri.« (*Epist.*, 75. 18. Vgl. auch 14. 16, 23. 2, 89. 15, 90. 34, 91. 21, 93. 2, 113. 29). Solche »Gewalt« soll sich für Seneca auch auf die Sprache erstrecken. An einem Brief des Lucilius rühmt Seneca – genau wie Chandos Bacon gegenüber –, dass er *die Worte* »in der Gewalt« hat: »Sed ut ad propositum revertar, audi, quid me in epistula tua delectaverit: habes *verba in potestate*, non effert te oratio nec longius quam destinasti trahit« (ebd., 59. 4, meine Hervorhebung).

Augmentis Scientiarum,⁶⁴ die stoische Rolle des Seelenarztes ein.⁶⁵ Nach einer Analyse der *πάθη*, welche die Seelenruhe trüben,⁶⁶ schlägt er eine »doctrina de remediis sive curationibus«⁶⁷ vor, damit die innere Seelenregierung, das »regimen mentis interno«⁶⁸ wiederhergestellt werden kann.⁶⁹ Als stoischer *medicus*⁷⁰ argumentiert Bacon auch in Hofmannsthals *Brief Chandos* gegenüber. Dessen existenzielle und poetische Krise betrachtet Bacon, wie das Hippokrates-Zitat belegt, schlechtweg als νόσος, der auf rationalem Wege »geheilt« werden muss.

Für Hofmannsthal repräsentiert Bacons Philosophie eine neuzeitliche Weiterentwicklung der von Nietzsche kritisierten stoischen Verabsolutierung der Rationalität. Programmatisch verfolgt Bacons Werk das *Dominium* des Menschen über die Natur – ein Vorhaben, das seinen verbindlichen Ausdruck in der Gleichsetzung von Wissen und Macht findet: »Nam et ipsa scientia potestas est.«⁷¹ Wissen ist für Bacon kein spekulativer Selbstzweck, sondern ein Mittel, um die praktische und technologische Herrschaft über die Natur zu gewinnen.⁷² Nicht zufällig gehört Senecas

⁶⁴ »Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat.« (Francis Bacon, *De Augmentis Scientiarum*, in: *The Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount St. Alban, and Lord High Chancellor of England*, collected and ed. by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath, vol. 1, London 1858, S. 732). Der Spruch ist aus den *Aphorismi* entnommen: »Ὁκόσοι, πονέοντές τι τοῦ σώματος, τὰ πολλὰ τῶν πόνων οὐκ αἰσθάνονται, τουτέοισιν ἡ γνώμη νοσέει« (Œuvres complètes d'Hippocrate, ed. É. Littré, vol. 4, Paris 1844, 2. 6).

⁶⁵ Dazu Wolfgang Riedel, »Homo Natura«. *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin, New York 1996, S. 15.

⁶⁶ »Sequitur doctrinam de Characteribus, doctrina de Affectibus et Perturbationibus; qui loco morborum animi sunt [...]« (Francis Bacon, *De Augmentis Scientiarum* [wie Anm. 63], S. 735).

⁶⁷ Ebd., S. 731.

⁶⁸ Ebd., S. 737.

⁶⁹ Dabei greift Bacon auch auf die stoische Symbolik der Seele als Meer zurück, das von den Winden der Affekte gepeitscht wird: »quia sicut Mare per se placidum foret et tranquillum, nisi a Ventis agigaretur et turbaretur, sic et Populus esset natura sua pacatus et tractabilis, nisi a Seditiosis Oratoribus impelleretur et incitaretur; similiter vere affirmari possit naturam Mentis Humanae sedatam fore et sibi constantem, si Affectus, tanquam venti, non tumultuarentur ac omnia miscerent.« (Ebd., S. 735f.).

⁷⁰ Zum stoischen Topos des Seelenarztes vgl.: L. Annaeus Seneca, *Epist.*, 22. 1, 40. 5, 50. 4, 52. 9, 68. 9, 72. 6, 75. 6, 75. 7, 78. 5, 78. 22, 94. 19, 104. 18, 123. 17 sowie: *De tranquillitate animi*, 1. 2 und 2. 1,

⁷¹ Francis Bacon, *De Haeresibus*, in: *The Works of Francis Bacon*, vol. 7, London 1861, S. 241.

⁷² *Enzyklopädie, Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hrsg. v. Jürgen Mittelstraß, Bd. 1, Mannheim u.a. 1980, Bd. 1, S. 245. Zu Bacon vgl. auch die Ausführungen bei Jost Bomers, *Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals*, Stuttgart 1991, S. 30-37 (»Die Bedeutung Bacons für das Verständnis des Chandosbriefes«).

Diktum »Ecce res magna, habere imbecillitatem hominis, securitatem Dei«⁷³ zu Bacons Lieblingszitat, denn es drückt dessen eigenes Programm, die Erhebung des fragilen Menschen zum *alter Deus* über die Schöpfung aus. Zwischen dem von Nietzsche attackierten Stoizismus, Bacons Projekt der *Magna Instauratio imperii humani in naturam*⁷⁴ und Georges poetischer Herrschaft über die Natur besteht in Hofmannsthal Diagnose eine grundsätzliche Konvergenz. Ihnen gemeinsam ist die anthropozentrische Grundhaltung, die Inthronisation des Menschen als Mittelpunkt des Kosmos.

Der Stoizismus wird von Hofmannsthal allerdings nicht nur als Inbegriff der Vernunftphilosophie und der sich daraus ergebenden anthropozentrischen Verblendung reflektiert. Er wird vielmehr – und wiederum im Einklang mit Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge* – gerade in seiner widernatürlichen Verleugnung der natürlichen Triebe des menschlichen Daseins auch als Kunst der Verstellung kritisiert. Erst durch seine stoische Erziehung, die auf Arbeitsethos und männlicher Selbstbeherrschung beruht, gelingt es Chandos, seine innere Krise vor seinen Mitmenschen heuchlerisch zu »verbergen« und den standesgemäßen »Anschein« zu wahren:

Von diesen sonderbaren Zufällen abgesehen, von denen ich übrigens kaum weiß, ob ich sie dem Geist oder dem Körper zurechnen soll, lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere und habe Mühe, die Starre meines Innern vor meiner Frau und vor meinen Leuten die Gleichgültigkeit zu *verbergen*, welche mir die Angelegenheiten des Besitzes einflößen. Die gute und strenge Erziehung, welche ich meinem seligen Vater verdanke, und die frühzeitige Gewöhnung, keine Stunde des Tages unausgefüllt zu lassen, sind es, scheint mir, allein, welche meinem Leben nach außen hin einen genügenden Halt⁷⁵ und den meinem Stande und meiner Person angemessenen *Anschein* bewahren.⁷⁶

⁷³ L. Annaeus Seneca, Epist., 53. 12, von Bacon abgewandelt in: »Vere magnum, habere fragilitatem hominis, securitatem Dei« (De Augmentis Scientiarum [wie Anm. 64], S. 716). Zitiert wird das Diktum auch in *The Essays or Counsels, civill and morall*: »It is yet a higher speech of his [Seneca] than the other (much too high for a heathen), *It is true greatness to have in one the frailty of a man, and the security of a God. Vere magnum habere fragilitatem hominis, securitatem Dei.*« (The Works of Francis Bacon, vol. 6, London 1861, S. 386).

⁷⁴ So lautet der Titel von Bacons Traktat, das 1620-1623 erschien. Das geplante Hauptwerk, die *Instauratio Magna*, blieb hingegen unvollendet.

⁷⁵ So spricht auch Nietzsche in der Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge* von jenem »ungeheure[n] Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet« (KGA, Bd. III 2, S. 382).

⁷⁶ Ein Brief, S. 52f. (meine Hervorhebung).

Durch die strengen Weisungen seiner stoischen Erziehung – etwa die Vorschrift, »keine Stunde des Tages unausgefüllt zu lassen«⁷⁷ – bringt Chandos ein Kunststück der Tartüfferie zustande und verheimlicht seine existentielle Krise. Aber so charakterisiert auch Nietzsche im Essay *Ueber Wahrheit und Lüge* den Stoizismus – als Verstellungskunst. So heißt es in Nietzsches Abhandlung vom stoischen Menschen, dass er im Unglück sein Leiden und seine Ratlosigkeit unter einer »Maske« zu verbergen versucht, um den Anschein zu bewahren:

Er, der sonst nur Aufrichtigkeit, Wahrheit, Freiheit von Täuschungen und Schutz vor berückenden Ueberfällen sucht, legt jetzt, im Unglück, das Meisterstück der Verstellung ab, wie jener im Glück; er trägt kein zuckendes und bewegliches Menschengesicht, sondern gleichsam eine Maske mit würdigem Gleichmaasse der Züge, er schreit nicht und verändert nicht einmal seine Stimme.⁷⁸

Eine solche Maske ist auch jene, die Chandos sich selbst anlegt, um seine Mitmenschen zu täuschen und das *decorum* aufrechtzuerhalten.

V. CHANDOS' WANDLUNG VOM »VERNÜNFTIGEN« ZUM »INTUITIVEN MENSCHEN« IM SINNE NIETZSCHES

Nicht nur die *pars destruens* des *Briefes* jedoch, die radikale Metaphysik- und Sprachkritik, sondern auch dessen *pars construens* wurde von Nietzsches Schrift maßgeblich angeregt. Bereits Nietzsche verbindet nämlich seine vehemente Kritik des »Begriffsmenschen« mit der Konzeption eines ihm entgegengesetzten anthropologischen Typus: des »intuitiven Menschen«.⁷⁹ Beide können für Nietzsche auch zeitgleich nebeneinander bestehen: »Es giebt Zeitalter, in denen der vernünftige Mensch und der intuitive Mensch neben einander stehen, der eine in Angst vor der Intuition, der andere mit Hohn über die Abstraction; der letztere eben so unvernünftig, als der erstere unkünstlerisch ist.«⁸⁰ Nietzsches kategoriale Unterscheidung übernimmt Hofmannsthal in der zwiefachen Strukturierung seines *Briefes*, der Chandos sich vom »vernünftigen« zum »intuitiven Menschen« wandeln lässt. Während der »vernünftige Mensch« durch die

⁷⁷ Vgl. Senecas ersten Brief an Lucilius: »Fac ergo, mi Lucili, quod facere te scribis, omnes horas complectere« (L. Annaeus Seneca, Epist., 1. 2, meine Hervorhebung).

⁷⁸ KGA, Bd. III 2, S. 384.

⁷⁹ Ebd., S. 382f. Vgl. auch Jacques Le Rider, *Der Brief des Lord Chandos* (wie Anm. 9), S. 114, der allerdings Chandos' Nähe zu Nietzsches »intuitivem Menschen« nicht weiter ausführt.

⁸⁰ KGA, Bd. III 2, S. 383.

Sprache und die Wissenschaft unaufhörlich darum bemüht ist, am »Colombarium der Begriffe«⁸¹ zu arbeiten und ein anthropomorphes Weltbild zu konstruieren – »Nosce te ipsum« –, zerschlägt der »intuitive Mensch« das selbsterschaffene Gefängnis der Begriffe, wirft feste Zuordnungen und Kategorisierungen durcheinander und lässt sich nicht mehr von Begriffen, sondern von Intuitionen leiten:

Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigeordneten Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegensten Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, dass er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird.⁸²

Nicht zufällig charakterisiert Chandos den Zustand, der seiner Krise folgt, als einen, der durch eine radikale Abkehr von der Sphäre des Begriffs geprägt ist und sich selbst kaum »begreifen« lässt: »Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum *begreifen* können, so *geistlos*, so *gedankenlos* fließt es dahin«.⁸³ Es ist ein Dasein, das unter dem Signum der Intuition steht.

Chandos' Schilderung seiner Epiphanien ist fraglos differenzierter als Nietzsches Beschreibung vom Wesen der Intuitionen. Auch setzen Chandos' Offenbarungen Ernst Machs Auflösung der »denkökonomischen« Einheit des Ich voraus.⁸⁴ Bezeichnenderweise beschreibt Chandos sie als »ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist«.⁸⁵ Auch baut Chandos' Identifikation mit Tieren und mit unbelebten Erscheinungen auf Schopenhauers These auf, dass alle Daseinsformen von einem Willen durchwaltet sind.⁸⁶ Doch lassen sich auch im Hinblick

⁸¹ Ebd., S. 380.

⁸² Ebd., S. 382.

⁸³ Ein Brief, S. 50 (meine Hervorhebung).

⁸⁴ Vgl. Ernst Machs Diktum vom »unrettbaren Ich« aus der *Analyse der Empfindungen* (1886): »Das *Ich* ist unrettbar. Teils diese Einsicht, teils die Furcht vor derselben führen zu den absonderlichsten pessimistischen und optimistischen, religiösen, asketischen und philosophischen Verkehrtheiten.« (Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1922, S. 20).

⁸⁵ Ein Brief, S. 51.

⁸⁶ Dazu Wolfgang Riedel, »Homo Natura« (wie Anm. 65), S. 21-35.

auf Chandos' Epiphanien eine Reihe von Parallelen zu Nietzsches Schrift ziehen.

Solche Offenbarungen erwachsen aus *plötzlichen* Eindrücken, die nicht rational durch Begriffe klassifiziert werden. Gerade in ihrer Plötzlichkeit⁸⁷ bewahren sie vielmehr die Unmittelbarkeit des Bildes.⁸⁸ Chandos selbst betont die besondere Rolle, welche bei der Entstehung seiner Epiphanien dem Augenblick zukommt:

Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich *plötzlich* in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.⁸⁹

Von der ersten Epiphanie, die Chandos schildert, wird ebenfalls das Moment der Plötzlichkeit betont: »Da [...] tut sich mir im Innern *plötzlich* dieser Keller auf.«⁹⁰ Aber die Plötzlichkeit ist ebenfalls ein Prädikat von Nietzsches »Intuitionen«. Der »intuitive Mensch« erlebt die Welt nicht durch das starre Raster der Sprache, sondern nur augenblicklich, punktuell: Er wird »durch die *plötzlichen* Eindrücke, durch die Anschauungen fortgerissen.«⁹¹ Genau wie Chandos hat auch er den Mut, sich durch die »plötzlichen Eindrücke« fortreißen zu lassen, ohne sie begrifflich zu kategorisieren.

Des Weiteren ist für Nietzsche der intuitive Zustand durch eine ausgeprägte Individualität,⁹² ja Verwegenheit charakterisiert. Die schöpferische Kühnheit des »intuitiven Menschen« vergleicht Nietzsche mit »Saturnalien« des Geistes.⁹³ Diese Akzentuierung der Individualität ist auch für Chandos' Intuitionen charakteristisch:

⁸⁷ Zu diesem Begriff vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit: zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1987.

⁸⁸ Zur kategorialen Antithese von Begriff und Bild, allerdings ohne den Bezug auf Nietzsche, vgl. Wolfgang Riedel, »Homo Natura« (wie Anm. 65), S. 1-12. Riedel verengt die Sprachkrise auf eine Krise der Begriffssprache und glaubt, die Paradoxie von Sprachskepsis und -gewalt in der Dichotomie von Begriff und Bild auflösen zu können. Dabei berücksichtigt er nicht, dass Chandos' Bilder prinzipiell nicht mit Worten wiederzugeben sind. Chandos selbst markiert wiederholt nicht nur den stummen Charakter seiner Offenbarungen, sondern auch die Inadäquatheit ihrer sprachlichen Wiedergabe.

⁸⁹ Ein Brief, S. 50 (meine Hervorhebung).

⁹⁰ Ebd., S. 50f. (meine Hervorhebung).

⁹¹ KGA, Bd. III 2, S. 375 (meine Hervorhebung).

⁹² Vgl.: »jede Anschauungsmetapher [ist] individuell und ohne ihres Gleichen« (ebd., S. 376).

⁹³ »Der Intellekt, jener Meister der Verstellung, ist so lange frei, und seinem sonstigen Sklavendienste enthoben, als er täuschen kann, ohne zu *schaden* und feiert dann seine Satur-

Denn mein unbenanntes seliges Gefühl wird eher aus einem fernen einsamen Hirtenfeuer mir hervorbrechen als aus dem Anblick des gestirnten Himmels; eher aus dem Zirpen einer letzten, dem Tode nahen Grille, wenn schon der Herbstwind winterliche Wolken über die öden Felder hintreibt, als aus dem majestätischen Dröhnen der Orgel.⁹⁴

Auf den Titel der Verwegenheit dürfte sicherlich auch Chandos' Vergleich der erstarrenden Niobe mit der sterbenden Ratte Anspruch erheben. Hierin kommt aber noch ein anderes Moment ins Spiel, das gleichermaßen bei Nietzsche präformiert ist – nämlich das Hinfällig-Werden der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier. Genau diese Differenz kommt nach Nietzsche in der Intuition abhanden: »Alles, was den Menschen gegen das Thier abhebt, hängt von dieser Fähigkeit ab, die anschaulichen Metaphern zu einem Schema zu verflüchtigen, also ein Bild in einen Begriff aufzulösen.«⁹⁵ Deshalb kann sich Chandos immer wieder in Tiere einfühlen,⁹⁶ weil das, was ihn vom Tier unterscheidet, die Abstraktion, in ihm vom Bild abgelöst wurde.⁹⁷

Ferner geht die Entwicklung des Menschen vom »vernünftigen« zum »intuitiven« Wesen für Nietzsche auch mit seiner Wandlung vom »Diener« zum »Herren« einher:

Jetzt hat er das Zeichen der Dienstbarkeit von sich geworfen: sonst mit trübsinniger Geschäftigkeit bemüht, einem armen Individuum, dem es

nalien; nie ist er üppiger, reicher, stolzer, gewandter und verwegener. Mit schöpferischem Behagen, wirft er die Metaphern durcheinander und verrückt die Gränzsteine der Abstraktion« (ebd., S. 382).

⁹⁴ Ein Brief, S. 53.

⁹⁵ KGA, Bd. III 2, S. 375.

⁹⁶ »Da war eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte und nicht auf die Verendenden, nicht auf die unerbittlichen steinernen Mauern, sondern in die leere Luft, oder durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte und diese Blicke mit einem Knirschen begleitete! – Wenn ein dienender Sklave voll ohnmächtigen Schauders in der Nähe der erstarrenden Niobe stand, der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.« (Ein Brief, S. 51). Vgl. auch: »In diesen Augenblicken wird eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer [...] mir mehr, als die schönste, hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist.« (Ebd., S. 52).

⁹⁷ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch Chandos' zunächst befremdende Gleichsetzung des »Tierischen« mit dem »Göttlichen: »aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer« (ebd., S. 51). Schopenhauers Konzeption eines Menschen und Tieren gemeinsamen Lebenswillens, die Wolfgang Riedel rekonstruiert (vgl.: »Homo Natura«, wie Anm. 65, S. 21-35), reicht in diesem Falle nicht aus, um die »Göttlichkeit« des tierischen Daseins zu erklären. Diese gründet vielmehr gerade in der Überlegenheit der nicht-begrifflichen, rein anschaulichen Existenz des Tieres gegenüber dem abstrakten Dasein des »Begriffsmenschen«.

nach Dasein gelüftet, den Weg und die Werkzeuge zu zeigen und wie ein Diener für seinen Herrn auf Raub und Beute ausziehend ist er jetzt zum Herrn geworden und darf den Ausdruck der Bedürftigkeit aus seinen Mienen wegwischen.⁹⁸

Auch diese Entfaltung vom »Diener« der Sprache, der den Sprachschablonen erliegt⁹⁹ und sein Handeln »unter die Herrschaft der Abstractionen« stellt,¹⁰⁰ zum »Herrn« hat Hofmannsthal im *Brief* geschildert. Es handelt sich um die Szene, in der Chandos vor seinen *Dienern* als deren *Herr* reitet und auf diese Weise die Überlegenheit seines intuitiven Vermögens markiert.¹⁰¹ Die Polarisierung zwischen den Dienern, die »mit abgezogener Mütze« vor der Haustür stehen, bereit, den Blick des Herrn »respektvoll aufzufangen«, und Chandos, der in seiner gehobenen Position als Reiter den Blick auf scheinbar unauffällige Erscheinungen ruhen lässt, die ihm zu Epiphanien werden, ist keine fragwürdige Verherrlichung der Aristokratie. Unter dem Mantel der sozialen Symbolik veranschaulicht sie die Überlegenheit von Chandos' intuitiver Einsicht gegenüber dem gemeinen Bewusstsein. Wie Nietzsche charakterisiert auch Hofmannsthal die Intuition als ein »aristokratisches« Vermögen, das Chandos von seinen ahnungslosen Dienern trennt – aber auch von der eigenen dienenden Haltung gegenüber der Sprache emanzipiert. In Chandos' Vorüberreiten vor seinen Knechten drückt sich die Souveränität der Intuition aus, die ihn vom »Dienst« an der Sprache befreit.

Aus Nietzsches Schrift leitet Hofmannsthal ebenfalls Chandos' charakteristisches Oszillieren zwischen Zuständen heftiger Euphorie und ebenso

⁹⁸ KGA, Bd. III 2, S. 382.

⁹⁹ Theo Meyer, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991, S. 533. Vgl. Nietzsche, KGA, Bd. III 2, S. 382 (»Sklavendienste«).

¹⁰⁰ Ebd., S. 375.

¹⁰¹ »Meine Pächter und Beamten werden mich wohl etwas wortkarger, aber nicht ungütiger als früher finden. Keiner von ihnen, der mit abgezogener Mütze vor seiner Haustür steht, wenn ich abends vorüberreite, wird eine Ahnung haben, daß mein Blick, den er respektvoll aufzufangen gewohnt ist, mit stiller Sehnsucht über die morschen Bretter hinstreicht, unter denen er nach den Regenwürmern zum Angeln zu suchen pflegt, durchs enge vergitterte Fenster in die dumpfe Stube taucht, wo in der Ecke das niedrige Bett mit bunten Laken immer auf einen zu warten scheint, der sterben will, oder auf einen, der geboren werden soll; daß mein Auge lange an den häßlichen jungen Hunden hängt oder an der Katze, die geschmeidig zwischen Blumenscherben durchkriecht, und daß es unter all den ärmlichen und plumpen Gegenständen einer bäurischen Lebensweise nach jenem einen sucht, dessen unscheinbare Form, dessen von niemand beachtetes Daliegen oder -lehnen, dessen stumme Wesenheit zur Quelle jenes rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann.« (Ein Brief, S. 53).

intensiven Leidens ab. Für Nietzsche nämlich erfreut sich und leidet der »intuitive Mensch« gleichermaßen stärker als der »vernünftige«:

Während der von Begriffen und Abstractionen geleitete Mensch durch diese das Unglück nur abwehrt, ohne selbst aus den Abstraktionen sich Glück zu erzwingen, während er nach möglicher Freiheit von Schmerzen trachtet, erntet der intuitive Mensch, inmitten einer Kultur stehend, bereits von seinen Intuitionen, ausser der Abwehr des Uebels eine fortwährend einströmende Erhellung, Aufheiterung, Erlösung. Freilich leidet er heftiger, *wenn* er leidet [...]. Im Leide ist er dann ebenso unvernünftig wie im Glück, er schreit laut und hat keinen Trost.¹⁰²

So verliert Chandos im intuitiven Zustand seine stoische Ataraxie. Die Intensität seines intuitiven Erlebens führt ihn vielmehr zu einem ständigen Schwanken zwischen extremen Gefühlszuständen. Von einem »schrankenlosen Entzücken«,¹⁰³ einem »unbenannte[n] selige[n] Gefühl«¹⁰⁴ wechselt Chandos zu einem ebenso heftigen Leiden – wie seine Einfühlung in die sterbende Ratte¹⁰⁵ und in den ob des Todes seiner Muräne trauernden Crassus bezeugen.¹⁰⁶

VI. DAS VERSTUMMEN VOR DER INTUITION

Auch ein anderes zentrales Moment übernimmt Hofmannsthal aus Nietzsches Charakterisierung des »intuitiven Menschen«: die *Sprachlosigkeit* des intuitiven Zustandes. Für Nietzsche ist nämlich »jede Anschauungsmetapher individuell und ohne ihres Gleichen«¹⁰⁷ und insofern entflieht sie nicht nur dem begrifflichen Rubrizieren, sondern letztlich auch der Versprachlichung.

¹⁰² KGA, Bd. III 2, S. 383f.

¹⁰³ Ein Brief, S. 53.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl.: »wenn ein dienender Sklave voll ohnmächtigen Schauders in der Nähe der erstarrenden Niobe stand, der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.« (ebd., S. 51).

¹⁰⁶ »Ich weiß nicht, wie oft mir dieser Crassus mit seiner Muräne als ein Spiegelbild meines Selbst, über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen, in den Sinn kommt. Nicht aber wegen dieser Antwort, die er dem Domitius gab. Die Antwort brachte die Lacher auf seine Seite, so daß die Sache in einen Witz aufgelöst war. Mir aber geht die Sache nahe, die Sache, welche dieselbe geblieben wäre, auch wenn Domitius um seine Frauen blutige Tränen des aufrichtigsten Schmerzes geweint hätte. Dann stünde ihm noch immer Crassus gegenüber, mit seinen Tränen um die Muräne.« (ebd., S. 53f.).

¹⁰⁷ KGA, Bd. III 2, S. 376.

Von diesen Intuitionen aus führt kein regelmässiger Weg in das Land der gespenstischen Schemata, der Abstraktionen: für sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch *verstummt*, wenn er sie sieht, oder redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen [...].¹⁰⁸

Nicht anders widerfährt es Lord Chandos. Auch seine Intuitionen lassen sich nicht versprachlichen, auch er »verstummt, wenn er sie sieht«:

Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die *inneren Bewegungen meiner Eingeweide* oder die *Stauungen meines Blutes* anzugeben vermöchte.¹⁰⁹

Darin nimmt Hofmannsthal wiederum Bezug auf Nietzsches Reflexionen über die Unmöglichkeit, das Innere des eigenen Körpers, *Eingeweide* und *Blut*, zu ergründen:

Verschweigt die Natur ihm nicht das Allermeiste, selbst über seinen Körper, um ihn, abseits von *den Windungen der Gedärme*, dem *raschen Fluss der Blutströme*, den verwickelten Fasererzitterungen, in ein stolzes gauklerisches Bewusstsein zu bannen und einzuschliessen!¹¹⁰

Lässt Nietzsche die Alternative zwischen Schweigen und Reden in »verbotenen Metaphern« offen, so votiert Hofmannsthal eindeutig zugunsten des Schweigens. Während bei Nietzsche die Opposition zwischen der philosophischen und der dichterischen Sprache verläuft und der »intuitive« Zustand durchaus mit einer neuen Sprach-Produktivität verbunden ist,¹¹¹ charakterisiert Chandos ungleich dezidierter die Intuition als sprachlos.¹¹²

¹⁰⁸ Ebd., S. 383 (meine Hervorhebung).

¹⁰⁹ Ein Brief, S. 52 (meine Hervorhebung).

¹¹⁰ KGA, Bd. III 2, S. 371 (meine Hervorhebung).

¹¹¹ Theo Meyer, Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen 1991, S. 534.

¹¹² Chandos' Insistenz auf der Stummheit des intuitiven Zustands ist besonders prononciert: »die Worte lassen mich wiederum im Stich.« (Ein Brief, S. 50); »Jeder dieser Gegenstände [...] kann für mich plötzlich [...] ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.« (Ebd.); »Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe!« (Ebd., S. 51); »daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen, und daß ich dann von jener Stelle schweigend mich wegkehre« (ebd., S. 52); »über diese Figur zwingt mich ein unnennbares Etwas, in einer Weise zu denken, die mir

Auch wird sie ausschließlich von »stummen« Erscheinungen ausgelöst¹¹³ – so von der *per definitionem* stummen Muräne des *Redners* Crassus, dem »dumphen, rotäugigen, *stummen* Fisch seines Zierteiches«. ¹¹⁴ Konzidiert Nietzsche der Rede in »verbotenen« Bildern also noch den Rang von Intuition, so kennt letztere bei Hofmannsthal grundsätzlich keine adäquate sprachliche Umsetzung. Zwischen der Sprache – gleich ob philosophischer oder dichterischer – und der Intuition herrscht bei ihm eine unaufhebbare Antithese. ¹¹⁵

VII. DIE VIELFALT DER SPRACHEN ALS ERWEIS IHRER ARBITRARITÄT

Die prinzipielle Unübersetzbarkeit der Intuitionen führt Chandos schließlich zum Abschied von der Dichtung, weil die Sprache, in der er denken und sprechen könnte, ohne lügen zu müssen, noch nicht erfunden wurde. Dies wäre die »Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen«¹¹⁶ – ein Ideal des Symbolismus,¹¹⁷ das aber für Hofmannsthal der Symbolismus nicht einlösen konnte. Als arbiträres bleibt das menschliche Idiom, auch das dichterische, von der Natursprache der Dinge unweigerlich getrennt.

Nicht zufällig stellt Chandos verschiedene Sprachen nebeneinander, um durch ihre Vielzahl ihre Unangemessenheit aufzuzeigen: »weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist«. ¹¹⁸ Nietzsche nämlich hatte in seiner Schrift gerade die sprachliche *Vielfalt* als Beweis für die grundsätzliche Inadäquatheit des Mediums Sprache, die Wirklichkeit objektiv zu erfassen, angeführt: »Die verschiedenen Sprachen *neben einander gestellt* zeigen, dass

vollkommen töricht erscheint, im Augenblick, wo ich versuche sie in Worten auszudrücken.« (Ebd., S. 54).

¹¹³ »Diese *stummen* und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag.« (Ein Brief, S. 52, meine Hervorhebung).

¹¹⁴ Ebd., S. 53 (meine Hervorhebung).

¹¹⁵ Dazu: Ernst Osterkamp, Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 2, 1994, S. 111-137.

¹¹⁶ Ein Brief, S. 54.

¹¹⁷ Vgl. Baudelaires *Élévation*: »Heureux celui qui [...] comprend sans effort | Le langage des fleurs et des choses muettes!«, *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Bd. 1, Paris 1975, S. 10, V. 15-20.

¹¹⁸ Ein Brief, S. 54.

es bei den Worten nie auf Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen.«¹¹⁹

VIII. DAS TRÄUMERISCHE GÄREN DES SUBJEKTS

Eine letzte kategoriale Unterscheidung übernimmt Hofmannsthal schließlich von Nietzsches Abhandlung. Der Antithese von »Intuition« und »Begriff« entspricht bei Nietzsche die andere von »Flüssigkeit« und »Erstarrung«. Die ursprüngliche intuitive Dimension ist für Nietzsche von einer grundsätzlichen Flüssigkeit gekennzeichnet. Der »intuitive Mensch« erfindet immer wieder neue »Uebertragungen, Metaphern, Metonymien«, ohne sie aber zu kodifizieren und zu verfestigen. Ihre Produktion bleibt vielmehr »bunt unregelmässig folgenlos unzusammenhängend«¹²⁰ wie die des Traums, mit dem Nietzsche sie ausdrücklich vergleicht.¹²¹ Die wissenschaftliche und philosophische Sprache entsteht für Nietzsche hingegen erst durch die Erstarrung dieser ursprünglich flüssigen Metaphernwelt: Der Begriff erwächst aus dem »Hart- und Starr-Werden einer Metapher«,¹²² dem »festen Verharren« der flüssigen »Urformen«.¹²³

Wie bei Nietzsche erweist sich für Chandos der Traum als die *via regia*, um in jene verlorengegangene »flüssige« Metaphernwelt wieder einzutauchen: »Das Bild dieses Crassus ist zuweilen *nachts* in meinem Hirn, wie ein Splitter, um den herum alles schwärt, pulst und kocht. Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte.«¹²⁴ Wie in Nietzsches Abhandlung ist es der Traum, der Zugang zum intuitiven Flüssigkeitszustand gewährt. Das träumerische Gären des Subjekts, sein Schäumen und Brodeln reaktiviert die im Zivilisationsprozess untergegangene, ursprüngliche Fähigkeit zur flüssigen Metaphernbildung. Und wenn Chandos diesen Zustand als »eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, *flüssiger, glü-*

¹¹⁹ KGA, Bd. III 2, S. 373 (meine Hervorhebung).

¹²⁰ Ebd., S. 381.

¹²¹ Ebd. Vgl. dazu auch Timo Günther, Hofmannsthal: *Ein Brief* (wie Anm. 8), S. 139-141. Günther macht darauf aufmerksam, dass Chandos' Offenbarungen abends stattfinden: »Abends begegnet Chandos den Wachteln auf dem Feld, abends durchstreift er in gespannter Erwartung von Visionen seine Güter, und ebenfalls abends hat er sein Erlebnis mit dem Nußbaum« (ebd., S. 141).

¹²² KGA, Bd. III 2, S. 378.

¹²³ Ebd., S. 380.

¹²⁴ Ein Brief, S. 54 (meine Hervorhebung).

hender ist als Worte«¹²⁵ bezeichnet, so greift er wörtlich auf Nietzsches Charakterisierung der primitiven Metaphernproduktion zurück als einer »ursprünglich in *hitziger Flüssigkeit* aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermaße«. ¹²⁶

Zweifelsohne geht *Ein Brief* weit über die Stimuli hinaus, die Hofmannsthal von Nietzsche empfangen konnte. Dennoch ist es für die weitere wissenschaftliche Erforschung des *Briefes* wichtig, ja unerlässlich, die zahlreichen Impulse, die er Nietzsches Abhandlung verdankt, klar festzuhalten. In der Tat: Nietzsche war »die Temperatur«, in der auch der *Brief* des Lord Chandos »crystallisierte«. Gerade weil Hofmannsthal bereits *vor* der Auseinandersetzung mit Nietzsche die Sprache zum Problem geworden war, konnte Nietzsches Schrift bei der Verfassung des Chandos-Briefes einen so nachhaltigen Einfluss auf ihn ausüben. Aus Nietzsches Abhandlung sprach dieselbe resignative Erkenntnis, zu der Hofmannsthal selbst bereits in einem frühen desillusionierten Brief an Edgar Karg von Bebenburg gelangt war:

Bohr Dich nur nicht zu stark in die Begriffe hinein, die uns noch leerer sind und weniger passen als anderswo, weil wir lauter fertige und von andern Verhältnissen herübergenommene haben. [...] Ich möchte das Sein aller Dinge stark spüren und in das Sein getaucht, das tiefe wirkliche Bedeuten. [...] Man kann alles, was es gibt, sagen; und man kann alles, was es gibt, musiciren. *Aber man kann nie etwas ganz so sagen wie es ist.*¹²⁷

¹²⁵ Ebd. (meine Hervorhebung). Auch Nietzsche spricht von der Sprache als dem »*Material*«, worin der Philosoph arbeitet (KGA, Bd. III 2, S. 373).

¹²⁶ Ebd., S. 377 (meine Hervorhebung).

¹²⁷ Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg. Briefwechsel, hrsg. v. Mary E. Gilbert, Frankfurt/M. 1966, S. 81f. (Brief vom 18. Juni 1895).

STEFAN KNÖDLER

DIE WAHRHEIT DES WANDERERS

Rudolf Borchardts *Klassische Ode*

für Gunilla

Klassische Ode

Ich bin gewesen, wo ich schon einmal war:
Mai und der Juni waren mein Weggeleit;
 An ihren Händen bin ich wieder
Zwischen die Hügel hinein gekommen

Und kannte fast die Wege nicht mehr; doch ging 5
Mir untern Füßen, wie sich durch Morgenrauch
 Der Bau der Landschaft unerschüttert
Gegen den scheinbaren Aufruhr herstellt,

Der Trost der stillen Erde im Herzen auf:
Denn es bewölkt das Himmlische Teil in uns 10
 Das Irdische mit seiner Schöpfung,
Eh es uns tagt; und es tagt nicht jedem.

Hier saß ich nächtlich; hörte vom Mäuerlein
Des Weinbergwegs den wachsenden Laut, den Laut
 Der tief verholenen Gewässer 15
Neben den Betten der Eingeschlafnen –

Hier kreuzte meinen steigenden Pfad der Weg
Der wilden Dirne, die aus der hintersten
 Talschaft des schwarzen Hochgebirges
Hölzerne Ware gehäuft zu Markte 20

Gewaltigen Schritts mir singend vorübertrug,
Friedloses Goldhaar über der Götterstirn
 Sich bändigend, und keusch wie Tiere
Fahrend in all ihrer Pracht des Leibes. –

- Hier sprach ich: »Mischleib, Nymphe, Hamadryas: 25
 Nur noch so lang, wie nun dein beschlagener
 Fußtritt bergab nicht ganz verhallt ist,
 Wie dir das Ohr in der Luft noch nachsingt –
- Nur noch so lang den Ewigen Schöpfungstag
 Durch deine Augen sehn, wie er niederfährt! 30
 Nur noch so lang durch deine Nüstern
 Ziehen den Atem wie Ersten Nachtwinds!
- Dir scheint die Sonne, fruchtet der Regen; Feld
 Und Herde nährt dich; Schauer und Kuß verheißt
 Dir die Unendlichkeit des Schoßes; 35
 Aber wir Anderen sind nicht glücklich!«
- Hier sprach ichs; wo ich Hügel hinauf, hinab
 Im dichten Frühduft gegen die Höhe zu
 Beschäftigt strebe; hier von wo mir
 Eben mit Sonne mein Haus hervor ahnt. 40
- Denn anders dünkt den eben von Himmeln her
 In Leib verbannten bäumenden Geist der Grund
 Unstet, dran er, Geblüt des Cherubs,
 Kind des Gestirns, wie ein Gast sich umtreibt,
- Und anders wohl den Erde verwaltenden 45
 Mühseligen Vogt des Himmels, den Halbgott Mensch,
 Der für den Stand der hundert alten,
 Tausend urältesten Vesten einsteht,
- So wahr er selber mitten durchs winkende
 Dickicht des alten zaubrischen Unbestands 50
 Die Grenze zieht, und dort den Gott setzt,
 Wo er ein bitter Geliebtes aufgibt. –
- Hier wars der Duft; hier ist es das Blau: bin ich
 Gewesen, wirklich, wo ich schon einmal war?
 Ich bins: des sei mir Zeuge, Sonne, 55
 Seit du auch mir zu bedeuten aufsteigst –

Wie du den Tau trinkst, drin ich auf Knien bin,
 Den Kelch erschließest, den ich erreichen kann –
 Dem braunen Pflüger, der, den Stieren
 Fluchend, das Eisen im Lehm herumzwingt, 60

Den ersten Schweiß am Halse herniedertreibst –
 Wie du im weißen Hofe am Straßenrand,
 An dem ich wie im Traume streife,
 Mächtiger durch die Gewalt des Feiglaubs

Schon dringst, so daß man Schalter verschließen kommt: 65
 Und legst den schönen Töchtern der Bauerschaft
 Gold Gottes über die unnahbarn
 Schlafenden, heiligen Angesichter.

1911

Rudolf Borchardts *Klassische Ode* erhebt mit ihrem Titel einen hohen Anspruch: Sie will klassisch sein, will in einer Gattung, die eine der ältesten der abendländischen Dichtung und an klassischen Beispielen reich ist wie kaum eine andere, ein neues, gültiges Muster aufstellen. Rudolf Alexander Schröder erinnert sich in seiner Einführung in den ersten, die *Reden* enthaltenden Band der *Gesammelten Werke* Borchardts, dieser habe zu ihm gesagt, »er sei willens, von jeder Art der dichterischen Gestaltung in Lyrik, Epik, Anekdote, Novelle, Roman und Drama, sowie den legitimen Formen der öffentlichen Rede, des Essays und der gelehrten Abhandlung noch einmal ein Muster aufzustellen.« Nach Borchardts Tod auf dessen dichterisches Werk zurückblickend, zeigt sich Schröder erstaunt, »daß in der Tat jener geplante Bogen wenigstens nach dem Sinne seines Planers fast vollständig besetzt ist.«¹ Dass die *Klassische Ode* auch über ihre Form hinaus musterhaft sein will,² soll nachfolgend gezeigt werden.

Verglichen mit dem anderer Dichter ist es um das Werk Rudolf Borchardts dank des mäzenatischen Engagements von Heribert Tenschert und der Arbeit des von Gerhard Schuster geleiteten Rudolf Borchardt Archivs (München) besonders gut bestellt – man denke an die sechsbändige Ausgabe von Borchardts Briefen, die Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Alexander Schröder, die Neuedition der Bände *Gedichte*

¹ Rudolf Alexander Schröder, Einführung. Das Werk Rudolf Borchardts, in: Rudolf Borchardt, *Reden*, hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarb. v. Rudolf Alexander Schröder u. Silvio Rizzi, Stuttgart 1955, S. 7-42, hier S. 10.

² Vgl. Werner Kraft, Rudolf Borchardt. Welt aus Poesie und Geschichte, Hamburg 1961, S. 306.

und *Prosa I* sowie die aus dem Nachlass edierten Texte wie die *Aufzeichnung Stefan George betreffend*, *Anabasis* und die Anthologie *Deutsche Renaissancelyrik*.³ Auch die Literaturwissenschaft interessiert sich zunehmend für Borchardt, was an der vergleichsweise hohen Zahl der in den letzten Jahren erschienenen Monographien und Sammelbänden zu sehen ist.⁴

Von diesem Boom profitiert Borchardts Lyrik nur bedingt. Zum einen gilt trotz der Neuedition der Gedichte, die jetzt statt der sieben der Erstauflage immerhin achtundvierzig Seiten Kommentar liefert und Angaben zu Entstehung und Druckgeschichte der einzelnen Texte enthält, weiterhin Ernst Osterkamps *Plädoyer für eine kritische Neuausgabe von Rudolf Borchardts Lyrik*,⁵ denn eine historisch-kritische Ausgabe, die auch Fassungen und Varianten berücksichtigt, ist weiterhin nicht in Sicht. Zum andern konzentriert sich das Interesse der Literaturwissenschaft an Borchardts Lyrik fast ausschließlich auf die in den Dreißiger Jahren entstandenen *Jamben*.⁶ Abgesehen von der 1983 erschienenen grundlegenden Monographie von Hildegard Hummel⁷ sind die Arbeiten, die sich ausschließlich mit Borchardts Lyrik beschäftigen, selten.⁸

³ Vgl. zu den einzelnen Bänden Ingrid Grüniger, Rudolf Borchardt. Verzeichnis seiner Schriften, Marbach 2002; unveröffentlichte Texte Borchardts erscheinen auch in den *Schriften der Rudolf-Borchardt-Gesellschaft* und in *Titan. Mitteilungen des Rudolf Borchardt Archivs*.

⁴ Zu nennen sind: Kai Kauffmann, Rudolf Borchardt und der »Untergang der deutschen Nation«. Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk, Tübingen 2003; Meike Steiger, Textpolitik. Zur Vergegenwärtigung von Geschichte bei Rudolf Borchardt, Würzburg 2003; Alexander Kissler, »Wo bin ich denn behaust?« Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs, Göttingen 2003; Franck Hofmann, Sprachen der Freundschaft. Rudolf Borchardt und die Arbeit am ästhetischen Menschen, München 2004; Markus Neumann, Die »englische Komponente«. Zu Genese, Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens im Werk Rudolf Borchardts, Göttingen 2007 und die Sammelbände: Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen, hrsg. v. Ernst Osterkamp, Berlin 1997; Dichterische Politik. Studien zu Rudolf Borchardt, hrsg. v. Kai Kauffmann, Frankfurt/M. 2002; Das wilde Fleisch der Zeit. Rudolf Borchardts Kulturgeschichtsschreibung, hrsg. v. Kai Kauffmann, Stuttgart 2004 und der Text + Kritik Sonderband 11, 2007 zu Rudolf Borchardt, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold u. Gerhard Schuster.

⁵ Ernst Osterkamp, Plädoyer für eine kritische Neuausgabe von Rudolf Borchardts Lyrik; zugleich ein Versuch, das »Sonett auf sich selbst« zu verstehen, in: Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums, hrsg. v. Horst Albert Glaser in Verb. mit Enrico De Angelis, Frankfurt/M. u. a. 1977, S. 249-277.

⁶ Auch hier ist die Editionsfrage mehr als unbefriedigend, vgl. die Bibliographie in Lars Korten, »Gefährlich für jeden der sie nicht hütet«. Rudolf Borchardts »Jamben« 1935/36. Materialien und Dokumente zu ihrer Neuedition, Rotthalmünster 2005 (Titan. Mitteilungen des Rudolf Borchardt Archivs, H. 1), S. 36f.

⁷ Hildegard Hummel, Rudolf Borchardt. Interpretationen zu seiner Lyrik, Frankfurt/M. u. a. 1983.

⁸ Genannt seien zum Frühwerk: Ernst Osterkamp, Die Kraft der Form. Rudolf Borchardts Sonett »Abschied«, in: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte, hrsg. v. Harald Hartung,

Die *Klassische Ode* ist noch nie zum Gegenstand einer Interpretation geworden. Werner Kraft geht zwar in seiner Monographie auf das Gedicht ein, seine Ausführungen, in denen er das Gedicht vollständig wiedergibt, bleiben aber knapp;⁹ auch bei Hummel wird die *Klassische Ode* nicht ausführlich behandelt.¹⁰ Vorliegende Interpretation folgt Osterkamp, der gezeigt hat, dass ein Verständnis von Borchardts Gedichten nur möglich ist, wenn man nicht nur ihre literaturgeschichtliche Stellung berücksichtigt, sondern auch Borchardts übriges Werk und seine Lebenssituation zur Entstehungszeit des Textes¹¹ bei der Deutung miteinbezieht. Dies soll mit Briefen, Reden und anderen Arbeiten Borchardts geschehen, jenes, indem mit Goethes »Zueignung« und Rudolf Alexander Schröders Widmungsgedicht der *Deutschen Oden* zwei bedeutende Bezugspunkte von Borchardts Ode ausgemacht werden. Nur so wird die *Klassische Ode* als zentraler Text zu Borchardts Dichtungsverständnis erkennbar.

Erschienen ist das Gedicht erstmals 1924 in der Sammlung *Vermischte Gedichte*;¹² entstanden ist das Gedicht jedoch, die Datierung unter dem Text zeigt es, bereits 1911. Von der *Klassischen Ode* existieren ungewöhnlich viele handschriftliche Vorfassungen und Abschriften. Insgesamt sind mindestens acht vollständige und drei unvollständige Fassungen von Borchardts Hand erhalten – 1911 schickt er Rudolf Alexander Schröder und Hugo von Hofmannsthal, zwei Jahre später seiner damaligen Geliebten Christa Winsloe Abschriften.¹³ In dem Brief an Schröder vom Novem-

Stuttgart 1983 (Gedichte und Interpretationen, Bd. 5), S. 230-243; ders., Rudolf Borchardt: »An Hofmannsthal«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* Bd. 17, H. 1 vom März 1984, S. 1-19; Martina Erdmann, Über Rudolf Borchardts Sonett »Kürzester Tag«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 39, 1995, S. 293-304; Hans Albrecht Koch, »Abschied vom Sonett«. Zu Rudolf Borchardt »Autumnus«-Gedichten, in: *Studia theodisca*, ed. Fausto Cercignani, Milano 2000, S. 59-86; Markus Neumann, »Res alienae sunt, verba mea«. Rudolf Borchardts »Idyllische Elegie« und ihre französische Vorlage, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 45, 2001, S. 344-358.

⁹ Kraft, Rudolf Borchardt, a. a. O., S. 306-309.

¹⁰ Hummel, Rudolf Borchardt, a. a. O., S. 44f. u. 185.

¹¹ Vgl. Osterkamp, Plädoyer für eine kritische Neuausgabe, a. a. O., S. 255-274 *passim*.

¹² Davor erschien das Gedicht am 13. Februar 1924 in der Morgenausgabe des *Berliner Börsen-Couriers* (Jg. 56, Nr. 73) und am 15. Februar 1924 in *Vers und Prosa* (H. 2, S. 33-34); jetzt in: Rudolf Borchardt, *Gedichte*, textkr. rev. Neued. der Ausg. v. 1957, hrsg. v. Gerhard Schuster u. Lars Korten, Stuttgart 2003, S. 145-147.

¹³ Vgl. die Beilagen zum Brief Borchardts an Schröder vom November 1911, Rudolf Borchardt und Rudolf Alexander Schröder, *Briefwechsel 1901-1918*. Text, hrsg. v. Elisabetta Abbondanza, München 2001, S. 366-368; 1975 gelangte eine Handschrift aus Hofmannsthals Nachlass in den Autographenhandel (Hauswedell & Nolte, Auktion 209 am 28. November 1975, Katalog Nr. 46), sie lag wohl Borchardts Brief vom 7. Dezember 1911 bei, vgl. Rudolf Borchardt und Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*. Text, hrsg. v. Gerhard Schuster,

ber 1911, dem auch die Gedichte *Wannsee* sowie *Auf eine angeschossene Schwalbe, die der Dichter fand* und *Grabschrift der Schwalbe*¹⁴ beiliegen, heißt es über die *Klassische Ode*: »Ich wollte sie gefiele Dir. Wenn Du mir Mut gibst so will ich noch zwei derartige machen, die im Grunde schon ausgebildet in mir liegen, den Gesang an die Rebe, Gleichnis der Erziehung des Menschen durch das Schicksal in Form einer wahren Becherode, und eine Ode an den Ölbaum, für die ich das schönste im Stillen schon weiss.«¹⁵ Die verschiedenen Fassungen unterscheiden sich indes bis auf wenige Abweichungen in einzelnen Formulierungen nicht von einander und der Verlauf des Gedichts entspricht schon bei den frühesten, auch den fragmentarischen Fassungen, dem des Drucks. Eine textgeschichtliche Untersuchung soll hier daher nicht unternommen werden; nur wenn sie zum Verständnis der endgültigen von Borchardt veröffentlichten Fassung beitragen können, werden die früheren Fassungen herangezogen.

Die *Klassische Ode* beginnt damit, dass ein Wanderer, das »Ich« des Gedichts, sagt, er sei gewesen, wo er »schon einmal war« (v. 1). Damit tun sich in einer Verszeile drei Zeitebenen auf: Die früheste wird mit dem Perfekt bezeichnet, die mittlere, in der der Wanderer ein weiteres Mal an diesen Ort gekommen ist, wird mit dem Präteritum bezeichnet. Die dritte Zeitebene ist hier nur implizit vorhanden: Es ist die Gegenwart, in der der Wanderer, auf die beiden früheren Zeitebenen zurückblickend, spricht – beide Male ist es Frühling gewesen, denn von »Mai und Juni« heißt es, dass sie sein »Weggeleit« (v. 2) waren, dazu, dass der Wanderer an »ihren Händen« nun »wieder« (v. 3) gekommen sei.

Borchardts Gedicht ist geradezu obsessiv in der Angabe des Ortes, siebenmal kommt das Wort »hier« vor, davon fünfmal am Strophenanfang. Zunächst erscheint dieser Ort jedoch nur sehr allgemein als Landschaft. Zwischen »Hügeln« (v. 4) wird sie offenbar – denn das »Ich« befindet sich, wie es heißt, auf »Wegen« (v. 5) – in der Bewegung erfahren. Kennt man Borchardts Lebensumstände, so fällt es nicht schwer, die Landschaft, die für das Gedicht konstitutiv ist, wenigstens grob zu lokalisieren. Borchardt lebt den Großteil seines Lebens in der Toskana, 1911, da das Gedicht ent-

München 1994, S. 79-84; eine beschädigte Abschrift »Für Christa aufgezeichnet Monsagrati 30. Juni 13« befindet sich im DLA Marbach.

¹⁴ Jetzt in: *Gedichte*, a. a. O., S. 211-228, 149f. u. 152. Die beiden Gedichte auf die Schwalbe fehlen in der Briefausgabe, sind aber in Borchardts langem Brief als »Schwalben-Binomium« erwähnt; Borchardt an Schröder, November 1911, Briefwechsel 1901-1918, a. a. O., S. 339.

¹⁵ Ebd. Von der Ode an den Ölbaum ist nichts überliefert, aber eine unvollendete Fassung der Becherode *An den Weinstock* hat sich in Borchardts Nachlass erhalten, vgl. *Gedichte II Übertragungen II*, hrsg. v. Marie Luise Borchardt u. Ulrich Ott, Stuttgart 1985, S. 128f.

steht, in der Villa Geggiano bei Siena.¹⁶ In einem Brief an Schröder vom 16. Februar 1911 beschreibt Borchardt das Haus, das er seit dem Oktober des Vorjahres bewohnt; man kann in seiner Schilderung der (klassischen) Landschaft bis in einzelne Motive hinein deutlich die der Ode erkennen:

So hat also Geggiano endlich ein Mal den vollen Vorteil italienischen Klimas im Winter, jene nur mit dem Hochgebirgsklima zu vergleichende Verbindung von frischer und erfrischender Kälte mit stärkster Sonneneinstrahlung, einer Strahlung die das zu passierende Luftmedium nicht weiter zu affizieren scheint, aber mit voller Kraft, wie durch eine Röhre geleitet, auf der Blume und dem Menschen anlangt. Gegen diese himmlische Güte ist das Haus nun so gerichtet, dass jetzt wo die Sonne fast im Süden aufgeht alle sieben Fenster unserer Südfront gleichzeitig den ersten Strahl fangen, und bis in den Nachmittag den Segen behalten; [...] dazu kommt die wahre Ländlichkeit der Lage und der Lebensweise, gegen die gehalten alles Lucchesische noch Vorstädterei war; worin sie liegt, ist schwer zu sagen, die wenigen Kilometer Differenz können es nicht gut ausmachen; es wird wol die Formation des welligen Landes sein, die alle Thalschaften enger abschliesst, die Strassen zu endlosen Krümmungen nötigt; und das was um die Ecke herum liegt, ist uns einmal ferner als das [was] doppelt so weit auf der Geraden entfernt ist. Auch die Grösse der alten ritterlichen Hofgüter mit ihren weiten unter blosser Waldnutzung stehenden Gutsstrecken muss dabei mitwirken; es ist weit von einem Herrenhause zum andern, Dörfer giebt es ausser spärlichen unten an der Landstrasse entlang garnicht, nur die Bauerschaft des einzelnen Gutes bringt es, in der Nähe der Villa zusammengesiedelt zu einer Art paese.¹⁷

In der Ode aber ist diese Landschaft zunächst, ja selbst der Weg, den der Wanderer darin geht, durch Nebel – »Morgenrauch« (v. 6) – verdeckt. Im Mittelpunkt des Gedichts steht der Moment, in dem sich der Frühnebel auflöst und die Sonne durchdringt, wobei die umliegende Gegend sichtbar wird, sich »Der Bau der Landschaft unerschüttert | Gegen den scheinbaren Aufruhr herstellt« (v. 7/8). Mit dem ersten »hier« in der vierten Strophe wird innerhalb dieser aus dem Nebel auftauchenden Landschaft die Stelle bezeichnet, an der der Wanderer zu einer früheren Zeit »saß«, nämlich auf einem einen »Weinbergweg« begrenzenden »Mäuerlein« (v. 13/14). Damals war es Nacht – »nächtlich« –, und weil es dunkel ist, ist die Wahr-

¹⁶ Mit »Geggiano 1911« ist eine bereits *Klassische Ode* überschriebene Abschrift datiert (DLA Marbach), mit »Siena August 1911« die Abschrift für Christa Winsloe, vgl. Anm. 13.

¹⁷ Borchardt an Schröder, 16. Februar 1911, Briefwechsel 1901-1918, a. a. O., S. 307f.

nehmung des Wanderers nicht mehr visuell (die aus dem Nebel erscheinende Landschaft), sondern akustisch: er hört den »wachsenden Laut« (v. 14) einer Quelle oder eines kleinen Baches.

In der folgenden fünften Strophe erscheint das »Hier« wieder: Man kann es als Leser nur auf den in der Strophe zuvor geschilderten Ort beziehen. Während es am Anfang des Gedichts lediglich heißt, der Wanderer sei »zwischen die Hügel hinein gekommen« (v. 4), wird jetzt seine Laufrichtung genauer benannt, indem von seinem steigenden Pfad gesprochen wird. Dieser »Pfad« wird nun von einer »wilden Dirne« gekreuzt (v. 17). Es ist wichtig, dass diese »wilde Dirne«, über die später noch einiges mehr zu sagen sein wird, doppelt einen anderen Weg hat als der nächtliche Wanderer: nicht nur talabwärts statt hügelan, sondern dies auch noch über Kreuz. Immer noch an derselben Stelle spricht der Wanderer dann zu der Vorbeieilenden – auch darüber wird noch zu sprechen sein –, ein Umstand, der am Ende dieser Rede, zu Beginn der zehnten Strophe, noch einmal bekräftigt wird: »hier sprach ichs« (v. 37).

In dieser zehnten Strophe fließen die zweite Zeitebene und die bisher nur implizite dritte Zeitebene der Gegenwart, in der der Wanderer spricht, zusammen. »Hier sprach ichs« gehört noch der zweiten Zeitebene an und steht im Präteritum, der Teil nach dem ersten Semikolon steht dann aber erstmals im Präsens. Der Wanderer hat sich an zwei Geschehnisse erinnert, eines länger zurückliegend, das andere eben erst vergangen; diese letzte Erinnerung fällt jetzt für den Rest der Ode mit der Gegenwart in eins. Gleichzeitig führt die Bewegung des Gedichts von nun an in »die Höhe« (v. 38), was allerdings erst nach der Rast auf dem Mäuerchen und einem unentschlossenen »hinauf, hinab« (v. 37) geschieht – in einer der früheren Fassungen heißt es topographisch konkreter »in Windungen auf und ab«. ¹⁸ Das Wort, das diese zweifache Wendung bezeichnet, ist das doppeldeutige Wörtchen »eben« (v. 40). Zeitlich verstanden bezeichnet es den Moment, in dem der Nebel nach unten sinkt und die Sonne erscheint, sowie den, in dem Gegenwart und Vergangenheit miteinander verschmelzen; räumlich verstanden bezeichnet es die Blicklinie des Wanderers zu seinem Haus (v. 40) – man kann es sich etwa auf der anderen Talseite gelegen vorstellen – sowie die Scheidelinie von Dunkel und Hell, Nebel und Sonne, Unten und Oben. ¹⁹ In der vierzehnten Strophe wiederholt sich das Aufeinandertreffen von zwei »hier« und damit der Gegensatz von Gegen-

¹⁸ Offenbar eine der frühesten vollständigen Fassungen, noch ohne Titel, auf sehr schadhafem Papier; sie enthält noch zahlreiche Streichungen und Korrekturen (DLA Marbach).

¹⁹ Dabei liegt auch der Strahl der Sonne auf bzw. knapp über dieser Linie; sowohl das Haus als auch der Sonnenschein treffen sich so, wie es Borchardt in seinem Brief an Schröder schildert, dass »alle sieben Fenster unserer Südfront gleichzeitig den ersten Strahl fangen«,

wart und Vergangenheit noch einmal: Duft (Nebel) gehört der Vergangenheit, das Blau des Himmels (die Sonne implizierend) der Gegenwart an (v. 53).

Die einzige Gestalt des Gedichts, die außer dem Wanderer fassbar wird, ist die »wilde Dirne«. An diese sind die Strophen 7-9 gerichtet, offenbar aber während sie schon lange an ihm vorbei gerannt ist und unten im Tal verschwindet: Es scheint nicht darauf anzukommen, ob sie hört, was er sagt. Sie ist »wild«, kommt aus der »hintersten | Talschaft des schwarzen Hochgebirges« (v. 18/19), hat einen »gewaltigen« Schritt (v. 21) und »friedloses« Haar (v. 22), das gebändigt werden muss (v. 23). Neben diesen Attributen, die auf ihre Wildheit und Ursprünglichkeit hindeuten, werden der »wilden Dirne« auch Attribute zugeschrieben, die dem zu widersprechen scheinen: Ihr Haar ist golden, sie hat eine »Götterstirn« (v. 22), sie ist »keusch« (v. 23); auch die ihr zugeordnete Ewigkeit (vom »Ewigen Schöpfungstag« ist die Rede) und »Unendlichkeit« (v. 35) deuten auf etwas Göttliches hin. Dieses Doppelte, Wilde wie Göttliche, bestimmt die Rede, die der Wanderer an sie richtet. Die drei Worte, mit denen er sie anspricht, bringen den Gegensatz, den sie verkörpert, zum Ausdruck: »Mischleib, Nympe, Hamadryas« (v. 25) – drei Bezeichnungen für Wesen, die einen tierischen und einen menschlichen bzw. einen irdischen und einen göttlichen oder wenigstens jenseitigen Teil in sich vereinen. Für die Nähe der »wilden Dirne« zu Bäumen als Nympe und Hamadryade spricht auch, dass sie »hölzerne Ware« zum Markt trägt (v. 20); dass sie »Nüstern« hat (v. 31),²⁰ weist ebenfalls darauf hin, dass sie ein tierischer, menschlicher und göttlicher »Mischleib« zu sein scheint. Die Haltung des Wanderers der »wilden Dirne« gegenüber – wohlgermerkt in der Vergangenheit des Gedichts – ist bewundernder Neid, sowohl auf ihre Ursprünglichkeit (mit der sie den »Ewigen Schöpfungstag« sieht, v. 29), als auch auf ein offenbar selbstverständliches und unschuldiges Gelingen was Fruchtbarkeit angeht, ihre eigene und die der Erde, die sie bebaut.

Die Gestalt der »wilden Dirne« verkörpert so die Grundopposition des Gedichts, die hinter dem räumlichen bzw. zeitlichen Gegensatz von Hell und Dunkel oder Nebel und Sonne bzw. Vergangenheit und Gegenwart steht, es ist die von irdisch und himmlisch bzw. menschlich und göttlich. Die Opposition von Mensch und Gott klingt schon in der dritten Strophe an, wo es heißt: »Denn es bewölkt das Himmlische Teil in uns | Das Irdi-

vgl. Anm. 17; in einer früheren Fassung der Ode (vgl. Anm. 18) heißt es »hier, von wo mir | Eben in Sonne mein Hausfirst aufglänzt«.

²⁰ In der wohl frühesten, noch unvollständigen (bzw. unvollständig erhaltenen) Fassung des Gedichts wird die »wilde Dirne« auch als »Stute« angeredet (DLA Marbach) – dem entspricht in der endgültigen Fassung noch ihr »beschlagener Fußtritt« (v. 26/27).

sche mit seiner Schöpfung« (v. 10/11).²¹ Borchardt greift sie noch einmal in den Strophen elf und zwölf auf. In der ersten dieser Strophen ist abermals von der »wilden Dirne« die Rede als einem göttlichen Wesen, das auf die Erde gelangt ist. Sie wird »Kind des Gestirns«, »Geblüt des Cherubs«, »bäumende[r] Geist« genannt (v. 42-44); auch »bäumend« ist wieder so ein doppelsinniges Wort, das sowohl die Herkunft der »wilden Dirne« aus den Wäldern als auch ihre ungebärdige, wilde (sich wie ein Pferd »bäumende«) Art bezeichnet. Gleichzeitig scheint diese Strophe aber alle göttlichen Wesen, die wie sie auf der Erde leben, anzusprechen. Diesen »von Himmeln her | In Leib verbannten« (v. 41/42) Gestalten wird der Mensch gegenübergestellt, der einem »Vogt« gleich die Erde und ihre kulturelle Überlieferung – die »hundert alten, | Tausend urältesten Vesten« (v. 47/48) – verwaltet; er scheint selber auch etwas Göttliches in sich zu haben, da er ein »Halbgott« (v. 46) genannt wird und selbst die Grenze setzt, die das Irdische vom Himmlischen scheidet.

Der Mensch ist in Borchardts Gedicht nicht nur der Verwalter der »urältesten Vesten«, sondern auch der »braune Pflüger« (v. 58), der sein Feld im »Schweisse seines Angesichts« (1. Mose 3,19) bebauen muss wie der aus dem Paradies vertriebene Mensch.²² Auf die Geschichte der Vertreibung aus dem Paradies verweisen schon der Nebel (1. Mose 2,6) und die »wilde Dirne«, die in ihren »Nüstern« (v. 31) noch den Odem des Lebens (1. Mose 2,7) atmet. Die Cherubim, von deren »Geblüt« (v. 43) sie ist, sind die Wächter des Paradieses (1. Mose 3,24). Sie stehen auf der Grenze, die Gott den Menschen gesetzt hat. Diese Grenze zieht der Wanderer noch einmal nach, es geht dabei allerdings anders als in der Bibel nicht um Schuld, sondern um die Stellung des vertriebenen Menschen zum Paradies.

Am Ende steht in der *Klassischen Ode* die Sonne, die in der Bibel am Anfang steht (1. Mose 1,3). Dem Wanderer steigt sie auf, um ihm »zu bedeuten«. Der Doppelsinn des Wortes »bedeuten« zeigt, dass die Sonne einen erkenntnishaften Prozess und die Erkenntnis selbst verkörpert. Da-

²¹ Es ist grammatikalisch unklar, worauf sich »seiner« bezieht, auf das Irdische oder das Himmlische – die Ambiguität ist wohl gewollt.

²² Borchardt selbst schildert sein Leben in Geggiano durchaus als landwirtschaftliche Idylle, vgl. seinen Brief an Schröder vom 16. Februar 1911, Briefwechsel 1901-1918, a. a. O., S. 307-308. Noch später sieht er in seinem Jahr in Geggiano den Auslöser für seine Liebe zur Gartenarbeit, die ihn schließlich in den Dreißiger Jahren das Buch *Der leidenschaftliche Gärtner* schreiben lässt, vgl. Borchardt an Schröder, Mitte August 1937, Briefwechsel 1919-1945. Text, in Verb. mit dem Rudolf Borchardt-Archiv bearb. v. Elisabetta Abbondanza, München 2001, S. 445f. und Borchardt an Karl Förster (nicht abgesandt), Oktober 1937, Briefe 1936-1945. Text, bearb. v. Gerhard Schuster in Verb. mit Christoph Zimmermann, München 2002, S. 263.

für dankt der Wanderer ihr am Ende »auf Knieen« (v. 57); im Rückblick wird das ganze Gedicht als Apostrophe erkennbar – tatsächlich heißt das Gedicht in einigen früheren Fassungen auch *An die Sonne* oder *Ode an die Sonne*.²³ Es bleibt zu klären, was für eine Erkenntnis die Sonne hier verkörpert.

Die poetologische Aussage der Positionsbestimmung des Wanderers zwischen Himmel und Erde wird deutlicher, wenn man bemerkt, dass die *Klassische Ode* in einer langen Reihe von Texten steht – Gedichten, Reden, Aufsätzen, Briefen –, mit denen Borchardt gerade in der Zeit um 1911 versucht, das Verhältnis von Mensch und Gott sowie die Rolle des Dichters dabei zu bestimmen. Wenn in der *Klassischen Ode* von dem »Mühseligen Vogt des Himmels [...] | Der für den Stand der hundert alten, | Tausend urältesten Vesten einsteht« die Rede ist, so ist damit eine der wichtigsten Aufgaben, die Borchardt dem Dichter zuschreibt, benannt: die Wahrung der Tradition. In Borchardts 1910 in München gehaltener Rede *Erbrechte der Dichtung* heißt es entsprechend: »[D]er Dichter ist Bewahrer und Anwalt des Hergekommenen und des Herkommens, das lebendige und wandelnde Gedächtnis der Welt, ihr Wissen um sich selber und alle ihre Genesen«. ²⁴ Borchardt macht sich zur Verkörperung und zum Verkünder einer den Menschen eingeborenen verschütteten Göttlichkeit und stilisiert sich damit selbst zum »Halbgott«. Er spreche, so heißt es,

kraft eines großen Privilegs der Poesie, in dessen Besitz ich mich darum weiß, weil es meinem innersten seelischen Bedürfnisse und meinen geistigen Gewohnheiten entspricht. [...] Es ist das Vorrecht des Dichters, mit dem Sterblichen nur insoweit zu tun zu haben, als es ein Unsterbliches ist, weil es dem Dichter und nur ihm angeboren ist, in keiner andern Atmosphäre zu gedeihen als in der Atmosphäre der Unsterblichkeit.²⁵

Der Dichter ist Mittler zwischen Gott und den Menschen: Er ermöglicht die »Transmission zu Gott«, ²⁶ er setzt, wie es noch in Borchardts Rede *Das Geheimnis der Poesie* aus dem Jahr 1930 heißt, die »letzten Grenzen« vor »dem Unerforschlichen«. ²⁷

²³ *An die Sonne* die Abschrift für Hofmannsthal vgl. Anm. 13, *Ode an die Sonne* die Abschrift von fremder Hand und das Typoskript (DLA Marbach).

²⁴ Borchardt, *Erbrechte der Dichtung*, in: *Reden*, a. a. O., S. 175-181, hier S. 179.

²⁵ Ebd., S. 176f.

²⁶ Ebd., S. 181.

²⁷ Borchardt, *Das Geheimnis der Poesie*, in: *Reden*, a. a. O., S. 123-139, hier S. 139.

Ein Jahr nach der *Klassischen Ode* versucht Borchardt mit der Verserzählung *Der ruhende Herakles*²⁸ erneut, seine Stellung zwischen Gott und den Menschen zu bestimmen, oder, wie er es nennt, seinen »Begriff des Halbgöttlichen zu fixieren«.²⁹ Herakles ist kein selbsternannter, sondern ein echter Halbgott, denn er hat ein göttliches Elternteil, Zeus, und eine menschliche Mutter, Alkmene. Er ist ein Fremdling auf Erden, hässlich und ungehobelt wird er als »Mensch und Gott, und dennoch Unmensch, nämlich ein Halbgott« (v. 99) zum Spott der Menschen. Pallas Athene tröstet ihn, indem sie ihn an seine Aufgabe auf der Erde erinnert: »Trage die Menschheit, | Gott, bis hinunter ans Ziel, bis hinauf, da das andere Ziel ist.« (v. 529-530) Es bleibt dunkel, was mit den beiden Zielen, dem unteren und dem oberen, gemeint ist, aber die Vorstellung scheint eine ähnliche zu sein wie in der *Klassischen Ode*: Auch hier gibt es mit dem Tal, in dem die »wilde Dirne« verschwindet, einen tiefsten Punkt und einen höchsten mit der Sonne bzw. der Grenze, die dem »Halbgott« davor gesetzt ist. Dies ist der dem Halbgott zugewiesene Bereich, seine Aufgabe ist die Sorge um die Menschheit wie sie der König in Borchardts Verserzählung formuliert: »[D]u segne die Jünglinge lehrend | Mühsal dulden und Leib nicht sparen und lehre das Herz sie | Tragen das unter Geschick nicht bricht und vollendet die Erde.« (v. 368-370)

Dass der Wanderer wie Herakles von Pallas Athene als »Gott« angesprochen wird, ist in der *Klassischen Ode* undenkbar, denn hier erscheint das Göttliche als etwas Unerreichbares, als etwas, nach dem man sich sehnt. Die Reflexion in den Strophen 11-13 formuliert den Gegensatz zwischen der »wilden Dirne« (und eben auch Herakles) einerseits und dem Wanderer andererseits noch einmal: Es gibt die »von Himmeln her | In Leib verbannten« (v. 41/42) Halbgötter wie die »wilde Dirne« und Herakles, und es gibt den »Halbgott Mensch« (v. 46), den Wanderer. Die Konsequenz daraus ist die Grenzziehung zwischen der Sphäre des Menschlichen und des Göttlichen durch den Menschen: der Versuch, Sehnsucht und Wirklichkeit zu vereinen, der Verzicht auf ein »bitter Geliebtes« – das Leben als Gott –, der die Hoffnung ermöglicht, wenigstens innerhalb der Grenze glücklich zu sein.

In seiner Antwort auf einen verlorengegangenen Brief von Max Brod erklärt Borchardt Ende März 1932 diese Entsagungshaltung als Ergebnis seiner Mannwerdung als Dichter. Über seine Gedichte *Magnolie des Herbstes* und *Klassische Ode* heißt es, sie seien »gar nichts anderes [...]

²⁸ Borchardt, *Der ruhende Herakles*, in: *Gedichte*, a. a. O., S. 533-553. Vgl. Hummel, Rudolf Borchardt, a. a. O., S. 176-185.

²⁹ Borchardt an Hofmannsthal, 30. November 1913, Briefwechsel, a. a. O., S. 153.

als die schrecklichen Krämpfe der Jugend Überschwenglichkeit, dessen was Goethe faustisch nennt ›bin ich der Wanderer nicht der unbehauste, der Unmensch ohne Zweck und Ruh, Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste, Begierig wütend nach dem Abgrund zu‹ – deren Kämpfe also um eine ihrer würdige Form der Annahme irdischer Bedingtheit – dort ein rasendes Dagegen, hier ein schwererkämpftes Ja.«³⁰ Borchardt zitiert die Verse aus dem *Faust* wohl nach dem Gedächtnis, es passt dabei in den Kontext des Gedichts, dass Borchardt das Goethesche Wort »Flüchtling« durch »Wanderer« ersetzt.³¹ Dennoch evozieren Goethes Verse freilich weniger den Wanderer selbst als dessen Sehnsuchtsbild, die »wilde Dirne«, denn die ist es, die »wie ein Wassersturz von Fels zu Fels« braust und »begierig wütend nach dem Abgrund« zustrebt: Des Wanderers Bewegung dagegen wendet sich nach oben. Er widersteht dem lockenden – »winkenden« – in der »wilden Dirne« personifizierten »zaubrischen Unbestand« (v. 50) und wird, sich über diesen erhebend, erst zum »Halbgott«.

Das Problem des (Halb-)Göttlichen im Dichter bildet explizit oder implizit den Hintergrund aller Texte, die Borchardt um das Jahr 1911 schreibt. Einer der bedeutendsten Texte dieses Jahres ist dabei der später als *Brief über das Drama an Hofmannsthal* bekannt gewordene Brief, den Borchardt am 23. Juli 1911 aus Geggiano an Hofmannsthal schickt, um ihm für das Libretto des *Rosenkavalier*, das dieser ihm am 15. Juni übersandt hatte, zu danken.³² Darin überträgt Borchardt die Entwicklung der *Klassischen Ode* auf den Werdegang des Dichters Hofmannsthal und auf die Mannwerdung eines jeden Dichters und Menschen, auf eine Entwicklung hin zum »Leben«.³³ Es fällt auf, dass Borchardt auch hier die Bildlich-

³⁰ Borchardt an Max Brod, Ende März 1932, Briefe 1931-1935. Text, bearb. v. Gerhard Schuster, München 1996, S. 153-154.

³¹ Johann Wolfgang Goethe, Werke, hrsg. im Auftr. der Großherzogin Sophie von Sachsen, I. Abth., 14. Bd.: Faust, Weimar 1887, »Wald und Höhle«, v. 3348-3351, S. 168. In der *Rede über Schiller* (1920) zitiert Borchardt die Verse ebenfalls, diesmal richtig, vgl. Reden, a. a. O., S. 149.

³² 1928 veröffentlicht Borchardt den Brief im Rahmen seiner Aufsatzsammlung *Handlungen und Abhandlungen als Brief über das Drama an Hofmannsthal*, jetzt in: Prosa IV, hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarb. v. Ulrich Ott u. Ernst Zinn, S. 139-147; vgl. auch Borchardt an Hofmannsthal, 23. Juli 1911, Briefwechsel, a. a. O., S. 67-76. Zu Borchardt und Hofmannsthal vgl.: Kraft, Rudolf Borchardt, a. a. O., S. 76-124; Jürgen Prohl, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Borchardt. Studien über eine Dichterfreundschaft, Bremen 1973; Wolfgang Matz, Restitutio in integrum. Rudolf Borchardt und Hugo von Hofmannsthal. Auch eine Poetik der Moderne, in: Neue Rundschau 108, 1997, H. 4, S. 25-37; Christoph König, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen, Göttingen 2001, S. 172-212.

³³ Borchardt, Brief über das Drama an Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 142. Die Hinwendung zum »Leben« als Absage an die Lebensferne des Ästhetizismus bei Borchardt und in der *Klassischen Ode* betont auch Markus Neumanns Vortrag »Letztes Jahr hat es auch

keit der *Klassischen Ode* verwendet, um die Entsagung eines göttergleichen bzw. göttlichen Lebens zugunsten der Humanität darzustellen:

Eines Tages erschien eine neue Sonne, und die alten selbstgerechten Ideale der Impeccabilität und der Vollkommenheit als einziger Existenzberechtigung des Kunstwerkes hatten ein verblichenes und fadenscheiniges Ansehen, der Glanz über allem, was uns bisher gegläntzt hatte, hatte ein steriles, undurchsichtiges Email; daß unsere alte Liebe unglücklich gewesen war, hatten wir immer gewußt [...] nun griff unser Wille nach der Menschheit wie nach einer Geliebten, um zu befruchten und zu erzeugen; und die Menschheit sagte: »sei zuerst ein Mensch, zu irren und dich zu wagen, zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freu'n dich, und der Götzen nicht zu achten, wie wir.«³⁴

Auch bei dieser Gegenüberstellung von vergangener Trübheit und gegenwärtiger Klarheit verweist Borchardt auf Goethe, indem er der »Menschheit« den paraphrasierten Schluss des »Prometheus« in den Mund legt;³⁵ in »Prometheus« allerdings ist die Verachtung für die Götter der Grund für die Hinwendung zum Menschen, in der *Klassischen Ode* und dem Brief an Hofmannsthal ein freiwilliger Verzicht auf deren Leben, eine »herrliche und stärkende Demütigung«.³⁶

In der kurz nach dem Auszug aus Geggiano am 19. Januar 1912 in Heidelberg gehaltenen Rede *Die Neue Poesie und die alte Menschheit* greift Borchardt das Thema der *Klassischen Ode* erneut auf. Schon an deren Anfang zitiert Borchardt wiederum Goethe, diesmal dessen Gedicht *Zueignung*: »[U]nd wenn Sie mir glauben – woran alles liegt –, daß heut wie vor hundert, wie vor tausend, wie in hundert, wie in tausend Jahren nur wer irrt viel Gefährten hat, solange er irrt, und wer die Wahrheit kennt ›fast allein‹ ist, so geben Sie mir auch heut Gehör«.³⁷ Tatsächlich lässt sich zeigen, dass bereits die *Klassische Ode* auf Goethes *Zueignung*³⁸ Bezug

wieder Verse gegeben« – Zu Borchardts lyrischem Neubeginn um 1910, gehalten auf der gemeinsamen Tagung von Stefan-George- und Rudolf-Borchardt-Gesellschaft in Bingen am 25. Oktober 2008.

³⁴ Borchardt, Brief über das Drama an Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 145.

³⁵ »Hier sitz' ich, forme Menschen | Nach meinem Bilde, | Ein Geschlecht, das mir gleich sei, | Zu leiden, zu weinen, | Zu genießen und zu freuen sich, | Und dein nicht zu achten, | Wie ich!« (Goethes Werke, a. a. O., I. Abth., 2. Bd., S. 76-78, hier S. 78).

³⁶ Borchardt, Brief über das Drama an Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 145.

³⁷ Borchardt, Die Neue Poesie und die alte Menschheit, in: Reden, a. a. O., S. 104-122, hier S. 105.

³⁸ Zit. nach: Goethes Werke, a. a. O., I. Abth., 1. Bd., Weimar 1887, S. 1-7. Vgl. zur Deutung Mathias Mayer, Die zumutbare Wahrheit in Goethes *Zueignung*, in: Goethe-Jahrbuch 124, 2004, S. 133-140.

nimmt. Auch bei Goethe wird der Naturvorgang des sich-lichtenden Nebels mit dem Entstehen einer Erkenntnis parallelisiert. In *Zueignung* geschieht dies durch eine allegorische Gestalt, ein »göttlich Weib« (v. 30), das sich im weiteren Verlauf des Gedichts als eine Allegorie der »Wahrheit«³⁹ zu erkennen gibt. Mit ihr entspinnt sich eine längere Unterhaltung, während der der Wanderer gesteht, dass er sie – die »Wahrheit« – schon früher »gefühlte« (v. 42), aber, weil so viele von ihr so leicht und so vertraut geredet hätten, die Kenntnis der Wahrheit als zu selbstverständlich angenommen habe. Er spricht die berühmten, auch von Borchardt zitierten Verse: »Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen, | Da ich dich kenne, bin ich fast allein« (v. 53-54). Doch auch dieses Kennen stellt das »göttlich Weib« nicht zufrieden, es wirft dem Wanderer vor, er glaube sich dadurch schon »Übermensch genug« (v. 61) und klagt ihn an, es zu versäumen, »die Pflicht des Mannes zu erfüllen« (v. 62), die darin bestehe, sich selbst zu erkennen (»Erkenne dich«) und »mit der Welt in Frieden« (v. 64) zu leben. Daraufhin verspricht der Wanderer, »das Pfund« – also das Wissen um die höhere Wahrheit – nicht mehr zu »vergraben« (v. 70) und »den Weg«, den er so »sehnsuchtsvoll« gesucht habe, nun »den Brüdern« zu zeigen (v. 71/72).⁴⁰ Dem derart Erleuchteten und Bekehrten macht die Wahrheit dann ein besonderes Geschenk:

Empfange hier, was ich dir lang bestimmt,
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. (v. 92-96)

In dem »aus Morgenduft [...] und Sonnenklarheit« (v. 95) gewobenen Schleier der Dichtung – das Medium der Vermittlung der höheren Wahrheit an andere – materialisiert sich die Grenze zwischen Himmel und Erde, auf der sich auch der Wanderer und sein Haus in Borchardts Ode befinden. Goethes Gedicht endet mit dem Aufruf an nicht näher bestimmte »Freunde«, gemeinsam dem »nächsten Tag entgegen« zu gehen.

Zentrale Motive von *Zueignung* und *Klassische Ode* entsprechen sich: der Nebel (beide Male als »Duft«), die bergige Gegend, der Weg den »Berg

³⁹ Zur Allegorie bei Goethe und in *Zueignung* vgl. Oskar Walzel, *Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit*, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 33, 1932, S. 83-105.

⁴⁰ Die Verse »Warum sucht ich den Weg so sehnsuchtsvoll, | Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?« zitiert Borchardt auch in: *Aufzeichnung Stefan George betreffend* (ca. 1936), hrsg. v. Ernst Osterkamp, München 1998 (Schriften der Rudolf-Borchardt-Gesellschaft, Bd. 6/7), S. 35.

hinauf«, die mit Tau übersäten Blumen, das Niederknien des Wanderers, Sehnsucht, die Bewegung vom Nebel ins Licht bzw. von der Erde in den Himmel und die Hinwendung zu den Menschen am Ende. In der Darstellung des Verhältnisses von Irdischem und Göttlichem unterscheiden sich die beiden Gedichte jedoch. In Goethes *Zueignung* erscheint das Göttliche als die Allegorie der Wahrheit, bei Borchardt verteilt es sich auf drei Instanzen: auf die »wilde Dirne«, die Sonne und auf den Wanderer selbst, den »Halbgott Mensch«. Anders als in Goethes Gedicht gibt es in Borchardts *Klassischer Ode* keinen direkten Kontakt zwischen Mensch und Gott: Die »wilde Dirne« rennt an dem Wanderer vorbei, gar auf einem doppelt verkehrten Weg, und er kann ihr nur die eigene Sehnsucht hinterherrufen. Auch zu der Sonne kann er zwar sprechen – in den letzten Strophen geschieht dies anders als bei der Ansprache an die »wilde Dirne« übrigens ohne Anführungszeichen; eine Antwort aber gibt die Sonne höchstens mittelbar – tatsächlich scheint doch viel dafür zu sprechen, dass ihr Licht, das am Ende der *Klassischen Ode* die Landschaft und ihre Menschen wärmt und erleuchtet, dieselbe Funktion hat wie in Goethes *Zueignung* die Übergabe des Schleiers der Dichtkunst.

Beide Gedichte – die *Klassische Ode* und ihr ›klassisches‹ Vorbild – haben eine Initiation, eine Dichterweihe zum Gegenstand. Beide sind Programmgedichte: Goethe hat *Zueignung* nicht nur seinen Gedichten, sondern im ersten Band seiner ersten Werkausgabe 1787 seinem ganzen Werk vorangestellt; die *Klassische Ode* steht zeitlich am Beginn einer Neuausrichtung von Borchardts Poetik. Goethes Absage an die Anmaßungen des Übermenschentums und sein ›klassisches‹ Ideal des Maßhaltens und der Humanität finden ihre Entsprechung in Borchardts eigener Kritik an der Poesie des Ästhetizismus, wie er sie nicht nur in dem *Brief über das Drama*, sondern auch bei seiner Auseinandersetzung mit dem George-Kreis⁴¹ formuliert, die seit seiner im Jahrbuch *Hesperus* 1909 erschienenen Kritik des *Siebenten Rings* eskaliert.⁴² In diesem Zusammenhang ist der Nebel der *Klassischen Ode* leicht als die Uneindeutigkeit ästhetischer Poesie zu deuten, die »wilde Dirne« als eine sich selbst genügende ich-bezogene asoziale Göttlichkeit (Dichtung als *l'art pour l'art*), die Sonne dagegen als beide überstrahlende Klarheit, als die reine Humanität. Wie

⁴¹ Vgl. zu Folgendem: Hummel, Rudolf Borchardt, a. a. O., S. 32-45 passim. Hummel bezieht die »Götzen« in dem Prometheus-Zitat zurecht auf den George-Kreis.

⁴² Borchardt, Stefan Georges »Siebenter Ring«, in: *Hesperus*. Ein Jahrbuch von Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Alexander Schröder und Rudolf Borchardt, Leipzig 1909, S. 49-82, jetzt in: *Prosa I*, a. a. O., S. 68-104. Vgl. zu dieser Auseinandersetzung vor allem Osterkamps Nachwort zu: Borchardt, Aufzeichnung Stefan George betreffend, a. a. O. und Hans Peter Althaus, Mauscheln. Ein Wort als Waffe, Berlin 2002, S. 109-126.

Hummel zu Recht bemerkt, ist die Erkenntnis, dass der Dichtung eine ethische Verantwortung zukommt, eine entscheidende »Wandlung in der poetologischen Auffassung« Borchardts.⁴³

Borchardts Heidelberger Rede zeichnet wie die *Klassische Ode* die Bewegung von Goethes *Zueignung* nach, um die neue menschenfreundliche Funktion der Poesie zu verdeutlichen: »Daß die Poesie die ich Ihnen allen, den Erben und den Vätern der alten Menschheit herbeirufe, die Poesie nicht des seltenen Individuums ist, sondern die aller erdbewohnenden sterblichen Geschlechter, nicht die abseitige, sondern die vom Ebenen gemacht zur Höhe, zum Grat, zum Gipfel steigende, die klassische Poesie«. ⁴⁴ Hier nimmt die höchste Position in der Hierarchie, die in der *Klassischen Ode* der Sonne zukommt, nun die »klassische Poesie« ein. Das Klassische liegt dabei nicht nur in der Form der alkäischen Ode, nicht in den Mustern der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Klopstock, Schillers *Der Spaziergang*, Hölderlins *Der Wanderer*, *Patmos* oder eben Goethes *Zueignung*) und in den verwendeten Motiven (Wanderer, sich auflösender Nebel, Sonne), sondern vor allem in der »klassischen« Lehre der Bescheidung und des Maßes.

Damit weist Borchardt Ansprüche zurück, wie sie etwa Rudolf Alexander Schröder in dem Widmungsgedicht seiner *Deutschen Oden* an ihn stellt. Das Gedicht steht den ersten sechzehn *Deutschen Oden* vor, die im Oktober 1910 in den *Süddeutschen Monatsheften* und kurz darauf als ein von Walter Alfred Heymel finanzierter Sonderdruck in fünfzig Exemplaren erscheinen. In diesen beiden satzidentischen Ausgaben steht den *Deutschen Oden* eine »Epode als Widmung an Rudolf Borchardt« vor – als den angeredeten Wanderer kann man sich nach der Titelzeile kaum jemand anderes als Borchardt denken:

Wohin des Wegs, da sich der schroffe Felsensteig
Mit schwarzen Schauern überfüllt?

Gib acht, o Wandrer, an den Bergen warten rings
Gewölke, die zur Mitte ziehn.

Wird dir der Pfad nicht fehlen in der Dunkelheit,
Der Fuß nicht straucheln über Nacht? 5

Bald tastest du im Nebel, schwankend, ohne Blick,
Da rechts und links die Tiefe dräut.

⁴³ Hummel, Rudolf Borchardt, a. a. O., S. 34. Einen »deutlichen Abschnitt in der Goetheischen Produktion« sowie ein »verändertes Verhältnis zur Welt« sieht etwa Friedrich Gundolf mit dem »Ausdruck eines Verantwortungsgefühls den Mitmenschen gegenüber« auch in *Zueignung* ausgedrückt (Goethe, Berlin 1916, S. 291f.).

⁴⁴ Borchardt, Die Neue Poesie und die alte Menschheit, a. a. O., S. 106.

Sag an, Verlorener, hoffst du über Häupten dir
 Still wandelnd doch den einen Stern, 10
 Und traust dem starken, wandernseingewohnten Fuß,
 Der gegen Morgen an dich trägt?
 Wenn ein Gebet, Begeisterter, dich schützen kann,
 Nimm meinen frommsten Wandergruß!
 Einsame Schritte zählen wir auf schmaler Bahn, 15
 Uns Beide treibt ein Götterspruch.
 Wohin? – Von da zu dort begegnet dir vielleicht
 Ein Fackelträger, Genius,
 Der deine eigne Leuchte wieder neu entfacht
 Und heißt dich schreiten ohne Furcht. 20
 Wer fragt nach Zielen? Wen die Götter senden, geht,
 Ein Suchender für vieles Volk,
 Und schaut von nackten Gipfeln einst im Morgenraun
 Die alt-verheißene Kanaan.⁴⁵

Auch Schröders Epode hat eine nächtliche Wanderung zum Gegenstand. Wie in Borcharchts *Klassischer Ode* führt der nächtliche Weg durch eine bergige Landschaft nach oben und in den Tag: Am Ende schaut der Wanderer »von nackten Gipfeln im Morgenraun« (v. 23). Der nächtliche Weg ist stark mit Gefahr und Angst verbunden, erst als für den Wanderer in der Mitte des Gedichts ein Gebet gesprochen wird, wendet sich das Gedicht ins Positive – erkennbar nicht zuletzt an der auffälligen Lichtmetaphorik. Diese Wendung bleibt allerdings in ihrem Ergebnis weitgehend unbestimmt, die beiden Fragen »Wohin?« (v. 17) und »Wer fragt nach Zielen?« (v. 21) bleiben unbeantwortet, das »alt-verheißene Kanaan« (das Abraham von Gott versprochene »gelobte Land«) wird nur geschaut und nicht erreicht, und schon die Schau selbst wird für ein vages »einst« nur vorhergesagt (v. 24/25).

Dennoch erscheint der Wanderer – Borchartt – besonders im Kontext von Schröders *Deutschen Oden* als ein Führer, der das deutsche Volk in

⁴⁵ Rudolf Alexander Schröder, *Deutsche Oden*, erstmals in: *Süddeutsche Monatshefte* 7, 1910, S. 455-471, hier S. 455; dasselbe als »Sonderdruck im Auftrage von A. W. von Heymel aus dem Oktoberheft der *Süddeutschen Monatshefte*« 1910 in 50 nummerierten Exemplaren, S. 1; beide Ausgaben enthalten die ersten sechzehn Oden. Die erste Buchausgabe als 66. Band der Inselbücherei (Leipzig o. J. [1913]) bringt zehn weitere »Neue Deutsche Oden«, aber nicht mehr die Widmungs-Epode an Borchartt; in der Werkausgabe (R. A. Schröder, *Die Gedichte*. Frankfurt/M. 1952 [Gesammelte Werke in fünf Bänden, Erster Band]) steht das Gedicht wieder den *Deutschen Oden* vor, allerdings ohne den Bezug auf Borchartt als »Widmung« und mit geänderter Schlusszeile: »Das alt-verheißene, selige Land« (S. 11).

ein »alt-verheißenes« gelobtes Land bringt. Das Schlussbild des Gedichts – die Schau vom Gipfel – erinnert stark an Nietzsches *Zarathustra*, der stets von oben herab zu den Menschen spricht.⁴⁶ Dieser in der Literatur der Jahrhundertwende durchaus erfolgreiche Topos wird in der *Klassischen Ode* abgelehnt. Borchardt behält die Szenerie von Schröders Gedicht und die ihm zugrundeliegende Bewegung von der Nacht in den Tag, von der Dunkelheit ins Licht bei, er verzichtet aber sowohl auf die bei Schröder am Ende stehende Utopie als auch auf den Bezug auf das Deutsche. In der *Klassischen Ode*, rund ein Jahr nach Schröders Epode entstanden, steht am Ende ebenfalls die Sonne; die Aufwärtsbewegung des Wanderers jedoch endet bei den Bauernhöfen der Menschen. Mit den schlafenden Bauerntöchtern steht kein heroisch-biblisches, sondern ein idyllisches Bild am Ende des Gedichts: ein Sehnsuchtsbild, an das man sich halten kann. Die Bauerntöchter verschlafen den anbrechenden Tag, da man soeben beginnt, ihnen die Fenster zu verschließen.⁴⁷ Empfindet der Wanderer nur sentimentalisch, so empfinden sie, die die Frage nach der Grenze zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen, dem künstlichen und dem wahren Leben so offensichtlich gar nicht kümmert, rein naiv. Sie sind deshalb dem Göttlichen näher und sind daher zu Recht die, welche den Segen Gottes am unmittelbarsten erfahren, wenn sich Ihnen, bevor die Schalter verschlossen werden, das »Gold Gottes«, die Strahlen der Sonne, auf ihre »unnahbarn | Schlafenden, heiligen Angesichter« (v. 67/68) legt.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999 (Kritische Studienausgabe, 4), besonders eindrücklich im für die Dichter relevanten Abschnitt »Vom Lesen und Schreiben«, ebd., S. 48-50. Vgl. Karl Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970; zu Nietzsche und Borchardt vgl. Kai Kauffmann, *Nietzscheanische Funken? Zum Verhältnis zwischen Friedrich Nietzsche und Rudolf Borchardts Kulturdenken*, in: *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, hrsg. v. Andreas Beyer u. Dieter Burdorf, Heidelberg 1999, S. 15-27; Borchardt selbst stellt in der Heidelberger Rede Nietzsche als überwunden dar (a. a. O., S. 106); vgl. auch: Dieter Burdorf, *Riese, Berggipfel, Leuchtturm. Die metaphorische Erhebung des Dichters vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Gerhard Kaiser u. Heinrich Macher, Heidelberg 2003, S. 1-26; Burdorf weist ebd., S. 13-18, in Borchardts Texten überzeugend die Vorstellung des »Dichters als Gipfel« nach.

⁴⁷ In einer der früheren Fassungen heißt es, ebenfalls an die Sonne gerichtet: »Und triffst die Fenster, dass man sie öffnet« (vgl. Anm 18). Das ist genau das Gegenteil von der endgültigen Fassung, da das Öffnen der Fenster zwar ebenfalls Kühlung bringt, die stärker werdende Sonne dabei aber weiterhin auf die Bauernmädchen scheint; nur wenn die Fenster verdunkelt werden, können sie im Kühlen weiterschlafen. Vgl. auch die kühlende Wirkung des Schleiers der Dichtung in Goethes *Zueignung*: »Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle | am Mittag wird, so wird ihn in die Luft! | Sogleich umsäuselt Abendwindeskühle, Umhaucht euch Blumen-Würzgeruch und Duft« (v. 97-100).

Der Kampf der »Jugend Überschwenglichkeit«, der Kampf des Subjekts mit sich selbst – man denke an Borcharchts Sonette, *Magnolie des Herbstes, Verse bei Betrachtung von Landschaftszeichnungen geschrieben* oder *Wannsee*⁴⁸ – ist in der *Klassischen Ode* in einen Naturvorgang, dem der Auflösung des Nebels durch die Sonne, verlagert und zum Guten hin gewendet. Hier wie in der Heidelberger Rede steht am Ende die »Freiheit«⁴⁹ als Lohn für den Verzicht auf das gottgleiche Dasein. Bereits in Borcharchts Polemik gegen den George-Kreis, *Intermezzo*,⁵⁰ die ein Jahr vor der *Klassischen Ode* entsteht, werden Grenze und Freiheit ähnlich miteinander verbunden:

Form des Lebens hängt an Grenzen des Lebens, und kein Leben empfängt seine Grenzen durch das, was ihm der jeweilige Weltzustand etwa zumessen will, sondern nur durch das Wieviel am Zugemessenen, das er mit vollkommener sittlicher Freiheit vom Weltzustande ausschlägt.⁵¹

Dies ist die Erkenntnis, die den Kern der *Klassischen Ode* ausmacht: Die Freiheit liegt nicht in der Möglichkeit, sondern im Verzicht. In Borcharchts Gedicht erscheint diese Freiheit im freien Umblicken des auf Knien dankenden Wanderers, des »Halbgottes«, auf die ihr Tagwerk beginnenden Menschen. Allerdings ist sein Empfinden der Freiheit ein anderes, denn der Wanderer gehört der Welt der Bauern nicht an:⁵² Wie im Traume »streift« er durch ihren Lebensraum. Gerade in seinem sentimentalischen Blick jedoch liegt seine Freiheit; erst wenn das Begrenztsein des Menschen bewusst erkannt und akzeptiert ist, wird Freiheit als »sentimentalische Humanität«⁵³ möglich.

Die menschenfreundliche Idylle der *Klassischen Ode* bleibt ein Intermezzo. Noch im Entstehungsjahr der *Klassischen Ode* wendet Borchartd sich mit den in den *Süddeutschen Monatsheften* erscheinenden aggressiv-polemischen Spectator Germanicus-Aufsätzen⁵⁴ wieder der Politik zu, die bis zum Ersten Weltkrieg sein Hauptanliegen bleiben wird.

⁴⁸ Vgl. Hummel, Rudolf Borchartd, a. a. O., S. 82-109.

⁴⁹ Borchartd, Die Neue Poesie und die alte Menschheit, a. a. O., S. 122. Das letzte Wort des Texts.

⁵⁰ Borchartd, Intermezzo, erstmals erschienen im November 1910 in den *Süddeutschen Monatsheften*; jetzt in: Prosa, a. a. O., S. 105-138.

⁵¹ Borchartd, Intermezzo, a. a. O., S. 127f.; Kursivierung von Borchartd.

⁵² »Entfremdung« sieht auch Hummel (Rudolf Borchartd, a. a. O., S. 195) als ein Kennzeichen des Dichter-Halbgotts.

⁵³ Walzel, Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit, a. a. O., S. 99.

⁵⁴ Die vier Aufsätze jetzt in: Prosa V, hrsg. v. Marie Luise Borchartd u. Ulrich Ott unter der Beratung v. Ernst Zinn, Stuttgart 1979, S. 111-189.

So ist Borchardts Begriff des »Klassischen« zwiespältig; auch in der Heidelberger Rede erscheint das humanistische Ideal des Dichters als Menschenfreund durchaus auch als etwas Gewaltsamens und Tyrannisches:

Alle Schranken möchte er [der Dichter] niederreißen, alle Scheidungen dem Boden gleich machen, Zehntausende in einem Gefühle einigen, über Volksgrenzen hinaus zu den Völkern sprechen. Dies transzendente Postulat ist aller Poesie eingeboren, verbürgt ihr den göttlichen Drang, den menschlichen Ursprung. Vorhanden ist es, zugestanden oder abgeleugnet, im geringsten dichterischen Dichter; erfüllt ist es nur im Klassischen.⁵⁵

Dieses letzte Wort ist groß geschrieben, ist kein Adjektiv zu Dichter, sondern steht als Absolutum für sich. Zwischen der auf das Volk und die ganze Welt zielenden Allmachtsphantasie des gottgleichen Dichters⁵⁶ und der Entsagung und Bescheidung auf das dem Menschen Zugewiesene in der *Klassischen Ode* bewegt sich Borchardts Begriff des »Klassischen« und seine Vorstellung vom Dichter.

⁵⁵ Borchardt, *Die Neue Poesie und die alte Menschheit*, a. a. O., S. 118f.

⁵⁶ Die Selbstvergöttlichung der eigenen Person, für die es in Borchardts Werk viele Beispiele gibt, findet sich auch, ins Scherzhafte gewendet, in der Schilderung der Umstände seiner Heidelberger Rede in einem Brief an Schröder. Es gebe nämlich dort »neben den Muckern um den zum akademischen Schönbart und Privatdozenten der Eloquenz avancierten Gundolf herum [...] eine gänzlich ohne mein Zutun und Wissen gebildete Protestantengemeinde [...], die den Turmgeseang ›es ist kein George als George und Gundolf ist sein Prophet‹ mit dem Chorale ›Ein feste Burg ist unser Borchardt‹ beantworten.« Borchardt an Schröder, [ca. 3. Januar 1912], Briefwechsel 1901-1928, a. a. O., S. 387. Vgl. auch Alexander Kissler, »Die Welt des Wirklichen ist aus Resten gemacht.« Individuum und Geschichte in den Reden und Essays Rudolf Borchardt, in: *Weimarer Beiträge* 45, 1999, S. 218-239, hier S. 220-224.

ROLAND BORGARDS

SPRACHEN DES SCHMERZES

Zu einer liminalen Anthropologie bei Rainer Maria Rilke
und Viktor von Weizsäcker

Aus dem Jahr 1926 stammen zwei Texte über den Schmerz, zum einen Rainer Maria Rilkes Gedicht »Komm du, du letzter, den ich anerkenne«,¹ zum anderen Viktor von Weizsäckers Abhandlung »Die Schmerzen«.² Beide Texte entwerfen anlässlich des Schmerzes eine je eigene liminale Anthropologie: Sie suchen und finden den Menschen dort, wo er im Schmerz außer sich gerät. Rilke hat sich immer wieder mit dem Thema des Schmerzes auseinandergesetzt, sowohl in der Prosa, etwa im *Malte*, in der Sterbeszene des Großvaters, als auch in der Lyrik, etwa in den *Duineser Elegien*. Der Schmerz erscheint dabei als eine Grenzerfahrung unter

¹ Rainer Maria Rilke, Komm du, du letzter, den ich anerkenne, in: ders., Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 2: Gedichte 1910 bis 1926, hrsg. v. Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn, Frankfurt/M., Leipzig 1996, S. 412; im Folgenden zitiert mit der Sigle R. Vgl. zu diesem Gedicht und seinem thematischen Umfeld Iris Hermann, Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse, Heidelberg 2006, S. 363-390; Dieter Lamping, Schönheit und Schmerz. Aporien literarischer Darstellungen von Schmerzen bei Sophokles, Rilke und Brodkey, in: KulturPoetik 3, 2003, S. 192-206, S. 200ff.; Iris Hermann, Gewalt als Schmerz, in: Rolf Grimminger (Hrsg.), Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, München 2000, S. 43-61, S. 53ff.; Herbert Lehnert, Rilkes letztes Gedicht, in: Ursula Mahlendorf, Laurence Rickels (Hrsg.), Poetry Poetics Translation. Festschrift in Honor of Richard Exner, Würzburg 1994, S. 19-27; Ralf Rothmann, Absolutheit, in: Frankfurter Anthologie. Sechzehnter Band. Gedichte und Interpretationen, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt/M., Leipzig 1993, S. 98-99.

² Viktor von Weizsäcker, Die Schmerzen, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 5: Der Arzt und der Kranke. Stücke einer medizinischen Anthropologie, hrsg. v. Peter Achilles, Dieter Janz, Martin Schreck und Carl Friedrich von Weizsäcker, Frankfurt/M. 1987, S. 27-47; im Folgenden zitiert unter der Sigle W mit Seitenangaben im Text. Zum Schmerz bei Weizsäcker und Jünger vgl. Heiko Christians, Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen, Berlin 1999, S. 247-266. Zu dem im Zusammenhang von Weizsäckers Schmerzabhandlung wichtigen Thema des Todes vgl. Rainer-M. E. Jacobi, Der Tod im Leben. Zum Ethos der Geschichtlichkeit in der pathischen Anthropologie Viktor von Weizsäckers, in: Klaus Gahl, Peter Achilles, Rainer-M. E. Jacobi (Hrsg.), Gegenseitigkeit. Grundfragen medizinischer Ethik, Würzburg 2008, S. 277-313.

anderen; er steht neben Tod, Krankheit, Verzweiflung, Selbstverlust. Eine vergleichbare Konstellation findet sich bei Weizsäcker. Victor von Weizsäcker, 1886 geboren, schließt mit seiner medizinischen Anthropologie an die philosophischen Ärzte des 18. Jahrhunderts an, insofern er die ärztliche Tätigkeit in den umfassenden Raum einer philosophischen Reflexion stellt. Mit seinem Plädoyer für eine psychosomatische Medizin versucht er, die ärztliche Tätigkeit aus den – aus seiner Sicht: zu engen – Vorgaben einer positivistischen Wissenschaft vom Körper herauszulösen und als Element einer allgemeinen Anthropologie zu etablieren, wie sie um 1900 breit diskutiert wird.³ Wie bei Rilke spielen auch bei Weizsäcker in diesem Programm menschliche Grenzerfahrungen eine zentrale Rolle. Aus ihnen heraus entwickelt Weizsäcker die Notwendigkeit und die Berechtigung einer medizinischen Anthropologie.

Rilke und Weizsäcker bieten mit ihren Schmerztexten zwei zeitgleiche Versuche, den Menschen von seinen Grenzen her zu denken. Dabei erscheinen lyrischer Ausdruck des Schmerzes und wissenschaftliche Theorie des Schmerzes nicht als unvermittelter Gegensatz. Vielmehr lassen sich anhand dieser Texte zwei Fälle eines geformten Wissens vom Schmerz, zwei Sprachen des Schmerzes einander annähern. Erst aus dieser Annäherung heraus können dann wieder Unterschiede sichtbar gemacht werden.⁴

I. URSZENE, ENDZEIT

Weizsäckers medizinische Abhandlung argumentiert in vier Schritten, in vier mit Zwischenüberschriften markierten Abschnitten: »Urszene« (W, S. 27), »Geisterfahrung« (W, S. 30), »Erzählung in Begriffen« (W, S. 37), »Geboterfüllung« (W, S. 44). Die Urszene, mit der Weizsäckers Text beginnt, spielt in der Familie:

Wenn die kleine Schwester den kleinen Bruder in Schmerzen sieht, so findet sie vor allem Wissen einen Weg: schmeichelnd findet den Weg ihre *Hand*, streichelnd will sie ihn dort *berühren*, wo ihm weh tut. (W, S. 27)

Rilke hingegen entwirft keine Urszene, sondern spricht von einer Endzeit. Sein Gedicht beginnt mit einer Gebärde endgültiger Anerkennung:

³ Vgl. hierzu Wolfgang Riedel, »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin, New York 1996.

⁴ Zu Methode und Thema vgl. Roland Borgards, Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brookes bis Büchner, München 2007.

Komm du, du letzter, den ich anerkenne,
heilloser Schmerz im leiblichen Geweb: (R)

Der Einsatzpunkt der beiden Texte erscheint zunächst sehr unterschiedlich. Weizsäcker denkt vom Ursprung her, Rilke von einer Endzeit. Anvisiert sind damit entgegengesetzte Extreme menschlicher Verortung. Doch liegt genau im Extremen auch eine Gemeinsamkeit. Denn beide eröffnen ihren Text mit einer paradigmatischen Grenzsituation; beide bewegen sich schon mit den ersten Sätzen, den ersten Zeilen im Denkraum einer liminalen Anthropologie, die den Menschen nicht von einem vorausgesetzten Wesenskern, sondern von prekären Grenzerfahrungen her zu beschreiben versucht.

Auch die implizierte Kommunikationssituation der beiden Texte ist einerseits jeweils sehr unterschiedlich. Weizsäcker entwirft die Urszene des Schmerzes als eine Familienszene. Der Schmerz ist von vornherein ein geteilter, ein mitgeteilter, er ist Teil von Kommunikation. Rilke hingegen entwirft die Endszene des Schmerzes als eine Szene der Einsamkeit. Hier gibt es nur ein isoliertes Ich, der Schmerz ist ein ungeteilter. Andererseits gibt es aber auch hinsichtlich der Kommunikationssituation eine Gemeinsamkeit. Denn in beiden Fällen kommt es zu einem Dialog, bei Weizsäcker zwischen Bruder und Schwester, bei Rilke zwischen dem Ich und dem Schmerz. Bemerkenswert ist dabei, dass sich dieser Dialog weder bei Weizsäcker noch bei Rilke der gesprochenen Sprache bedient, sondern entweder – wie bei Weizsäcker – einer wortlosen Körpersprache zwischen zwei Subjekten (»sehen«, »streicheln«), oder – wie bei Rilke – einer stimmlosen Schriftsprache auf einem Blatt Papier. Nicht der Körper und der Schrei erscheinen hier als alternative Medien des Schmerzausdrucks, sondern der Körper und die Schrift.

In beiden Fällen jedenfalls gibt der Schmerz den Anlass zu einer Handlung. Bei Weizsäcker ist dies die Handlung der Schwester. Sie berührt, sie wendet sich hin zum Schmerz. Für Weizsäcker liegt genau hier der Ursprung der ärztlichen Tätigkeit: Man entscheidet sich dazu, sich vom Schmerz nicht abzuwenden, sondern sich ihm zuzuwenden: »Arzt-werden ist also *Hinwendung* zum Akt des Schmerzes.« (W, S. 28) Der Schmerz immobilisiert nicht, er mobilisiert; er lähmt nicht, er bewegt; er wird nicht passiv registriert, sondern aktiv beantwortet. Der Schmerz erscheint in Weizäckers Inszenierung damit als Auslöser einer heilenden Gebärde, die als Urform ärztlichen Handelns begriffen werden soll.

Ein entsprechender Impuls scheint auch bei Rilke vom Schmerz auszugehen. Hier gibt es gleich drei Handlungselemente. Erstens ist der initiale Imperativ – »Komm« – in seiner imperativen Struktur selbst performativ.

Zweitens verweist das Verb des Relativsatzes – »anerkenne« – auf eine Handlung, die im sprachlichen Akt der Anerkennung vollzogen wird. Und drittens schließlich lässt sich das Schreiben selbst als eine Handlung begreifen, und der Text, den wir vor uns liegen haben, als Spur dieser Handlung. Der Schmerz steht damit am Anfang des Gedichts, und dies in einem ganz unmittelbaren Sinn: Er ist Auslöser einer Sprachgebärde, als die das Gedicht selbst begriffen werden soll.

Diese Sprachgebärde ist nun keinesfalls naiv; sie erhebt nicht den Anspruch, unmittelbarer, unverstellter, natürlicher Ausdruck einer körperlichen Empfindung zu sein. Vielmehr wirkt in ihr stets und unübersehbar ein reflexives Potential, das schon allein durch die kunstvolle Form, durch die ausgestellte Artifizialität der sprachlichen Fügungen gegeben ist. Was Rilke hier zu lesen gibt, ist kein Gefühl, sondern ein Gedicht. Gerade hinsichtlich der Reflexion auf die eigene Form ergibt sich nun eine weitere Ähnlichkeit zwischen den Texten von Rilke und Weizsäcker. Denn auch Weizäckers Einstieg in die Argumentation ist so formvollendet wie formbewusst: Er beginnt seinen Text mit dem Beginn des ärztlichen Handelns und entwirft damit eine »Urszene« im doppelten Sinn: eine Urszene, mit der nicht nur der praktische Beruf des Arztes, sondern zugleich auch der theoretische Entwurf einer medizinischen Anthropologie begründet wird. Am Anfang steht mithin die Urszene ärztlichen Handelns und zugleich die Urszene medizinischen Schreibens, das sich seines szenischen, inszenierten Charakters durchweg bewusst ist.

Schon im Vergleich der beiden Anfangspassagen lassen sich also vier gemeinsame Themen herausarbeiten. Erstens wird in beiden Texten der Schmerz als ein Grenzphänomen angegangen, allerdings einmal von einer Urszene, das andere Mal von einer Endzeit aus. Zweitens weicht in beiden Fällen der Schmerzausdruck der gesprochenen Sprache aus, allerdings einmal hin zum Körper, das andere Mal hin zur Schrift. Drittens löst der Schmerz in beiden Fällen eine Handlung aus, einmal eine Gebärde des Heilens, einmal eine Sprachgebärde. Und viertens schließlich agieren beide Texte sprachlich nicht naiv, sondern inszenieren und reflektieren die eigene Form.

II. GEISTERFAHRUNG, HOLZVERBRENNUNG

Die Urszene hat für Weizsäcker die »Taterfahrung« (W, S. 29) des Schmerzes veranschaulicht; nun geht es, so die Überschrift des zweiten Abschnittes, um die »Geisterfahrung« (W, S. 30) der Schmerzen. Laut Weizsäcker haben die Schmerzen – aus der Perspektive des Arztes – zwei Dimensionen.

Auf der einen Seite liegt die Wahrnehmung des Schmerzes. In der Urszene sind dies die Schmerzen, die der Bruder selbst spürt. Auf der anderen Seite liegt die Wahrnehmung des Schmerzausdrucks eines anderen. In der Urszene ist dies die Wahrnehmung der Schwester, die auf die Schmerzen des Bruders reagiert. Derjenige, der den Schmerz des anderen sieht, steht, wie schon erläutert, vor einer Entscheidung: Wendet er sich diesem Schmerz zu, oder wendet er sich von ihm ab? Doch auch derjenige, der den eigenen Schmerz fühlt, steht vor einer Entscheidung. Zwar hat er »die Wahl der Hinwendung nicht, sein Schmerz ist gegenwärtig« (W, S. 31). Doch für ihn ist der Schmerz eine

schwebende Entscheidung zwischen Ich und Es. Als schwebender Kampf um die Zertrennung eines Lebendigen ist der Schmerz also Ursprung und Zwang zu einer Entscheidung: entweder Vollzug und Verewigung dieser meiner Trennung von meinem Teil oder Wiederherstellung meiner Einheit, d. h. Verheilung. [...] Diese vom Schmerz erzwungene Entscheidung zwischen Trennung und Verheilung ist so auch ein Gleichnis der Entscheidung zwischen Tod und Leben. (W, S. 33)

Jeder Schmerz führt demnach an die Grenze des Menschen; jeder Schmerz rührt an das, was den Menschen von seinem äußersten Ende her begrenzt. Auch das kann man wieder eine liminale Anthropologie nennen, also eine Anthropologie, die den Menschen nicht von seinem Wesenskern bestimmt, nicht von innen, nicht positiv, sondern von seinen Grenzen, von den Extremen her.

Auf der Grenze zwischen Leben und Tod steht auch der Text Rilkes. Das gilt schon mit Blick auf den Ort des Geschriebenen: Es handelt sich hierbei um die letzte Eintragung im letzten Taschenbuch des Dichters. Wenige Tage später ist er an Leukämie gestorben. Dieser Text markiert die Grenze des Dichters also in einer ganz materiellen Bedeutung: Weiter als bis hierher hat er nicht geschrieben.⁵ Diese Grenzposition kommt aber auch im

⁵ Vgl. hierzu die Dokumente in Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1875-1926. Register. Ergänzungen zu den Jahren 1878-1926, 2., neu durchges. u. erg. Aufl., Frankfurt/M. 1996, S. 1087-1093; 3. Dezember: »dans mon univers, la tourmente physique n'avait qu'une place toute provisoire: celle à peu près d'une faute d'impression à corriger à la prochaine lecture du texte par la nature attentive. Et voici que cet élément insistant est venu s'établir dans mon monde!« (ebd., S. 1088). 5. Dezember: »ma maladie [...] est entrée dans une phase si misérablement douloureuse que je peux à peine vous écrire ces deux lignes« (ebd. S. 1088). 13. Dezember: »Und jetzt, Lou, ich weiß nicht wie viel Höllen, du weißt wie ich den Schmerz, den physischen, den wirklich grossen in meine Ordnungen untergebracht habe, es sei denn als Ausnahme und schon wieder Rückweg ins Freie ...« (ebd., S. 1090). 15. Dezember: »ich bin auf eine elende und unendlich schmerzhaft Weise erkrankt, eine wenig bekannte Zellenveränderung im Blut wird zum Ausgangspunkt

Gedicht selbst zur Sprache: Der Schmerz wird hier explizit als »letzter« bezeichnet; die Anerkennung dieser Schmerzen ist das letzte, was zu leisten ist; und diese Anerkennung wird im und durch das Gedicht geleistet. Das Gedicht gibt sich auch ohne die biographische Rahmung als eine äußerste Grenze, als ein Letztes, als ein Ende zu erkennen.

An dieser Grenze steht für Rilke das Feuer, die Verbrennung:

wie ich im Geiste brannte, sieh, ich brenne
 in dir; das Holz hat lange widerstrebt,
 der Flamme, die du loderst, zuzustimmen,
 nun aber nähr' ich dich und brenn in dir.
 Mein hiesig Mildsein wird in deinem Grimmen
 ein Grimm der Hölle nicht von hier. (R)

Weizsäcker und Rilke entwerfen den Schmerz als Grenze zwischen Leben und Tod, als Zwang zur Entscheidung zwischen Leben und Tod, als liminal-anthropologische Erfahrung. Und beide nutzen sie rhetorische Verfahren, um Schmerz und Tod aufeinander zu beziehen. Doch in der Wahl des rhetorischen Mittels zeigt sich ein feiner Unterschied. Bei Weizsäcker ist der Schmerz nur »Gleichnis der Entscheidung zwischen Tod und Leben« (W, S. 33). Der Schmerz ist also nur über eine Analogie mit dem Tod verbunden, und dies heißt umgekehrt: Es gibt keine Kontinuität zwischen Schmerz und Tod. Erst diese Trennung von Schmerz und Tod garantiert, dass der Schmerz überhaupt zum Gleichnis werden kann, weshalb Weizsäcker den Schmerz auch nur als temporal umgrenztes Phänomen in den Blick nimmt: »der Schmerz ist vergänglich, nicht immerwährend.« (W, S. 30) In rhetorischer Begrifflichkeit formuliert: Der Schmerz ist eine Metapher des Todes. Dass Weizsäcker anlässlich des Schmerzes von einer »Geisterfahrung« sprechen kann, hat unmittelbar mit der Distanz wahren Struktur der Metapher zu tun. Die Metapher hält Tod und Schmerz auseinander und kühlt zudem den Schmerz auf ein gleichnishaftes Bild des Todes herab.

Bei Rilke hingegen ist der Schmerz nicht Gleichnis, gerade weil er nicht vom Tod getrennt werden kann. Hier hat der Schmerz kein Ende, und es ist auch kein Ende in Sicht. Der Schmerz ist ein Anerkannter, über den hinaus es nichts Künftiges gibt. Anders als bei Weizsäcker ist der Schmerz also nicht durch eine Analogie mit der Entscheidung über Leben und Tod

für die grausamsten, im ganzen Körper versprengten Vorgänge. Und ich, der ich ihm nie recht ins Gesicht sehen mochte, lerne, mich mit dem inkommensurabeln anonymen Schmerz einrichten. Lerne es schwer, unter hundert Auflehnungen, und so trüb erstaunt.« (ebd., S. 1090f.) 21. Dezember: »(Mais cet abus de nos sens et de leur >dictionnaire< par la douleur qui le feuillette!)« (ebd., S. 1091).

verbunden, sondern über Berührung, Nähe, Teilhabe. In rhetorischer Begrifflichkeit formuliert: Der Schmerz ist eine Metonymie des Todes. Dass Rilke den Schmerz mit dem Bild der Holzverbrennung verknüpft, hat unmittelbar mit der Distanz aufhebenden Struktur der Metonymie zu tun. Die Metonymie bringt Tod und Schmerz zueinander und verschärft zudem den Schmerz zu einem Vorschein des Todes.

Mit der Verbindung des Schmerzes mit dem Tod ist aber erst eine Seite der in Frage stehenden »Geisterfahrung«, auch erst eine Seite der in Frage stehenden Holzverbrennung angesprochen. Denn der Schmerz hat nicht nur eine destruktive, defigurative, sondern auch eine produktive, formgebende Kraft. Weizsäcker stellt fest,

daß ich durch den Schmerz erst erfahren kann, was mein ist und was ich alles habe. Daß meine Zehe, mein Fuß, mein Schenkel und von der Erde, auf der ich stehe, bis herauf zu meinem Kopfhaar alles *mir gehört*, erfahre ich durch Schmerzen, und durch Schmerzen erfahre ich auch, daß ein Knochen, eine Lunge, ein Herz und ein Mark da sind, wo sie sind, und jedes von allen diesen führt seine eigene Schmerzsprache, spricht seinen eigenen »Organdialekt«. (W, S. 34)

Der Körper gewinnt im Schmerz seine Umrisse; er findet, formt sich im Schmerz; im Schmerz artikuliert er sich, gliedert er sich in differenzierte Organzusammenhänge. Doch Weizsäcker geht noch weiter. Nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch die Wahrheit dieser Wirklichkeit liegt im Schmerz:

Dem Sitz des Schmerzes in der Lebensordnung müssen wir also nachspüren oder: am Ariadnefaden der Schmerzen ist ein Gefüge der Lebensordnungen aufzuspüren, derer nämlich, welche eine fleischgewordene Wahrheit, die *Fleischwerdung einer Wahrheit* anzeigen, nämlich einer Lebenswirklichkeit [...]. So öffnet sich ein Blick ins Weltgefüge: wo Seiendes schmerzfähig ist, da ist es wirklich gefügt [...]: es ist ein Gefüge da, eine Ordnung, die nicht schmerzlos gestört werden kann. [...] Es muß die Ordnung des lebendigen Zusammenhangs alles Lebendigen sein; das Leben ist gegliedert in seine Schmerzfähigkeit, hängt mit den Gelenken einer *Schmerzordnung* in sich zusammen. (W, S. 35)

Weizsäcker setzt damit gegen den »Zerstörungsschmerz« (S. 35), der implizit als das leitende Paradigma der konventionellen zeitgenössischen Medizin verstanden wird, einen »Werdeschmerz« (S. 35), der nicht destruktiv, sondern produktiv ist, und dessen formende, stärkende, lebendige und bewahrheitende Kraft es gegen die konventionelle Medizin zu berücksichtigen gelte. Die Geisterfahrung des Schmerzes besteht im Sinne

der medizinischen Anthropologie Weizsäckers darin, dass der Mensch als prekäres, liminales Wesen aus dem Schmerz hervorgeht.

Weizsäcker setzt sich damit von einer medizinischen Praxis ab, die den Schmerz als ein vornehmlich negatives, auszugrenzendes, auszuschaltendes Phänomen konzipiert und entsprechend nach Möglichkeit therapeutisch ausschaltet. Ein Modell für diese Praxis findet Weizsäcker im Umgang mit dem Geburtsschmerz: »Denn darf er [der Arzt, R. B.] den Geburtsschmerz durch Hypnose [...] beseitigen? Sicher nicht.« (W, S. 36) Mit seiner dezidierten Ablehnung – »Sicher nicht« – distanziert sich Weizsäcker einerseits also von einer gängigen Praxis. Andererseits jedoch bewegt er sich damit im Rahmen eines modernen Verständnisses des Schmerzes, wie es sich im 18. Jahrhundert herausgebildet hat.

In der Geschichte der Neuzeit wurde der körperliche Schmerz sowohl von Seiten der Humoralpathologie als auch von Seiten des mechanistischen, an Descartes orientierten Menschenbildes zunächst als Störung einer im Grunde perfekten Maschine aufgefasst.⁶ Wer wissen wollte, was der Mensch ist, musste ihn deshalb dort aufsuchen, wo er möglichst weit vom Schmerz entfernt ist. Der Schmerz war in diesem Verständnis nur eine Bedrohung des Körpers, er war nicht konstitutiver Bestandteil physiologischer Prozesse; er war auch nicht fundamentales Element einer Definition des Anthropologischen. Dies änderte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Der Schmerz wurde nun konzeptionell in die physiologischen Normalabläufe integriert; der Mensch wurde nicht mehr in Distanz zum Schmerz, sondern aus dem Schmerz heraus definiert. 1780 ist für Friedrich Schiller in seiner medizinischen Dissertation der physische Schmerz »der erste Stoß, der erste Lichtstrahl in die Schlummernacht der Kräfte, tönender Glockenklang auf der Laute der Natur.«⁷ Ähnliche physiologische Aufwertungen des Gefühls finden sich 1798 bei Jean Georges Cabanis, – »Vivre, c'est sentir«⁸ – und 1799 bei Friedrich Schelling: »Sensibilität ist also Ursache alles Organismus, und Sensibilität selbst Quell' und Ursprung des Lebens!«⁹ Nicht nur das Gefühl im Allgemeinen, sondern

⁶ Zum folgenden Überblick über die Wissensgeschichte des Schmerzes vom 17. bis ins 19. Jahrhundert vgl. Borgards, *Poetik des Schmerzes* (wie Anm. 3), S. 43-63 u. 105-131.

⁷ Friedrich Schiller, *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, in: ders., *Sämtliche Werke in 5 Bänden, auf der Grundlage der Texted.* v. Herbert G. Göpfert, hrsg. v. Peter-André Alt, Albert Meier u. Wolfgang Riedel, München 2004, Bd. 5, S. 287-324, S. 299.

⁸ Pierre Jean George Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1798). Nouvelle édition [...] par le docteur Cerise, T. 1, Paris 1855, S. 122.

⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799), hrsg. v. Wilhelm G. Jacobs u. Paul Ziche, hist.-krit. Ausg., hrsg. v. Hans Michael

der Schmerz im Besonderen wird zum physiologisch-anthropologischen Kernstück menschlichen Lebens, so etwa 1799 bei Marc-Antoine Petit – »la douleur est le premiere sentiment qui nous fait apercevoir la vie«¹⁰ – oder 1800 bei Immanuel Kant: »der Schmerz ist immer das Erste.«¹¹ Diese Einschätzung des Schmerzes als eines produktiven Lebenselements wird bis weit in das 19. Jahrhundert hineingetragen und findet sich etwa 1823 bei Jacques-Alexandre Salgues – »Il n'est pas de santé, d'existence même, sans l'intervention de quelques nuances de douleur«¹² – oder 1826 bei Karl Friedrich Burdach: »Der Schmerz des Hungers, des Durstes, des Frostes ist die Elementarschule des Menschengeschlechts: es würde ohne denselben nie zu einer höhern Stufe der Entwicklung gelangen.«¹³

Seit dem frühen 19. Jahrhundert kommt zwar wieder vermehrt das defigurative, destruktive Potential des Schmerzes in den Blick, nun aber nicht mehr einfach im Sinne einer mechanistischen Störung der Körpermaschine, sondern als paradoxes Grundelement des menschlichen Lebens, als fundamentale Ambivalenz zwischen produktiven und destruktiven Tendenzen des Schmerzes. Physiologie und Anthropologie denken seither das Subjekt immer wieder von dieser Spannung her. Noch die Debatten um die Anästhesie, wie sie von 1846 bis heute geführt werden, sind von dieser Spannung geprägt.¹⁴

In den Theorien des 18. und 19. Jahrhunderts wendet sich der Schmerz also zwar nicht einfach vom Schaden zum Nutzen, gewinnt aber einen ambivalenten Wert. Er wird zum Vexierbild zwischen Destruktion und Produktion, zwischen Figuration und Defiguration. An der Grenzerfahrung des Schmerzes findet der Mensch zu sich; gleichzeitig droht er sich in dieser Grenzerfahrung auch immer zu verlieren. Das, was bei Weiz-

Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs, Jörg Jantzen u. Hermann Krings, Reihe I, Werke 7, Stuttgart 2001, S. 181.

¹⁰ Marc-Antoine Petit, Discours sur la douleur, prononcé à l'ouverture des cours d'anatomie et de chirurgie de l'hospice général des malades de Lyon, le 28 brumaire an VII, Lyon an VII, in: Jean-Pierre Peter, De la douleur. Observations sur les attitudes de la médecine prémoderne envers la douleur suivies de traités de A. Sassard, M.-A. Petit, J.-A. Salgues, Paris 1993, S. 73-124, S. 73.

¹¹ Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: ders., Werkausgabe in zwölf Bänden, Bd. 12, S. 551 (= BA 170).

¹² Jacques-Alexandre Salgues, De la douleur considérée sous le point de vue de son utilité en médecine, et dans ses rapports avec la physiologie, l'hygiène, la pathologie et la thérapeutique (1823), in: Peter, De la douleur (wie Anm. 9), S. 125-202, S. 134.

¹³ Karl Friedrich Burdach, Vom Baue und Leben des Gehirns, Bd. 3, Leipzig 1826, S. 130.

¹⁴ Vgl. Roland Borgards, »Ätherrausch«. Narkotisierter Schmerz und narkotische Lust um 1850, in: Georg Schönbächler (Hrsg.), Schmerz. Perspektiven auf eine menschliche Grunderfahrung, Zürich 2007, S. 197-213.

säcker und Rilke als liminale Anthropologie zu beobachten ist, nimmt also im späten 18. Jahrhundert seinen Anfang.

Für Weizsäcker und seine Vorstellung einer »Doppelordnung des Schmerzgefüges« (W, S. 36) zwischen »Zerstörungsschmerz« und »Werdeschmerz« (W, S. 35) dürfte dies schon deutlich geworden sein. Weizsäckers liminale Schmerzanthropologie steht in einer langen Tradition. Wie sieht dies nun für Rilke aus?

Die destruktive Seite des Schmerzes wird im Gedicht durch das Bildfeld der Holzverbrennung hervorgehoben. Vor dem Schmerz gibt es Holz, nach dem Schmerz bleibt nur noch Asche. Doch es finden sich auch bei Rilke Hinweise auf die produktive Kraft des Schmerzes. Zunächst ist die Rede von Zustimmung: »der Flamme *zuzustimmen*«. Sodann gibt es ein Feuer, und das heißt: Wärme, Hitze, Energie, Kraft. Diese Flamme wird zudem aus einer Analogie heraus entwickelt: Das erste erwähnte Brennen ist das Brennen des Geistes, ein gutes, selbstbestimmtes, die Person positiv definierendes Brennen: »wie ich im Geiste brannte«. Des Weiteren erscheint selbst dieses Brennen als eine tätige Handlung des Ich, das nicht *verbrennt*, sondern schlicht brennt: »ich brenne«. In diese Konstellation passt auch das Bild der Nahrung (»nähr' ich«) und die Schaffung einer neuen Form: Aus dem »hiesig Mildsein«, das vernichtet wird, entsteht zwar nichts Angenehmes, doch es entsteht immerhin etwas: der »Grimm der Hölle«. Und schließlich ist auch das Gedicht selbst eine Form der Produktivität. Es ist ein Gedicht, das den Schmerz voraussetzt und das aus dem Schmerz hervorgegangen ist. Dabei hat das Gedicht eine zusätzliche Aufgabe: Es verknüpft das Brennen des Geistes mit dem Brennen des Holzes, es holt das Brennen des Holzes in die Sprache und verbindet so die Gegenwart der Holzverbrennung mit der Vergangenheit einer Geisterfahrung. Der Schmerz hat also auch bei Rilke eine produktive Seite. Schärfer als bei Weizsäcker wird dabei die Ambivalenz dieser Schmerzen in den Blick genommen. Alles Entstehen, alles Werden ist hier zugleich in elende Vernichtung gehüllt. »Zerstörungsschmerz« und »Werdeschmerz« sind nicht mehr zu unterscheiden. Angesichts einer solchen Lage verliert die »Doppelordnung des Schmerzgefüges« und die »Doppelordnung der ärztlichen Handlung« (W, S. 36) ihre Griffbarkeit.

Mit Blick auf Weizsäckers »Geisterfahrung« und Rilkes Holzverbrennung lassen sich drei Momente vergleichend festhalten. Erstens werden in beiden Texten Schmerz und Tod figurativ aufeinander bezogen. Der Schmerz ist als liminale Erfahrung für Weizsäcker eine Metapher des Todes, für Rilke eine Metonymie des Todes. Zweitens bewegen sich Weizsäcker und Rilke beide im Rahmen eines modernen Schmerzverständnisses, wie es sich im ausgehenden 18. Jahrhundert etabliert hat. Thematisiert

wird die ambivalente Unentschiedenheit des Schmerzes zwischen Produktivität und Destruktion, zwischen Konfiguration und Defiguration. Drittens wird diese Ambivalenz jeweils unterschiedlich aufgebaut. Weizsäcker geht von der Produktivität der Schmerzen aus (das ist die »Geisterfahrung«) und isoliert davon den – therapeutisch zu behandelnden – Zerstörungsschmerz; Rilke geht von der Destruktivität der Schmerzen aus (das ist die Holzverbrennung) und ringt dem eine produktive Dimension ab.

III. ERZÄHLUNG IN BEGRIFFEN, DICHTUNG IN WORTEN

Den dritten Abschnitt seines Textes über die Schmerzen überschreibt Weizsäcker mit dem Titel »Erzählung in Begriffen«. Erzählt wird hier zunächst, dass der Schmerz eine Reihe von Entscheidungen provoziert. Dies beginnt mit der Entscheidung, ob ich den Schmerz stoisch ertrage (dann wird der Schmerz objektiviert, als Objekt, als Gegenüber konzipiert), oder ob ich ihm agonal, kämpferisch entgegentrete:

man sieht ihm »ins Auge«, wie man einem Feind oder einer Geliebten ins Auge sieht; dies ist dann nicht Objektivierung, sondern Kampf, der mit Aneignung oder Vernichtung enden wird. Denn entweder wird dann mein Schmerz mich überwältigen und ich werde von ihm wie ausgegossen, bis zum Rande von ihm gefüllt, ihm völlig übergeben sein, oder er wird mein Bruder und Geselle werden, mit dem ich wandle und der mein Leben bewegt und erregt, mein Stachel und so mein Kraftspender, den ich nicht lassen mag. (W, S. 40)

Verbunden ist hiermit für Weizsäcker auch eine Willensentscheidung zwischen Schmerzannahme und Schmerzverweigerung sowie eine Darstellungsentscheidung zwischen »Zeigen oder Verbergen« (W, S. 40) des Schmerzes. All diese Entscheidungen kulminieren in dem, was Weizsäcker Schmerzarbeit nennt. In der Schmerzarbeit zeichnet sich die Kontur der Person ab. Der Schmerz umschreibt ein Es, und dieses Es »ist ein Negativ, eine abgelegte Haut des Charakters« (W, S. 41). In der Grenzsituation des Schmerzes, die von Zweifel und Unentschiedenheit geprägt ist, an der unentschiedenen Grenze zwischen Stärke und Schwäche, zwischen Bestehen und Überwältigt-Werden, findet das schmerzerfüllte Ich möglicherweise zu sich selbst. So beschreibt Weizsäckers liminale Anthropologie den Menschen als Kreatur der Grenze: »Die Lebensordnung der Schmerzen aber, die wir suchten, ist also die der Kreatur.« (W, S. 44)

Eine vergleichbare Problemlage entwirft auch Rilkes Gedicht:

Ganz rein, ganz planlos frei von Zukunft stieg
 ich auf des Leidens wirren Scheiterhaufen,
 so sicher nirgend Künftiges zu kaufen
 um dieses Herz, darin der Vorrat schwieg.
 Bin ich es noch, der da unkenntlich brennt?
 Erinnerungen reiß ich nicht herein.
 O Leben, Leben: Draußensein.
 Und ich in Lohe. Niemand der mich kennt. (R)

Rilke betreibt offenbar keine stoische Objektivierung des Schmerzes, sondern begibt sich in eine agonale Konfrontation. Allerdings denkt er die Aneignung des Schmerzes und die Vernichtung durch den Schmerz anders als Weizsäcker nicht als Alternative, sondern als ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis: Aneignung des Schmerzes und Vernichtung durch den Schmerz sind hier nicht zu trennen. Die Entscheidung zwischen Zeigen oder Verbergen ist bei Rilke offenbar zu Gunsten des Zeigens ausgefallen. Er entwirft eine Sprache des Schmerzes, er gibt dem Schmerz eine sprachliche Form, er lässt den Schmerz sprechen. Das sprachliche Schmerzgefüge nähert sich in seiner gesteigerten Formästhetik allerdings nicht dem Schrei und der Natur, sondern formt einen Nicht-Schrei, einen poetischen Anti-Laokoon.¹⁵

Entscheidend im Vergleich mit Weizäckers Schmerz-Text ist allerdings nicht allein dieser ästhetikgeschichtliche Bezug, sondern erst das spezifische Verhältnis von Wissen und Ästhetik, von Theorie und Sprache des Schmerzes. Denn wie Weizsäcker, so bestimmt auch Rilke vom Schmerz aus das Leben: »O Leben, Leben: Draußensein.« Das kann man von Weizsäcker her verständlich machen: Das Leben ist zwar das, was außerhalb des Schmerzes liegt; aber erst vom Schmerz aus zeigt sich das Leben in seiner Wirklichkeit, in seiner Wahrheit. So lässt sich das, was das Leben ist, erst eigentlich vom Schmerz aus ermessen, umreißen. Auf diese Weise könnte man die Ausführungen Weizäckers dazu benutzen, das interpretatorische Verständnis des Rilke-Textes zu erweitern. Methodisch zulässig ist dies, weil beide Texte aus dem Jahr 1926 stammen und so den gleichen historischen Wissenshorizont teilen.

Es bleibt aber gleichzeitig methodisch auch einigermaßen unbefriedigend, weil man dabei den Gattungsunterschied übergeht, der zwischen diesen beiden Texten besteht. Mit diesem Gattungsunterschied hat es indes in diesem besonderen Fall eine besondere Bewandnis. Denn hier steht

¹⁵ Vgl. zu diesem Zusammenhang insbesondere Lamping, Schönheit und Schmerz (wie Anm. 1), S. 200.

nicht kunstlose Wissenschaft gegen formvollendete Kunst. Vielmehr liegt auch auf Seiten des wissenschaftlichen Textes ein starker Formwille offen zu Tage. Das zeigt sich schon in der kalkuliert inszenierten Eingangspassage einer theatralen Urszene; das zeigt sich des Weiteren in der Dichte an Metaphern und Bildern, mit denen Weizsäcker arbeitet, sowie in der immer wieder auf Anschaulichkeit und Lebendigkeit setzenden Sprache. Und es zeigt sich schließlich an der eigentümlichen Gattungsbezeichnung, die Weizsäcker für seinen Text prägt: »Erzählung in Begriffen«. Man muss dies als einen gattungstypologischen Selbstkommentar verstehen, der ziemlich genau in der Mitte des Textes positioniert ist, nach zehneinhalb von insgesamt einundzwanzig Seiten: »Hier endet die Geschichte des Schmerzes oder – hier beginnt sie erst richtig. Es war zuerst eigentlich nur eine *Erzählung in Begriffen*.« (W, S. 44)

Mit seinem gattungstypologischen Selbstkommentar verweist Weizsäcker auf einen epistemologischen Grundsatz seiner medizinischen Anthropologie. Für ihn ist auch die Sprache der theoretischen Medizin eine *Sprache*; auch hier wirkt Form, auch dies ist eine Art des Schmerzausdrucks, ist Schmerzsprache, ist ein eigener Dialekt der Schmerzen, eben eine »Erzählung in Begriffen«, und diese Erzählung wiederum ist zu verstehen als ein Medium, aus dem Erkenntnis allererst hervorgehen kann, ist doch »das Wort älter [...] als das Licht, das Gespräch älter als das Dasein, die Erzählung älter als die Erkenntnis.« (W, S. 44f.) Mit dieser Beobachtung rückt der Text Weizäckers noch näher an den Text Rilkes heran. Weizsäcker verfasst formbewusste narrative Prosa; Rilke schreibt ein formvollendetes, sprachmächtiges und sprachbeherrschtes Gedicht. In beiden Fällen handelt es sich um einen reflektierten Umgang mit der Sprache.

Zunächst also erheben Weizsäcker und Rilke von unterschiedlichen Extrempositionen aus den Schmerz zum Ausgangspunkt einer liminalen Anthropologie, Weizsäcker von einer Urszene her, Rilke von einer Endzeit her. Sodann umspielen beide das Verhältnis von Produktivität und Destruktivität, von Figuration und Defiguration, jeweils mit unterschiedlichen Akzenten: Weizsäcker von der produktiven Geisterfahrung, Rilke von der destruktiven Holzverbrennung ausgehend. Schließlich treffen sich die beiden Texte in der reflexiven Erfassung der formalen Basis der eigenen Schmerzenssprache. Weizäckers *Erzählung in Begriffen* gipfelt im Zusammenhang von Schmerz und Kreatur: »Im Schmerz ist aber das enthalten, daß etwas nicht sein *soll*, was doch ist, und dieser Widerspruch von Sollen und Dasein ist die eigentliche Wirklichkeit des Menschen als Kreatur.« (W, S. 45) Rilkes Dichtung in Worten führt in ein einsames Verbrennen: »O Leben, Leben: Draußensein. Und ich in Lohe. Niemand der mich kennt.«

So gelesen, so erzählt klingt dies nach der Geschichte einer Annäherung, einer Verständigung zweier Texte, die zwar von entgegen gesetzten Polen kommen, aber trotzdem ins gleiche Ziel münden. Doch nimmt sowohl Weizsäckers als auch Rilkes Text zum Schluss noch eine unerwartete Wendung, die die beiden Texte wieder auseinanderreißt.

IV. GEBOTERFÜLLUNG, GEDICHTVERZICHT

Der vierte und letzte Abschnitt von Weizsäckers Text steht unter dem Titel »Geboterfüllung«. Wenn sich im Schmerz die Reibung zwischen Sein und Sollen zeigt, dann stellt sich die Frage, wer oder was dieses Sollen bestimmt. Nicht das Sein steht für Weizsäcker im Schmerz also letztlich zur Debatte, sondern das Sollen: Die Ontologie des Menschen ist deshalb in ihrem tiefsten Grund »eine Lehre von Geboten« (W, S. 45). Genau an dieser Stelle seiner Argumentation führt Weizsäcker eine anthropologische Differenz ein: »Nach der Naturordnung müssen die Lebewesen einander töten oder selbst sterben. [...] Nach der Ordnung der *Gebote* aber ist die Hinwendung zum Schmerz des Anderen die Sachlichkeit des ärztlichen Berufs.« (W, S. 46) Im Arzt unterscheidet sich der Mensch vom Tier. An der Schwelle zwischen Natur und Kultur steht das Gebot. Deshalb ist für Weizsäcker die »Geboterfüllung« etwas, das über die Taterfahrung der »Urszene« (die Schwester streichelt den Bruder), über die »Geisterfahrung« (der Schmerz ist die Fleischwerdung der Lebensordnung) und über die »Erzählung in Begriffen« (die Lebensordnung der Schmerzen ist die kreatürliche Spannung zwischen Sollen und Sein) hinausweist.

Die Aufgabe des Arztes und des Kranken, so fasst es Weizsäcker in seinen abschließenden Formulierungen zusammen, »ist nicht Beseitigung des Schmerzes, sondern Bewältigung der Schmerzarbeit.« (W, S. 46) Die »Bewältigung der Schmerzarbeit« wiederum ist eine Kette von Entscheidungen und braucht deshalb ein Ziel. Dieses Ziel, so stellt Weizsäcker apodiktisch fest, »kann kein anderes sein als das Ziel des menschlichen Lebens überhaupt.« (W, S. 46) Und dieses Ziel, so schließt Weizsäcker, ist immer bestimmbar und stets ein bestimmtes:

Es gibt keinen Fall, wo nicht eine Mutter oder ein Vater da wäre, der hörbar sagt, was man tun soll, und das *Was* des Sollens ist also die Wirklichkeit des Menschen, der eben *wirklich ein Geschöpf* ist und wie alle Geschöpfe einen Vater hat. So ist also das letzte Ziel der Gehorsam gegen den Vater. (W, S. 47)

Mit diesem Satz endet Weizsäckers Text. Wie konkret oder wie metaphorisch, wie säkular oder religiös, wie patriarchalisch oder familiär das auch gemeint sein mag: Am Ende steht Sicherheit, am Ende steht Geltung, am Ende steht Haltung, am Ende steht das Gesetz. Damit ist der Schmerz gebannt: Für den Arzt, weil er im ärztlichen Handeln nur auf den Namen des Vaters hören muss; für den Patienten, weil auch er weiß, dass er sich durch den Schmerz immer auf seinen Vater zubewegt. Die Urszene – der Bruder im Schmerz, dem die Schwester sich zuwendet – findet ihr passendes Gegenstück in einer wohlgeordneten Teleologie: dem Vater, auf den sich aller Schmerz muss beziehen lassen können.

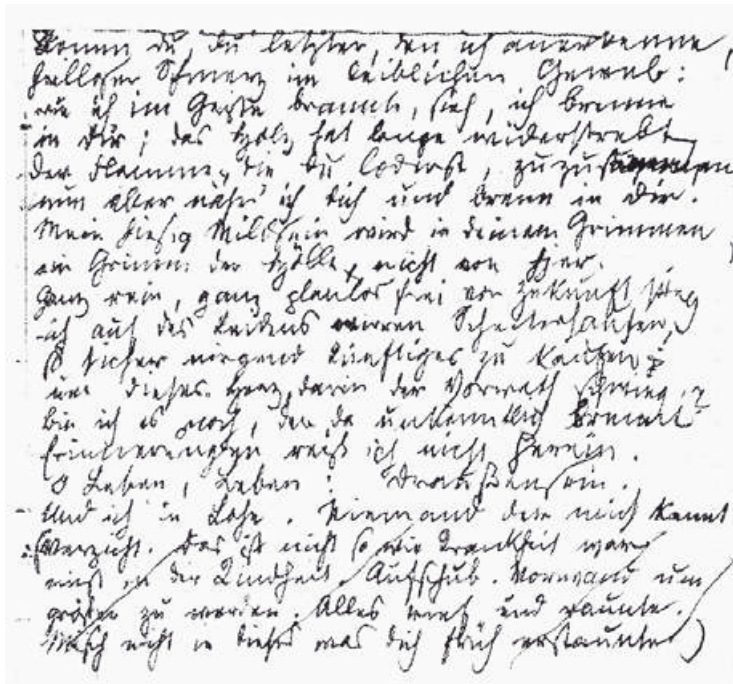
Rilkes Text nimmt eine ganz andere Wende. Nach den ersten 16 Versen fährt Rilke fort:

[Verzicht. Das ist nicht so wie Krankheit war
einst in der Kindheit. Aufschub. Vorwand um
größer zu werden. Alles rief und raunte.
Misch nicht in dieses was dich früh erstaunte] (R)

Dann bricht der Text ab. Das ist nur konsequent. Schon zuvor heißt es ja: »Erinnerungen rei ich nicht herein.« Genau das aber scheint mit diesen vier Versen gemacht zu werden: Erinnerungen werden in den Jetzttraum der Schmerzen eingeschleust. Das Unvergleichliche wird einem Vergleich unterzogen: »Das ist nicht so *wie* Krankheit war einst in der Kindheit«. Dieser Vergleich ist einerseits inhaltlich treffend: Der Kindheitsschmerz (in der Terminologie Weizsäckers: der »Werdeschmerz«) bedeutet »Aufschub«, der aktuelle Schmerz (mit Weizsäcker: der »Zerstörungsschmerz«) bedeutet »Verzicht«. Andererseits lässt der Kontrast dieser beiden Schmerzen nicht den aktuellen Schmerz schärfer, sondern schwächer erscheinen: Schon allein, dass er vergleichbar sein soll, wird ihm nicht gerecht.

Doch der im heillosen Schmerz liegende Verzicht setzt sich in der Gebärde des Gedichtabbruchs durch. Der Schmerz mündet in einen Gedichtverzicht. Genau dies ist Rilkes letzte überlieferte lyrische Gebärde: Er setzt die letzten vier Verse in Klammern. Und mehr noch: Er streicht sie. Und noch mehr: Er streicht sie nicht einfach, sondern gleich mit vier Strichen. Was bleibt, ist ein Textstück, dessen Existenzweise eine radikale Unbestimmtheit austrägt: Es ist lesbar, aber ungültig. Damit entsteht ein Text, den man nicht lesen, den man nur sehen kann: eine Schriftgebärde:¹⁶

¹⁶ Abbildung nach Ingeborg Schnack (Hrsg.), Rilkes Leben und Werk im Bild. Mit einem biographischen Essay v. J. R. von Salis, Wiesbaden 1956. S. 252; Abb. 354. Die kritischen Rilke-Ausgaben setzten diese Schriftgebärde nur unzureichend um. Sie erfinden zwischen dem Nicht-Gestrichenen und dem Gestrichenen eine Leerszeile dazu; und sie machen aus Klammer und vierfachem Strich eine einfache Klammer. Interpretationen der letzten vier



Buchstäblich im letzten Augenblick weisen also die Schmerz-Texte von Weizsäcker und Rilke doch noch in fundamental entgegengesetzte Richtungen. Dort, wo Weizsäcker sich im Gehorsam gegen den Vater absichert, verliert sich Rilke in die Gebärde eines vierfachen Striches, der die Geltung seiner letzten Worte durchkreuzt. Mit dieser letzten Gebärde der Streichung führt Rilkes Gedicht in ein unbestimmt Offenes, dem alle Sicherheiten fremd bleiben müssen.

Weizsäcker und Rilke entwerfen anlässlich der Schmerzen die Grundzüge einer liminalen Anthropologie. Weizäckers Ausgangspunkt ist eine Urszene, Rilke schreibt von einer Endzeit her, beide beginnen ihren Text an einer Grenze. Weizsäcker stellt den Schmerz in den Rahmen einer Geisterfahrung, Rilke fasst ihn im Bild der Holzverbrennung, beide beschreiben damit die prekäre Schwellensituation zwischen Selbstverlust und Selbstgewinn. Weizsäcker begegnet der theoretischen Herausforderung der Schmerzen mit einer Erzählung, Rilke fasst die konkrete Erfahrung der Schmerzen in einem Gedicht, beide bieten reflexiv strukturierte Sprachen des Schmerzes. Aus dieser Reflexion heraus findet Weizäckers Text

Zeilen, die von dieser editorischen Präsentation ausgehen, bleiben problematisch, z. B. Gerhard Ammelburger, Bejahungen. Zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Marie Rilke, Würzburg 1995, S. 86-91, besonders Fußnote 21 (S. 136f.).

zu einer klaren Schließung. Am Ende steht »das letzte Ziel«, und ganz zum Schluss, als letztes Wort, steht der »Vater«.

Ein solcher Schluss, eine solche Schließung findet sich bei Rilke nicht. Darin reicht sein Gedicht weiter als die Abhandlung Weizsäckers. Denn Rilkes Gedicht erzählt nicht nur von einer liminalen Erfahrung, es führt auch zu einer liminalen Form. Diese lyrische Grenzform ist mehr als eine Aposiopese, mehr als der einfache Abbruch einer Rede, denn hier gibt es keine klare Trennung zwischen Reden und Schweigen, sondern nur den unbestimmten Raum einer zurückgenommenen Aussage. Und diese lyrische Grenzform ist mehr als ein Fragment, denn hier gibt es keinen klaren Schnitt zwischen Geschriebenem und Nicht-Geschriebenem, sondern nur die unbestimmte Zone einer mehrfach gestrichenen Schrift. Die Intensität nun, mit der Rilkes lyrische Grenzform über Aposiopese und Fragment hinausweist, lässt sich nicht dem gedruckten Text, sondern ausschließlich der Handschrift, dem Manuskript entnehmen. Der Schmerz führt Rilkes letztes Gedicht damit an einen äußersten Punkt, an dem die unter Schmerzen schwindende Lesbarkeit des Textes übergeht in die Sichtbarkeit einer letzten Schriftgebärde. Das Gedicht, am Ende seiner Kraft, wird damit einmalig, einzigartig in einem Sinne, den man ansonsten nur von Zeichnungen oder Gemälden kennt: Es wird zum Original.

NORBERT CHRISTIAN WOLF

WARUM MOOSBRUGGER NICHT ERZÄHLT

Zur metanarrativen Funktion psychopathologischen Wissens in
Musils *Mann ohne Eigenschaften*

In den frühesten Notizen zu seinem monumentalen Roman, der 1919/20 noch unter dem Arbeitstitel *Spion* firmierte, bezeichnete Musil das »Moosbruggerproblem« tautologisch als das »zentrale Zentrum« (MoE, S. 1944, nach KA, Heft 22/3-4)¹ des gesamten Projekts. Zwar hat er die Rolle des Moosbrugger-Komplexes in der späteren Ausarbeitung des Romantextes gegenüber der ursprünglichen Konzeption deutlich zurückgedrängt;² nach sieben ausdrücklich ihm gewidmeten Kapiteln im Ersten Buch spielt er in den fertiggestellten Kapiteln des Zweiten Buchs nur noch eine Nebenrolle, und im Nachlass der dreißiger Jahre findet sich ein einziger weiterer Kapitelentwurf, in dem Moosbrugger selber auftritt (vgl. MoE, S. 1357-1371). Das ändert jedoch wenig am weiterhin zentralen Stellenwert der Frauenmördergestalt, die zumindest im Ersten Buch textstrukturell eine singuläre Position einnimmt: Anders als geplant, tritt Christian Moosbrugger

¹ Folgende Siglen werden verwendet: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman, 2 Bde, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1987; im Folgenden zitiert als *MoE*, S. mit Seitenangaben. – Robert Musil, *Gesammelte Werke* in neun Bänden, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978; im Folgenden zitiert als *GW* mit Band- und Seitenangaben. – Robert Musil, *Briefe. 1901-1942*, 2 Bde, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981; im Folgenden zitiert als *Br* mit Band- und Seitenangaben. – Robert Musil, *Briefe – Nachlese. Dialog mit dem Kritiker Walther Petry*. Mit Peter Engel, Murray G. Hall, Marie-Louise Roth, Georg Wiesner-Brandes [recte: Wiesing-Brandes], hrsg. v. Adolf Frisé, Saarbrücken, Wien 1994; im Folgenden zitiert als *BrN* mit Seitenangaben. – Robert Musil, *Tagebücher*, 2 Bde, hrsg. v. Adolf Frisé, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1983; im Folgenden zitiert als *Tb* mit Band- und Seitenangaben. – Robert Musil, *Klagenfurter Ausgabe*. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hrsg. v. Walter Fanta, Klaus Amann u. Karl Corino, Klagenfurt 2009 (DVD-Version); im Folgenden zitiert als *KA*, *M* mit Mappengruppen-, Mappen- sowie Blattangaben bzw. mit der Sigle *KA*, *Heft* und Heft- sowie Seitenangaben.

² Vgl. Fred Lönker, *Der Fall Moosbrugger. Zum Verhältnis von Psychopathologie und Anthropologie in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften**, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 47, 2003, S. 280-302, hier S. 280.

im veröffentlichten Romantext als einzige wichtige Figur nicht in eine direkte Interaktion mit dem anderen Romanpersonal³ und weist auch mit dem sonstigen Geschehen insgesamt nur eine lockere, indirekte Verbindung auf. Angesichts dieses Umstands stellt sich die Frage, weshalb und inwiefern der Fall Moosbrugger für die Gesamtkonzeption des *Mann ohne Eigenschaften* so bedeutsam ist.

Die durchaus zahlreich vorliegenden Interpretationen haben sich diesem Problem von verschiedenen Seiten genähert: Sie widmeten ihre analytische Aufmerksamkeit den biographischen Vorlagen und Hintergründen,⁴ vor allem aber psychologischen und anthropologischen, zum Teil auch soziologischen oder psychoanalytischen Aspekten der Figurengestaltung,⁵ die sie immer wieder auch aus textimmanent-romanstrukturellem Blickwinkel betrachteten;⁶ daneben suchten sie den literatur- und wissens-

³ Die Begegnung verschiedener Romanfiguren mit Moosbrugger war freilich durchaus vorgesehen, wie nicht allein aus dem Nachlass, sondern auch aus Prolepsen innerhalb der ›kanonischen‹ Romanteile hervorgeht; vgl. etwa die Erzählerbemerkung über Ulrich im Kapitel I/18: »Es dauerte noch lange, ehe er Moosbrugger persönlich kennenlernte, und ihn vorher leibhaftig zu sehn, gelang ihm nur einmal während der Verhandlung« (MoE, S. 69).

⁴ Vgl. Karl Corino, Zerstückt und durchdunkelt. Der Sexualmörder Moosbrugger im »Mann ohne Eigenschaften« und sein Modell, in: Musil-Forum 10, 1984, S. 105-119; Karl Corino, Robert Musil. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 880-891.

⁵ Vgl. Wilhelm Braun, Moosbrugger dances, in: Germanic Review 35, 1960, S. 214-230; Erhard von Büren, Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils, Zürich, Freiburg i. Br. 1970, S. 110-122; Gerd Müller, Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils »Die Verwirrungen des Zöglings Törless« und »Der Mann ohne Eigenschaften«, Uppsala 1971 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia, Bd. 7), S. 183-190; Philip Payne, Moosbrugger and the Question of Free Will, in: New German Studies 3, 1975, H. 3, S. 139-154; Philip H. Beard, Clarisse und Moosbrugger vs. Ulrich/Agathe: Der »andere Zustand« aus neuer Sicht, in: Modern Austrian Literature 9, 1976, S. 114-12; Philip Payne; Musil erforscht den Geist eines anderen Menschen – Zum Porträt Moosbruggers im »Mann ohne Eigenschaften«, in: Text und Kritik 11, 1976, S. 389-404; Stefan Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils, München 1984 (Musil-Studien, Bd. 9), S. 207-216; Ruth Hassler-Rütti, Wirklichkeit und Wahn in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Bern, Frankfurt/M., New York, Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 1189); Lönker, Der Fall Moosbrugger, a. a. O.; Eberhard Ostermann, Das wildgewordene Subjekt. Christian Moosbrugger und die Imagination des Wilden in Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in: Neophilologus 89, 2005, H. 4, S. 605-623.

⁶ Vgl. Pierre Pachet, Derrière la grille, in: Les Lettres Nouvelles 1, Février-Mars 1977, S. 161-182; Dietmar Goltschnigg, Die Rolle des geisteskranken Verbrechers in Robert Musils Erzählung »Die Vollendung der Liebe« und im »Mann ohne Eigenschaften«, in: Beiträge zur Musil-Kritik, hrsg. v. Gudrun Brokoph-Mauch, Bern u. a. 1983 (Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 596), S. 149-160, hier S. 153ff.; Maximilian Aue, »Pandämonium verschiedener Formen des Wahns«? Vom Wahnsinn und seinen Grenzen in Robert Musils *Der Mann*

historischen Ort der Musilschen Wahnsinnsdarstellung zu bestimmen⁷ oder erörterten deren medizin- und rechtsgeschichtlichen Implikationen.⁸ Unstrittig ist, dass *Der Mann ohne Eigenschaften* als hochgradig reflexiver Roman auch ein entsprechendes Personal aufweist. Moosbrugger wird demgemäß in sämtlichen einschlägigen Untersuchungen als Reflexionsfigur behandelt: Er ist *Objekt* der Reflexion des Erzählers, der romaninternen Öffentlichkeit sowie der einzelnen anderen Romanfiguren, aber auch *Subjekt* und Medium seiner eigenen Reflexion. In dieser Funktion steht er in einem intensiven Beziehungsgeflecht zu den wichtigen Problemfeldern des Textes insgesamt, der sich ja in Abgrenzung von der konventionellen Erzählliteratur erklärtermaßen zur Aufgabe macht, den »denkende[n] Mensch[en]« (MoE, S. 111) zu zeigen: So dient die Figur des geisteskranken Frauenmörders (I.) der romaninternen Reflexion über den zentralen männlichen Protagonisten Ulrich bzw. dessen Selbstreflexion, (II.) der erzählerischen Analyse der Moderne und ihrer Kritik sowie (III.) der allgemein anthropologischen Reflexion. Nach einer einleitenden Vergegenwärtigung dieser drei wichtigen Aspekte soll anschließend ein weiterer ausführlich entwickelt werden: Die zentrale These der vorliegenden Über-

ohne Eigenschaften, in: Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil, hrsg. v. Primus-Heinz Kucher, Bielefeld 2007, S. 135-144.

⁷ Zur literaturgeschichtlichen Verortung vgl. Götz Müller, Ideologiekritik und Metasprache in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, München, Salzburg 1972 (Musil-Studien; Bd. 2), S. 126-132, wo die Moosbrugger-Figur u. a. als Parodie expressionistischer Sprache gedeutet wird (S. 129-131); Philippe Chardin, »Faire corps avec les fous«? Visions de la folie et de ses »sympathisants« chez André Breton et chez Robert Musil, in: Ph. Ch., Musil et la littérature européenne, Paris 1998, S. 145-168. Zur wissenschaftlichen Verortung vgl. Gerhard Meisel, Liebe im Zeitalter der Wissenschaften vom Menschen. Das Prosawerk Robert Musils, Opladen 1991, S. 158-171; Ekkehard Schreiter, Verkehr bei Robert Musil. Identität der Form und Formen der Identität im »Mann ohne Eigenschaften«, Opladen 1994 (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), S. 125-163; Florian Kappeler, Versuche, ein Mann zu werden. Psychotechnik, Psychiatrie und Männlichkeit in Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 18, 2008, H. 2, S. 331-346, hier S. 343-345.

⁸ Zu den rechts- und medizinhistorischen Implikationen vgl. Heinz Müller-Dietz, (Ich-) Identität und Verbrechen. Zur literarischen Rekonstruktion psychiatrischen und juristischen Wissens von der Zurechnungsfähigkeit in Texten Döblins und Musils, in: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau 1989 (Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Bd. 1), S. 240-253; Heinz Müller-Dietz, Moosbrugger, ein Mann mit Eigenschaften oder Strafrecht und Psychiatrie in Musils »Mann ohne Eigenschaften«, in: Neue juristische Wochenschrift 45, 1992, S. 1276-1284; Dietrich von Engelhardt, Wissenschaft, Literatur und Realität im Dialog. Der geisteskranke Sittlichkeitsverbrecher Moosbrugger in Musils »Der Mann ohne Eigenschaften« (1930-43), in: Fundamenta Psychiatrica 16, 2002, H. 4, S. 10-16.

legungen besteht darin, dass Moosbrugger (IV.) im Unterschied zu den anderen Figuren des Romans vor allem als Vehikel metafiktionaler⁹ Auto-referentialität fungiert.

Doch zunächst einmal zu den trockenen Fakten: »Zu dieser Zeit beschäftigte der Fall Moosbrugger die Öffentlichkeit« (MoE, S. 67), heißt es lapidar zu Beginn des ersten einschlägigen Kapitels, das mit dieser konventionellen Erzählformel den Anschluss des Moosbrugger-Komplexes an das bisher Erzählte bezweckt. Warum der Fall Moosbrugger die Öffentlichkeit beschäftigt, wird in der Folge vom Erzähler ohne allzu viel Anteilnahme, ja fast im Ton eines Obduktionsbefundes sachlich-nüchtern berichtet:

Moosbrugger hatte eine Frauensperson [...] in grauenerregender Weise getötet. Die Berichterstatter hatten genau eine vom Kehlkopf bis zum Genick reichende Halswunde, ebenso die zwei Stichwunden in der Brust, welche das Herz durchbohrten, die zwei in der linken Seite des Rückens und das Abschneiden der Brüste beschrieben, die man fast abheben konnte; sie hatten ihren Abscheu davor ausgedrückt, aber sie hörten nicht auf, bevor sie fünfunddreißig Stiche im Bauch gezählt und die fast vom Nabel bis zum Kreuzbein reichende Schnittwunde erklärt hatten, die sich in einer Unzahl kleinerer den Rücken hinauf fortsetzte, während der Hals Würgespuren trug. (MoE, S. 68)

Wie Karl Corino nachweisen konnte, hat Musil sich bei der Ausgestaltung der inhaltlichen Details dieses äußerst brutalen Sexualmords wie der anschließenden Verhandlung vor einem Wiener Schwurgericht relativ treu am biographischen Modell des oberfränkischen Zimmermanns Christian Voigt orientiert, der in der Nacht vom 13. auf den 14. August 1910 im Wiener Prater die Gelegenheitsprostituierte Josefine Peer umgebracht hatte.¹⁰ Er übernahm für seine Figur schließlich auch Voigts Vornamen Christian¹¹ und erwies damit zugleich (auf etwas verklausulierte Weise)

⁹ »Metafiktion« meint hier recht allgemein »selbstreflexive Aussagen und Elemente einer Erzählung, die [...] zur Reflexion veranlassen über Textualität [...] im Sinne von »Künstlichkeit, Gemachtheit«, nicht über Fiktionalität bzw. »Erfundenheit« im engeren Sinn, deren Reflexion damit auch oft bezeichnet wird; zit. nach Werner Wolf, Metafiktion, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. v. Ansgar Nünning, 3. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 447f. Terminologisch noch präziser ist die Rede von »Metanarration«, die deshalb im Folgenden auch – unter Absehung von der anderweitigen Besetzung des Begriffs – übernommen wird.

¹⁰ Vgl. Corino, Robert Musil (2003), a. a. O., S. 880-891.

¹¹ In den *Spion*-Entwürfen hatte Moosbrugger noch den Vornamen Franz (vgl. MoE, S. 1959f.).

dem von ihm verehrten Büchnerschen *Woyzeck* Reverenz,¹² zu dem der Moosbrugger-Komplex intensive thematische Bezüge aufweist. Musil arbeitete in seinem darstellerischen Collage-Verfahren mit wörtlichen Übernahmen von Passagen aus Wiener Tageszeitungen, hielt sich auch in seinen Beschreibungen erstaunlich genau an die dort befindlichen Abbildungen, steigerte aber »den Kontrast zwischen dem Mann und seinen Taten bis aufs Äußerste«,¹³ indem er das in den Quellen als gutmütig beschriebene Erscheinungsbild des Mörders hervorhob (vgl. MoE, S. 67f.) und sogar mit physiognomischen »Zeichen der Gotteskindschaft« versah (MoE, S. 69; vgl. MoE, S. 68). Er »unterdrückte nur genaue Ortsangaben und Uhrzeiten, überführte die direkte Rede in Erzählung, achtete aber darauf, besonders charakteristische Wendungen [...] des Mörders [...] zu konservieren. Bei der Umsetzung der Zeitungsberichte entstand der Mehrwert der dichterischen Prosa durch Metapher und Vergleich«,¹⁴ zwei von Musil extensiv benutzte Figuren sprachlicher Anreicherung. Indem die grausigen Tatsachen im Fall Moosbrugger schon am Anfang dieses Handlungskomplexes verraten werden, können die Leser und Leserinnen ihre Aufmerksamkeit ganz der künstlerischen Gestaltung und den gedanklichen Implikationen widmen; der Erzähler des ›intellektuellen Romans‹¹⁵ vermeidet durch den Verzicht auf eine spannende Handlungsfolge programmatisch die Ablenkung vom ›Wesentlichen‹, nämlich von der durch Musil recht unbescheiden avisierten »geistigen Bewältigung der Welt« (GW Bd. 7, S. 942).

I. MOOSBRUGGER ALS *ALTER EGO* ULRICHS

Der Fall Moosbrugger ist für Ulrich in erster Linie eine intellektuelle Herausforderung,¹⁶ deren Virulenz allerdings kontinuierlich abnimmt, je weiter das erzählte Geschehen voranschreitet (vgl. MoE, S. 244 u. 652f.).

¹² Büchners historisches Vorbild trug den Vornamen Christian, während er seine Dramenfigur Franz nannte – wie zunächst auch Musil seine Figur. Vgl. Eithne Wilkins, Gestalten und ihre Namen im Werk Robert Musils, in: Text und Kritik 21/22, 1968, S. 48-58, hier S. 55; Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik, a. a. O., S. 213, Anm. 59; Josef Kohlmayer, Diskurse um die Figur Moosbrugger in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Graz 1984 (masch. Diss.), S. 51f.

¹³ So Corino, Musil (2003), a. a. O., S. 885.

¹⁴ Ebd., S. 886.

¹⁵ Musil selber beansprucht freilich gar nicht, einen ›intellektuellen Roman‹ verfasst zu haben, wie er im Brief an Bernard Guillemin vom 26.1.1931 festhält (Br Bd. 1, S. 498; s. u.).

¹⁶ In den Notizen zum *Erlöser* heißt es: »Anders fühlte eine sozusagen durch Mo.[osbrugger] geheiligte neue Neugierde auf die Welt.« (MoE, S. 1998) Seine Faszination hat in

Seine essayistische Gestaltung dient unter anderem einer Distanzierung von der Psychoanalyse:

Flüchtig erinnerte er sich an die Auffassung, daß solche Unglücksgeschöpfe die Verkörperung unterdrückter Triebe seien, an denen alle teilhaben, die Fleischwerdung ihrer Gedankenmorde und Phantasieschändungen: So mochten dann die, die daran glaubten, in ihrer Art mit ihm fertig werden und ihn zur Wiederherstellung ihrer Moral justifizieren, nachdem sie sich an ihm gesättigt hatten! (MoE, S. 653)

Wie diese Worte nahelegen, wäre eine psychoanalytische Deutung des Moosbrugger-Komplexes¹⁷ allenfalls bei den frühen Entwürfen des Musilschen Protagonisten angebracht (vgl. MoE, S. 1987), keineswegs aber beim Ulrich der kanonischen Romangestalt:

Sein Zwiespalt war ein anderer und gerade der, daß er nichts unterdrückte und dabei sehen mußte, daß ihn aus dem Bild eines Mörders nichts Fremderes anblickte als aus anderen Bildern der Welt, die alle so waren wie seine eigenen alten Bilder: halb gewordener Sinn, halb wieder hervorquellender Unsinn! Ein entsprungenes Gleichnis der Ordnung: das war Moosbrugger für ihn! (MoE, S. 653)

Ulrich geht es um den Aufweis der auch in dieser scheinbaren Ausnahmerecheinung des Menschen wirksamen allgemeinen psychischen Strukturen. In dem Maß, in dem dann sein psychologisches Interesse im weiteren Handlungsverlauf von der Beschäftigung mit Agathe absorbiert wird, verliert für ihn der Moosbrugger-Komplex rasch an Bedeutung (vgl. etwa MoE, S. 837). Während sich in Ulrichs Reflexion der Gedanke an Moosbrugger allmählich verflüchtigt, erhält dieser in den immer bedenklicher

dieser frühen Arbeitsphase noch stärker unbewusste Elemente, die u. a. wohl auf seine sadistische Disposition verweisen: »Anders war aufgewühlt. In diesen Dingen lag etwas, wenn auch verzerrt u. entstellt, das ihn im Innersten anging, mehr als sein eigenes Leben.« (MoE, S. 1998) Es ist bezeichnend, dass der Erzähler im ausgeführten Romantext die letztzitierte Beobachtung zunächst nicht mehr Ulrich allein, sondern der gesamten zeitgenössischen Gesellschaft Kakaniens zuschreibt (MoE, S. 69); vgl. unten, aber auch MoE, S. 121, wo er sie wieder auf Ulrich im Besonderen bezieht.

¹⁷ Vgl. etwa Howald, *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik*, a. a. O., S. 214: »Moosbrugger als vergegenständlichter Wunsch Ulrichs erfüllt dessen Triebphantasien imaginär und hält sie damit zugleich real unter Kontrolle.« Diese Argumentation erfolgt unter Rekurs auf Peter Dettmering, *Die Doppelgänger-Phantasie in Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«*, in: *Literatur und Kritik* 148, 1980, S. 451-458, hier S. 452, der sich seinerseits auf den von Melanie Klein beschriebenen »Abwehrmechanismus der projektiven Identifikation« bezieht.

werdenden Phantasmen Clarisses einen zunehmend festgefahrenen Ort.¹⁸ So dient die Frauenmörderfigur der Veranschaulichung von Entwicklungen innerhalb des romanesken Figurengefüges.

II. MOOSBRUGGER ALS REPRÄSENTANT SEINER ZEIT

Neben seiner individuellen Identifikationsfunktion für Ulrich ist Moosbrugger der »Repräsentant einer irren Zeit«,¹⁹ nämlich der frühen Moderne und der letzten Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Von zentraler Bedeutung ist zunächst auch hier das von ihm ausgehende (negative) Identifikations- sowie das Projektionsangebot für die zeitgenössische Gesellschaft (vgl. MoE, S. 68f. u. 120f.; schon MoE, S. 1984), deren »Sensationsgier« (MoE, S. 69) die sadistischen oder masochistischen, jedenfalls voyeuristischen Bedürfnisse des Publikums offenlegt. Moosbrugger »lockt« eben nicht nur Ulrich, »sondern alle anderen Menschen auch« (MoE, S. 652; vgl. MoE, S. 211), wobei ihm selbst bürgerlich hochangesehene Figuren erliegen (vgl. MoE, S. 69). Ebenso charakteristisch ist allerdings das rasche Versiegen der öffentlichen Aufmerksamkeit (MoE, S. 211; vgl. MoE, S. 532). Persistenter als die vom Fall Moosbrugger kurzfristig ausgelöste, medial vermittelte »Erregung der Öffentlichkeit« ist neben dem anhaltenden Interesse eines »Kreis[es] von Sachverständigen« (MoE, S. 211) die insistierende Beschäftigung anderer Romanfiguren mit dem Frauenmörder, die sich von jener Ulrichs augenfällig unterscheidet: In den Phantasien insbesondere des weiblichen Personals wird Moosbrugger zur Projektionsfläche verdrängter Triebenergien, wie sich im Fall der allmählich selbst dem Wahn verfallenden Clarisse zeigt (vgl. MoE, S. 144, 213, 226, 836), aber auch bei Rachel (vgl. MoE, S. 219f.) und Bonadea (vgl. MoE, S. 120).

Abgesehen von ihrer Rolle als gesellschaftliches Identifikations- und Projektionsangebot hat die Geschichte Moosbruggers eine *zeitanalytische* Dimension, die in der bisherigen Forschung unterbelichtet geblieben ist: Der individuelle Wahn gerät zur Allegorie einer ganzen Gesellschaft, ja einer Epoche, wie schon Musils frühe *Erlöser*-Entwürfe zeigen (vgl. MoE, S. 1984). Er ist eine besondere Ausprägung der vom Erzähler wiederholt diagnostizierten affektiven Aufladung und ideellen Inkonsequenz des europäischen Denkens nach dem Niedergang des Liberalismus sowie dem langfristigen Zerbrechen einheitlicher Wertsysteme in der Moderne (vgl.

¹⁸ Diese Verschiebungen sind bereits in den sogenannten Kapitelgruppen-Entwürfen aus den späten zwanziger Jahren vorgeprägt (vgl. MoE, S. 1570).

¹⁹ Howald, *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik*, a. a. O., S. 208.

MoE, S. 55, 373 u. 432). Schließlich mündet die chaotische, in ihrer Gesamtheit »Unsinn« produzierende Vielfalt gegensätzlicher Richtungen des mangels einer einheitlichen und integrativen Ideologie orientierungslos gewordenen Zeitgeistes in den ebenso unsinnigen kollektiven Gewaltausbruch von 1914 (vgl. GW Bd. 7, S. 941). Genau diese kritische Zeitdiagnose des Romans im ganzen sieht Ulrich in der singulären Figur des wahn-sinnigen Prostituiertenmörders kondensiert: »[W]enn die Menschheit als Ganzes träumen könnte, müßte Moosbrugger entstehen.« (MoE, S. 76) Der kollektiv erzeugte Unsinn, der in seinem Zusammenwirken dem Wahn einer ganzen Epoche gleichkommt, spiegelt sich im individuellen Wahn Moosbruggers.

Nun sind solche Wahnwelten, die aus dem Nebeneinander des Unvereinbaren bestehen und dergestalt schizoide Züge annehmen, »als Ganzes« nicht erzählbar. Entsprechendes gilt für die ideologische Zerrissenheit und damit für die symbolische Konstitution moderner Gesellschaften, die sich nicht mehr in identitätsstiftende »Narrative« bzw. »große Erzählungen« pressen lassen. Das ist eine noch vorläufige Antwort auf die Frage, warum Moosbrugger nicht erzählt. Der Mörder fungiert in der narrativen Ökonomie des Romans als Reflexionsfigur für die Moderne schlechthin, im Besonderen aber für die aggressionsgeladene kakanische und europäische Vorkriegsgesellschaft vor dem kollektiven Gewaltexzess des Ersten Weltkriegs, den er durch seinen individuellen Gewaltexzess gleichsam präfiguriert.²⁰

III. MOOSBRUGGER ALS MEDIUM DER ANTHROPOLOGISCHEN REFLEXION

Als psychopathologischer Fall ist Moosbrugger zudem ein Repräsentant der anthropologischen Konstitution generell, »ein verzerrter Zusammenhang unsrer eignen Elemente des Seins« (MoE, S. 76).²¹ Die Verzerrung äußert sich bereits in der Unvereinbarkeit der sympathischen äußeren Erscheinung mit der furchtbaren Tat des Delinquenten,²² also im Versagen der scheinbar »natürlichen« Zeichenordnung:

²⁰ Zur Analogie Mord/Krieg vgl. von Büren, a. a. O., S. 113-116; Pekar, Die Sprache der Liebe, a. a. O., S. 188 u. 263f.

²¹ Vgl. bereits Ulrichs Reflexion in den Kapitelgruppen-Entwürfen: »Man fühlt wahrhaftig als sogenannter normaler Mensch – sagte er sich – ebenso unzusammenhängend wie ein Wahnsinniger.« (MoE, S. 1570)

²² Vgl. dazu die Analyse in Peter von Matt, ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, Frankfurt/M. 1989, S. 163-167.

[D]ieses Lächeln war es, was die Berichterstatter des Gerichtssaals am meisten beschäftigt hatte. Es mochte ein verlegenes Lächeln sein oder ein verschlagenes, ein ironisches, heimtückisches, schmerzliches, irres, blutrünstiges, unheimliches –: sie tasteten ersichtlich nach widersprechenden Ausdrücken und schienen in diesem Lächeln verzweifelt etwas zu suchen, das sie offenbar in der ganzen redlichen Erscheinung sonst nirgends fanden. (MoE, S. 68)

Obsessiv versuchen die Gerichtssaalreporter, sich und ihren Lesern die Grauenhaftigkeit der begangenen Tat zu vergegenwärtigen; doch: »Sie fanden von solchen Schrecknissen den Weg zu Moosbruggers gutmütigem Gesicht nicht zurück, obgleich sie selbst gutmütige Menschen waren und trotzdem das Geschehene sachlich, fachkundig [...] beschrieben.« (MoE, S. 68) Die ›semeiotische‹ Kompetenz²³ der journalistischen Spontanphysiognomik, die sich immer noch an überholten kriminalanthropologischen Stereotypen äußerlich sichtbarer und ein für allemal feststehender ›Eigenschaftlichkeit‹ à la Lombroso orientiert,²⁴ stößt hier an ihre Grenzen, was sich in der Folge auch im Problem der Einordnung des Verbrechens und damit seiner Kommensurabilität niederschlägt; die Prozessberichterstatter verzweifeln nämlich am Problem der Zugehörigkeit des Mords zum Bereich des Kranken oder des Gesunden:

[V]on der nächstliegenden Erklärung, daß man einen Geisteskranken vor sich habe – denn Moosbrugger war wegen ähnlicher Verbrechen schon einigemal in Irrenhäusern gewesen – machten sie wenig Gebrauch, obgleich ein guter Berichterstatter sich heute in solchen Fragen

²³ Zwar skizziert E.[ugen] Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie, 4. Aufl., Berlin 1923, S. 118–120, knapp die »Semeiologie« der neurologischen Körpersymptome, weist aber zugleich darauf hin, dass es sich eigentlich um eine »Sache der neurologischen Klinik« (S. 118) – und nicht der Psychiatrie – handle, weshalb er nicht ausführlicher darauf eingeht.

²⁴ Vgl. etwa Cesare Lombroso, Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, in deutscher Bearb. v. M. O. Fraenkel, Hamburg 1887, S. 229–235, hier S. 231f.: »Die Mörder haben einen glasigen, eisigen, starren Blick, ihr Auge ist bisweilen blutunterlaufen. Die Nase ist gross, oft eine Adler- oder vielmehr Habichtsnase; die Kiefer starkknochig, die Ohren lang, die Wangen breit, die Haare gekräuselt, voll und dunkel, der Bart oft spärlich; die Lippen dünn, die Eckzähne gross. [...] Im Allgemeinen sind bei Verbrechern von Geburt an die *Ohren* henkelförmig, das Haupthaar voll, der Bart spärlich, die Stirnhöhlen gewölbt, die Kinnlade enorm, das Kinn viereckig oder vorragend, die Backenknochen breit, – kurz ein mongolischer und bisweilen negerähnlicher Typ vorhanden.« Die hier aufgezählten ›Eigenschaften‹ sind bei Musils Moosbrugger-Figur nicht auszumachen, im Gegenteil: An ihrem Beispiel wird vielmehr die Haltlosigkeit solcher Festschreibungen – ihrerseits krude Essentialisierungen biologisch kontingenter oder sozial bedingter Charakteristika – erzählerisch demonstriert.

trefflich auskennt; es sah so aus, als sträubten sie sich vorläufig noch, auf den Bösewicht zu verzichten und das Geschehnis aus der eigenen Welt in die der Kranken zu entlassen, worin sie mit den Psychiatern übereinstimmten, die ihn schon ebenso oft für gesund wie für unzurechnungsfähig erklärt hatten. (MoE, S. 68f.)

Das nicht von ungefähr just den Vertretern der Tagespresse zugeschriebene Festhalten am »Bösewicht« kann als atavistisches Erklärungsmuster voraufgeklärter Zeiten gelten,²⁵ an dem die boulevardisierten Massenmedien wider besseres Wissen festhalten, um die dumpfen Ressentiments ihrer sozial deklassierten Leserschaft zu bedienen. Hierin äußert sich die an Karl Kraus geschulte, aber implizitere Medienkritik Musils. Sie wird dadurch ergänzt, dass er eine Parallele zwischen dem journalistischen Vorgehen und dem wissenschaftlichen der Psychiatrie suggeriert. Wie bereits erwähnt, hat Musil zwar selbst maßgebliche Details seiner Moosbrugger-Figur den Zeitungsberichten über den Fall Christian Voigt entnommen, unterzieht sie jedoch einer deutlich differenzierteren Bewertung, wobei er sich durchaus von einem avancierten psychologischen bzw. psychiatrischen Diskurs leiten ließ. So weist der Erzähler wiederholt darauf hin, »daß die Übergänge von der Gesundheit zur Krankheit in der Natur gleitend sind« (MoE, S. 534), was dem in der damaligen Wissenschaft längst anerkannten Theorem einer Kontinuität zwischen »Normalem« und »Pathologischem« entspricht.²⁶ Der Aufsatz *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* (1922) führt in diesem Sinn aus: »Die Psychologie zeigt, daß die Phänomene vom übernormalen bis zum unternormalen Menschen stetig und ohne Sprung sich aneinanderbreiten«

²⁵ Vgl. dazu den kurzen Essay *Moralische Fruchtbarkeit* (1913), in dem Musil (mit Nietzsche) gegen die »diametrale Gegenübersetzung« von gut und böse argumentiert, die »einem früheren Denzustand« entspreche, der »von der Dichotomie alles erhoffte« und »wenig wissenschaftlich« sei (GW Bd. 8, S. 1002f.).

²⁶ Vgl. dazu Georges Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1977, S. 21f., der die historische Herausbildung »einer Theorie des Verhältnisses von Normalem und Pathologischem« nachzeichnet, wonach »die pathologischen Phänomene in lebenden Organismen nichts anderes sind als bloß quantitative Abweichungen (nach oben oder unten) von entsprechenden physiologischen Phänomenen. Semantisch wird dabei das Pathologische gegenüber dem Normalen nicht so sehr als *a* oder *dys*, vielmehr als *hyper* oder *hypo* gekennzeichnet.« Das unter anderem in der Physiologie entwickelte Kontinuitätstheorem fand gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in der Psychologie anhaltend Gehör (vgl. ebd., S. 23). Musil war damit vielleicht schon durch seine frühe Nietzsche-Lektüre (vgl. ebd., S. 24) sowie durch sein Psychologiestudium in Berührung gekommen, wurde aber auf jeden Fall durch die wissenschaftliche Autorität von Kretschmers Lehrbuch darin bestätigt; vgl. Ernst Kretschmer, *Medizinische Psychologie. Ein Leitfaden für Studium und Praxis*, Leipzig 1922, S. 2f.

(GW Bd. 8, S. 1080). Bereits in seinem frühesten Essay *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* (1911) hat Musil dementsprechend die Auffassung vertreten,

daß man [...] die Grenze zwischen seelischer Gesundheit und Krankheit, Moral und Unmoral viel zu grob geometrisch sucht, wie eine Linie, die zu bestimmen und zu respektieren sei (und jede Handlung muß entweder diesseits oder jenseits sein) [...]. In Wahrheit gibt es keine Perversität oder Unmoral, die nicht eine sozusagen korrelierte Gesundheit oder Moral hätte. Das setzt voraus, daß zu allen Bestandteilen, aus denen sie [die kranke Seele, N. C. W.] sich aufbaut, analoge auch in der gesunden und zusammenlebenstüchtigen Seele sich finden. [...] Jede Perversität [...] läßt sich darstellen durch ihren Aufbau aus Normalem, da man die Darstellung sonst nicht verstünde. Beruht auf der Tätigkeit dieses Aufbaus die Entsinnlichung der Darstellung, so auf seiner Möglichkeit die Menschlichmachung des Vorbilds. Kann der Aufbau aber überdies an entscheidender Stelle wertvolle Bestandteile enthalten, so die Wertmachung. Dies ist der Schlüssel zu der Kombinatorik, welche das Verständnis und die künstlerische Liebe auch des Unmoralischen und Perversen möglich macht. (GW Bd. 8, S. 981f.)

Vor dem Hintergrund der historischen Epistemologie Georges Canguilhem's lassen sich in diesen Musilschen Worten Reflexe auf den bereits um 1830 einsetzenden medizinischen Normalisierungsprozess erkennen. Demnach ist die Krankheit im Sinne des Kontinuitätstheorems »nicht länger Gegenstand der Angst für den gesunden Menschen, sie ist Forschungsobjekt für den Theoretiker der Gesundheit geworden. Im Pathologischen entziffert man nunmehr – wie unterm Vergrößerungsglas – die Wahrheit über den Gesundheitszustand«. ²⁷ In einer Adaptation der älteren Formulierung vom fehlenden »Sprung« zwischen ›übernormalen‹ und ›unternormalen‹ Menschen formuliert der Erzähler des *Mann ohne Eigenschaften* mit Blick auf Moosbrugger entsprechend: »Die Natur hat eine merkwürdige Vorliebe dafür, solche Personen in Hülle und Fülle hervorzubringen; natura non fecit saltus, sie macht keinen Sprung, sie liebt die Übergänge und hält auch im großen die Welt in einem Übergangszustand zwischen Schwachsinn und Gesundheit.« (MoE, S. 242; vgl. MoE, S. 959 sowie schon MoE, S. 1859 nach KA, M II/8, Bl. 223)

Diese Ablehnung einer kategorialen Trennung zwischen Gesundheit und Krankheit sowie auch des überkommenen Dualismus zwischen gut und böse steht im Zusammenhang der intensiven Auseinandersetzung

²⁷ Vgl. Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische*, a. a. O., S. 22.

Musils mit der zeitgenössischen Wissenschaft vom Menschen, namentlich mit den psychopathologischen Arbeiten Ernst Kretschmers und Eugen Bleulers.²⁸ Wiederholt weisen beide Autoren auf die gleitenden Übergänge zwischen Gesundheit und Krankheit hin,²⁹ und die in den Notizen zum *Mann ohne Eigenschaften* angelegten ausführlichen Exzerpte aus den einschlägigen Passagen (vgl. KA, M II/1, Bl. 233, M III/4, Bl. 52 u. M IV/3, Bl. 282f.) finden zum Teil wörtlich Eingang in den Romantext. Ähnlich verhält es sich mit den konkreten Krankheitsbeschreibungen, die teils in Form von Zitaten, teils sinngemäß bzw. performativ in die narrative Figurenkonstitution eingehen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel Moosbruggers, der »als Paralytiker, Paranoiker, Epileptiker und zirkulär Irrer gegolten« (MoE, S. 243) hat. Mit Blick auf die verschiedenen von Bleuler aufgeführten und nun Moosbrugger verliehenen Symptome wären hier überdies Autismus und Schizophrenie zu nennen. Der Frauenmörder spiegelt nicht nur den kollektiv erzeugten Unsinn einer ganzen Epoche, sondern vereint in einer Person zudem die verschiedensten pathologischen

²⁸ Zu Bleulers Standardwerk vgl. etwa Musils ausdrücklichen Hinweis und die Beispiele in der 1937 gehaltenen Rede *Über die Dummheit* (GW Bd. 8, S. 1286f.; vgl. KA, M III/4, Bl. 20). Zu Kretschmers »kleine[m] Buch«, das »wertvolle Ansätze zur Psychologie der Gefühle« gebe, »die bisher von der experimentellen Psychologie mit zu wenig Erfolg, von der Psychoanalyse zu einseitig behandelt worden« seien, schreibt Musil in seinem programmatischen Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* (1925), er habe es »hier vielfach benützt« (GW Bd. 8, S. 1141, Anm. **). Dazu auch den entsprechenden Hinweis im 1931 publizierten, ebenfalls maßgeblichen Essay *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu* (GW Bd. 8, S. 1214) sowie die Nachlass-Notizen KA, M VI/3, Bl. 72 u. M VI/3, Bl. 105. Zur bisherigen philologischen Rekonstruktion der Bleuler- und Kretschmer-Rezeption Musils vgl. Renate von Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken, Münster 1966 (Münstersche Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1), S. 6f., 119f., 125f., 198 (Anm. 5), 224 (Anm. 8), 231 (Anm. 5), 234f. (Anm. 43) u. 243 (Anm. 17); Müller, *Dichtung und Wissenschaft*, a. a. O., S. 185f., Anm. 5; Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung*, a. a. O., S. 196-203; Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 180), S. 319-321.

²⁹ Vgl. etwa Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, a. a. O., S. 41, wonach anzunehmen sei, dass Krankheiten »in nuce auch da vorhanden seien, wo wir sie noch nicht sehen können; sie hätten dann nur die diagnostische Schwelle wegen ungenügender Intensität noch nicht überschritten.« Grundlegend dazu Kretschmer, *Medizinische Psychologie*, a. a. O., S. 2f.: »Daß es [...] für eine ärztliche Psychologie keinen Trennungsstrich zwischen Normalpsychologie und Psychopathologie geben kann, ist einleuchtend. Denn es sind immer wieder dieselben Grundmechanismen, die hier im Traum, in der Künstlerphantasie und in der Völkerpsychologie, dort in Schizophrenie und Neurose, hier in den tierischen und kindlichen Reaktionsweisen, dort in Hysterie und Katatonie wiederkehren. [...] [D]ie Psychologie der Neurosen ist die Psychologie des menschlichen Herzens überhaupt. Und zwar in paradigmatisch vergrößerten Ausmaßen. Ein Neurosenkenner ist eo ipso ein Menschenkenner«.

Syndrome des Wahns.³⁰ Die »kompilierende Art der Beschreibung« macht Gerd Müller zufolge deutlich, »dass es Musil nicht auf ein spezielles Krankheitsbild Moosbruggers ankommt, sondern einzig und allein auf das Phänomen der Geisteskrankheit an sich und ihres Verhältnisses zur ›Normalität‹.«³¹ Wie in der Folge am Beispiel von Moosbruggers Assoziations- und Sprachstörungen gezeigt werden soll, bedarf diese These einer Differenzierung: Zwar betreibt der Text keine Zuordnung spezifischer Symptome und spezifischer Krankheiten. Dennoch haben die von ihm dargestellten psychopathologischen Symptome eine ästhetisch präzise, hochgradig reflexive Funktion.

IV. MOOSBRUGGER ALS MEDIUM METANARRATIVER REFLEXION

Der Mörder Moosbrugger leidet an einem ganzen Ensemble von Denk- und Sprachstörungen, von denen eine bestimmte hier genauer betrachtet werden soll: Moosbrugger »denkt« zwar ausgiebig »nach« (MoE, S. 235), aber er hat enorme Schwierigkeiten, seine Gedanken in Worte zu fassen: »Er dachte [...] langsam, die Worte bereiteten ihm Mühe [...]. Er beneidete alle Menschen, die schon in der Jugend gelernt hatten, leicht zu sprechen« (MoE, S. 238). Das Problem der Zuordnung von Gedanken und Worten erscheint hier zunächst in seiner sozialen Dimension: Moosbruggers mangelhafte Ausdrucksfähigkeit ist Resultat einer defizitären »Erziehung, die ihn nicht gelehrt hatte, seine Erfahrungen so auszudrücken, wie es sein müßte.« (MoE, S. 241) In der Folge gerät allerdings die dazu nicht notwendig in Widerspruch stehende psychopathologische Dimension der Sprachproblematik in den Mittelpunkt des erzählerischen Interesses:

[E]r hatte nie genug Worte, und zuweilen, wenn er mit jemand sprach, kam es vor, daß der ihn plötzlich erstaunt ansah und nicht begriff, wieviel ein einzelnes Wort sagte, wenn Moosbrugger es langsam hervorbrachte. [...] [I]hm klebten die Worte zu Trotz gerade in den Zeiten, wo er sie am dringendsten brauchte, wie Gummi am Gaumen fest, und es verging dann manchmal eine unermessliche Weile, ehe er eine Silbe losriß und wieder vorwärtskam. [...] Das Bewußtsein, daß seine Zunge oder etwas, das noch weiter drinnen in ihm sich befand, wie mit Leim gefesselt sei, bereitete ihm eine klägliche Unsicherheit, die zu verbergen er sich tagelang Mühe geben mußte. (MoE, S. 238)

³⁰ Vgl. Schreiter, Verkehr bei Musil, a. a. O., S. 129f., Anm. 9.

³¹ Müller, Dichtung und Wissenschaft, a. a. O., S. 186, Anm. 6.

Die hier dem Figurenbewusstsein Moosbruggers zugeschriebene Erfahrung erweist sich bei näherem Hinsehen als erzählerische Inszenierung eines psychopathologischen Syndroms. So heißt es im Kapitel »Die Epilepsie« aus Bleulers *Lehrbuch der Psychiatrie* zum »Reden und Schreiben« entsprechend:

Die Rede kommt nicht vom Fleck, nicht nur ihrer Langsamkeit, sondern namentlich der Umständlichkeit wegen, die alle Kleinigkeiten ausmalen muß: Wiederholungen und vielfaches Ausdrücken des nämlichen Gedankens in verschiedener Form. [...] Die *Sprache* der Epileptiker ist oft so charakteristisch, daß man aus ihr die Diagnose machen kann: langsam, häsitierend, wobei oft Silben mehrfach wiederholt werden und die Kranken nicht weiter kommen. Durch die Langsamkeit und dadurch, daß die einzelnen Vokale oft eine Hebung und Senkung aufweisen, und daß (im Deutschen) die Nebensilben ähnliches Gewicht wie die Hauptsilben bekommen, erhält die Sprache etwas Singendes.³²

Ganz offenbar direkt inspiriert von der zuletzt zitierten Bleulerschen Formulierung lässt Musil seinen Erzähler über Moosbrugger berichten:

Wenn er über dieses Leben nachdachte, so sprach er innerlich langsam mit sich selbst und legte dabei auf die Nebensilben das gleiche Gewicht wie auf die Hauptsilben; das war ein ganz anderer Gesang des Lebens als der, den man alle Tage hört. Er blieb oft bei einem Wort eine lange Weile stehn, und wenn er es schließlich verließ, ohne recht zu wissen wie, kam ihm das Wort nach einiger Zeit mit einemal wieder anderswo entgegen. Er lachte vor Vergnügen, weil niemand wußte, was ihm begegnete. (MoE, S. 530)

Moosbruggers Lachen verweist hier auf eine bezeichnende Nebenerscheinung des nur von ihm empfundenen Eigenlebens der Wörter, nämlich die gleichsam durch eine diesen innewohnende Magie bewirkte Einheitserfahrung im Sinne jener von fast allen Musilschen Romanfiguren ersehnten *unio mystica*: »Es ist schwer, einen Ausdruck für diese Einheit seines Wesens zu finden, die er in manchen Stunden erlangte.« (MoE, S. 530) Solche Erlebnisse sind freilich auch bei Moosbrugger stets nur von kurzer Dauer und vermengen sich in seinem spezifischen Fall mit ungleichartigen anderen zu einem amorphen Gesamtbild: »Man kann sich wohl leicht vorstellen, daß das Leben eines Menschen wie ein Bach dahinfließt; aber die Bewegung, die Moosbrugger in dem seinen wahrnahm, floß wie ein Bach durch ein großes stehendes Wasser. Vorwärts treibend, verflocht sie

³² Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, a. a. O., S. 342-344.

sich auch rückwärts, und der eigentliche Lauf des Lebens verschwand fast darin.« (MoE, S. 531)

Musils erzählerische Ausgestaltung der wissenschaftlichen Vorlage Bleulers, insbesondere die narrative Konkretisierung abstrakter Charakteristika und die individualisierende Technik interner Fokalisierung bis hin zu erlebter Rede und innerem Monolog, hat Erhard von Büren bereits eingehend analysiert,³³ weshalb hier ein anderer Aspekt in den Fokus der Betrachtung gerückt sei: die Tatsache, dass Moosbrugger – im Unterschied zu seinem Erzähler (vgl. MoE, S. 69-73) – nicht in der Lage ist, sich sprachlich oder auch nur gedanklich den »Lauf« seines Lebens zu vergegenwärtigen, weil es seinem Denken am souveränen Verfügen über die zeitliche Dimension und damit an der Fähigkeit zur Chronologisierung gebricht: Die Bewegung seines mit einem Bach verglichenen Lebens ist einerseits »[v]orwärts treibend«, während sie sich andererseits »auch rückwärts« verflechtet. Die eigentümliche chronologische Verwirrung des Moosbruggerischen Lebenslaufs wird wiederholt thematisiert; so langweilt er sich im Gefängnis »bei allem, was er tat« – was angesichts des hier herrschenden monotonen Wochenablaufs wiederum nicht überrascht und für sich allein genommen noch keineswegs pathologisch wirkt:

Wenn er aber das Ganze überdachte, dann kam es ihm so vor, als ob Tag und Nacht, Essen und wieder Essen, Visite und Kontrolle unaufhörlich und rasch hinter einander drein schnurren würden, und er unterhielt sich damit. Seine Lebensuhr war in Unordnung geraten; man konnte sie vor- und zurückdrehen. Er mochte das gern; es paßte zu ihm. Weit Zurückliegendes und Frisches wurde nicht länger künstlich auseinandergehalten, sondern wenn es das gleiche war, dann hörte das, was man ›zu verschiedener Zeit‹ nennt, auf, daran zu haften wie ein roter Faden, den man aus Verlegenheit einem Zwilling um den Hals binden muß. (MoE, S. 530)

Zwar genießt Moosbrugger die aus dem Verlust des ›roten Fadens‹ entstehende chronologische Unordnung, doch vermisst er zugleich schmerzlich die Fähigkeit zur Erzählung, die auf der Zeitlichkeit von Sprache beruht: »›Erzählen können‹, dachte Moosbrugger ›gestern habe ich dort an der Ecke in dem Wirtshaus einen ausgezeichneten Schweinsbraten gegessen!‹« (MoE, S. 212) Oder an anderer Stelle: »[E]r träumte: ›Ich könnte ihnen etwas erzählen!‹ Wie ein junger Mensch träumt.« (MoE, S. 394) Die Erfüllung dieses träumerisch gehegten Wunsches scheint offenbar Moos-

³³ Vgl. von Büren, Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils, a. a. O., S. 120-122.

brugger selbst kaum realistisch. Sogar den Hergang des von ihm begangenen Mordes (vgl. MoE, S. 73f.) kann er nicht erzählen – und damit dem Gericht nicht erklären: »Vor der Justiz lag alles, was nacheinander so natürlich gewesen war, sinnlos nebeneinander in ihm, und er bemühte sich mit den größten Anstrengungen, einen Sinn hineinzubringen« (MoE, S. 76). Noch im apokryphen Fortsetzungskapitel »Besuch im Irrenhaus« beginnt Moosbrugger »eine umständliche Erzählung aus seiner Gefängniszeit«, verliert im Verlauf dieser »breitspurige[n] Erzählung« dann aber wieder »den Faden« (MoE, S. 1358). Der Umstand, dass diese Passagen über Moosbruggers Unfähigkeit zur Erzählung und damit auch zur Sinnvollmachung seiner Geschichte in Musils frühen Notizen und Entwürfen offenbar noch fehlen, lässt auf dessen fortgesetzte Bemühung um die metanarrative Funktionalisierung der Frauenmörder-Figur schließen.

Moosbruggers Unvermögen, die Ereignisse und Vorgänge in seiner Erinnerung durch ihre narrative Reihung kommensurabel zu machen und ihnen somit einen Sinn zu verleihen, verbindet ihn überdies mit mehreren anderen Romanfiguren. Ein entsprechendes Syndrom ist auch bei Clarisse zu beobachten:

In flatternden Nebeln sprangen Bilder auf, verschmolzen, überzogen einander, verschwanden, das war Clarissens Denken; sie hatte darin eine eigene Art; oft waren mehrere Gedanken gleichzeitig ineinander da, oft gar keiner, [...] und das zeitliche Nacheinander der Erlebnisse, das anderen Menschen eine richtige Stütze abgibt, wurde in Clarisse zu einem Schleier, der seine Falten bald dicht übereinander warf, bald in einen kaum noch sichtbaren Hauch auflöste. (MoE, S. 144)

Clarisses Denken zeichnet sich also durch das gleichzeitige Auftreten unterschiedlicher Gedanken sowie vor allem dadurch aus, dass »das zeitliche Nacheinander der Erlebnisse, das anderen Menschen eine richtige Stütze abgibt«, in Unordnung gerät oder sich für sie ganz auflöst. Bemerkbar macht sich dieses Syndrom bei fortschreitendem Krankheitsverlauf etwa während des im Zweiten Buch beschriebenen gemeinsamen Besuchs in der psychiatrischen Heilanstalt:

Sie wandte sich um und blickte zurück, konnte aber, weil sich der Weg um ein Haus gebogen hatte, nichts mehr sehen und stolperte wie ein Kind, das den Kopf abwendet, hinter ihren Begleitern weiter. Aus der Folge von Eindrücken, die damit begannen, bildete sich nun nicht mehr der durchsichtig strömende Bach von Geschehnissen, als den man das Leben hinnimmt, sondern ein schaumiges Wirbeln, aus dem sich bloß gelegentlich glatte Flächen hervorheben und im Gedächtnis verharren. (MoE, S. 982)

Der hier aufgrund der räumlichen Verhältnisse scheiternde Blick zurück löst ein Strudeln in der chronologischen Ordnung des Geschehens aus, das symptomatisch ist für Clarisses zeitweilige Unfähigkeit zur zeitlichen Retrospektion. Wieder wird der menschliche Lebenslauf mit einem Bach verglichen, der nicht mehr »durchsichtig« strömt, sondern »schaumig wirbelt«. Dabei verdient insbesondere die Formulierung von den hervorgehobenen »glatten Flächen«, die anstelle eines Fadens »im Gedächtnis verharren«, im gegenwärtigen Zusammenhang Beachtung, weil die Metapher der »Fläche« eine zentrale Bedeutung für Musils metanarrative Reflexion innehat. Das beschriebene Syndrom erscheint wie bei Moosbrugger pathologisch motiviert; Clarisse kann mit Kretschmer als »nervös-psychopathischer« Charakter bezeichnet werden, der »dem schizophrenen Formkreis nahesteht«. ³⁴

Die dritte Romanfigur, der die chronologische Anordnung einer »Folge von Eindrücken« und damit auch deren Erzählbarkeit Schwierigkeiten bereitet, ist Ulrich. Auch ihm ist die Fähigkeit »abhanden gekommen«, einfach linear zu erzählen. ³⁵ Sein narratives Unvermögen wird freilich anders hergeleitet:

[Es] fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: »Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!« Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen [sic], wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten »Faden der Erzählung«, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann »als«, »ehe« und »nachdem«! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. (MoE, S. 650)

Angesichts ihrer Erzählbarkeit erscheint die komplizierte moderne Welt vordergründig kommensurabel. Die temporalen Konjunktionen »als«, »ehe« und »nachdem« erzeugen nämlich durch die Reduktion einer komplexen

³⁴ Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 95.

³⁵ Vgl. dazu Dieter Heyd, Musil-Lektüre: der Text, das Unbewußte. Psychosemiologische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Frankfurt/M., Bern, Cirencester 1980 (Europäische Hochschulschriften, R. I, Bd. 368), S. 45-59.

Mehrdimensionalität auf die eine Dimension der Zeit sowie durch deren chronologische Gliederung den erzählerischen Effekt von Ordnung. Der Roman als die verbreitetste Gattung der Erzählkunst in der Moderne beruht mithin auf einer artifiziellen Naivität:

Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat: der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten oder bei zwanzig Grad Kälte mit den Füßen im Schnee knirschen, dem Leser wird behaglich zumute, und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste ›perspektivische Verkürzung des Verstandes‹ nicht schon zum Leben selbst gehörte. (MoE, S. 650)

Die zur Hervorhebung von Musil selbst in Anführungszeichen gesetzte Formulierung »perspektivische Verkürzung des Verstandes« ist ein Zitat aus einer unmittelbar vorangehenden Reflexion Ulrichs, in der es um die Voraussetzungen des »Gefühl[s] eines mit sich selbst einverstandenen Lebens« geht; wie Ulrich weiß, gründet der »allabendliche[] Frieden«, »der in seiner Erstreckung von einem zum andern Tag« dieses Lebensgefühl erst bewirkt, psychologisch in einer »Art perspektivischer Verkürzung des Verstandes«:

›[D]er Menge nach ist es ja bei weitem [sic] nicht die Hauptvoraussetzung des Glücks, Widersprüche zu lösen, sondern sie verschwinden zu machen, wie sich in einer langen Allee die Lücken schließen, und so, wie sich allenthalben die sichtbaren Verhältnisse für das Auge verschieben, daß ein von ihm beherrschtes Bild entsteht, worin das Dringende und Nahe groß erscheint, weiter weg aber selbst das Ungeheuerliche klein, Lücken sich schließen und endlich das Ganze eine ordentliche glatte Rundung erfährt, tun es eben auch die unsichtbaren Verhältnisse und werden von Verstand und Gefühl derart verschoben, daß unbewußt etwas entsteht, worin man sich Herr im Hause fühlt. Diese Leistung ist es also,‹ sagte sich Ulrich ›die ich nicht in wünschenswerter Weise vollbringe.‹ (MoE, S. 648f.)

Die ›perspektivische Verkürzung‹ entsteht in optischer Hinsicht aus einer Abstraktion der »sichtbaren Verhältnisse« durch deren Zentrierung auf das »Auge«, die den Eindruck einer Beherrschbarkeit der Welt vermittelt und dem ›Ich‹ die längst verlorene zentralperspektivische Position suggeriert. Nicht allein die Unbewusstheit dieses Vorgangs, sondern auch die dadurch bewirkte Suggestion, noch »Herr im Hause« zu sein, legt hier einen Bezug zur Psychoanalyse nahe. Freud hatte bekanntlich »die beiden Aufklärungen, daß das Triebleben der Sexualität in uns nicht voll zu bän-

digen ist, und daß die seelischen Vorgänge an sich unbewußt sind und nur durch eine unvollständige und unzuverlässige Wahrnehmung dem Ich zugänglich und ihm unterworfen werden«, als dritte narzistische Kränkung der menschlichen Eigenliebe (nach den von Kopernikus und Darwin zugefügten Kränkungen der »Größensucht«) bezeichnet; aus ihr gehe hervor, »daß das *Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus.*«³⁶ Wenn auch sonst nicht allzu viele Theoreme der Psychoanalyse, so teilt Musil mit Freud sicherlich diese Einsicht. Zugleich stellt die Formel von der »perspektivischen Verkürzung des Verstandes« aber ein mittelbares Zitat aus Kretschmers *Medizinischer Psychologie* dar, wo die von Ulrich konstatierte »Notwendigkeit der formelhaften Verkürzung des Verstandes zur Errichtung eines ertragbaren Weltbildes«³⁷ theoretisch vorgeprägt ist. Kretschmer identifiziert das »Gesetz der formelhaften Verkürzung«, das sich unter anderem auf »oft wiederholte Akte« bezieht, als

ein wichtiges biologisches Grundgesetz, [...] auf dem beim Menschen nicht nur die Neuerlernung jeder einfachen Tätigkeit, des Gehens, des Schwimmens, jeder handwerklichen Geschicklichkeit, sondern im Grunde die Ausbildung der wichtigsten Instrumente höherer seelischer Entwicklung beruht: die Schrift, die Sprache, die Mienen und Gebärden, kurz alles, was den Menschen mit dem Menschen psychisch in Verbindung setzt, besteht aus solchen, äußerst komprimierten, stereotyp gewordenen Verkürzungsformeln. Am exaktesten ist das an der Entwicklung der Schrift aus Serien von Bildzeichen zu verfolgen.³⁸

Die »formelhafte Verkürzung« komprimiert nicht allein den motorischen Ablauf »einfacher Tätigkeiten«, sondern auch komplexer psychischer und intellektueller Vorgänge. In den nachgelassenen Druckfahnen zum *Mann ohne Eigenschaften* ist dementsprechend ausdrücklich davon die Rede, dass die »perspektivische Verkürzung des Verstandes« durch das Erzählen »den Schein bewirkt, daß man das Leben in der Hand habe« (KA, Druckfahnen/Bl. 131). Sie hat also die Funktion, die Auseinandersetzung des Menschen mit der Außenwelt zu erleichtern, ja in vieler Hinsicht über-

³⁶ Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: S. F., Gesammelte Werke, hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. 12, London 1940, S. 3-12, hier S. 11; ders., Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: S. F., Gesammelte Werke, hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. 11, London 1940, S. 295.

³⁷ Bonacchi, Die Gestalt der Dichtung, a. a. O., S. 278; zum Kontext vgl. ebd., S. 275-280.

³⁸ Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 45. Zum Vorgang der »Automatisierung« vgl. auch Kurt Lewin, Untersuchungen zur Handlungs- und Affekt-Psychologie. II. Vorsatz, Wille und Bedürfnis, in: Psychologische Forschung 7, 1926, S. 330-385, hier S. 358f.; dazu die Exzerpte und Notizen Musils in KA, M VI/1, Bl. 143 u. M VI/3, Bl. 16.

haupt erst zu ermöglichen, und gehört deshalb »zum Leben selbst«, wie Musils Erzähler gleichsam als Anthropologe bemerkt.³⁹ Freilich führt sie auch zu einer gewissen Schematisierung des Erlebens, was Kretschmer durch seinen Hinweis auf die Stereotypie der »Verkürzungsformeln« angedeutet hat. Musil nun will durch seine Erzählung weder die Widersprüche des Lebens einfach ›verschwinden machen‹ und ›das Ganze einer ordentlichen glatten Rundung‹ zuführen, noch die eingeschliffenen, stereotypisierten Wahrnehmungskonventionen bloß affirmieren. Indem er sowohl eine gedankliche Bewältigung der Widersprüche des Lebens als auch ein Aufbrechen der »stereotyp gewordenen Verkürzungsformeln« anstrebt, möchte er »das Erzählen vom Kinderfrauenberuf« gerade »emanzipieren« (GW Bd. 8, S. 999; vgl. GW Bd. 9, S. 1676). Er ist sich durchaus bewusst, damit ein praktisch undurchführbares Projekt zu verfolgen, denn:

Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig ›weik‹ und ›damit‹ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ›Lauf‹ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ›Faden‹ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. (MoE, S. 650; vgl. dazu die Notizen in KA, M VII/15, Bl. 188)

Von neuem begegnen die Metaphern »Lauf«, »Faden« und »Fläche« im Kontext der erzähltheoretischen Reflexion, was zeigt, dass es sich hier – einmal abgesehen vom sozial codierten Zeitempfinden – um ein Problem der romaninternen Metanarration handelt. Der Suggestion des Erzählers zufolge stehen die für die »meisten Menschen« bei allem Widerstreben

³⁹ Einer nachgelassenen Lektüre-Notiz Musils zufolge, die offenbar auf Kretschmer Bezug nimmt, ist die »formelhafte Verkürzung« zudem eine »Teilerscheinung der Katathymie«, entspricht also »Affektströmungen« und erfüllt allererst »praktische Zwecke«, weil die »Obvorstellungen« ja »nur funktional« seien (KA, M IV/3, Bl. 310). »Katathymie« wird von Kretschmer, *Medizinische Psychologie*, a. a. O., S. 25 u. 34, als jene »Umformung« definiert, »der die psychischen Inhalte durch den Einfluß des Affektes unterworfen sind.« Vgl. dazu Musils Exzerpt in KA, M IV/3, Bl. 300. Das Gesetz der Katathymie ist auch, aber eben nicht nur im Traum wirksam, in dessen Verlauf »die Denkkategorie der *Kausalität* fast aufgehoben« erscheint und an die »Stelle der kausalen [...] die *rein katathyme* Bildverknüpfung [tritt]« (Kretschmer, *Medizinische Psychologie*, a. a. O., S. 64).

doch nicht gänzlich verzichtbaren begründenden Konjunktionen ›weil‹ (kausal) und ›damit‹ (final) für eine komplexere hypotaktische Satzverknüpfung als die temporalen Subjunktionen ›als‹, ›ehe‹ und ›nachdem‹. Die gesteigerte Komplexität resultiert nicht zuletzt daraus, dass Verhältnisse von Ursache und Wirkung bzw. Grund und Folge semantisch meist anspruchsvoller sind, weil die kausale Begründung gemeinhin zusätzlich eine temporale Sukzession impliziert. Begründende Hypotaxen setzen überdies einen darstellerischen Erklärungsanspruch und somit eine analytische Metaebene voraus. Die vom Erzähler angesprochene »Besinnung«, die noch über das gelegentliche Einflechten begründender Konjunktionen »hinausgreift«, bezeichnet indes die im Allgemeinen verabscheute Reflexion des Erzählers und mithin auch Musils eigenes, höchst anspruchsvolles Projekt eines ›intellektuellen Romans‹, das aufgrund seiner komplexen reflexiven Struktur nicht auf großen Zuspruch hoffen kann, wie Musil weiß.⁴⁰ Es geht ihm – der in der ›modernen‹ Unübersichtlichkeit nicht »nur eine Verfallserscheinung« sieht, wie er an anderer Stelle ausführt – als Erzähler nämlich nicht darum, seinen Lesern das Gefühl zu vermitteln, »irgendwie im Chaos geborgen« zu sein, sondern sie im Gegenteil »zu einer positiven Bewertung dieses chaotischen Zustands« zu bringen, wie er in den Fragmenten zu *Der deutsche Mensch als Symptom* festhält (GW Bd. 8, S. 1363).

Das »primitiv Epische«, nämlich die Fähigkeit zur »Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden«, ist jedenfalls nicht allein Moosbrugger und Clarisse »abhanden gekommen«, sondern ebenso Ulrich; es ist die abstrahierende »Leistung« des Erzählens, die er »nicht in wünschenswerter Weise vollbringe« (MoE, S. 649), wie der Erzähler in ironischer Anlehnung an Kretschmer formuliert – denn es handelt sich ja um »ein Versagen im Bilden der lebenserleichternden Formen und Formeln« (GW Bd. 8, S. 1220f.). In einem Selbstkommentar vom 26. Januar 1931 – wahrscheinlich aus einem Brief an Bernard Guillemin (vgl. Br Bd. 2, S. 293)⁴¹ – erläutert Musil mit Blick auf die zitierte Romanpassage: »In unserer gegenwärtigen Welt geschieht größtenteils nur Schematisches (Seinesgleichen). d. i. Typisches, Begriffliches, und noch dazu ausgesogenes.« (Br Bd. 1, S. 498) Entsprechendes hat Adorno später wirkungsmächtig theoretisiert: »Etwas erzählen heißt ja: etwas *Besonderes* zu sagen haben, und gerade das wird von der verwalteten Welt, von Standar-

⁴⁰ Vgl. auch folgende Nachlassvariante: »[D]ie meisten Menschen [...] verabscheuen die durch keinen Nutzen bedingte Besinnung« (KA, Druckfahnen 131).

⁴¹ Vgl. dazu auch Jacques Bouveresse, Genauigkeit und Leidenschaft. Das Problem des Essays und des Essayismus im Werk von Musil, in: Musil-Forum 29, 2005/2006, S. 1-56, hier S. 10f.

disierung und Immergleichheit verhindert.«⁴² Genau hier liegt der Ausgangspunkt der ästhetischen und ethischen Bemühungen Musils, seines Erzählers und seines Protagonisten:

U.[Ulrich] sucht darum den Ausweg, eine wirkliche Determination seines Handelns, ohne daß er sein zum ›Seinesgleichen‹ gehöriges ›ohne Eigenschaften‹ schlecht machen will. Wie Sie wissen, kommt dieser Versuch im 2^{ten} Band. Vorher gibt es kein Geschehen für ihn. Was so aussieht, ist Gespenst. Es gibt keine zureichenden Motivierungen, also auch nur einen kausalen Ablauf, der ihn nichts angeht, wenn er ihn auch mitmacht, und in diesem Vorher ist darum auch die Zeit keine inhaltliche Folge für ihn [...]: indes die Zeit rinnt, treten seine Erlebnisse nach allen Seiten über die Ufer, ohne daß ihm dies ›Über die Ufer treten‹ gefällt. (Br Bd. 1, S. 498)

Folgt man dieser brieflichen Auskunft des Autors, dann bedeutet für den Ulrich des Ersten Buchs »die Zeit keine inhaltliche Folge«. Mit anderen Worten: Die chronologische Ordnung hat auch für ihn jene sinnstiftende Funktion verloren, die die meisten anderen Menschen mit ihr noch verbinden. Ulrich kann auf »den Eindruck«, dass sein »Leben einen ›Lauf habe« und er deshalb »irgendwie im Chaos geborgen« sei, getrost verzichten – ähnlich wie Moosbrugger, der aus seiner Wahrnehmung der Beliebigkeit von Zeit sogar persönliches »Vergnügen« bezieht, weil ihm die Erinnerung angesichts ihres zeitlosen Verfügens über das Erinnernte die »Einheit seines Wesens« suggeriert (MoE, S. 530). Auch bezüglich der Erzählthematik fungiert der Frauenmörder folglich als *alter ego* Ulrichs, wodurch sich der Kreis zum ersten Punkt der hier angestellten Überlegungen schließt.

Hinsichtlich der Unfähigkeit zu erzählen besteht allerdings eine erhebliche Differenz zwischen den Genannten: Während Moosbrugger und Clarisse die erzählerische Abstraktion nicht leisten können, zielt Ulrich bewusst darauf, die dafür nötige ›perspektivische Verkürzung des Verstandes‹ als illusorisch zu überwinden. Mit anderen Worten: Während sich bei Moosbrugger und Clarisse ein pathologisch induziertes, subjektives Unvermögen äußert, muss bei Ulrich im Gegenteil vom hochreflexiven Bewusstsein einer objektiven, semiotischen Inadäquatheit gesprochen werden,⁴³ die auf dem »Abstraktwerden des Lebens« (MoE, S. 649) beruht,

⁴² Theodor W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: T. W. A., Noten zur Literatur, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1989, S. 41-48, hier S. 42.

⁴³ Vgl. dagegen Michael Makropoulos, Modernität als Indifferenz? Ein Versuch zu Walter Benjamins Urteil über Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«, in: kon-

oder mit anderen Worten: auf der komplexen Struktur der modernen Welt bzw. der Problematik ihrer intellektuellen Durchdringung und sprachlichen Darstellung, die nicht mehr durch die vergleichsweise ›primitive‹ Abstraktionsleistung des konventionellen Erzählens abgebildet bzw. geleistet werden kann. Hieß es doch schon im ersten Moosbrugger-Kapitel in diesem Sinn: »[I]m Abstrakten ereignet sich heute das Wesentlichere, und das Belanglosere im Wirklichen.« (MoE, S. 69) Der Unterschied zwischen Moosbruggers und Clarisses erzählerischem Unvermögen und Ulrichs geschärftem Bewusstsein für das Ungenügen des Mediums Erzählung in der Moderne hat auch erzähltechnische Implikationen, wie noch zu zeigen sein wird. Zunächst sei nur darauf hingewiesen, dass als Argument *gegen* die skizzierte Analogie zwischen den drei Figuren der Rekurs auf die Subjekt-Objekt-Differenz, wonach Moosbrugger und Clarisse aus subjektiven, Ulrich aber aus objektiven Gründen nicht mehr erzählt, bei Musil nicht verfängt: Sein Roman folgt einer monistischen Anthropologie und Erkenntnislehre, die diese Unterscheidung gerade suspendiert.⁴⁴

Die metanarrative Funktion des abnormen Moosbruggerschen Sprachverhaltens ist mit dem Verweis auf Analogien zu Ulrichs erzähltheoretischen Überlegungen indes keineswegs erschöpft. Darüber hinaus erweist sich seine Darstellung und Diskussion im Hinblick auf die Problematik

kursbuch 19, 1987, S. 142-157, hier S. 148, der aufgrund der Formulierung vom ›Abhandenkommen‹ des ›primitiv Epischen‹ meint, Ulrich könne »gar nicht souverän darüber entscheiden«, vielmehr habe ihn der Verlust seines Erzählvermögens unbewusst ereilt. Im Unterschied dazu scheint mir die Vorstellung, Ulrich habe auf gleichsam pathologische Weise die Fähigkeit narrativer Reihung verloren, nicht nur angesichts der Geschichten absurd, die er im Romanverlauf wiederholt erzählt (vgl. etwa MoE, S. 314f. u. 550). Die Formel vom ›Abhandenkommen‹ des ›primitiv Epischen‹ wäre demnach durch eine Konjektur zu verdeutlichen, wonach Ulrich der naive *Glaube* an das ›primitiv Epische‹ abhanden gekommen sei.

⁴⁴ Nach E.[rnst] Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 9. Aufl., Jena 1922, S. 10f., der einen »monistische[n] Standpunkt« vertritt, »kann das Ich so erweitert werden, daß es schließlich die ganze Welt umfaßt. Das Ich ist nicht scharf abgegrenzt, die Grenze ist ziemlich unbestimmt und willkürlich verschiebbar. Nur indem man dies verkennt, die Grenze unbewußt enger und zugleich auch weiter zieht, entstehen im Widerstreit der Standpunkte die metaphysischen Schwierigkeiten. Sobald wir erkannt haben, daß die vermeintlichen Einheiten ›Körper‹, ›Ich‹ nur Notbehelfe zur *vorläufigen* Orientierung und für bestimmte *praktische* Zwecke sind [...], müssen wir sie bei vielen weitergehenden wissenschaftlichen Untersuchungen als unzureichend und unzutreffend aufgeben. *Der Gegensatz zwischen Ich und Welt, Empfindung oder Erscheinung und Ding fällt dann weg*, und es handelt sich lediglich um den *Zusammenhang der Elemente* [...], für welchen eben dieser Gegensatz nur ein teilweise zutreffender unvollständiger Ausdruck war.«

des Erzählens in der Moderne insgesamt⁴⁵ als hochgradig autoreferentiell – schon allein hinsichtlich der von Adorno diagnostizierten »Paradoxie« des modernen Romans: »[E]s läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.«⁴⁶ Inwiefern sich diese allgemeine Problematik in der spezifischen Erzählweise des *Mann ohne Eigenschaften* niederschlägt, mag man erahnen, wenn man etwa mit Bourdieu annimmt, dass »die Abkehr von der linearen Erzählstruktur des Romans« historisch »mit dem Fragwürdigwerden einer Auffassung vom Leben als einer sinnvollen – im doppelten Sinne von Etwas-Bedeuten und Auf-etwas-gerichtet-Sein – Existenz zusammen[fiel].«⁴⁷ Ähnlich, wenn auch mit anderer Zielrichtung, argumentiert Derrida in seiner *Grammatologie*, indem er auf die »Erschütterungen« zu sprechen kommt, »die das lineare Modell – unter dem wir das *epische* Modell verstehen – nach und nach zerstören«; die moderne Welt sei aufgrund ihrer Komplexität einfach nicht mehr »in Form einer Zeile« abzubilden: »[E]in derartiges Unterfangen käme dem Versuch gleich, die moderne Mathematik mit Hilfe einer Rechenschiebermaschine bewältigen zu wollen. Die hoffnungslose *Rückständigkeit* eines derartigen Verfahrens zeigt sich heute deutlicher denn je.«⁴⁸ Vor diesem Hintergrund wäre auch Ulrichs Verweigerung gegenüber der Linearität – im Unterschied zur diesbezüglichen Unfähigkeit Moosbrugers und Clarisses – nicht als regressiv zu beurteilen: »Der Zugang zur Mehrdimensionalität und zu einer de-linearen Zeitlichkeit ist keine einfache Regression, die wieder beim ›Mythogramm‹ enden würde, sondern läßt im Gegenteil die ganze, dem linearen Modell unterworfenen Rationalität als eine weitere Form und eine weitere Epoche der Mythographie

⁴⁵ Am Beispiel einer Passage aus Döblins *Alexanderplatz*-Roman zeigt Klaus R. Scherpe (Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hrsg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 418-437, hier S. 426), wie auch dort »der privaten Geschichte die Zeitdimension entzogen und sie dadurch entdramatisiert« wird, wohingegen »für die öffentlichen Belange und das mit dem bloßen Auge keineswegs mehr ablesbare politische und ökonomische Geschehen in der Stadt ein Prinzip der Verräumlichung der Bedeutungen« am Werk sei.

⁴⁶ Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, a. a. O., S. 41.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, Die biographische Illusion, in: P. B., Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt/M. 1998, S. 75-83, hier S. 76f. Bourdieu bezieht sich dabei auf eine für den gegenwärtigen Kontext einschlägige Bemerkung aus Alain Robbe-Grillet, Der wiederkehrende Spiegel, Frankfurt/M. 1986, S. 198: »Das Auftreten des modernen Romans hängt genau mit dieser Entdeckung zusammen: das Wirkliche ist unzusammenhängend, aus grundlos nebeneinandergestellten Elementen gebildet, von denen jedes einzigartig ist und die um so schwieriger zu fassen sind, als sie ständig unvorhergesehen, ungelegen, unerwartet auftauchen.«

⁴⁸ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974, S. 155.

erscheinen.«⁴⁹ Wenngleich Derridas Entwurf einer »Meta-Rationalität oder Meta-Wissenschaftlichkeit«⁵⁰ wohl nicht mit Musils essayistischem Programm ineinsfällt,⁵¹ teilen beide mit der konstitutiven Linearität des »epischen Modells« den negativen Bezugspunkt, von dem sie sich abstoßen.

Mit Blick auf seinen Roman konzidiert Musil 1931 selbst brieflich einen »Verzicht auf den ›Stil der Erzählung‹«: »Das Vorher und Nachher ist nicht zwingend, der Fortschritt nur intellektuell und räumlich. Der Inhalt breitet sich auf eine zeitlose Weise aus, es ist eigentlich immer alles auf ein Mal da.« (Br Bd. 1, S. 496) Folgt man dieser Selbstbeschreibung, dann radikalisiert *Der Mann ohne Eigenschaften* das schon von Karl Gutzkow für den Gesellschaftsroman theoretisch postulierte⁵² und von Laurence Sterne, Denis Diderot, Jean Paul, dem späten Goethe und anderen praktisch betriebene Aufbrechen der ›linearen‹, sukzessiven Erzählordnung, die noch Lessing zur zeichentheoretisch begründeten Medialität von Dichtung überhaupt erklärt hatte.⁵³ Darüber hinaus reflektiert er diese Radikalisierung nicht nur explizit in der zitierten metanarrativen Passage, sondern – und das ist für die narrative Strukturierung mindestens genauso bezeichnend – eben auch implizit am Beispiel eines pathologischen Defekts. Dass dieser Defekt selbst wiederum romanintern sowie jenseits des Textes kein bloß akzessorisches Detail ist, geht aus Musils

⁴⁹ Ebd., S. 155f.

⁵⁰ Ebd., S. 156.

⁵¹ Vgl. allerdings die Derrida-affine Deutung des Musilschen Essayismus, insbesondere des radikalen Bruchs »mit dem Prinzip der teleologischen Entwicklung« bei Friedrich Ulfers, Von der Skepsis zur Utopie. Musils Idee des »Essayismus«, in: Skepsis und literarische Imagination, hrsg. v. Bernd Hüppauf u. Klaus Vieweg, München 2003, S. 209–218, Zit. S. 217: »Der Roman löst das epische Kontinuum der klassischen Erzählstils auf zugunsten der Komposition wandelbarer, nomadischer Fragmente, von denen jedes das Ganze einer unabschließbaren Verweisungsstruktur nie be-deutet, sondern immer nur an-deutungsweise aufzeigt.«

⁵² Vgl. Gutzkows Werke, Bd. 13: Die Ritter vom Geiste. Erster Teil: Erstes bis drittes Buch, hrsg. v. Reinhold Gensel, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [1912] (Goldene Klassiker Bibliothek), S. 41f.: »Der Roman von früher [...] stellte das *Nacheinander* kunstvoll verschlungener Begebenheiten dar. [...] [D]er neue Roman ist der Roman des *Nebeneinander*. Da liegt die ganze Welt –!«

⁵³ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert u. a., Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hrsg. v. Albert von Schirnding, München 1974, S. 102f.: »Wenn es wahr ist, daß die [...] Poesie [...] artikulierte Töne in der Zeit [gebraucht]; wenn unstrittig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können [...] auf einander folgende Zeichen [...] nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile aufeinander folgen. [...] Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.«

brieflich geäußerter Versicherung hervor, wonach in der Frage »wie komme ich zum Erzählen« angesichts der modernen Welt nicht nur »das Lebensproblem der Hauptfigur« begründet liege, sondern auch sein eigenes »stilistisches« Problem, dessen »Lösung« ihm große Schwierigkeiten bereite (Br Bd. 1, S. 498).

Die von Musil prognostizierte Verdrängung des herkömmlichen Erzählens durch innovative »Versuche wie: Synchronismus, Auflockerung udgl.« wird mit dem Hinweis begründet, dass sich mit der vorherrschenden »Gleichzeitigkeit des Lebens« in der Moderne auch »der Gegenstand des Erzählens geändert« habe (GW Bd. 8, S. 1412). Bereits in seiner Rezension von Alfred Döblins »epischer Dichtung« *Manas* (1927) hat Musil weiterführende Überlegungen in diese Richtung angestellt:

[E]pisch im eigentlichen oder alten Sinn sind im Roman nur noch das Breite, Malende, Verweilende, Fädenspinnende und jenes schwer zu beschreibende »Leserische an sich«, das durch eine eigentümliche Betäubung, Ablendung, Einengung und Entrückung den Leser vorübergehend zwingen kann, auf alle geistigen Fähigkeiten, die ihn im Leben auszeichnen, zu verzichten und atemlos einer unter Umständen völlig albernem Geschichte zu folgen. So paradox es ist, sind, wörtlich genommen, heute weit mehr schlechte Romane epische Dichtungen zu nennen, als gute. Das Intelligentere, Umfassendere, Biagsamere, Schnellere, die Fähigkeit, große Bilder zu gestalten, ohne auf das scharfe Licht der Wahrheit zu verzichten, mit einem Wort, das Eigentliche, die größere und zeitgemäßere geistige Begabtheit, welche den Roman vor den anderen Formen der Dichtung auszeichnet, ist in diesem Sinne unepisch. Zumindest ist der Roman heute schon dadurch in eine innere Krisis gebracht worden, die den Fachleuten bekannt ist, aber auch im Publikum sich äußert als eine mehr oder weniger eingestandene Abneigung [...] gegen die naive Selbstgefälligkeit der Erzähler, welche sich noch immer breit wie die Kinderfrauen niederlassen, während die Kinder doch längst nicht mehr die Geduld und Gläubigkeit ihrer Großeltern besitzen. (GW Bd. 9, S. 1676)

Im Unterschied zu zahlreichen bewusst rückwärtsgewandten »Epikern« seiner Zeit – hier hat man wohl auch an den »raunenden Beschwörer des Imperfekts«⁵⁴ Thomas Mann zu denken – ist Musil keinesfalls bereit, auf die »geistigen Fähigkeiten«, die den modernen Menschen »im Leben auszeichnen, zu verzichten«; er setzt im Gegenteil auf die »unepischen« Tu-

⁵⁴ So zumindest die berühmte Formulierung im »Vorsatz« zu Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Roman, Frankfurt/M. 1991, S. 7.

genden des modernen Romans, der die epische »Erzählerei« – und damit auch die »Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen«, jene »bewährteste ›perspektivische Verkürzung des Verstandes« – programmatisch verwirft. Während die meisten zeitgenössischen Erzähler Musil zufolge »ein ähnliches Recht wie das auf den Nachtschlaf [wahren], indem sie sich gegen die Zersetzung der Gefühls- und Denkformeln wehren, deren Veränderungen ihnen nicht dringend erscheint«, warnt er im Essay *Literatur und Literatur* vor dem »Übermaß in der Hinnahme ›ganzer‹ Tatbestände«, das »ebenso kennzeichnend für die Dummheit, zumal die moralische« sei, »wie es das Übermaß der Aufsplitterung für die debilen Charaktere ist« (GW Bd. 8, S. 122of.). Der Gedanke an Moosbrugger liegt hier nahe; er wird zudem durch eine bedenkliche Analogie der Erzählproblematik zu der von Bleuler unter dem Stichwort »Oligophrenien« verzeichneten Symptomatik psychischer Entwicklungshemmungen gestützt,⁵⁵ die Musil in seinem Vortrag *Über die Dummheit* (1937) referiert.⁵⁶

Am Beispiel mehrerer von Bleuler analysierter Syntagmen oligophrener Patienten, die als Reaktion auf die Konfrontation mit einem einfachen Reizwort gebildet worden sind, diagnostiziert Musil den pathologischen »Ersatz höherer Vorstellungen durch das Erzählen einer einfachen Geschichte«. Das dabei zu beobachtende »wichtige Erzählen von Überflüssigem, von Umständen und Beiwerk« sowie – komplementär dazu – »das abkürzende Verdichten« seien »uralte Praktiken der Dichtung«, von denen »ein Zuviel«, »wie es recht in Schwang ist, den Dichter dem Idioten annähert.« Davon unbenommen bleibt freilich, dass »auch das Dichteri-sche in diesem nicht zu verkennen« sei und – der Gedanke an Musils eigene Faszination für die Moosbrugger-Figur liegt wiederum nahe – »der Idiot in der Dichtung mit einer eigentümlichen Freude an seinem Geist dargestellt werden kann.« (GW Bd. 8, S. 1287) Um aber dem Geist des Idioten nicht vollends zu verfallen und ihn bloß zu verdoppeln, bedarf es Musil zufolge in der avancierten Dichtung einer reflektierenden Erzählinstanz, die es erlaubt, die bloße Anverwandlung der »Ausdrucksweise eines malenden Primitiven« (GW Bd. 8, S. 1286) kritisch zu perspektivieren. Musils darstellerisches Problem besteht offenbar im rechten Grad der »Mischung, deren richtiges Verhältnis im Leben nicht gerade häufiger anzutreffen sein wird, als in der Literatur die richtige Mischung zwischen Untersuchung durch den Verstand und gläubigem Erzählen, dessen Reiz in seiner Ungebrochenheit besteht.« (GW Bd. 8, S. 1221)

⁵⁵ Vgl. Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, a. a. O., S. 451-475.

⁵⁶ Musil bezieht seine Beispiele aus ebd., S. 457-459.

Tatsächlich lässt sich im *Mann ohne Eigenschaften* eine Aufspaltung der Narration in verschiedenste Episoden und parallele Erzählstränge mit exzessiven ›Erzählpausen‹⁵⁷ beobachten, die der essayistischen Reflexion dienen und den Fortgang der Handlung entschieden verlangsamen. Walter Benjamin, für den die »Kunst des Erzählens« maßgeblich darin bestand, die »Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten«,⁵⁸ konnte mit Musils Roman wohl auch aus genuin ästhetischen Gründen wenig anfangen.⁵⁹ Musil hingegen erschien es nur konsequent, dass »Kommunisten u[nd] Nationalisten u[nd] Katholiken [...] sich sehr gern etwas erzählen lassen [...]. Das Bedürfnis ist sofort wieder da, wo die Ideologie fest ist. Wo der Gegenstand gegeben ist.« (GW Bd. 8, S. 1412) Die traditionelle Erzählweise, der Benjamin aus dem Bewusstsein ihres unwiederbringlichen Verlustes einen elegischen Nachruf widmet, erfüllt für Musil die auch ideologisch prekäre Funktion ontologisch grundloser Vergewisserung. Adorno hat sich dieser avancierten ästhetischen Position später angeschlossen:

Vor jeder inhaltlich ideologischen Aussage ist ideologisch schon der Anspruch des Erzählers, als wäre der Weltlauf wesentlich noch einer der Individuation, als reichte das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran, als vermöchte unmittelbar das Innere des Einzelnen noch etwas: die allverbreitete biographische Schundliteratur ist ein Zersetzungsprodukt der Romanform selber.⁶⁰

Mehr noch: In Übereinstimmung mit Musil hat Adorno das »schwere[] Tabu«, das in Erzähltexten traditionellerweise »über der Reflexion« lag, weil diese als »Kardinalsünde gegen die sachliche Reinheit« angesehen wurde, in der ästhetischen Moderne als überholt gekennzeichnet: »Mit

⁵⁷ Nach Gérard Genette, *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998, S. 71, fällt in einer »Erzählpause, einer Unterbrechung der Geschichte [histoire, N. C. W.] oder, traditionell gesprochen, der ›Handlung‹«, »der deskriptive Abschnitt aus der Zeitlichkeit der Geschichte heraus.«

⁵⁸ Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in: W. B., *Gesammelte Schriften*, Bd. II,2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 438-465, hier S. 445.

⁵⁹ Vgl. den Brief Benjamins an Gershom Scholem von Ende Mai 1933: »Magst Du den Musil lesen, so behalte ihn nur vorläufig. Mir gibt das keinen Geschmack mehr ab und ich habe diesen Autor bei mir mit der Erkenntnis verabschiedet, daß er klüger ist als ers nötig hat.« In: Walter Benjamin, *Gershom Scholem, Briefwechsel*, hrsg. v. Gershom Scholem, Frankfurt/M. 1980, S. 70f. Nicht ästhetische, sondern geschichtsphilosophische und ideologische Gründe für Benjamins Ablehnung des *Mann ohne Eigenschaften* diagnostiziert Makropoulos, *Modernität als Indifferenz*, passim.

⁶⁰ Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, a. a. O., S. 42.

dem illusionären Charakter des Dargestellten verliert heute auch dies Tabu seine Kraft.«⁶¹ Genauso wie in Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), in Gides *Les faux-monnayeurs* (1925) und beim späten Thomas Mann durchbreche in Musils *Mann ohne Eigenschaften*

die Reflexion die reine Formimmanenz [...]. Aber solche Reflexion hat kaum mehr als den Namen mit der vor-Flaubertschen gemein. Diese war moralisch: Parteinahme für oder gegen Romanfiguren. Die neue ist Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung, eigentlich gegen den Erzähler selbst, der als überwachter Kommentator der Vorgänge seinen unvermeidlichen Ansatz zu berichtigen trachtet.⁶²

Dass die eher relativierende als affirmierende Funktion des allgegenwärtigen Erzählerkommentars in Musils Roman eine adäquate narrative Umsetzung des darin ausführlich diskutierten Essayismus-Konzepts bzw. des ›Möglichkeitssinns‹ ist, braucht im gegenwärtigen Zusammenhang nicht mehr ausführlich erörtert zu werden.⁶³

So stellt sich die Frage, ob im *Mann ohne Eigenschaften* tatsächlich »farbige Flächigkeit an Stelle linear analytischer Darstellung« vorherrscht, wie verschiedentlich behauptet wurde und Musil 1927 selbst – in freilich anderem Zusammenhang – formuliert hat (GW Bd. 8, S. 1184). Wie er Anfang 1931 in mehreren brieflichen Selbstkommentaren mitteilt, hat er zunächst durchaus mit dem Gedanken einer völligen Auflösung der chronologisch linearen Erzählstruktur gespielt: »Ich wollte z. B. die Erzählungslineie ganz brechen, nach Wesens-, nicht nach Zeitzusammenhängen erzählen usw.« (BrN S. 12) Die retrospektive Angabe wird von frühen Arbeitsnotizen bestätigt.⁶⁴ In diesem Kontext hat der Autor sogar den

⁶¹ Ebd., S. 45.

⁶² Ebd. Vgl. dagegen Gunther Martens, *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität, München 2006 (Musil-Studien, Bd. 35), S. 15.

⁶³ Vgl. dazu meine noch unpublizierte Habilitationsschrift *Kakanien oder Der moderne Roman als Gesellschaftskonstruktion. Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts im ›Mann ohne Eigenschaften‹* (FU Berlin 2009), die in überarbeiteter Form voraussichtlich Ende 2010 in der Reihe *Literaturgeschichte in Studien und Quellen* bei Böhlau (Wien, Köln, Weimar) erscheinen wird; dort Kap. I.2.3 und bes. Kap. I.3.2.

⁶⁴ Vgl. etwa bereits einen Eintrag in Musils unnummeriertes Arbeitsheft aus den Jahren 1918/19, wo es zur Kritik am damaligen Stand des *Spion*-Projekts heißt: »Bis jetzt nur linear gedacht.« (Tb Bd. 1, S. 348) Wenige Jahre später erläutert eine Notiz zur »Erzählungstechnik« im Arbeitsheft 21: »Der übliche Ablauf längs der Zeitreihe [in der Transkription der digitalen Ausgabe (wohl fälschlich) »Zahlenreihe«] ist eigentlich ein Zwang. So erzählen, wie die Probleme sich in Ach.[illes] gradweise bilden. Man hat einen Einfall, der für das Leben bestimmend ist. x Jahre später kommt man darin um einen Schritt weiter oder zurück. Diese beiden Ereignisse gehören hintereinander. Das Dazwischenliegende wird nur erwähnt,

gänzlichen Verzicht auf »eine determinierende Obervorstellung« im Sinne Kretschmers⁶⁵ zumindest erwogen: So »könnte man ja stärker ins (auch akustisch) Bildhafte auflösen. [...] Immer Quereinfälle; nur in vager Steigerung oder Synthese«; dies »hätte einen neuen Erzählungsstil gegeben, worin das äußerlich Kausale zu Gunsten phänomenaler und motivischer Zusammenhänge ganz aufgelöst worden wäre.« (Br Bd. 1, S. 497) Musil ist sich »sicher«, dass er damit »Eindruck gemacht« hätte, vielleicht »irgendwie ein Erzvater der neuen Erzählungskunst geworden« wäre (Br Bd. 1, S. 497) – und das wohl nicht zu unrecht, zumal »das Vorhandensein einer

soweit es von Bedeutung ist. z. B. Traum, erste Automobilfahrt u. zweite[.]« (Tb Bd. 1, S. 583; KA H. 21, S. 30) In den konzeptionellen Notizen zum *Erlöser*-Projekt wird dieser Gedanke dann unter ausdrücklichem Verweis auf Arbeitsheft 21/30 weitergeführt: »Nicht in Zeitreihe erzählen. Sondern hintereinander, zb: ein Mensch denkt a, tut Wochen später das Gleiche, aber denkt b. Oder sieht anders aus. Oder tut das gleiche in einer andren Umwelt[.] Oder denkt das gleiche, aber es hat eine andere Bedeutung usw. Die Menschen sind Typen, ihre Gedanken, Gefühle sind Typen; nur das Kaleidoskop ändert sich. Dann aber so Zusammengehöriges in continuo erzählen. Vorgreifend. Oder zurück- und nochmals aufgreifend. Alles nur so weit verfolgen, wie ich es sehe.« (Lesetext nach KA H. 36, S. 53; Tb Bd. 2, S. 391f., Anm. 92a) Eine gleichsam kognitionspsychologische Begründung für dieses Erzählkonzept gibt Musil im Arbeitsheft 15: »Causal kann man – wenigstens innerhalb der Vagheit, in der sich die Psychologie des Dichters bewegt – so ziemlich jeden Endzustand aus jedem Anfang ableiten, aber was man gewinnt [...] [.] liegt nicht in diesem Schein von zwangsmäßigem Nacheinander, sondern selbst hier im Nebeneinander, [sic] der vorher vereinzelt Grenzpunkte. Ich meine de[r] Weg, der in einem Menschen von Liebe zur Untreue führt, ist auch ästhetisch interesselos, sofern nicht jede[s/r] Glied/Schritt aus ihnen außer seiner psychologischen Wahrscheinlichkeit noch den Wert einer Lockung/Einführung, eben einen Wert haben[.] Der eigentliche Weg ist nicht: aus a folgt b, sondern a und b nebeneinandergerückt, sind inkompatibel und dennoch einander ähnlich.« (Lesetext nach KA H. 15, S. 39) Mehr dazu in Rosmarie Zeller, Musils Auseinandersetzung mit der realistischen Schreibweise, in: Musil-Forum 6, 1980, S. 128-144, hier S. 134-137.

⁶⁵ Vgl. Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 87: »[I]n einem streng geordneten Gedankengang wird nur die Sphäre der Obervorstellung entwickelt; d. h. aus dem großen Bilderkonvolut [...] werden die sphärischen Glomerate Schritt für Schritt in geordnete Gruppen umgewandelt und durch den Blickpunkt des Bewußtseins geführt. [...] *Das apperzeptive Denken ist also subjektiv definiert das aktive, aufmerksame Denken, objektiv definiert das Denken mit Obervorstellung.*« Dagegen zeichne sich der »Denktypus« des *freien Assoziierens* dadurch aus, dass »[d]ie Verknüpfung der Einzelglieder untereinander [...] sich entweder nach der *Kontiguität*, dem räumlich-zeitlichen Beieinander (z. B. Birne – Gartenhaus oder Wohnung – Ziegel) oder nach der *Ähnlichkeit von Wortklang*, Bild oder Inhalt (z. B. Ziegel – Spiegel oder Menschen – Tiere) [richtet]. [...] Nach denselben Prinzipien und ebenso wertungslos wie die innerlich aufsteigenden Bilder werden auch die äußeren Sinneseindrücke zu beliebigen Ausgangspunkten für das freiassoziative Denken. Das apperzeptive Denken sperrt ebenso wie die Vorstellungen, so auch die Wahrnehmungen vom hellen Bewußtsein aus, sofern sie nicht zu Obervorstellungen Bezug haben. [...] Sobald im freiassoziativen Denken diese Zensur wegfällt, resultiert eine *erhöhte Ablenkbarkeit des Denkens durch äußere Sinneseindrücke.*« (S. 92)

Handlung oder, noch vorsichtiger gesagt, eines Geschehensablaufs« gemeinhin »als allgemeinste Grundlage des Erzählens« gilt.⁶⁶

In der kanonischen Endfassung des *Mann ohne Eigenschaften* indes wird die chronologische Makro-Ordnung zwar immer wieder verdeckt und durch reflexive Zusammenhänge überformt,⁶⁷ aber bekanntlich keineswegs generell aufgegeben. Nur in bestimmten Moosbrugger- und Clarisse-Kapiteln – also mikrostrukturell und in einem eindeutig als pathologisch ausgewiesenen Kontext – erscheint sie tatsächlich nachhaltig erschüttert. Ihre sukzessive Aufweichung in größerem Stil erfolgt erst in den nachgelassenen apokryphen Kapitelentwürfen und Notizen, die mit zum Teil konkurrierenden Erzählfortgängen experimentieren. Musils Erzählverfahren kann somit keinen absoluten Bruch mit herkömmlichen Erzählweisen, sondern nur deren relative Erweiterung beanspruchen,⁶⁸ was ihm selber durchaus bewusst war: »[I]ch bin in Stilfragen konservativ und wünsche nicht mehr zu ändern, als ich unbedingt brauche. [...] Ich will ja eigentlich gar nicht einen ›intellektuellen‹ Roman schreiben, sondern einen traditionellen, der Intellekt hat!« (Br Bd. 1, S. 497f.; vgl. BrN S. 12f.) Der erzählerische Verzicht auf ›determinierende Obervorstellungen‹ im Sinne etwa der *stream-of-consciousness*-Technik eines James Joyce wäre hingegen gerade einem Verzicht auf den reflektierenden Intellekt gleichgekommen.

Musils vergleichsweise bescheidene Bestimmung der eigenen künstlerischen Intention trifft sich mit einer fundamentalen narratologischen Aporie: Einerseits ist darauf hinzuweisen, dass es den konsequent flächig erzählten Roman aus naheliegenden – im erzählenden Medium selbst liegenden – Gründen nicht gibt.⁶⁹ Andererseits konnte Genette zeigen, »daß kein Erzähler, auch außerhalb der Fiktion und der schriftlichen oder oralen Literatur, natürlich und ohne Anstrengung zu einer strengen Respek-

⁶⁶ So Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 8. Aufl., Stuttgart 1993, S. 24; dazu Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, München 1995 (Musil-Studien, Bd. 25), S. 28.

⁶⁷ Zum »Zurücktreten der Zeitdimension« als »Kennzeichen für die Veränderung der überlieferten Erzählform« durch Musil vgl. schon Wolfdietrich Rasch, »Der Mann ohne Eigenschaften«. Eine Interpretation des Romans, in: W. R., *Über Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Göttingen 1967, S. 78-134 u. 141-146 (Anm.), hier S. 80: »Das zeitliche Nacheinander wird nicht akzentuiert, nicht als gliederndes und ordnendes Moment verwendet, wie es im naiven Erzählen geschieht.«

⁶⁸ Mehr dazu ebd., S. 79f.

⁶⁹ Entsprechendes meint Derrida, *Grammatologie*, a. a. O., S. 154f., wenn er mit der »Form der Zeile« auch die »des Buches« als dem modernen Denken unangemessen bzw. hinderlich verwirft: »[D]as Ende der linearen Schrift ist das Ende des Buches, selbst wenn es bis heute noch das Buch ist, das für neue literarische oder theoretische Schriften nolens volens formbestimmend ist.«

tierung der Chronologie imstande ist.«⁷⁰ Angesichts dieser widersprüchlichen Erkenntnis erweist sich Musils diskontinuierliche Erzählweise als Verwirklichung einer medial bereits angelegten Disposition, seine Betonung der forcierten Diskontinuität der eigenen Narration aber in erster Linie als metanarrative Selbstinszenierung eines dezidiert ›modernen‹ Erzählers, der eben nicht mehr ›wirklich erzählt‹.⁷¹ Diese Beobachtung wird durch seine Verwendung der adverbialen Bestimmungen »noch«, »schon« und »nicht mehr« gestützt,⁷² denn diese suggeriert eine gleichsam geschichtsphilosophische Notwendigkeit der Abkehr vom linearen Erzählen und hat somit eine eminent literaturpolitische Stoßrichtung.

Erzähltheoretisch durchaus stichhaltig sind indes Musils Überlegungen über die ästhetische Wirkung narrativer Linearität, etwa folgender Hinweis seines Erzählers:

Das Verständnis der Wirklichkeit ist ausschließlich eine Sache für den historisch-politischen Denker. Für ihn folgt die Gegenwart auf die Schlacht bei Mohács oder bei Lietzen wie der Braten auf die Suppe, er kennt alle Protokolle und hat in jedem Augenblick das Gefühl einer prozessual begründeten Notwendigkeit; und ist er gar wie Graf Leinsdorf ein aristokratischer politisch-historisch geschulter Denker, dessen Großvater, Schwert- und Spindelmagen selbst an den Vorverhandlungen mitwirkten, so ist das Ergebnis für ihn glatt wie eine aufsteigende Linie zu überblicken. (MoE, S. 170f.)

Entsprechendes gibt auch der namentlich zunächst nicht genannte und erst im letzten kanonischen Kapitel identifizierte⁷³ Professor Lindner in der Eröffnungssitzung der Parallelaktion zum Besten, indem er »vom Weg der Geschichte« spricht:

⁷⁰ Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, München 1992 (Bild und Text), S. 70. Es handelt sich um die Diskussion einer These von Barbara Herrnstein Smith, wonach »[a]ufgrund der Natur des Diskurses [...] die Nicht-Linearität in der Erzählung sogar eher die Regel als die Ausnahme« sei (ebd., S. 69).

⁷¹ Damit folgt Musil einem zeitgenössischen Topos, den Rainer Maria Rilke (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: R. M. R., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 3: Prosa und Dramen, hrsg. v. August Stahl, Frankfurt/M., Leipzig 1996, S. 453-635, hier, S. 557) in folgende Formel gebracht hat: »Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein.« Dazu Honold, *Die Stadt und der Krieg*, a. a. O., S. 29.

⁷² Gemeint ist die bereits zitierte Formulierung, »das private Leben« halte »noch« am »primitiv Epische[n]« fest, »obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ›Faden‹ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet« (MoE, S. 650; Hervorhebungen N. C. W.).

⁷³ Vgl. MoE, S. 1026; ohne Stellenbeleg der Hinweis bei Helmut Arntzen, *Musil-Kommentar zu dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, München 1982, S. 185.

Wenn wir vor uns blicken – sagte er –: eine undurchsichtige Wand! Wenn wir links und rechts blicken: ein Übermaß wichtiger Geschehnisse, ohne erkennbare Richtung! [...] Wenn man aber zurückblickt, ist wie durch eine wunderbare Fügung alles Ordnung und Ziel geworden ... Darum, wenn er so sagen dürfe: wir erleben in jedem Augenblick das Geheimnis einer wunderbaren Führung. (MoE, S. 172)

Selbst der auf sein Leben zurückblickende Moosbrugger beruhigt sich mit dieser Form retrospektiver Sinnstiftung:

Es war eine bewegte Zeit, im ganzen. Und im geheimen war er eigentlich recht stolz, darin gelebt zu haben. Wenn man es so bedachte, im einzelnen war es ja eine verworrene und öde Angelegenheit, aber schließlich lief sein Weg mitten durch, und hinterdrein konnte man ihn ganz deutlich sehn, von der Geburt bis zum Tode. [...] Und alles war doch irgendwie zusammengefaßt zu einem Ganzen: die Landstraßen, die Städte, die Gendarmen und die Vögel, die Toten und sein Tod. Er selbst verstand es nicht ganz, und die anderen noch weniger, wenn sie auch mehr darüber reden konnten. (MoE, S. 398)

Einer solchen ontologisch grundlosen Sinnerzeugung und Vergewisserung durch das Erzählen verweigern sich hingegen Ulrich und Musils Erzähler.⁷⁴ Sie verweigern sich damit auch der von Roland Barthes offengelegten erzähltechnischen Finte, wonach »die treibende Kraft der narrativen Aktivität die Verwechslung von zeitlicher Folge und logischer Folgerung ist«, was dazu führe, dass »das Nachfolgende in der Erzählung als *verursacht von* gelesen wird.«⁷⁵ Indem der *Mann ohne Eigenschaften* dieser Aporie allen Erzählens keineswegs einfach erliegt, sondern sie im Gegenteil offenlegt und kritisch analysiert – und das am Beispiel Moosbruggers, der aus pathologischen Gründen nicht mehr erzählen *kann* –, erweist sich ein weiteres Mal die hochgradig reflexive Funktion des wahnsinnigen Frauenmörders im weitverzweigten Musil'schen Erzählkosmos. Zugleich aber entsteht durch die reflexive Wendung gegen das ›naive‹ Erzählen eine neue Aporie,⁷⁶ welche die Fertigstellung des Romans extrem hinauszögern

⁷⁴ Vgl. dagegen folgende Bemerkung in einer Nachlassvariante aus dem »Heimweg«-Kapitel: »[D]ie meisten Menschen [...] lieben die einfache Handlung, wegen ihrer besonderen Eignung für die Erinnerung« (KA, Druckfahnen 131).

⁷⁵ Roland Barthes, Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: R. B., Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M. 1988, S. 102-143, hier S. 113.

⁷⁶ Vgl. Rasch, »Der Mann ohne Eigenschaften«, a. a. O., S. 102: »Die paradoxe Forderung, das nicht Erzählbare dennoch zu erzählen, hat zur Folge, daß kein einziger Satz mehr naiv gebildet werden kann.«

und schließlich zum Erliegen bringen wird. Wohl nicht zuletzt in diesem Sinn ist Musils vielzitiertes Selbstkommentar zu verstehen, den er für eine wieder fallengelassene *Vorrede* zum Zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften* entworfen hat: »Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.« (MoE, S. 1937)

HEIKE GFREREIS

UNBEMERKTE EINVERLEIBUNG

Max Kommerells *Jean Paul* und die Literaturtheorie des russischen Formalismus

Die methodische Konsequenz von Max Kommerells Literaturwissenschaft wurde wiederholt beschrieben,¹ ich möchte das Bewusstsein für ihre Einsichten durch einen ihr scheinbar entgegengesetzten Vergleich mit den russischen Formalisten schärfen. Die Ähnlichkeiten, die sich zwischen ihrer und Kommerells Methode auf unterschiedlichen Ebenen zeigen und die ich im Folgenden durch schlichte Konfrontation von Textstellen deutlich machen möchte, gründen weniger darin, dass Kommerell einer formalistischen Ideenwelt nahegestanden wäre (wie sie in Deutschland von Oskar Walzel und Günter Müller vertreten wurde) oder gar die Theorien der Russen unmittelbar kennengelernt² und angewandt hätte. Sie resultieren aus einer bestimmten, einer lyrischen Disposition des analytischen Lesens, die (explizit) Kommerells Methode prägt und (stillschweigend) der formalistischen Theorie vorausgeht: Der Leser verleiht, als läse er ein Gedicht, dem literarischen Text seine Stimme, spricht ihn gleichsam von innen heraus und führt sich dabei buchstäblich die Elemente seiner künstlichen Struktur vor Augen und lässt sie sich auf der Zunge zergehen: den Vers etwa und den Reim, die der Folge und dem Sinn der Wörter im Satz

¹ Der erste, der dies systematisch getan hat, war Heinz Schlaffer (Zur Methode von Max Kommerells »Jean Paul«. Mit drei Exkursen zu gegenwärtigen Interpretationstheorien, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 14, 1979, S. 22-50). Die daran anschließenden Auseinandersetzungen mit Kommerells literaturwissenschaftlicher Methode sind beschrieben bzw. publiziert in: Walter Busch u. Gerhart Pickerodt (Hrsg.), Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität, Göttingen 2003, wobei jüngere Forschungsbeiträge zu ergänzen sind: Ulrich Port, Literaturgeschichte als Körperschau: Max Kommerell und die Pysiognomik der 1920er Jahre, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 14, 2006, S. 383-414, und Matthias Weichelt, Gewaltsame Horizontbildungen. Max Kommerells Lyriktheoretischer Ansatz und die Krisen der Moderne, Heidelberg 2006.

² Was immerhin durch die *Zeitschrift für slavische Philologie* möglich gewesen wäre, die in den Jahrgängen 1925, 1927 und 1928 (s. Victor Erlich, Russischer Formalismus, Frankfurt/M. 1987, S. 391) über die wichtigsten formalistischen Thesen unterrichtete.

entgegengerichtet sind; die Strophenform und die Gattung, die das Gedicht formal vom ersten bis zum letzten Wort motivieren; oder auch die monologisch oder dialogisch-ironische, mehr oder weniger gebrochene Haltung des lyrischen Ichs zur Welt. Die russischen Formalisten entwickeln ihre Theorie des Wortkunstwerks an der Lyrik und übertragen dann die Elemente der auf den ersten Blick künstlichen und formgebundenen, paradigmatisch organisierten, aber auch deutlich als Ausdruck einer »Stimme«, als Rede oder Gesang formulierten Verssprache auf die scheinbar weniger künstlich und klanglich disponierte, von der Schrift geprägte und syntagmatisch organisierte erzählende Prosa.³ Kommerell findet seinen Schlüssel zu Jean Pauls Prosa in einer polyphonen Mimikry, dem ›Einverleiben‹,⁴ und projiziert dabei Elemente der Lyrik ebenfalls auf Elemente der Prosa. Auch das ist zu erläutern.

1. MIMIKRY ALS LITERATURWISSENSCHAFTLICHES VERFAHREN

In Max Kommerells Arbeitsheft von 1933 findet sich eine einzige, indirekte Spur seines Buchs über Jean Paul, das er in diesem Jahr schreibt: »Ich träume v Eri.[ka], besonders schön, hellgrün, enganliegend gekleidet, mit bloßen Füßen. Ich recke die Arme nach ihr. Sie sagt, mit neckischem Ausdruck: ich kann mich mit dir leider nicht beschäftigen, du hast ja den ganzen Jean Paul im *Leib*«. ⁵ Der Traumbericht bestätigt das Gerücht, Kommerell habe sein Buch ohne jedes Hilfsmittel, seinen Jean Paul in- und auswendig kennend, in sechs Wochen hingeschrieben, und er bestätigt die zentrale Metapher seiner Untersuchung mit einer privaten Anekdote: »du hast ja den ganzen Jean Paul im *Leib*«.

Das Im-Leib-haben spielt Kommerell in seinem Buch auf allen Ebenen durch, vom Satzrhythmus über den Figurenentwurf und die Handlungsführung hin zu Gattungsfragen des humoristischen Romans, und variiert es in seiner redensartlichen Vieldeutigkeit, von Beseelen und Einverleiben

³ Die Ursprünge der formalistischen Vorstellung von »Stimme« in der Lyrik im Unterschied zu Gérard Genettes Begriff der narrativen Stimme zeigt Matthias Aumüller (Die Stimme des Formalismus. Die Entwicklung des Stimmenbegriffs im russischen Formalismus, in: Andreas Blödorn u. a. [Hrsg.], Stimme[n] im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, Berlin, New York 2006, S. 31-52).

⁴ Das Kommerellsche ›Einverleiben‹ erinnert in vielem an Michail Bachtins 1940 fertiggestellten, aber erst über zwanzig Jahre später erschienenen Buch über Rabelais, wo sowohl die mimetische Vergegenwärtigung der Stimmen eines Textes, seine ›Dialogizität‹, wie der nicht mit der Seele identische Leib, der ›groteske Leib‹, eine zentrale Funktion besitzen.

⁵ DLA, D: Kommerell, Verschiedenes: Arbeitsheft 1932-34.

über Besessensein und ekstatisches Transzendieren hin zum Leibgeben und Entleiben. »Leib« ist sein absolutes, Form, Inhalt, Gattung, Erzähler und Figur, Text und Leser umfassendes Schlüsselwort, um die Besonderheiten von Jean Pauls Werk zu verstehen. Analyse ist so bei ihm auch immer Imitation, Mimikry der spezifischen Stil- und Ideenmischung seiner Gegenstands:

Auf welche Art die Seele im Leib haftet, ist Jean Pauls Schicksal. [...] Es gibt einen Begriff des Leibes, der, keineswegs heidnisch, in den christlichen Künsten zu der zartesten Gebärdensprache geführt hat: der Begriff vom Leib als einer Botschaft der Seele. Diesem Begriff ist der Leib wohl ein Zweites, Dienendes, aber heilig, wie ein Gefäß von Heiligem heilig ist, und jeder Leib ein wenig Leib des Herrn. Aber es gibt einen anderen furchtbareren: dem die leibliche Form eines Menschen ein Spott auf seine innere Gestalt ist. [...] Der Anfang allen Humors in Jean Paul ist also das Lachen des unbedingten Ich über seine bedingte Gestalt, so dass der humoristisch beschaffene Mensch sein erstes Gedicht mit den Bewegungen des eigenen Leibes aufführt. Jeder humoristische Moment, kann man sagen, durchschneidet einen der Fäden, mit denen ein Ich im Leibe hängt.⁶

Katholische Symbolik und romantische Kunstvorstellungen, Heilige Kommunion und Fichtes Ichvorstellungen verbinden sich, wie bei Jean Paul selbst, zu einem Amalgam, das mit einer technischen Wendung (»durchschneidet einen der Fäden, mit denen ein Ich im Leibe hängt«) präzise benennt, was in Jean Pauls Romanen ein Ereignis ist.

Victor Sklovskij nutzt 1925, acht Jahre vor Kommerells *Jean Paul*, in seiner *Theorie der Prosa* ebenfalls das Nachsprechen und eine den ganzen Körper, Kopf und Fuß umfassende, der Rezeption von Lyrik entlehene Mimikry, um seinen Gegenstand in der Evokation auch theoretisch zu analysieren. Das zweite Kapitel »Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen« eröffnet er auf eine für eine wissenschaftliche Theorie sehr ungewöhnliche Weise:

Die verschrobene Sprache der Dichtung, die den Dichter zum Stammelnden macht, das seltsame, ungewöhnliche Vokabular, die ungewöhnliche Wortstellung – woher kommt das alles? [...] Der Weg der Kunst ist ein gewundener Pfad, auf dem der Fuß die Steine spürt, ein Pfad mit Hin und Her. Wort gesellt sich zu Wort, das Wort fühlt das Wort, wie die

⁶ Max Kommerell, *Jean Paul*, 5., durchges. Aufl., Frankfurt/M. 1977 (im Folgenden zitiert: JP), hier S. 300f.

Wange die Wange. Die Worte werden voneinander getrennt, und statt eines einzigen Komplexes, des automatisch ausgesprochen Wortes, das herausgeschleudert wird wie eine Tafel Schokolade aus einem Automaten, entsteht ein Wortklang, ein Wort, das klar gegliederte Bewegung ist. Auch der Tanz ist eine Bewegung, die man empfindet, genauer gesagt, eine Bewegung, die so aufgebaut ist, daß man sie empfindet.⁷

Sklovskij stimmt und taktet seinen Leser regelrecht ein, bevor er ihn mit einer an dieser Stelle noch rätselhaften Erzählung befremdet:

Herodot (VI, 129-131) erzählt folgende Geschichte: ein junger Mann ließ sich auf seiner Hochzeit so sehr vom Tanz hinreißen, daß er auf einem Tisch tanzte, sich dann mit dem Kopf auf den Tisch stellte und mit den Beinen schlenkerte. Der erzürnte König, der Vater der Braut, rief ihm zu: »Tisandros Sohn, du hast dich um die Braut getanzt!« – »Das kümmert mich nicht«, erwidert der Bräutigam und tanzte weiter (TP, S. 25f.).

Erst am Ende des Kapitels, dreißig Seiten später, wird deutlich, das sich der Literaturtheoretiker, der die Bewegungen seines Gegenstands nachempfindet, um seine Allianz mit dem Inhalt, mit Moral, Sinn und Ideologie tanzt:

Die Methoden und Kunstgriffe des Handlungsaufbaus sind den Kunstgriffen der Wortinstrumentierung ähnlich, ja, letztlich mit ihnen identisch. Literarische Werke sind ein Gewebe aus Klängen, klar gegliederten Bewegungen und Ideen. [...] Vom Standpunkt der Komposition aus gesehen ist der Begriff ›Inhalt‹ bei der Analyse eines Kunstwerks überflüssig. Die *Form* ist aber hier als *Kompositionsgesetz eines Gegenstands* zu verstehen (TP, S. 53f.).

Wie Kommerell beendet Sklovskij seine Mimikry mit dem Aufdecken von Kompositionsweisen, von technisch beschreibbaren Zusammensetzungen und Zergliederungen. Im Unterschied zu ihm ist seine Mimikry wie seine Theorie jedoch auf keinen konkreten Gegenstand bezogen, sie ist allgemein und ›formalistisch‹, nicht Jean-Paul'sch.

⁷ Viktor Sklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1984 (im Folgenden zitiert TP), hier S. 25.

2. DIE LYRISCHE MIMIKRY ALS GEGENMITTEL ZUM SYMBOLISTISCH-PLASTISCHEN KUNSTVERSTÄNDNIS

Sklovskij eröffnet die *Theorie der Prosa* mit einem Angriff gegen den Symbolismus: »Kunst ist Denken in Bildern« (TP, S. 7). Dieser Satz, so führt er dann aus, ist für die Definition der Literatur weder hinreichend noch notwendig: Zum einen gibt es auch Literatur ohne Symbole, zum anderen erscheint als Bild nur, was durch die Kunst verfremdet wurde. Auch Kommerell spitzt die Gedanken seines *Jean Paul* durch Polarisierung mit einem symbolistisch-plastischen Kunstverständnis zu:

Es gibt keinen größeren Abstand als den zwischen der beseelten Menschengestalt Jean Pauls und einem griechischen Bildwerk. Ein solches hat man oft seelenlos genannt, obschon es das Innigste ist was uns je aus der Kunst angeblickt hat. [...] Es ist kein Leben daran, das nicht Seele wäre, und darum nirgends Seele als besonderer Wert, als etwas das sich gelöst hat. (JP, S. 48f.)

Groß empfinden ist für ihn die Möglichkeit zur Größe: wo ließe sie sich deutlicher dartun als am Jüngling? Groß sein durch Innerlichkeit wäre am Mann etwas Halbes, an einer Frau schon fast etwas Falsches! An Jünglingen billigt man's: Größe als plastische Größe würde an ihm zurückstoßen, als mögliche ist sie liebens- ja verehrungswürdig. Ihm fordern wir keine Tat ab, nicht einmal scharfen Umriß der Person. Er hat den Umriß, den schöne Farben als ihre garnicht gezogene Grenze gegeneinander haben – so und nicht schärfer hebt er sich ab gegen die Natur. (JP, S. 95)

Dieses anti-plastische Prinzip bestimmt bei Jean Paul den geisterhaften Charakter der Figuren, die Nebensächlichkeit der Handlung, den überbordenden Sprechstil und löst jene lyrische Lese-Haltung aus, deren Grundform die Prosopopoeie, das ›Gesicht-Hervorbringen‹ ist:

Handeln und Weltbezug ist für Jean Paul, aus Mangel an Tat und Welt, weniger wichtig. Sprechen sehr: aber ganz anders als bei Goethe, wo die Menschen »etwas« sagen. Bei Jean Paul sagen sie »sich«. Das Sprechen, ja Denken ist nicht zunächst des Inhalts wegen, sondern mimisch aufgefaßt [...]. Seine innere Welt ist, auch hierin, Welt des Ohrs. (JP, S. 117f.)

Die

reine Form des Jean Paul-Romans ist der Traum. Es könnte noch ein Drittes geben: wenn die reine Form des Romans das lyrische Gedicht wäre. [...] die Romane Jean Pauls [haben] trotz ihrer Geisterhaftigkeit

vor den romantischen Romanen den Ernst des Erlittenen voraus: denn auch die Geister leiden – und an was? am Leib. (JP, S. 185 und 187)

Führt man sich vor Augen, dass der mit seinem Äußeren so gar nicht in Stefan Georges griechische Schönheitsvorstellungen passende Kommerell nach seinem Bruch mit dem Meister 1930 von diesem nur ›Die Kröte‹ genannt wurde, dann gewinnen solche Formulierungen eine biographische Nebenbedeutung und scheinen Ausdruck von Verarbeitung und Projektion, Heilmittel und Gegengift. In konsequenter, in seiner Tradition stehender, sie aber umwertender Abgrenzung entwickelt Kommerell aus dem plastisch-physiognomischen Prinzip, welches das Denken und Leben des George-Kreises bestimmt,⁸ ein ästhetisch-formalistisches Verfahren, in dem Mimikry und Gestik, Leib und Gesicht nur Denkfiguren sind, die beim Erfahren, Erkennen und Darstellen literarischer Strukturen helfen. George wird dabei selbst nur zur ästhetischen Denkfigur, zu einem imaginären Leib, in den man sich ganz unverbindlich hineinversetzen kann, um seinen analytischen Verstand zu schärfen und den Phänomenen auf ihren strukturellen Grund zu gehen.

Kommerell thematisiert diesen Umwandlungsprozess im *Jean Paul* immer wieder explizit. Von Anfang an verdeutlicht er seine anti-plastische und anti-georgische, nur ästhetische und in der Imagination realisierte Vorstellung von Einverleibung, indem er ein Motto aus Georges *Lobreden auf Jean Paul* voranstellt – »Und sind sie nicht alle etwas von unserem Fleische: seine Wesen, in denen wir nur die kämpfenden und versöhnenden Teiler der eigenen Seele sehen ...?« –, das er dann schon auf der ersten Seite uminterpretiert: »Der eine [Goethe] wird sich in den Dingen finden, der andre [Jean Paul], sofern er sich streng von ihnen sondert« (JP, S. 11), schreibt er über ein von Jean Paul erzähltes Kindheitserlebnis. Wer erwartet, dass das Motto einer affirmativen, identifikatorischen Lektüre der Weg bereitet ist, der wird enttäuscht und eines Besseren belehrt. Voraussetzung für jede Art der Identifikation mit Jean Paul ist die Trennung, nicht die Identifikation. Wenn Kommerell daher das Zusammenspiel von Leib und Seele beschreibt, so passen beide nie ganz ineinander, sind nicht auf plastische Weise eins, sondern entfalten ihre Bewegung aus ihrem Ungleichgewicht.

Wie sehr Kommerell das ›Leibgeben‹ in seiner Ambivalenz – hie plastischer Symbolismus, da Mittel literarischer Strukturanalyse – beschäftigt hat, verraten seine Notizen zu Goethe und Schiller, Kleist, Rilke und

⁸ Ulrich Raulff, *Steinerne Gäste. Im Lapidarium des George-Kreises*, in: *Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung*, Marbach/N. 2008, S. 5-33.

Nietzsche aus dieser Zeit. Sie sind nicht nur übersät von idealen Georgischen Profilskizzen, die dem verlorenen Freund Johann Anton gleichen, und ab und zu grundiert mit einem burlesken Kopf, der auch Kommerells eigener sein könnte. Sie kombinieren diese Gesichter mit unorganischen Zeichnungen, die dabei helfen können, einen imaginären Gegenstand in seiner Struktur zu erfassen: geometrische Formen, semantische Dreiecke, binomische Tabellen, geraden, unterbrochenen, gekreuzten und parallel geführten Linien der Sprech- und Handlungsführung:⁹ Kommerells Gesichte(r) sind Mittel, um etwas über die Literatur herauszufinden, nicht über sich.

3. DIE ›LITERARISCHE EVOLUTION‹

Sklovskij führt in *Theorie der Prosa* auch die Vorstellung aus, die für die formalistische Sichtweise der Literaturgeschichte charakteristisch ist:

Ein Kunstwerk wird vor dem Hintergrund anderer Kunstwerke und im Zusammenhang mit ihnen wahrgenommen. Die Form eines Kunstwerks wird durch sein Verhältnis zu anderen, vor ihm existierenden Formen bestimmt. Das Material des Kunstwerks wird durch sein Verhältnis zu anderen, vor ihm existierenden Formen bestimmt. Das Material des Kunstwerks wird stets hervorgehoben, »herausgeschrien«. Nicht nur die Parodie, sondern jedes Kunstwerk überhaupt wird als Parallele und Antithese zu irgendeinem Muster geschaffen. Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, sondern um eine alte Form zu ersetzen, die ihren künstlerischen Wert verloren hat. (TP, S. 31.)

Kommerell bestimmt in der Vorrede zur zweiten Auflage die Grundfrage seines Jean-Paul-Buchs ebenfalls als Frage nach Jean Pauls spezifischer Leistung für die Evolution der Gattung ›Roman‹:

Was ist die Form Jean Pauls? Genauer: Welche tiefen Veränderungen erleidet der Roman als Gattung durch den Versuch Jean Pauls, ihn zu seiner Form zu machen? Eine Zerlegung der einzelnen Werke versprach hierfür nichts, wohl aber ein Zusammentragen und ein Vergleich des Ähnlichen. Gesucht war ein Schema dessen, was ein Jean Paul Roman ist, und des Gestaltungsvorgangs – ein Schema nämlich, nach dem ungefähr das Entstehen einer Rede, einer Situation, einer Figur, einer Ge-

⁹ Ein Beispiel dafür ist abgebildet in dem Marbacher Magazin *Zeichnungen am Rand der Dichtung* (Marbach/N. 2010, S. 90).

schichte und vor allem des einen aus dem anderen zu denken ist. Obwohl der Verfasser aus den Vorarbeiten Jean Pauls zu den einzelnen Werken Gewinn gezogen und sich einige sehr erhebliche Daten daraus zunutze machte, las er dieses Schema keineswegs aus der Entstehungsgeschichte der Werke ab. Er fand es auf konstruktivem Weg, wie es die psychologische Einsicht in den Dichter und seine Entwicklung, und wie es die Bauart der Dichtungen nahelegt – eine Bauart, die etwas Technisches, ja Mechanisches hat und daher das Warum und Wozu vielfach deutlich anzeigt. (JP, S. 6.)

Wie Sklovskij legt Kommerell das Hauptaugenmerk seiner gattungshistorischen, literaturgeschichtlichen Fragestellung auf die literarischen, konstruktiven Elemente:

Jedem, der Augen im Kopf hat, ist es völlig klar, daß die Kunst nicht zur Zusammenfassung, sondern zur Zerlegung neigt, denn sie ist selbstverständlich kein Marschieren zur Musik, sie ist ein Tanzen und Schreiten, das empfunden wird, genauer gesagt, eine Bewegung, nur dazu geschaffen, daß wir sie empfinden. Das praktische Denken tendiert zur Zusammenfassung, zur Aufstellung allumfassender Formeln. Die Kunst hingegen »mit ihrem Drang nach dem Gegenständlichen« (Carlyle) versucht, selbst das zu zerlegen, was als Allgemeines und Einheitliches erscheint. Elemente der Stufenkomposition sind die Wiederholung mit ihrem Sonderfall, dem Reim, die Tautologie, der tautologische Parallelismus, die Retardation, die epische Wiederholung, Märchenformeln, die Peripetie und viele andere Stilfiguren. (TP, S. 33).

4. DIE ›AUFERWECKUNG DES WORTS‹ UND DAS ›SKAZ‹

In Sklovskijs den Formalismus initiierenden Aufsatz *Kunst als Verfahren* von 1916, in dessen Zentrum die Analyse zweier humoristischer Romane steht (*Don Quijote* und *Tristram Shandy*), findet sich die oft zitierte Stelle:

Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der »Verfremdung« der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungspro-

zess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist unwichtig.¹⁰

In *Theorie der Prosa* verifiziert er diese Einsicht an den Gattungen, die wegen ihrer vermeintlichen Nähe zur gewöhnlichen Schriftsprache anders als jene in Versen von vornherein nicht auffällig sind: Erzählung und Roman:

Die Sprache der Dichtung ist eine konstruierte Sprache. Die Prosa hingegen ist eine gewöhnliche Sprache, sparsam, leicht, korrekt (dea prosae ist die Göttin einer leichten Geburt, bei der das Kind »richtig« liegt). Hemmen und Retardieren als allgemeines Gesetz der Kunst werde ich in meinem Aufsatz über den Handlungsaufbau ausführlicher erörtern. (TP, S. 23).

Was Friedrich Nietzsche in einem Aphorismus über »gute Prosa« sagt, trifft dasselbe: daß man nur »im Angesicht der Poesie« gute Prosa schreibe, daß diese ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie sei und all ihre Reize darin bestehen, daß beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen werde. Denn ist Poesie nicht möglich ohne ein Distanznehmen von der gewöhnlichen Prosa, so ist gute Prosa wiederum ein Abstandhalten von der Poesie. (TP, S. 32).

Kommerell führt ebenfalls unter den Vorzeichen der Verfremdung, in Abgrenzung zum Gewöhnlichen, in Jean Pauls immer wieder über die Stränge aller Syntax, Logik und Semantik schlagende, anstrengend-ungewohnte Prosa ein:

Der gewöhnliche Mensch gebraucht die Worte als Sinnzeichen ... der Dichter auch, aber zugleich läßt er die erste Bannkraft der Wortstämme in ihnen aufleben. Er gebraucht sie zum erstenmal, mit dem zitternden Glück des Findens. (JP, S. 31).

Es ist der Rhythmus, der die Gewalt der ersten unwiederholbaren Prägung, die Innigkeit des Entsprechens, welch beides wir in den Wortwurzeln verehren, für einen ganzen Satz wiederherstellt: auch ein ganzer Satz wird bannkräftig, bannt ein Ganzes von vielen Eindrücken zwingend gleich und ohne Abbruch in die Seele. Nicht so die Prosa oder, vorsichtiger gesagt, lange nicht so. Sie ist mittelbar dichterisch durch Darstellung und Bildkraft, durch Vorrufen einer Gestaltenreihe, oder

¹⁰ Viktor Sklovskij, Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hrsg.), Russischer Formalismus, München 1969, S. 5-35, hier S. 15.

einer Reihe von Lebenszufällen, durch Bau und Anlage, Welt und Begriff. Jean Paul aber, wenn man ihn aus dem Höchsten seines Sprachvermögens begreift, gibt dem Kaiser, was Gottes ist. Er wendet sich von der gebundenen Rede der freien Schwingungen der ungebundenen zu, weil er von der Prosa erwartet, was ihm die Dichtung nicht zu gönnen scheint: den unbegrenzten Reichtum an Ausdrucksgebärden (JP, S. 32).¹¹

In der Konfrontation verschiedener Ausdrucksgebärden, der Unterscheidung von Abständen, Seh winkeln und Vortragsweisen, der mimischen Vergegenwärtigung der verschiedenen Haltungen, aus denen gesprochen werden kann, liegt ein Merkmal der Jean Paul'schen Romane:

Sobald für die Untersuchung die Romanform gewissermaßen den Jean-Paulischen Gesichtsausdruck angenommen hatte, verriet sich vieles was man sonst als willkürlichen Auswuchs betrachtete, ebenfalls als »Form« von derselben wenigstens subjektiven Notwendigkeit, die alles von Jean Paul Geschriebene hat. Einige Kapitel des ersten Teils behandeln diese »kleinen Formen« als nicht wegzudenkende Bestandteile eines sehr zusammengesetzten Ganzen, bis herab zur Metapher; sie verfolgen zugleich ihren inneren Sinn, der gleich dem Gewebe der Nerven oder der Bahn des Blutes wieder zum Zentrum leitet: einer letzten Besinnung auf das Dasein. Die kleinste dieser »kleinen Formen«, die Metapher, ist auch nicht jedermanns Metapher, sondern Jean-Paulisch bis in den Sprachrhythmus. Ob man nicht erspüren könnte, wie die Innerlichkeit der Vorstellung in den eigentümlichen Ausdruck übergeht? (JP, S. 6).

Sucht man für Ausdrucksgebärde in diesem Sinn und für die Mimikry, die der Autor wie der Leser bei der Imagination, der Vergegenwärtigung und Aufführung eines Textes vollziehen, ein anderes Wort, dann liegt der »skaz« der Formalisten nahe, jene Erzählweise, die durch den »persönlichen Ton« des Erzählers, seine künstlerische Imitation bestimmter Redehaltungen geprägt ist und letztlich die Handlung erst hervorbringt. Boris Ejchenbaum hat 1918 in *Wie Gogols »Mantel« gemacht ist* das »System verschiedenartiger mimisch-artikulatorischer Gesten« musterhaft beschrieben. Gogols Text fügt sich für ihn aus »lebendigen Redevorstellungen und Sprechemotionen«: »Ein solcher *skaz* will nicht bloß erzählen, nicht nur sprechen, sondern mimisch und artikulatorisch Worte reproduzieren, und

¹¹ In einer späteren, unvollendeten und unveröffentlichten Studie *Dichtersprache und Sprache des Alltags* entwickelt Kommerell diesen Gedanken weiter: »Heute aber, wo kein neues Urwort aus ersten Begegnungen mehr geprägt wird, ist im Wort jene andre Gewalt nur noch schlafend und geheim vorhanden: die Ausdrucksgeberde [sic].« DLA, D: Kommerell, Prosa.

Sätze werden nicht nur nach dem Prinzip logischer Rede ausgewählt und aneinandergelagert, sondern mehr nach dem Prinzip ausdrucksvoller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, der lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt.¹² Kommerell deutet das Primat des Sprechens bei Jean Paul:

Das Sprechen, ja Denken der Figuren ist nicht zunächst des Inhalts wegen, sondern mimisch aufgefaßt, und Jean Paul hat daraus ein Studium gemacht [...]: Da dem Reden leichter und mehr Bedeutung und Bestimmung zu geben ist als den Handlungen: so ist der Mund als Pforte des Geisterreichs wichtiger als der ganze handelnde Leib, welcher doch am Ende unter allen Gliedern auch die Lippe regeln muß. (JP, S. 117).

5. DIE MACHT DER ÄQUIVALENZ IN DER PROSA

Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz, der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination. Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben. [...] prosodische Länge gleicht Länge, Kürze gleicht Kürze; Wortgrenze gleicht Wortgrenzen, das Fehlen einer Grenze dem Fehlen einer Grenze; syntaktische Pause gleicht syntaktischer Pause, das Fehlen einer Pause gleicht dem Fehlen einer Pause,

definiert Roman Jakobson 1960.¹³

Kommerell entfaltet vor einer ähnlichen Vorstellung seine Beschreibung der Jean Paul'schen Sprache:

Bei Jean Paul lässt sich nie die Andeutung eines Gleichmaßes feststellen. Er findet das Maß im Unmeßbaren. Die Bestimmtheit des sich immer neu Bestimmenden. Er schafft aus der Möglichkeit der Prosa etwas, worin sie bleibt was sie ist, und doch mehr wird: feiner, fortpflanzender Äther aller Gefühle, so stegreifhaft, selbstgetrieben und blitzschnell wechselnd in göttlichen Launen wie die Seele selbst. (JP, S. 32).

Wenn also keine meisterhafte Prosa, keine Prosa von feinem klanglichen Gewissen stumpf ist gegen die Binde- und Fliehkraft gewisser Lautgruppen und Silbenfälle, gegen das Überredende von Vergleich,

¹² Boris Ejchenbaum, Wie Gogols »Mantel« gemacht ist, in: Striedter (Anm. 10), S. 122-159, hier S. 129.

¹³ Roman Jakobson, Linguistik und Poetik, in: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt/M. 1979, S. 83-121, hier S. 94f.

Entsprechung, Gegensatz, gegen ein Zögern oder Beschleunigen im Satzbau: so verwendet Jean Paul erst solche Mittel nicht bloß gelegentlich mit zurückhaltendem Geschmack, sondern er bezieht sie aufeinander, hebt sie durcheinander und faßt sie zusammen in ein herrlich bewegtes Ganzes von Druckempfindungen, macht aus dem Vielfachen solcher Mittel eine Ordnung, die über dem Gesetz der Darstellung regiert. Statt daß er also Gestalten, Lagen oder Gefühle beschrieb, macht er im Beschreiben ein Gefühlses unmittelbar tönend. (JP, S. 33).

Kommerell beschwört damit keinen magischen Wortzauber, der einen mystischen Zusammenhang zwischen Klang und Gefühl, Wort und Bedeutung voraussetzt; er geht im Gegenteil von deren Differenz aus, um aus diesem Punkt der Nicht-Identität von Welt und Ich, Sprache und Sprecher die Sprechhaltung, die spezifisch Jean Paul'sche Ausdrucksgebärde zu bestimmen:

Wenn also die rhythmische Dichtung aus der Möglichkeit des Gleichmäßigen in der Sprache ihre Kunst aufrichtet, holt Jean Paul aus der Wirklichkeit des Ungleichmäßigen in der Sprache, steigernd, ausholend, aufschichtend, allüberbietend seine Harmonik des Gegensatzes, und gibt dem Auf und Ab der von ihm bezauberten Gemüter ein so entzückendes Unmaß, wie es, schnell erzeugt und schnell hinweg, nur noch die Musik in uns erregt (JP, S. 33).

Ein Beispiel (Nr. 40 *Cedo nulli*): Er kam eiliger durch Beete – durch grüne Täler – über klare Bäche – durch mittagstille Dörfer – vor ruhendem Arbeitszeug vorbei – auf dem Zauberkreis der Höhen stand Zauberrauch – der Sturmwind war entflohen, und am klaren Himmel blieb das große unendliche Blaue zurück – Vergangenheit und Zukunft brannten hell und nahe, entzündet von der Gegenwart – der Blumenkelch des Lebens umschloß ihn buntdämmernd, und wiegte ihn leise – und Pans Stunde ging an (JP, S. 40).

Wie Sklovskij in *Theorie der Prosa* – »Die Methoden und Kunstgriffe des Handlungsaufbaus sind den Kunstgriffen der Wortinstrumentierung ähnlich, ja, letztlich mit ihnen identisch. Literarische Werke sind ein Gewebe aus Klängen, klar gegliederten Bewegungen und Ideen« – geht auch Kommerell den Weg von der lautlichen und rhythmischen Ebene über die Syntax zur Sujetfügung, zur ›Stufenkomposition‹. Wobei Kommerell die Bezeichnung ›Stufe‹, anders als Sklovskij, religiös, nicht technisch konnotiert und mit dem Kunstgriff der Wiederholung auf Ereignisebene eine zutiefst ästhetische Erfahrung beschreiben kann, das Erleben unvergesslicher Momente einer kurz bevorstehenden Offenbarung, zu der es nicht kommt:

Gering an Zahl und streng umschrieben sind diese Stufenerlebnisse: so streng umschrieben wie Weihen und Rituale. Sie heißen: die Begegnung des Geistes mit dem All, die Begegnung des Jünglings mit dem großen Menschen, mit dem Freund, mit der Geliebten, und endlich (nur im Titan deutlich gestaltet) der Übergang des Jünglings in den Mann. In vielen Auftritten hat Jean Paul die unverwüstliche Kraft dieser Augenblicke ausgegeben, die auch durch so höllische Störungen, wie seine verängstete Phantasie sie erfindet, nur schneller werden können, was sie sind: ewig. (JP, S. 101).

6. DIE SELBSTREFLEXIVITÄT ALS MERKMAL DER LITERATUR

Noch einmal Sklovskij:

Die philosophische Weltanschauung ist für den Schriftsteller seine Arbeitshypothese. Genauer gesagt, das Bewußtsein des Schriftstellers wird durch das Sein der literarischen Form bestimmt. Man sollte sich nicht durch die Biographie des Künstlers verleiten lassen; er schreibt und sucht (erst) hinterher eine Motivierung. Am allerwenigsten aber sollte man sich durch die Psychoanalyse verleiten lassen.¹⁴

Terry Eagleton spitzt den Formalismus als Anwendung der Linguistik auf die Literaturwissenschaft zu: »*Don Quixote* handelt nicht von der gleichnamigen Figur: Die Figur ist nur ein Verfahren, um die verschiedenen *Erzähltechniken* zusammenzuhalten«. ¹⁵

Auch für Kommerell ist Jean Paul nur eine Kunstfigur, ein Verfahren, jeden Teil seiner Romane zu motivieren. Noch einmal die Sätze aus der Vorrede zur zweiten Auflage:

Sobald für die Untersuchung die Romanform gewissermaßen den Jean-Paulischen Gesichtsausdruck angenommen hatte, verriet sich vieles, was man sonst als willkürlichen Auswuchs betrachtete, ebenfalls als Form von derselben wenigstens subjektiven Notwendigkeit, die alles von Jean Paul Geschriebene hat. Einige Kapitel des ersten Teils behandeln diese »kleinen Formen« als nicht wegzudenkende Bestandteile eines sehr zusammengesetzten Ganzen, bis herab zur Metapher; sie verfolgen zugleich ihren inneren Sinn, der gleich dem Gewebe der Nerven oder der Bahn des Blutes wieder zum Zentrum leitet: einer letzten Besinnung auf das Dasein. Die kleinste dieser »kleinen Formen«, die Metapher, ist

¹⁴ Striedter (Anm. 10), S. XXXIV.

¹⁵ Terry Eagleton, Einführung in die Literaturtheorie, Stuttgart 1994, S. 3.

auch nicht jedermanns Metapher, sondern Jean-Paulisch bis in den Sprachrhythmus. Ob man nicht erspüren könnte, wie die Innerlichkeit der Vorstellung in den eigentümlichen Ausdruck übergeht? Dabei wurde etwas wie ein biographischer Aufschluß möglich, wenn man das Wort nicht zu eng nimmt (JP, S. 6f.).

Kommerell weist immer wieder darauf hin, dass er unter Jean Paul die von diesem eingeführte humoristische Figur des Autors versteht. In ihm wie in seinen Figuren gestaltet sich zunächst immer deren ›Lage‹: die »Beziehung zum Ich, oder zum Leib, oder zur Welt, oder zu allem«, nicht der Zustand der Seele:

Sollte etwa das Ich, in dem Jean Paul den versammelten Ernst des Daseins fühlt, die Knospe und der Knoten allen Werkes sein: als Urlage zu den Einzellagen? Das Ich also ist Lage. Es ist Getrenntsein mit Erinnern und Hoffen der Einheit, es ist ein Du. Es ist in allem die Ahnung eines andern aufgelöstern oder verwandelten Zustandes, Ahnung dessen an das er grenzt, einer dunklen Zusammenfließung. Daheraus ist schon eine Erzählung denkbar, eine Art philosophischer Fabel: die geistige Unentrinnbarkeit des Ichseins wird zu einem bestimmten irdischen Verhältnis. Ein Mensch in diesem Verhältnis wird hell über sich und erlebt es als Zeichen. Und ohne daß dieses Ich-Bewußtsein Farbe und Form eines bestimmten Ichs hätte: könnte nicht durch es ein Mensch auf seinen Grundton gestimmt werden, so daß Charakter im Falle Jean Pauls die Dauer eines geistigen Erlebnisses bedeutete? (JP, S. 72).

Die Besonderheit Jean Pauls kommt einer antibiographischen Sicht entgegen:

Wir rühren an das Daseinsgeheimnis Jean Pauls. Am wenigsten von unsern Dichtern ist er mit seinem wirklichen Leben und seiner körperlichen Erscheinung gleichzusetzen [...], weder als Gestalt, noch als Schicksal ist er faßbar. Wenn Humor eine Art Selbsterlösung des Häßlichen ist, so war Jean Paul darum noch kein Häßlicher [...], aber seine Körperlichkeit drückte ihn nicht ganz aus, drückte ihn herab, und seine Helden- und Seraphseelen gingen in der linkischen Gestalt seiner Jugend und der aufgeschwemmten seiner Alterung einher. Er haftete unselig im Körperlichen, und demgemäß in Umständen und Welt [...] und wenn uns dieser Widerspruch nicht so ungeheuer dünkt, um den schneidenden Mißton seiner Erdgefühle zu erklären, so kennen wir eben nicht die Riesigkeit der Lichtbogen und Tonwunder, mit denen dieser Geist

mystisch sich selber spielte. Er war in entsetzlicher Weise bei sich selbst nicht zu Hause: darum ist der Ich-Schauer sein angeborenes Weltgefühl, das er seinen erdichteten Helden einpflanzt, wie Träume an den Schauern des Erlebten weiterweben. (JP, S. 302).

Der Autor selbst ist hier Verfahren. Mit den Begriffen »Lage« und »Charakter« motiviert Kommerell dann auch die besondere Art der Jean Paul'schen Sujetfügung: »Die Lage das Erste, der Charakter als das sie führende Ich das Zweite im Schaffen Jean Pauls« (JP, S. 72) und die Handlung als »Verknüpfung bedeutender Lagen« (JP, S. 75).

Kommerell provoziert, anders als die russischen Formalisten, von denen einer allerdings den umgekehrten Weg durch das Werk zur Biographie ging (Sklovskij in seinem großen Tolstoi-Buch), die Verwechslung von Kunstwerk und Lebenshaltung. Er ersetzt Kunstgriffe und linguistische Operationen durch Operationen der Seele, durch Gefühlslagen und Verfahren des Unbewussten: »sein angeborenes Weltgefühl, das er seinen erdichteten Helden einpflanzt, wie Träume an den Schauern des Erlebten weiterweben«. Was er jedoch so beschreibt, das ist nie das Verschieben und Verdichten von erlebten Dingen in einen literarischen Text, sondern ein spezifisches textimmanentes, textgenerierendes wie -reflektierendes Verfahren. Weil er sich auf einen einzigen konkreten Gegenstand bezieht, Jean Paul, und die Monographie und nicht die Theorie in den Mittelpunkt stellt, scheint sein Formalismus psychologischer, romantischer und scheinbar ›welthaltiger‹ und blieb unbemerkt.

DIETER BORCHMEYER

DIE VERTAUSCHTEN KÖPFE. EINE INDISCHE LEGENDE

Thomas Manns »metaphysical joke«

Thomas Mann hätte es bis kurz vor der Entstehung der *Vertauschten Köpfe* gewiss nicht für möglich gehalten, dass er einmal eine »indische Legende« schreiben würde. Schreibt er doch am 28. Juni 1941 an den Indologen Heinrich Zimmer: »während die aegyptische Sympathie [der er sich in den Josephsromanen hingegeben hat und hingeben wird] sehr lange Wurzeln hat, die bis in die Knabenzeit zurückreichen, war die Kontaktnahme mit dem Indischen sehr geschwind und gelegentlich und vorbereitet eigentlich nur metaphysisch durch Schopenhauer« (DüD, Bd. II, S. 591).¹

In der Tat spielen in der Philosophie Schopenhauers, der Thomas Mann 1938 seinen großen Essay gewidmet hat, die indischen Religionen eine zentrale Rolle. Doch es scheint eben nur der von Schopenhauer gebotene metaphysische Extrakt der hinduistischen und buddhistischen Religion gewesen zu sein, der ihn interessierte, während ihm die indische Kultur und Mythologie selber fremd blieb – nicht weniger als Goethe. Dieser hat – ebenfalls im Unterschied zu seiner Vorliebe für die biblisch-vorderorientalische Welt – seine Abneigung gegen die indischen »Fratzen«, wie auch Thomas Mann bemerkt (DüD, Bd. II, S. 591), nie ganz verschwiegen, zum Befremden der an Indien hochinteressierten Romantiker wie der Brüder Schlegel.² »Die indischen Götzen, die sind mir ein Graus«, heißt es in Goethes *Zahme Xenien II*³ – oder gar in seinen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*: »Die indische Lehre taugte von Haus aus nichts«.⁴

¹ Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann, Bd. II, hrsg. v. Hans Wysling, Frankfurt/M. 1979 (im Folgenden: DüD mit Seitenzahl).

² Vgl. Ernst Behler, Das Indienbild der deutschen Romantik, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 18, 1968, S. 21-37.

³ Gedenkausgabe, hrsg. v. Ernst Beutler, Zürich u. München 1949, Bd. 1, S. 617.

⁴ Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, 12. Aufl., München 1981, Bd. 2, S. 149.

So weit wäre Thomas Mann freilich nicht gegangen. Seine ›Kontaktnahme mit dem Indischen‹ hat im übrigen sehr viel längere Wurzeln, als er später zuzugeben bereit ist.⁵ Schon 1897 legte er sich das Reclam-Heft *Buddhas Leben und Wirken* zu, und aus den Jahren 1906-1908 stammt eine Zusammenfassung von Buddhas Erkenntnislehre (nach einer unbekanntem Quelle).⁶ Um 1903 hat er einen »modernen Großstadt-Roman« mit dem indischen Titel *Maja* geplant (DüD, Bd. I, S. 236),⁷ den schließlich – wie andere aufgegebenen Projekte Thomas Manns – Aschenbach im *Tod in Venedig* vollenden wird: »der geduldige Künstler, der in langem Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romantepich, ›Maja‹, mit Namen wob« (Bd. VIII, S. 450.).⁸

Ein Nebenprodukt des *Maja*-Plans ist die *Anekdote* von 1908, in deren Rahmenerzählung ein »Kreis von Freunden« vom »Schleier der Maja und seinem schillernden Blendwerk« spricht, »von dem, was Buddha ›das Dürsten‹ nennt, von der Süßigkeit der Sehnsucht und von der Bitterkeit der Erkenntnis, von der großen Verführung und dem großen Betrug« – für den die im folgenden erzählte Anekdote ein Musterbeispiel sein soll. Und schließlich einigt sich der Freundeskreis auf den »philosophischen Satz [...], das Ziel aller Sehnsucht sei die Überwindung der Welt« (Bd. VIII, S. 411).

Immer ist es Schopenhauer, der hinter Thomas Manns indisch-buddhistischen Sympathien steht, die sich noch 1921 in seiner begeisterten Lektüre von Karl Eugen Neumanns epochemachender dreibändiger Sammlung der *Reden Gotamo Buddhas* bekundet. In seinem Essay *Süßer Schlaf* (1909) hat er bekannt: »Ich habe in mir viel Indertum, viel schweres und träges Verlangen nach jener Form oder Unform des Vollkommenen, welche ›Nirwana‹⁹ oder das Nichts benannt ist« (Bd. XI, S. 336) – das indische »Nichts«, mit welchem Wort die Urfassung von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* schließt. (Das Zitat zeigt freilich, dass Thomas Manns Künstlermoral es nicht zulässt, sich solchem ›trägen Ver-

⁵ Hier verdanke ich wichtige Anregungen dem Vortrag von Heinrich Detering über *Thomas Mann and Bertolt Brecht: Two Apostates of Buddhism* beim Symposium »Der Buddhismus in der deutschen Philosophie und Literatur« (Bangkok, 5.-7.2.2009).

⁶ Vgl. Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe der Werke, Bd. 2.2, Frankfurt/M. 2004, S. 342ff. (Kommentar zu *Anekdote*).

⁷ Vgl. Hans Wysling, Zu Thomas Manns *Maja*-Projekt. Thomas-Mann-Studien, Bd. 1, Bern 1967, S. 23-47.

⁸ Thomas Mann, Gesammelte Werke, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1974 (im Folgenden: römische Band- und arabische Seitenzahl).

⁹ Zu Thomas Manns Hang zum Nirwana vgl. Dirk Heißeherer, Im Zaubergarten. Thomas Mann in Bayern, 2. Aufl., München 2005, S. 244f.

langen< ganz hinzugeben – weshalb Buddha und Indien mehr und mehr von seinem Horizont verschwinden.)¹⁰ Jenes Indertum ist ein ganz und gar schopenhauerisiertes – nicht anders als bei Richard Wagner. Dessen Sehnsucht nach dem Nirwana, wie er sie vor dem Hintergrund des *Tristan* in seinem Pariser Brief vom 3. März 1860 an Mathilde Wesendonck zum Ausdruck bringt, zitiert auch Thomas Mann in seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933): »Sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Lande Nirwana. Doch Nirwana wird mir schnell wieder Tristan; Sie kennen die buddhistische Weltentstehungstheorie« (Bd. IX, S. 402).¹¹

Thomas Mann hatte gerade das Manuskript *Lotte in Weimar* abgeschlossen und machte sich auf, die durch den Goethe-Roman unterbrochene Arbeit an seiner *Joseph-Tetralogie* fortzusetzen, als er im Eranos-Jahrbuch 1938 auf Heinrich Zimmers Abhandlung *Die indische Weltmutter* (Zürich 1939) stieß. (Bereits seit Mai 1936 hat er sich mit dem soeben erschienenen Hauptwerk des großen Indologen und Schwiegersohns von Hugo von Hofmannsthal: *Maya. Der indische Mythos* befasst, das der Verfasser ihm zugeschickt hatte.)¹² In Zimmers neuer Abhandlung las er folgende Legende: Zwei Freunde sehen an einem heiligen Badeplatz der großen Weltmutter Kâlî, der Göttin des Werdens, ein bildhübsches Mädchen. Der eine von beiden wird bei diesem Anblick liebeskrank, doch der andere vermittelt über seinen Vater die Ehe des heillos Verliebten mit jenem Mädchen. Bald nach der Hochzeit reist das junge Paar mit dem Freund zu den Eltern der Frau. Unterwegs kommen sie an einem Tempel der Kâlî vorbei. Der Gatte betritt ihn, um der Göttin seine Verehrung zu bezeigen, während Gattin und Freund draußen warten. Als er das Bild Kâlîs erblickt, die mit achtzehn Armen Dämonen zermalmt, beschließt er in Todesverzückung, sich selbst der Göttin als Opfer darzubringen, und schlägt sich mit einem Schwert das Haupt ab. Als nach einiger Zeit der draußen Wartende nach seinem Freund sieht und diesen enthauptet in dem von Opferdunst geschwängerten Tempel vorfindet, schlägt auch er sich verzweifelt das Haupt ab. Schließlich betritt die junge Frau den Tempel und sieht die beiden in ihrem Blut. In grenzenlosem Gram will sie sich nun ebenfalls töten,

¹⁰ Vgl. Heinrich Detering, a. a. O.

¹¹ Zu Richard Wagners Affinität zum Buddhismus vgl. wagnerspectrum 2007, H. 2 (*Wagner und der Buddhismus*); darin bes.: Dieter Borchmeyer, »... sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Land Nirwana ...«. Richard Wagners buddhistisches Christentum, S. 15-34 und Volker Mertens, »Göttliches Gangesland« – Die »Indomanie« der Romantik und Richard Wagner, S. 55-84 sowie in Bezug auf *Tristan* Wolf-Daniel Hartwich, Auslöschung – Richard Wagner und die buddhistische Mythologie des Jenseits, S. 85-96, bes. S. 91-96.

¹² Vgl. Thomas Mann, Tagebücher 1936-1936, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1978, S. 307f.

doch da gebietet die Stimme der Göttin ihr Halt und befiehlt, den Freunden die Köpfe wieder auf den Rumpf zu setzen und sie so zum Leben zu erwecken. Doch in der Hast vertauscht die junge Frau die Köpfe und setzt sie auf die falschen Leiber. Der vom Leichendämon befragte König entscheidet, dass ihr Gemahl derjenige sei, der das Haupt des Gatten trage. So besitzt sie nun den Leib des Freundes mit dem Haupt des Gatten. – Die überlieferte Geschichte, so Zimmer, verzichtet auf jede Erklärung, und er selber erlaubt sich nur in Frageform eine psychologische Deutung: »leitete ein geheimer Wunsch die junge Frau bei der Vertauschung der Köpfe? War die junge Ehe nicht glücklich, und der Gatte deswegen so todesbereit und heilverlangend?«¹³

Höchst merkwürdig, dass Thomas Mann, der doch der indischen Mythologie im Grunde ebenso fremd gegenüberstand wie Goethe, welchem er gerade seinen *Lotte*-Roman gewidmet hatte, ausgerechnet eine in seinen Augen gewiss ›fratzenhafte‹ Anekdote zu einer Erzählung ausgestaltete – so wie auch Goethe in seiner *Paria*-Legende (1821/22) das Motiv der vertauschten Köpfe aus Indien geborgt hat, so sehr es ihm wie Thomas Mann eigentlich »ein Graus« sein musste. Hier enthauptet ein Brahmane seine Gattin, weil er an ihrer Unschuld zweifelt. Als sich daraufhin sein Sohn ins Schwert stürzen will, fordert der Vater ihn auf, das Haupt der Mutter wieder an den Rumpf zu fügen und sie so ins Leben zurückzurufen. Doch der Sohn verwechselt auf dem Totenhügel den Leib seiner Mutter mit dem einer hingerichteten *Paria*-Frau und setzt dieser das vom Vater abgeschlagene Haupt auf, so dass sich die Wesen beider Frauen vermischen.

Gegenüber Käte Hamburger, die ihn auf Goethes *Paria* ansprach, spielte Thomas Mann, dem diese Dichtung wohlvertraut war (er hat sie bei der Arbeit am »siebenten Kapitel« von *Lotte in Weimar* noch einmal gelesen)¹⁴ die Nähe der *Vertauschten Köpfe* zu Goethes *Verslegende* freilich herunter: allenfalls »unterbewußt« möge die Erinnerung an sie für ihn eine Rolle gespielt haben (DüD, Bd. II, S. 587). Wirklich? Die erotische Faszination der Frau des Brahmanen beim Anblick des im Ganges widergespiegelten Jünglings gemahnt doch nur zu stark an Sitas gedankliche Untreue bei der Betrachtung Nandas, und die Nähe der *Vertauschten Köpfe* zu der erotischen

¹³ Heinrich Zimmer, *Die indische Weltmutter*, in: *Eranos-Jahrbuch* 6, 1938, S. 175-220, hier S. 179. Die Erzählung ist wiederabgedruckt bei: Hans Rudolf Valet, *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, S. 253f.

¹⁴ Vgl. Mathias Mayer, »Opfer waltender Gerechtigkeit«: Goethes »*Paria*«-Trilogie; mit einem Exkurs zu Thomas Mann, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 39, 1995, S. 146-161, hier S. 164, Anm. 3. (Der Aufsatz ist inzwischen wiederabgedruckt in: *M. M., Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik*, Frankfurt/M. 2009, S. 301-328.)

Konstellation der *Wahlverwandtschaften*, zumal zu dem Motiv des bei der Vereinigung der Gatten imaginierten Ehebruchs macht es unwahrscheinlich, dass Thomas Mann die Parallele zwischen der *Paria*-Trilogie und seiner indischen Legende nicht bewusst geworden sein soll.

Wieso Thomas Mann sich trotz des gerade gefassten Entschlusses, nach der Beendigung von *Lotte in Weimar* nun endlich wieder mit der Arbeit an den Josephsromanen fortzufahren und das letzte Stück der Tetralogie: *Joseph in Ägypten* in Angriff zu nehmen, durch Heinrich Zimmers *Indische Weltmutter* von seinem Vorhaben ablenken ließ, dafür sind mehrere Gründe zu vermuten. Es ist einmal die Scheu, das so lange unterbrochene Hauptwerk fortzusetzen: »Die Novelle ist, fürchte ich, ein Vorwand, die In-Angriffnahme des IV. Joseph noch etwas zu verschieben«, schreibt er am 24. Februar 1940 an Kuno Fiedler (DüD, Bd. II, S. 583). Sie sei wie *Lotte in Weimar* eine »Diversion«, mit der er »sonderbarer Weise dem vierten Band des Joseph noch einmal auszukommen suche«, bemerkt er am 3. März 1940 gegenüber Lavinia Mazzuchetti und fast wortgleich in mehreren anderen Briefen aus dieser Zeit (DüD, Bd. II, S. 583).

Diese Flucht vor der Fortsetzung des Lebenswerks kannte er auch aus der Entstehungsgeschichte des Goetheschen *Faust* und vor allem der Wagnerschen *Ring*-Tetralogie, zu der die Josephsromane eine halb bewusste, halb unbewusste Parallelaktion bilden.¹⁵ Dass sie in deren Spuren gehen, hat Thomas Mann selber wiederholt bekannt. Wie Wagner den letzten Teil seiner Tetralogie durch *Tristan* und *Meistersinger* unterbrach, so Thomas Mann durch seinen Goethe-Roman, mit dem er aus mythischer Ferne in die deutsche Historie zurückkehrte – ins klassische Weimar wie Wagner ins Nürnberg der bevorstehenden Reformation – und nun durch die indische Legende, die eine intrikate erotische Dreiecksbeziehung zum Inhalt hat: wie Wagners *Tristan* (an dem Thomas Mann durchaus im Sinne Wagners¹⁶ eine ›indische‹ Dimension wahrgenommen hat: »Indischer Charakter dieser Musik, deren Sinnlichkeit sich ins Metaphysische überschlägt«, schreibt er am 11. Mai 1940 im Tagebuch anlässlich eines *Tristan*-Arrangements von Leopold Stokowski;¹⁷ in Metaphysik sich über-

¹⁵ Vgl. Dieter Borchmeyer, Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen, Frankfurt/M. u. Leipzig 2002, S. 474-450, bes. S. 492-500 (»Thomas Manns *Joseph*-Tetralogie als Parallelaktion zu Wagners *Ring*«).

¹⁶ Vgl. dazu Ulrike Kienzle, Tönendes Nirvana – Von der musikalischen Aufhebung der Zeit in Wagners *Tristan* und *Parsifal*, in: wagnerspectrum 2007, H. 2 (*Wagner und der Buddhismus*), S. 35-54 und Wolf-Daniel Hartwich, Auslöschung – Richard Wagner und die buddhistische Mythologie des Jenseits, ebd., S. 85-96, zu *Tristan*: S. 90-96.

¹⁷ Thomas Mann, Tagebücher 1940-1943, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1982, S. 74.

schlagende Sinnlichkeit wäre aber auch eine präzise Formel für die Problemspannung der *Vertauschten Köpfe*).

Lotte in Weimar und *Die vertauschten Köpfe* sind als Unterbrechungen des Hauptwerks der Tetralogie Thomas Manns *Meistersinger* und *Tristan* – nur in umgekehrter Reihenfolge der Entstehung. Dieses heimliche In-Spuren-Gehen also mag ein Grund sein für die Konzeption der drittletzten großen Novelle Thomas Manns. Ein zweiter: kurz bevor Thomas Mann Heinrich Zimmers *Indische Weltmutter* las, hatte er seinen großen Schopenhauer-Essay veröffentlicht: die Summe seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Philosophen (für ihn). Und die *Vertauschten Köpfe* eigneten sich wie kaum ein anderer Stoff zu einer erzählerischen Parabel der Schopenhauerschen Philosophie, versetzt mit einer Dosis Nietzschescher ›Hinterfragung‹ dieser Philosophie.¹⁸ Der dritte Grund mag sein, dass sich das Motiv der vertauschten Köpfe besonders eignete, Thomas Manns lebenslanges, immer wieder essayistisch umkreistes Thema der Dialektik von Geist und Natur – wie sie zumal sein Lieblingstraktat: Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* artikuliert hat – erzählerisch zu veranschaulichen.

Die beiden Freunde der indischen Legende werden bei Thomas Mann zu Rollenträgern jener Dialektik. Die *Vertauschten Köpfe* sind die Geschichte von dem sentimentalisch-naiven Freundespaar Schridaman – dem nur das »Geistige« gilt, dem der Kopf die Hauptsache ist, der hinter der sinnlichen Erscheinungswelt immer das An-sich-Sein der Dinge sieht – und des von »lustiger Einfalt« geprägten Nanda – der ganz in der Welt der Erscheinungen aufgeht, dem »der Körper die Hauptsache« ist »und der Kopf bloß ein nettes Zubehör« – sowie ihrer Doppelbeziehung zu der schönen Sita. Schridaman und Nanda können ohne einander nicht sein, »eines jeden Mein-Gefühl langweilte sich an sich selbst«; sie lieben einander »um ihrer Verschiedenheit willen«, eine Zuneigung, die freilich mit verhaltenem wechselseitigem »Spott« über das dem Anderen jeweils Fehlende vermischt ist (Bd. VIII, S. 714f.) – ein Spott, »zärtliche Verachtung« oder erotische »Ironie«, die Thomas Mann in *Goethe und Tolstoi* auch in

¹⁸ Die Schopenhauer-Spuren in den *Vertauschten Köpfen* sind von der Forschung natürlich längst mit unterschiedlicher Intensität und verschiedenen Akzenten bemerkt worden; vgl. bes. Siegfried A. Schulz, *Die vertauschten Köpfe. Thomas Manns indische Travestie*, in: *Euphorion* 57, 1963, S. 245-271, die indologisch ausgerichtete Dissertation von Monika Carbe, *Die vertauschten Köpfe. Eine Interpretation der Erzählung*, Marburg 1970 sowie die den Forschungsstand zusammenfassende Monographie von Edo Reents, *Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption*, Würzburg 1998, bes. S. 360ff. Der vorliegende Aufsatz verzichtet darauf, den eigenen Interpretationsweg von den bisherigen Ergebnissen der Spurensuche abzugrenzen.

der Liebe des sentimentalischen Geistes zum naiven und umgekehrt walten sah (Bd. IX, S. 99f.).

Was Nanda in den *Vertauschten Köpfen* Schridaman gesteht, könnte dieser von seiner Warte aus nicht weniger sagen: »was ich nicht habe, hast du und bist mein Freund, so daß es beinahe ist, als ob ich selber es hätte. Denn als dein Genöß hab ich teil an dir und bin auch etwas Schridaman, ohne dich aber wär' ich nur Nanda, und damit komm' ich nicht aus.« (Bd. VIII, S. 734) – »Schönheit« und »Erkenntnis«, so reflektiert der Erzähler, streben nach dem »Anziehungsgesetz des Verschiedenen« wechselseitig nacheinander. »Diese Welt ist nicht so beschaffen, daß darin der Geist nur Geistiges, die Schönheit aber nur Schönes zu lieben bestimmt wäre. Sondern der Gegensatz zwischen den beiden läßt mit einer Deutlichkeit, die sowohl geistig wie schön ist, das Weltziel der Vereinigung von Geist und Schönheit, das heißt der Vollkommenheit und nicht länger zwiegepaltenen Seligkeit erkennen« (Bd. VIII, S. 793).

So sehr Sita ihren Gatten liebt, verfällt sie doch der körperlichen Anziehung Nandas. Wenn sie im Tempel der Kâlî die Köpfe der beiden Freunde vertauscht, ist das eine Fehlleistung mit oder ohne Freud, die ihrem tieferen Wunsch entspricht, denn nun hat sie das Haupt des geliebten und den Körper des begehrten Mannes zugleich. Und die beiden Freunde vereinigen endlich das in sich selber, was sie jeweils im Anderen ersehnten.¹⁹ Das Glück scheint auf allen Seiten vollkommen, doch bald wird es durch einen tiefen Schatten getrübt, als sich die Frage stellt, mit wem Sita nun vermählt ist. Ein Einsiedler fällt – wie in der überlieferten Legende der König – die Entscheidung, dass sie demjenigen gehört, der das Haupt des Gemahls trägt: Schridaman mit dem Nanda-Leib.

Wo die alte Legende endet, fängt sie bei Thomas Mann jedoch erst eigentlich an. Der tief enttäuschte Nanda-Kopf mit dem Schridaman-Körper muss das Feld räumen und zieht sich in die Einsamkeit zurück. Das Liebesglück Sitas und die »Vermählung von Sinnenschönheit und Geist« (Bd. VIII, S. 788) währen freilich nicht lange. Denn bald zeigt sich, dass Geist und Sinnenschönheit der wechselseitigen, sehnsüchtigen Spannung bedürfen, um ihr eigentliches Sein entfalten zu können. Aus dieser Spannung jedoch herausgelöst, entgeistigt sich unter dem Einfluss des Nanda-Leibs das Haupt Schridamans und entsinnlicht sich unter dem Einfluss des Hauptes jener Leib. Und bald keimt neue Sehnsucht in Sita auf: »Der einsam verschönte Gattenleib schwebte ihr vor, wie er im Zusammenhang

¹⁹ Vgl. Helmut Koopmann, *Die vertauschten Köpfe. Verwandlungszauber und das erlöste Ich*, in: *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo; die Davoser Literaturtage 2004*, hrsg. v. Thomas Sprecher, Frankfurt/M. 2005, S. 209-225.

mit dem armen, verfeinerten Freundeshaupt auf eine geistige Weise unter der Trennung von ihr litt; und ein sehnsüchtiges Mitleid mit dem Fernen wuchs in ihr auf« (Bd. VIII, S. 794f.).

Als der Gemahl sich auf eine Geschäftsreise begibt, nutzt Sita seine Abwesenheit zu einer Reise nach dem fernen Nanda mit dem ehemaligen Schridaman-Körper. Auch bei ihm haben sich Körper und Geist inzwischen wechselseitig verändert. Gleichwohl vereint sich Sita wieder mit dem einstigen Gattenleib. Als der zurückgekehrte und seiner Frau nachgereiste Schridaman bei dem neu-alten Liebespaar eintrifft, erkennen sie, dass »wo zwei von uns sind, immer der dritte fehlen wird«. Und Schridaman lehrt im Geiste Schopenhauers: »in dem Wahn und der Sonderung des Lebens ist es das Los der Wesen, einander im Lichte zu stehen, und vergebens sehnen die Besseren sich nach einem Dasein, in dem nicht das Lachen des einen das Weinen des anderen wäre« (Bd. VIII, S. 801). So beschließen alle drei, durch den gemeinsamen Feuertod ihre »vertauschte Sonderung« abzulegen und ihr Wesen »wieder mit dem Allwesen zu vereinigen« (Bd. VIII, S. 802). Allein im Tod ist also jene sehnsuchtslose Einheit von Geist und Sinnenschönheit möglich, die in diesem Leben, in der Erscheinungswelt, nur in der Dialektik der wechselseitigen Sehnsucht nacheinander zu ihrem Wesen gelangen. Unter Anspielung auf seine frühe Novelle *Tonio Kröger*, in der er die Sehnsuchtsbeziehung des sentimentalischen Künstlers (Tonio) nach dem reflexionslosen Leben (Hans und Inge) zum ersten Mal programmatisch gestaltet hatte, schreibt Thomas Mann am 18. Juni 1941 an Agnes E. Meyer: »Ja, Tonio, Hans und Inge sind nun im Flammengrabe vereinigt. Friede ihrer Asche!« (DüD, Bd. II, S. 590).²⁰

Nur durch seine Schopenhauerisierung wurde der Stoff der indischen Legende für Thomas Mann gestaltbar. Seine Gestaltungsmittel jedoch sind Ironie und Parodie, welche die Legende immer wieder in ein groteskes Licht tauchen. Als »Maya-Groteske aus der Sphäre des Kults der Großen Mutter« bezeichnet er sie in einem Brief an Agnes E. Meyer vom 5. Januar 1940 (DüD, Bd. II, S. 582),²¹ als »Grotesk-Novelle« gegenüber Kuno Fiedler am 24. Februar desselben Jahres (DüD, Bd. II, S. 583). Sie sei nichts anderes als »a metaphysical joke«, schreibt er am 15. August an seinen amerikanischen Verleger Alfred A. Knopf und mit ähnlichen Ausdrücken

²⁰ Thomas Mann – Agnes Meyer, Briefwechsel 1937-1955, hrsg. v. Hans Rudolf Veget, Frankfurt/M. 1992, S. 290. Zur Interpretationsgeschichte der *Vertauschten Köpfe* vgl. – neben den Fußnoten in diesem Aufsatz – Hans Rudolf Veget, Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, a. a. O., S. 267ff. und ders. in: Helmut Koopmann, Thomas-Mann-Handbuch, Stuttgart 1990, S. 601-605.

²¹ Vgl. dazu Klaus Gerth, »Eine Maya-Groteske«: Thomas Manns Erzählung *Die vertauschten Köpfe*, in: Literatur für Leser 1987, S. 48-58.

(»metaphysischer Spaß«, »metaphysischer Scherz«) an seine deutschen Gesprächspartner (DüD, Bd. II, S. 586f. u. ö).

Merkwürdig, dass er glaubt, mit dieser Erzählung aufgrund ihrer grotesken Elemente sogar in die Nähe des französischen Surrealismus zu geraten, über den er durch einen Essay seines Sohnes Klaus (*Surrealismus*, 1929), welcher zu den surrealistischen Autoren in persönlicher Verbindung stand, längst orientiert war.²² Als er im Januar 1940 von Princeton nach New York fährt, liest er eine ihm bisher unbekannte Erzählung von Tolstoi, um dann zu bekunden, dass ihm die surrealistische Sphäre doch näherstehe als die naturalistische. »Auf dieser ganzen Reise viel an die ›Vertauschten Köpfe‹ und ihre wunderlichen Möglichkeiten gedacht. Erstmalige Annäherung an die französisch-surrealistische Sphäre (Cocteau), zu der ich mich längst hingezogen fühlte« und die freilich bedeutend absteche von einem »realistischen und moralischen Ernst« à la Tolstoi. Die »Ausgelassenheit und Phantastik« des Surrealismus sei jedoch im Grunde »sehr viel leidender als jener Naturalismus«.²³

Die indische Mythologie ist Thomas Mann die grotesk-komische Einkleidung der Metaphysik Schopenhauers, seines Grundgedankens, »daß das Leben auf Individuation, auf der individuellen Zerspaltung einer Urinheit beruht«, wie Thomas Mann am 13. Februar 1948 an seine französische Übersetzerin Louise Servicen schreibt. »Das alles ist indisch-metaphysisch gedacht, und nun ist hinzugefügt, daß die Sehnsucht zurück in die Urinheit des Lebens in der Jugend am stärksten ist, wo gewissermaßen der Ton des Lebens noch weich ist und die individuellen Gefühle noch nicht starr geworden sind« (DüD, Bd. II, S. 594) – »und die Ich- und Mein-

²² Am 5.9.1933 verzeichnet Thomas Mann mitten in der Arbeit am *Joseph* im Tagebuch das Eintreffen der von André Breton redigierten surrealistischen Künstlerzeitschrift *Minotaure*, an der u. a. auch Picasso mitwirkt, und sieht in ihr ein wahlverwandtes Unternehmen (Tagebücher 1933-1934, Frankfurt/M. 1977, S. 169f.); seit dem 17.2.1935 liest er fasziniert Cocteauss Ödipus-Drama *La machine infernale* (1934), das der Autor ihm zugeschickt hat und das er gar – ein einmaliger Fall im Schriftstellerleben Thomas Manns – zu übersetzen plant, und beschäftigt sich mit anderen Texten und Bildern Cocteauss, mit dem er auch – vermittelt durch Klaus Mann – einen bis vor kurzem für verschollen gehaltenen Briefwechsel führt. Dieser ist nun von Eva-Monika Turck aufgespürt worden, die Thomas Manns Faszination durch den Surrealismus zum ersten Mal demonstriert: Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Jean Cocteau. Mit dem Erstdruck bislang unveröffentlichter Briefe, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF 59, 2009, S. 409-427. Turck, der ich einige wichtige Anregungen für diesen Aufsatz verdanke, schlägt sogar »eine Interpretation der *Vertauschten Köpfe* aus surrealistischer Sicht« vor (ebd., S. 419).

²³ Thomas Mann, Tagebücher 1940-1943, a. a. O., S. 16. Zu Thomas Manns stilistischer Position zwischen Realismus und Phantastik vgl. Rolf Günter Renner, Thomas Mann als phantastischer Realist: eine Überlegung anlässlich der *Vertauschten Köpfe*, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck, Bern 1987, S. 373-391.

Gefühle noch nicht erstarrt sind in der Zersplitterung des Einen«, heißt es genauer in den *Vertauschten Köpfen* (Bd. VIII, S. 713).

Indisch-metaphysisch gedacht: Thomas Mann unterscheidet nicht zwischen den verschiedenen geschichtlichen Strömungen der indischen Religion. Bei ihm verschwimmen im Geiste Schopenhauerscher Metaphysik die Grenzen zwischen Brahmanismus (Hinduismus) und Buddhismus. Für Schopenhauer ist in Indien die »Urweisheit des Menschengeschlechts« zu Hause.²⁴ Diese Urweisheit ist aber in seinen Augen durch und durch pessimistischen Gepräges. Die Welt ist ihm das Produkt des Willens, des »letzten und nicht weiter reduzierbaren Urgrundes des Seins«, so Thomas Mann in seinem Schopenhauer-Essay von 1938 (Bd. IX, S. 537). »Der Wille also, dieses außerhalb von Raum, Zeit und Kausalität stehende An-Sich der Dinge, verlangte blind und grundlos, aber mit wilder und unwiderstehlicher Gier und Lust nach Sein, nach Leben, nach *Objektivierung*, und diese Objektivierung vollzog sich auf die Weise, daß aus einer ursprünglichen Einheit eine Vielheit wurde, was treffend als das principium individuationis zu bezeichnen war.« (Bd. IX, S. 538) Und Thomas Mann fährt fort: »Die wirkliche Welt ist das Produkt eines erzündigen, erztörichten Willensaktes, der nie hätte statthaben sollen«: diese Welt ist »die schlechteste aller denkbaren« (Bd. IX, S. 543). Das ist das pessimistische Credo, das Schopenhauer dem optimistischen Diktum Leibnizens von der besten aller denkbaren Welten entgegengesetzt. (Bezeichnend, dass Thomas Mann Voltaires *Candide*, der ja eine gegen Leibniz gerichtete Satire ist, als eine Art Vorbild seiner Erzählung eigens noch einmal gelesen hat, während er die Geschichte schrieb, ja gegenüber Agnes E. Meyer am 3. Juli 1941 behauptet, Voltaire hätte diese wahrscheinlich »besser gemacht«; DüD II, 591).²⁵

Schopenhauers pessimistisches Credo ist im »Wahn«-Monolog Hans Sachsens in Wagners *Meistersingern* auf eine auch für Thomas Mann zwingende Weise in Vers und Musik gefasst. »Wahn, Wahn! | Überall Wahn!« beginnt Sachs seine Betrachtung der vom ›Willen‹ beherrschten »Stadt- und Welt-Chronik«. *Wahn* ist Wagners Übersetzung des indischen *Maya*. Diesem Grundbegriff des indischen Mythos ist Schopenhauers Philosophie des ›Willens‹ eng verbunden. Von Wahn umschleiert lassen die Menschen sich bis aufs Blut »quälen und schinden | in unnütz toller Wuth«.

²⁴ Schopenhauers sämtliche Werke, [hrsg. v.] Max Frischeisen-Köhler, Berlin o. J., Bd. 2, S. 402 (Die Welt als Wille und Vorstellung IV, § 63).

²⁵ Thomas Mann – Agnes E. Meyer, Briefwechsel, a. a. O., S. 293.

Hat keiner Lohn
 noch Dank davon:
 in Flucht geschlagen
 meint er zu jagen;
 hört nicht sein eigen
 Schmerz-Gekreisch',
 wenn er sich wühlt in's eig'ne Fleisch,
 wähnt Lust sich zu erzeugen.
 Wer giebt den Namen an?
 's bleibt halt der alte Wahn,
 ohn' den nichts mag geschehen,
 's mag gehen oder stehen.²⁶

Jenen Wahn aber, der im »Ur-Irrtum«, dem »Willen zum Leben« gründet, gilt es zu korrigieren. Dieser Korrektur dient Thomas Mann zufolge die »Erlösungslehre« des Philosophen (Bd. IX, S. 543f.). Ihr Ziel, das im Nirwâna erreicht wird, ist »des Willens Selbstverneinung und Selbstaufhebung kraft der Einsicht in die schreckliche Irrtümlichkeit und Nichtswürdigkeit der Leidenswelt, die sein Werk und Spiegel, seine Objektivität war – kraft also der Selbsterkenntnis des Willens zum Leben als des absolut und endgültig zu Verneinenden.« (Bd. IX, S. 547)

Hier greift Schopenhauer auf die »indische Weisheitslehre«, auf Brahmanismus und Buddhismus zurück, auf die Lehre vom »Schleier der Maja«,²⁷ der Illusion des verblendeten, nur auf sich selber bezogenen Ich, das sich, getäuscht vom *principium individuationis*, vom Weltganzen abgesondert fühlt und dem ewigen Kreislauf des Samsâra verfällt: der »Welt des Verlangens, der Geburt, des Schmerzes, des Alterns, der Krankheit und des Todes«, wie Schopenhauer selbst formuliert.²⁸ Dieses in sich befangene Ich »sieht nicht das Wesen der Dinge, das *eines* ist, sondern dessen Erscheinungen als getrennt und verschieden, ja entgegengesetzt«, so wieder Thomas Mann. Die »illusionäre Unterscheidung von ›ich‹ und ›du‹«, die »Täuschung der Vielheit«, der »Irrtum, daß du nicht die Welt bist und die Welt nicht du« ist nichts als das »Blendwerk der Maja« (Bd. IX, S. 551).

²⁶ Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2. Aufl., Leipzig 1888, Bd. 7, S. 233f.

²⁷ Thomas Mann schreibt ursprünglich wie Schopenhauer »Maja«, erst seit seiner eingehenden Beschäftigung mit Heinrich Zimmers Schriften in den *Vertauschten Köpfen*, »Maya«.

²⁸ Schopenhauers sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 7, S. 338.

»Meine Schüler verwerfen den Gedanken, dies bin ich oder dies ist mein«, lautet ein Satz Buddhas, den Schopenhauer zitiert.²⁹ Dieser Gedanke ist Ausdruck der Erkenntnis, dass »jedes Individuum, jedes Menschengesicht und dessen Lebenslauf nur ein kurzer Traum mehr des unendlichen Naturgeistes« ist.³⁰ Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis ist die freiwillige Entsagung, die Askese. Sie gründet, so Schopenhauer, im »Abscheu vor dem Wesen, dessen Ausdruck seine eigene Erscheinung ist, dem Willen zum Leben, dem Kern und Wesen jener als jammervoll erkannten Welt«.³¹ Und: die Askese dient der »steten Mortifikation des Willens, damit nicht die Befriedigung der Wünsche, die Süße des Lebens, den Willen wieder aufrege, gegen welchen die Selbsterkenntnis Abscheu gefaßt hat«.³² Wir werden sehen, dass Thomas Mann im Einsiedler seiner *Vertauschten Köpfe* ein genaues Abbild des Schopenhauerschen Asketen gezeichnet und diesen doch durch seine Verzeichnung ins Grotesk-Komische, inspiriert durch Nietzsches Entlarvungspsychologie, in Frage gestellt hat, ohne freilich die Grundlagen der Schopenhauerschen Philosophie preiszugeben.

Die Erzählung beginnt mit einem indirekten, ironisch gefärbten Appell an den »Zuhörer«, sich an der überlieferten Legende »ein Beispiel« zu nehmen und »den grausamen Gaukeleien der Maya des Geistes Spitze zu bieten« (Bd. VIII, S. 712). Das Freundespaar Schridaman und Nanda scheint anfänglich den Gegensatz einer metaphysischen Erkenntnis, welche den »Schleier der Maya« durchschaut hat, und einer noch in ihr befangenen Existenz zu personifizieren. Als die beiden Freunde an einem heiligen Badeplatz der Göttin Kâlî Rast machen, einem rechten *locus amoenus*, deutet Schridaman diese Stätte als ein Jenseits von Maya und Samsâra. »Hier ist es ja wie jenseits der sechs Wogen von Hunger und Durst, Alter und Tod, Leid und Verblendung [...]. Es ist, als wäre man aus dem rastlosen Umtriebe des Lebens in seine ruhende Mitte versetzt und dürfte eratmen.« (Bd. VIII, S. 719)

Nanda stimmt ihm bei und vergleicht diesen *locus amoenus* mit dem Nirwâna.³³ Das löst Schridamans zärtlichen Spott aus, den Spott des geist-

²⁹ Ebd., Bd. 3/4, S. 634 (Die Welt als Wille und Vorstellung, IV, Kap. 48).

³⁰ Ebd., Bd. 1/2, S. 364 (ebd., IV, § 58).

³¹ Ebd., Bd. 1/2, S. 426 (ebd., IV, § 68).

³² Ebd., Bd. 1/2, S. 428 (ebd., IV, § 68).

³³ Vgl. dazu das Kapitel »Pension Nirvana« bei: Dirk Heißeherer, Im Zaubergarten, a. a. O., S. 237-246. In dem »Kur- und Erholungsheim« Pension Nirvana in Partenkirchen, das alternativen Lebensformen huldigte, war auch Thomas Mann zu Gast. Der sprachlich leicht bajuwarisierte Dialog zwischen Schridaman und Nanda nach der ersten Begegnung mit Sita birgt Heißeherers vorsichtiger Vermutung zufolge eine spielerische Reminiszenz an das gesellige Leben in der »Pension Nirvana«.

geprägten Sentimentalikers gegenüber dem naiven Naturkind, in dessen Mund ein Wort wie »Nirwâna« eigentlich nicht passt: »Weil du doch eigentlich ein rechtes Kind des Samsâra und der In-sich-Befangenheit des Lebens bist [...] und gar nicht zu den Seelen gehörst, die es verlangt, aus dem schrecklichen Ozean von Weinen und Lachen hervorzutauchen« (Bd. VIII, S. 720). Nanda setzt sich indessen zur Wehr und entgegnet, dass Schridaman trotz seiner metaphysischen Beschlagenheit keineswegs im An-sich-Sein der Dinge aufgeht – im Unterschied zu dem angeblich ganz an der Welt der Erscheinungen hängenden Nanda –, sondern »der Verblendung [der Maya] sogar leichter und bereitwilliger« aufsitzt als die metaphysisch unbeleckten Menschen. (Wie recht er damit hat, wird die wenig später folgende Sita-Affäre zeigen.) Schridaman lasse sich »verblenden vom scheinbaren Frieden« des Badeplatzes, wolle nicht wahrhaben, dass seine »Friedensgefühle nur Einbildung« sind, denn: »Diese Vögel girren einander nur zu, um Liebe zu machen, diese Bienen, Libellen und Fliegen zucken umher, vom Hunger getrieben, im Grase rumort es heimlich von tausendfachem Lebensstreit, und diese Lianen, die so zierlich die Bäume kränzen, möchten ihnen Odem und Saft abwürgen, um nur selber recht fett und zäh zu werden. Das ist die wahre Wesenserkenntnis«, führt Nanda mit dem Gegen-Spott, der Gegen-Ironie des Naiven dem Sentimentalischen vor Augen (Bd. VIII, S. 721).³⁴ Also auch die vermeintlich friedevolle, scheinbar nirwânahafte Natur entkommt nicht dem *circulus vitiosus* des Samsâra. »'s bleibt halt der alte Wahn.«

Schridaman lässt diesen Einwand jedoch nicht gelten, denn so recht Nanda auf den ersten Blick haben möge, so bedürfe der Mensch doch der Vorstellung einer friedlichen Natur, einer »gleichnishaften Anschauung« aus dem Bereich der Erscheinungswelt, um sich das »Reine und Geistige«, den Zustand jenseits des Getriebes des Samsâra zu vergegenwärtigen. »Wie willst du zur Wahrnehmung des Friedens gelangen und das Glück des Stillstandes im Gemüte erfahren, ohne daß ein Maya-Bild, welches freilich in sich das Glück und der Friede nicht ist, die Handhabe dazu böte? Das ist dem Menschen erlaubt und gegeben, daß er sich der Wirklichkeit bediene zur Anschauung der Wahrheit, und es ist das Wort ›Poesie‹, welches die Sprache für diese Gegebenheit und Erlaubnis geprägt hat.« (Bd. VIII, S. 721)

Das nun ist reinster Schopenhauer, seine Philosophie des »ästhetischen Zustands«, die Thomas Mann in seinem Essay über den Philosophen eingehend referiert hat (Bd. IX, S. 544f.). Der ästhetische Zustand – in dem

³⁴ Vgl. dazu Herbert Lehnert, *Idyllen und Realitätseinbrüche: ideologische Selbstkritik in Thomas Manns Die vertauschten Köpfe*, in: *Zeitgenossenschaft*. [...] Festschrift für Egon Schwarz, hrsg. v. Paul Michael Lützel u. a., Frankfurt/M. 1987, S. 123-139.

wir nach den Worten Schopenhauers »des schnöden Willensdranges entledigt« sind, »den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens« feiern dürfen und das »Rad des Ixion« stillsteht – ist die »Vorstufe« jenes höchsten Zustandes, »in welchem der in jenem nur vorübergehend befriedete Wille auf immer von der Erkenntnis überstrahlt, aus dem Felde geschlagen und vernichtet würde.« (Bd. IX, S. 546f.) Das aber ist der Zustand der Heiligkeit.

Kein Zweifel, dass Schridaman dem ästhetischen Zustand weit näher ist als dem heiligen, einem stark erotisierten Zustand freilich, der alles andere als im Kant-Schopenhauerschen Sinne ›interesselos‹ ist und in dem das Rad des Ixion mitnichten stillsteht. Das zeigt sich, als die unverhüllte Gestalt Sitas an dem heiligen Badeplatz auftaucht. Ihr Anblick versetzt Schridaman in eine vermeintlich metaphysische Entzückung, die er mit schopenhauerisierten Formeln aus der indischen Mythologie und Weisheitslehre verbalisiert und die doch nichts anderes ist als erotische Faszination, welche ihn, der glaubt, sich beim Anblick der nackten Schönheit Sitas fast schon im Nirwâna zu befinden, tiefer denn je in den Wahn der Maya verstrickt – wie sich an seiner Liebeskrankheit bald zeigen wird, vor der ihm der weit weniger dem Samsâra verfallene Nanda (der ja später sogar zum Einsiedler und Asketen wird) nur durch das ›Wahnfried‹ der Ehe mit Sita Ruhe verschaffen kann.

Schridamans metaphysische Rhapsodie beim Anblick der unbekleideten Sita gleicht den platonisierenden Tiraden Aschenbachs angesichts des Knaben Tadzio im *Tod in Venedig*. Hier wie da ist Metaphysik nichts als der Vorwand und Deckmantel erotischer Verzückung. Zu wahren *Tristan*-Klängen versteigt sich Schridaman gar, indem er das »große Paar« Schiwa und Durgâ besingt, »wenn ihre Worte irre werden und nicht mehr ihre Rede sind, sondern ein Stammeln aus trunkenen Tiefen und sie zu höchstem Leben ersterben im Überglück der Umarmung« – Tristan und Isolde in der Liebesekstase des zweiten Aufzugs. »Dies ist die heilige Stunde, die uns ins Wissen taucht und uns Erlösung schenkt vom Wahn des Ich im Schoß der Mutter. Denn wie Schönheit und Geist zusammenfließen in der Begeisterung, so Leben und Tod in der Liebe!« (Bd. VIII, S. 733f.)

Also ein veritabler Liebestod soll ins Nirwâna führen. Tatsächlich hat so etwas Wagner auch Schopenhauer zumuten wollen. In einem Brief aus dem Jahre 1858 – während der Arbeit an der *Tristan*-Partitur – suchte er dem verehrten Philosophen »eine Anschauung mitzuteilen, in der sich mir selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens [...] darstellt.«³⁵ Gottseidank hat

³⁵ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Leipzig 1911, Bd. 12, S. 291.

Wagner den Brief nie abgeschickt, sonst hätte Schopenhauer sich noch mehr mit Schauer von seinem unwillkommenen Schüler abgewandt als bei der Lektüre der ihm von Wagner ehrfurchtsvoll dedizierten, von ihm jedoch hämisch annotierten Dichtung der *Ring*-Tetralogie.³⁶

Die Geschlechtsliebe als Heilsweg im vermeintlichen Sinne Schopenhauers: wie das gemeint ist, hat Wagner in einem Brief an Mathilde Wesendonck vom 1. Dezember 1858 ausgeführt. So wie sich die höchste Erkenntnis gerade im Zustand »enthusiastischer Freudigkeit und Entzücktheit« einstelle (nicht in vollkommener Affektruhe, wie Schopenhauer wähne), so sei »in der Liebe die Möglichkeit nachzuweisen, bis zu jener Erhebung über den individuellen Willenstrieb zu gelangen, wo, nach gänzlicher Bewältigung dieses [Willenstriebes], der Gattungswille sich zum vollen Bewußtsein kommt, was auf dieser Höhe dann notwendig gleichbedeutend mit vollkommener Beruhigung ist.«³⁷ Haargenau so argumentiert auch Schridaman in Thomas Manns Erzählung. Auch er redet – wie Aschenbach – platonisierend davon, dass es die »Trunkenheit« und die »Begeisterung« ist, »die uns zur Wahrheit und Freiheit trägt« (Bd. VIII, S. 732) und die Liebe, die uns über den »Wahn des Ich« hinausführt (Bd. VIII, S. 734). Schopenhauer hätte auf all das nur mit Verachtung und Spott reagiert und repliziert, dass es gerade die schlimmste Verführung der Maya sei, ausgerechnet ihre entscheidende Triebkraft, den Eros, für das Mittel zu halten, ihr zu entkommen. Und wirklich: Schridamans Liebeskrankheit, die der antizipatorisch gebildete Nanda mit Goethes Werther³⁸ und Kierkegaard als »Krankheit zum Tode« (Bd. VIII, S. 738) bezeichnet, bestätigt diese mutmaßliche Replik Schopenhauers.

Übrigens hat dieser in den *Vertauschten Köpfen* eine rabiante Gegenspielerin: die Göttin Kâli höchstpersönlich. Sie will von allem metaphysischen Pessimismus nichts wissen und polemisiert bereits antizipatorisch gegen Schopenhauer und seinesgleichen: »Ich habe die Ohren voll sowieso

³⁶ Vgl. Karl S. Guthke, »Der taube Musikant«: Schopenhauer, Richard Wagner lesend, in: ders., *Der Blick in die Fremde. Das Ich und das andere in der Literatur*, Tübingen 2000, S. 292–303 und Yvonne Nilges, *Synthetische Sätze a priori: Schopenhauer und der Ring, der nie ge(k)lungen*, in: Matthias Koßler (Hrsg.), *Schopenhauer und die Musik*, Würzburg (im Erscheinen). Die beiden Studien von Guthke und Nilges werten das in der Houghton Library zu Harvard aufbewahrte Widmungsexemplar des *Ring* aus, wobei Nilges tiefer in die Musikästhetik Schopenhauers eindringt und dessen prinzipielle Opposition gegen Wagners Konzeption des musikalischen Dramas scharfsinniger verdeutlicht als Guthkes verdienstvolle, aber eher positivistisch beschreibende Studie.

³⁷ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 286.

³⁸ Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers: Sämtliche Dichtungen*, mit e. Nachw. v. Dieter Borchmeyer, Kommentar v. Peter Huber, Düsseldorf u. Zürich 2004, S. 51 u. 171.

von der Salbaderei der Denker, das menschliche Dasein sei eine Krankheit, die ihre Ansteckung durch die Liebeslust weitertrage auf neue Geschlechter«, und sie bezeichnet die von solchen Gedanken angesteckte und auf Selbstmord sinnende Sita – zum seinerzeitigen Befremden Heinrich Zimmers³⁹ – als »dumme Ziege« (Bd. VIII, S. 757f.). Sie, die metaphysische Optimistin, gibt Sita ja auch den Rat, den beiden Jünglingen durch Wiederanfügung der abgeschlagenen Häupter das »liebe Leben« (Bd. VIII, S. 758) zurückzugeben.

Wie Schridaman sich über sich selbst täuscht – und ausgerechnet in dem Moment, da er am entschiedensten vom Schleier der Maya verblendet ist, über sie erhaben zu sein wähnt –, so auch der vermeintlich authentische Repräsentant indischer Weisheitslehre: der von Thomas Mann in die Legende eingefügte Einsiedler Kamadamana, der »Bezwinger der Wünsche«. Dieser Heilige, der anscheinend nur darauf wartet, dass sein Leib infolge seiner Askese zusammenbricht, damit »die Seele sich mit Brahman vereinigte« (Bd. VIII, S. 775f.), also das individuelle Selbst (Atman) mit der Weltenseele (Brahman) eins werde, ist die durch und durch parodistische Version des Schopenhauerschen Asketen. Dieser hat aufgehört, »irgend etwas zu wollen, [...] seinen Willen an irgend etwas zu hängen«; »Gleichgültigkeit gegen alle Dinge« ist sein Ziel, und vor allem: »er will keine Geschlechtsbefriedigung, unter keiner Bedingung«, so Schopenhauer.⁴⁰ Kamadamana verbirgt jedoch nur allzu mühsam sein Interesse an den Dingen dieser Welt, seine zumal erotische Neugier und beachtliche Phantasie auf sexuellem Gebiet hinter pastosem Entsagungsgelächter. Dass er nackt in der Gegend herumläuft, spricht für sich, und seine ausufernde Schilderung des Beischlafs erregt die Ungeduld der auf seinen Schiedsspruch wartenden Freunde (Bd. VIII, S. 782f.).

Der Heilige ist die komische Figur der Geschichte schlechthin. In ihm gipfelt der von Thomas Mann selber so bezeichnete »parodistische Geist« der Erzählung (DüD, Bd. II, S. 595), der sich bewusst an Voltaires *Candide* orientiert (DüD, Bd. II, S. 591). Das Kapitel bei dem »Asketen im indischen Walde« las Thomas Mann besonders gern vor. Agnes E. Meyer berichtet er am 14. Juni 1940, »daß wir alle Tränen dabei gelacht haben – der Vorleser und Verfasser nicht ausgenommen. Ihnen kann ich es leider nicht vorlesen zum Beweise meines Übermuts. Es ist teilweise zu unanständig, durch Schuld des Heiligen.«⁴¹ Und Erich von Kahler schreibt er am 8. Juli 1940,

³⁹ Vgl. Thomas Mann – Agnes E. Meyer, Briefwechsel, a. a. O., S. 287.

⁴⁰ Schopenhauers sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 2, S. 426f. (Die Welt als Wille und Vorstellung IV, § 68).

⁴¹ Thomas Mann – Agnes E. Meyer, Briefwechsel, a. a. O., S. 210.

seine jüngste Tochter Elisabeth habe ebenfalls »Thränen gelacht über den Einsiedler. ›Er ist ja so furchtbar sinnlich!‹ rief sie ein übers andere Mal. Die merkt auch alles.« (DüD, Bd. II, S. 583f.)

Gewiss ist Thomas Manns Parodie durch Nietzsches Hinterfragung der »asketischen Ideale« in seinen Abhandlungen *Zur Genealogie der Moral* inspiriert, doch liegt Thomas Mann nicht an einer Widerlegung Schopenhauers, sondern an der Entlarvung der metaphysischen Illusionen, die durch seine Philosophie aufgrund ihres erotischen Impetus immer wieder begünstigt werden. Bereits in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* hat Thomas Mann in Erinnerung an sein jungendliches Schopenhauer-Erlebnis vom »Zaubertrank dieser Metaphysik« gesprochen, »deren tiefstes Wesen Erotik ist und in der ich die geistige Quelle der Tristan-Musik erkannte« (Bd. XII, S. 72). Kein Philosoph hat Thomas Mann zufolge dem Geschlecht eine so bedeutende – wenn auch negative – Rolle eingeräumt wie Schopenhauer, für den sich im Geschlechtstrieb »der Wille zum Leben [...] am stärksten ausspricht«, »die Genitalien der eigentliche Brennpunkt des Willens« sind, der Phallus »das Symbol der Bejahung des Willens« bildet.⁴²

Diese Spannung von Gehirn und Geschlecht, Geist und Genitalien – undenkbar, dass die idealistischen Denker sich darüber metaphysische Gedanken gemacht hätten. Nur weil Schopenhauer dem Eros eine so weltkonstituierende Bedeutung beigemessen hat, konnte er den ihn ausschließenden, das Geschlecht überwindenden Heiligen zum höchsten Menschentypus erklären. Kant, so Thomas Mann in seinem Schopenhauer-Essay, wäre »nach seiner unemotionellen Natur [...] nie darauf verfallen, das ›Ding an sich‹ als Wille, Trieb, dunkle Leidenschaft zu bestimmen.« Und er fährt fort: »Askese heißt Abtötung. Aber bei Kant gab es nicht viel abzutöten«. Askese hat »tiefes Leiden« an der Triebwelt zur Voraussetzung. Das vollendete Menschentum des Heiligen »hat der Trieb-Philosoph und Emotionalist Schopenhauer entdeckt, – nicht das zwar unerbittliche, aber weit mäßiger temperierte Denkertum Kants, dem die furchtbar geistreichen Spannungen von Schopenhauers Kontrastwelt mit den Polen des Gehirns und der Genitalien durchaus fremd waren« (Bd. IX, S. 573f.).

Bezeichnend, dass das aus Schopenhauers Metaphysik entwickelte – von Nietzsche als »das eigentliche opus metaphysicum aller Kunst«⁴³ bezeichnete – Musikdrama *Tristan und Isolde* zugleich nach Thomas Manns

⁴² Schopenhauers sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 2, S. 373f. (Die Welt als Wille und Vorstellung IV, § 60).

⁴³ Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1980, S. 479 (Richard Wagner in Bayreuth, 8).

Worten ein »erotisches Mysterienspiel« geworden ist. »Was von Schopenhauer auf Wagner wirkte und worin dieser sich wiedererkannte, war die Welterklärung aus dem ›Willen‹, dem Triebe, die erotische Konzeption der Welt (das Geschlecht als ›Brennpunkt des Willens‹), von der die Tristan-Musik und ihre Sehnsuchtskosmogonie bestimmt sind.« Freilich: von »Verneinung des Willens« kann hier nicht die Rede sein, »denn es handelt sich ja um ein Liebesgedicht, und in der Liebe, im Geschlecht bejaht sich der Wille am stärksten [was Wagner in seiner geplanten Revision der Schopenhauerschen »Metaphysik der Geschlechtsliebe« nicht wahrhaben wollte]. Aber eben *als* Liebesmysterium ist das Werk bis ins Letzte schopenhauerisch gefärbt. Es wird darin gleichsam die erotische Süßigkeit, die berausende Essenz aus der Philosophie Schopenhauers gesogen, die Weisheit aber liegengelassen.« (Bd. IX, S. 561f.) (Sehr im Unterschied zum *Parsifal*, wo Wagner seine Schopenhauer-Revision gewissermaßen wieder zurücknimmt und zur authentischen, asketischen Linie der Liebesmetaphysik des Philosophen zurückkehrt.)

Jene »erotische Süßigkeit« durchzieht auch die ganz und gar Schopenhauer verschriebenen *Vertauschten Köpfe*. Auch sie sind ein ›Liebesmysterium‹, aber anders als im *Tristan* wird die Weisheit durchaus nicht liegengelassen, durchbricht sie die erosbefangenen Selbsttäuschungen der Protagonisten. »Nirgends tut der welterhaltende Zauber der Maya, das Lebens-Grundgesetz des Wahns,⁴⁴ des Truges, der Einbildung, das alle Wesen im Banne hält, sich stärker und foppender hervor als im Liebesverlangen, dem zärtlichen Begehren der Einzel-Geschöpfe nach einander, das so recht der Inbegriff und das Musterbeispiel alles Anhangens, aller Umfängenheit und Verstrickung, aller das Leben hinfristenden, zu seiner Fortsetzung verlockenden Täuschung ist.« So der Erzähler im elften Kapitel der *Vertauschten Köpfe*. »Nicht umsonst heißt die Lust, des Liebesgottes gewitzigte Ehegesellin – nicht umsonst heißt diese Göttin ›Die mit Maya Begabte‹; denn sie ist es, welche die Erscheinungen reizend und begehrenswert macht, oder vielmehr sie so erscheinen läßt: wie ja denn auch in dem Worte ›Erscheinung‹ das Sinn-Element bloßen Scheines schon enthalten ist, dieses aber wieder mit den Begriffen von Schimmer und Schönheit nahe zusammenhängt.« Und nichts fürchtet der Begehrende, der vom Wahn Betörte mehr als »Ernüchterung«, als »enttäuscht, das heißt: der Täuschung enthoben zu werden« (Bd. VIII, S. 789f.).

Die ›ménage à trois‹ von Schridaman, Nanda und Sita ist ein Musterfall dieser Täuschung, die in der Erzählung mit allem Zauber der Ironie und

⁴⁴ Auch Thomas Mann verwendet also den Wagnerschen Begriff des »Wahns« als Übersetzung von »Maya«.

Parodie durchgespielt wird. Doch am Ende steht die ›Ent-Täuschung‹: im Entschluss der drei, im Sinne der schopenhauerisierten indischen Weisheitslehre das principium individuationis, das so viel Verwirrung gestiftet hat, aufzuheben, »unsere vertauschte Sonderung abzulegen und unser Wesen wieder mit dem Allwesen zu vereinigen. Denn wo das Einzelwesen in solche Wirrnis geraten wie in unserem Fall, da ist es am besten, es schmelze in der Flamme des Lebens wie eine Spende Butter im Opferfeuer.« (Bd. VIII, S. 802) Und Sita verkündet den Freunden: »Wie ich das Lager des Lebens mit euch beiden geteilt habe, so soll auch das Glutbett des Todes uns drei vereinen.« Das Feuer, der Feuertod soll alter mythischer Symbolik gemäß – wie sie Thomas Mann vor allem vom Flammentod des Schmetterlings in seinem *Divan*-Gedicht »Selige Sehnsucht« und vom Schluss der Wagnerschen *Götterdämmerung* her vertraut war – zur Läuterung von allen Irrungen und Wirrungen des wahnbetörten Lebens, zur »Wiederherstellung« der Einheit von Ich und Welt führen (Bd. VIII, S. 804).

Freilich unterlässt Thomas Mann es nicht, die mythische Harmonie des Flammentodes durch eine Dissonanz zu stören,⁴⁵ die vom apotheotischen Ende Brünnhildes im Weltbrand der *Götterdämmerung* – auf das die Selbstverbrennung Sitas offenkundig anspielt – hörbar absticht und die durch ihr ironisches Herunterspielen und absichtlich legendenhaftes Beschönigen von seiten des Erzählers nur um so desillusionierender in den Ohren klingt: »Das Scheiterhaus loderte himmelhoch, wie man es selten gesehen, und sollte die schöne Sita eine Weile geschrien haben, weil Feuer, wenn man nicht tot ist, entsetzlich weh tut, so wurde ihre Stimme vom Gellen der Muschelhörner und rasselndem Trommellärm übertönt, so daß es so gut war, als hätte sie nicht geschrien. Die Geschichte aber will wissen, und wir wollen ihr glauben, daß die Glut ihr kühl gewesen sei in der Freude, mit den Geliebten vereinigt zu sein.« (Bd. VIII, S. 806)

»Der Tod«, so Schopenhauer, »ist die große Zurechtweisung, welche der Wille zum Leben, und näher der diesem wesentliche Egoismus, durch den Lauf der Natur erhält«, er ist »die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein«, der »Augenblick jener Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unsers Wesens ausmacht, vielmehr als eine Art Verirrung desselben zu denken ist: die wahre ursprüngliche Freiheit tritt wieder ein, in diesem Augenblick, welcher [...] als eine restitutio in integrum betrachtet werden kann.«⁴⁶ Oder mit Thomas

⁴⁵ Darauf hat mich Herbert Lehnert nachdrücklich aufmerksam gemacht.

⁴⁶ Schopenhauers sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 3/4, S. 525f. (Die Welt als Wille und Vorstellung IV, Kap. 41).

Manns – Schopenhauers Philosophie des Todes rekapitulierenden – Worten zu reden: »Der Tod ist nichts als die Aufhebung eines Irrtums, – einer Verirrung, denn jede Individuation ist eine Verirrung. Er ist nichts als das Verschwinden einer illusionären Scheidewand, die das Ich, in dem du dich eingeschlossen findest, von der übrigen Welt trennt.« (Bd. IX, S. 551) Das ist der Trost, welchen einst Thomas Buddenbrook, dem – als »der mir mystisch-dreifach verwandten Gestalt, dem Vater, Sprößling und Doppelgänger« seiner selbst – Thomas Mann das eigene »teure Erlebnis« der jugendlichen Schopenhauer-Lektüre »schenkte« (Bd. XII, S. 72), aus dieser Philosophie schöpfte (Bd. I, S. 654-659), das ist die Weisheit, in der die »indische Legende« der *Vertauschten Köpfe* durchaus überparodistisch mündet.⁴⁷

»Die Menschheit hat Einiges von mir gelernt, was sie nie wieder vergessen wird«, hat Schopenhauer prophezeit. Thomas Mann zitiert diesen Satz in seinem Schopenhauer-Essay. Und er bekennt, alles was er je gelesen, »aber auch alles«, komme ihm vor dem Hintergrund der Schopenhauerschen Philosophie unwahr vor. Die »schopenhauerische Wahrheit«, dessen ist er sich sicher, werde zumal »in der letzten Stunde« standhalten (Bd. IX, S. 559f.). Das hat er sonst von keinem Denker und Dichter je gesagt. Und so erhebt sich der Schluss der *Vertauschten Köpfe* über die »Maya-Groteske« und allen »parodistischen Geist« zu einem – durch die Erzählung von dem kurzsichtigen Knaben Samadhi nur leicht humoristisch verschleierten – metaphysischen Ernst, welcher der »indischen Weisheitslehre« gespendet ist, dem Vorklang und Vorbild eines Denkens, in dem Thomas Mann zeitlebens seine geistige Heimat gesehen und gefunden hat.

⁴⁷ Freilich: den selbstgewählten Tod hat Schopenhauer im § 69 seines Hauptwerks verworfen: »Weit entfernt, Verneinung des Willens zu sein, ist dieser ein Phänomen starker Bejahung des Willens.« Von diesem »gewöhnlichen Selbstmorde« unterscheidet er allerdings denjenigen aus »religiöser Schwärmerei«, der eben nicht aus dem Willen zum Leben zu erklären sei (ebd., Bd. 2, S. 446-449).

THOMAS GANN

ANGST

Zu Transformationen einer Emotion in Ernst Jünger *In Stahlgewittern*
und seinen originalen Kriegstagebüchern 1914-1918

I. FRAGESTELLUNG

Zu Beginn der 1920er Jahre ist Ernst Jünger als Angehöriger der neu gegründeten Reichswehr an der Ausarbeitung einer neuen *Ausbildungsvorschrift für die Infanterie* beteiligt. Im Jahr 1923 führt der Reichswehr-Offizier zu eben dieser *Vorschrift* in einem Kommentar im offiziellen *Militär-Wochenblatt* aus:

Die seelische Triebkraft ist, abgesehen von den im ersten Hefte angeführten Leitsätzen, wenig hervorgehoben. Es ist aber überhaupt die Frage, wie weit in einer solchen Vorschrift, auch wenn sie sich bemüht, den Gang des Gefechtes in allen Einzelheiten zu verfolgen, auf das innere Erlebnis des Mannes und auf die seelische Einwirkung durch die Führer eingegangen werden kann. Zum mindesten muß das sehr vorsichtig geschehen, denn diese Dinge lassen sich schwer sagen, sie sind Fragen des Taktes und des Blutes und bilden sich unmerklich im Körper der Heere heraus. Sie sind von allergrößter Bedeutung, doch lassen sie sich schwer in Vorschriften einbeziehen. Es ist z. B. gefährlich, auch nur anzudeuten, daß der Soldat unter Umständen vom Gefühl der Angst überfallen werden kann. Es ist besser, sich auf eiserne Anforderungen zu beschränken¹

In dieser Textpassage kommt der Begriff der »Angst« zur Sprache. Allerdings, im Fall des Jünger'schen Kommentars, nur notgedrungener Weise und im Rahmen einer Darstellung, die von etwas sprechen muss, wovon zugleich gerade nicht gesprochen werden soll bzw. darf. Angst, obwohl von

¹ Ernst Jünger, *Die Ausbildungsvorschrift für die Infanterie*, in: ders., *Politische Publizistik 1919 bis 1933*, hrsg. v. Sven Olaf Berggötz, Stuttgart 2001, S. 37-41, hier: S. 40f. (zuerst in: *Militär-Wochenblatt. Zeitschrift für die deutsche Wehrmacht* vom 10. August 1923).

»allergrößter Bedeutung«, lässt sich, so Jünger, nur schwer in militärische Vorschriften einbeziehen. Bereits ihre Andeutung wird als gefährlich eingestuft. Auf der Ebene der von ihm mitverfassten *Ausbildungsvorschrift* plädiert der Autor für die verschwiegene Ausklammerung eines Themas, das als ›Takt‹- und ›Blut‹-Frage, sowie, damit korrespondierend, als ein ›schwer sagbares‹ Ding gekennzeichnet wird.

Stellt man die Frage, welche Formen der Darstellung Selbstwahrnehmungen von Angst in der literarischen Moderne gefunden haben, stößt man mit der Literatur Ernst Jüngers auf ein widersprüchlich anmutendes Œuvre. Jüngers Frühschriften – die Erstlingsschrift *In Stahlgewittern* von 1920, sowie die gesamte Kriegsliteratur des Frühwerks² – sind als mit unterschiedlichen Akzentuierungen vorgenommene Versuche einer »heroischen Interpretation« des 1. Weltkriegs gedeutet worden.³ In den mit ›stählernen‹ Zügen des Muts, der Lust an der Gefahr ausgestatteten Ich-Erzählern Jüngers hat man Subjekte ausgemacht, deren psychische Struktur sich unter Begriffen wie denen des »soldatischen Mannes«, des »Körper-« bzw. »Kältepanzers«, der selbstdisziplinierten »Reiz-Immunsierung« fassen ließ.⁴ Unter unterschiedlich akzentuierten Figuren der »Kälte« gedeutet, wurden Jüngers Texte der 1920er Jahre als eine Literatur der Affektdisziplinierung bzw. Angstbeherrschung charakterisiert.⁵ Setzt man Jüngers Kriegsschriften in eine Konstellation zu den zur gleichen Zeit diskutierten Krankheitsbildern der Kriegspsychiatrie (›Neurasthenie‹, ›Kriegsneurose‹, ›Trauma‹),⁶ zeichnet sich in Jüngers Entwurf der Figur des heroischen Frontsoldaten der beinahe idealtypische Fall eines trauma-resistenten Subjekts ab.⁷ In den Ich- und Tagebucherzählern seiner Kriegstexte treten Subjekte in Erscheinung, die am Krieg nicht erkranken,

² Nicht weniger als fünf »Kriegs«-Bücher publiziert Jünger in fünf Jahren: *In Stahlgewittern* (1920), *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922), *Sturm* (1923; eine in Fortsetzungen in der Tageszeitung *Hannoverscher Kurier* erschienene Novelle), *Das Wäldchen 125* (1925), *Feuer und Blut* (1925). Hinzu kommen diverse Bearbeitungen der einzelnen Buchausgaben.

³ Vgl. Hans-Harald Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart 1986.

⁴ Vgl. unter anderem: Klaus Theweleit, *Männerphantasien 1 + 2*, München, Zürich 2000 (Neuaufgabe; zuerst 1977/1978); Julia Encke, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne 1914-1934*, München 2006.

⁵ Vgl. unter anderem: Rainer Gruenter, *Formen des Dandyismus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger*, in: *Euphorion* Nr. 46, 1952, S. 170-201; Helmut Lethen, *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/M. 1994.

⁶ Vgl. unter anderem: Peter Riedesser, Axel Verderber, »Maschinengewehre hinter der Front«. Zur Geschichte der deutschen Militärpsychiatrie, Frankfurt/M. 1996.

⁷ Vgl. Eva Horn, *Erlebnis und Trauma. Die narrative Konstruktion des Ereignisses in Psychiatrie und Kriegsroman*, in: Inka Mülder-Bach (Hrsg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*, Wien 2000, S. 131-162, hier: S. 149.

sondern durch ihn »einer bisher nie empfundenen Gesundheit teilhaftig«⁸ zu werden vermögen.

Parallel zu solchen im Frühwerk Jüngers entworfenen Figuren von Angstbeherrschung positioniert sich der Autor mit seiner ersten genuin ›literarischen‹ Schrift *Das abenteuerliche Herz* im Nachkriegsdiskurs der Weimarer Republik aber auch mit Texten, die Aufzeichnungen von Angstphantasien und Alpträumen ähneln. Bereits das zweite Stück der 1929 erscheinenden Prosasammlung ist dem »Entsetzen« gewidmet. In Jüngers *Herz*-Schrift ist nur noch bedingt von einem gestählten, gepanzerten Ich die Rede, zugleich lässt sich das Buch auch lesen als Innenschau eines Autors, der wiederholt von unruhigen Träumen heimgesucht wird. Suchten *In Stahlgewittern* literarische Anschlüsse an eine Literatur des Heroischen (unter anderem der *Ilias*), setzt sich Jünger mit dem *Abenteuerlichen Herz* in einen literarischen Kontext zu Autoren des Beängstigenden und Schauerlichen (Alfred Kubin, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allen Poe und andere). Dieser seit den späten 1920er Jahren intensiv gesponnene Faden zu einer Literatur der Angst reißt auch in Jüngers späterem Werk nicht ab. Von Schreckensszenarien ist der 1939 erscheinende Roman *Auf den Marmorklippen* durchzogen. Auch die unter dem Titel *Strahlungen* publizierten Tagebuchaufzeichnungen aus dem 2. Weltkrieg enthalten eine Vielzahl protokollierter Angstträume. Als virulentes Leitmotiv des Jünger'schen Gesamtœuvres reicht die Rede über die Angst auch nach 1945, mit apokalyptisch getönten Zeitdeutungen wie *Der Waldgang* (1951), *An der Zeitmauer* (1959), bis in das literarische Spätwerk.⁹

Blickt man unter diesen Vorzeichen noch einmal auf Ernst Jüngers frühe Kriegsliteratur, so zeigt sich, dass auch hier der Komplex des Beängstigenden auf einen keineswegs eindeutigen Bearbeitungs- bzw. Ausklammerungsmodus trifft. Mit der »Angst« tritt vielmehr eine zwischen radikaler Zensur und detailliertester Deskription schwankende Emotion zutage. Im Folgenden sollen entsprechende Befunde, die sich aus der Untersuchung der Erstlingsschrift *In Stahlgewittern* sowie aus Ernst Jüngers originalen Kriegstagebüchern 1914-1918¹⁰ ergeben, erörtert werden. Der Fokus auf Jüngers bekanntestes Kriegsbuch bietet sich hierzu nicht zuletzt deshalb an, weil die Schrift in ihren zum Teil sehr umfangreich redigierten Fassungen¹¹ auch einer archäologischen Formation historischer Bearbei-

⁸ Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1932, S. 54.

⁹ Vgl. unter anderem den 1973 erschienenen, autobiografische Züge tragenden Roman *Die Zwille*.

¹⁰ Ernst Jünger, *Kriegstagebücher 1914-1918*, DLA Marbach: Nachlass Ernst Jünger.

¹¹ Näheres hierzu im nächsten Kapitel. Untersuchungsgegenstand sind im Folgenden die Fassungen von 1920, 1922, 1924, 1934. Auf eine Analyse der redigierten Nachkriegsfassun-

tungsschichten gleicht. Tritt Jüngers wiederholte Umschrift der *Stahlgewitter* einerseits mit dem Authentizitätsversprechen der autobiografischen Gattungsform »Kriegstagebuch«¹² in Konflikt, eröffnet sie zugleich den chronologischen Index für eine ganze Bandbreite an Veränderungen und Entwicklungen, denen Jüngers Schreiben im Zeitraum der Fassungsumschriften des *Stahlgewitter*-Buchs unterliegt.

Der vorliegende Aufsatz erhebt nicht den philologischen Anspruch, die Thematik der Angst über die Länge des gesamten hiermit vorliegenden Text- und Quellenmaterials vollständig zu dokumentieren. Sein Vorgehen beschränkt sich darauf, Jüngers Redigierungspraxis in ihrem Bezug zur Angstthematik anhand von exemplarischen Textpassagen zu erörtern (I. Umschriften der Angst). In einem zweiten, daran anschließenden Teil (II. Ersetzungen der Angst) sollen die Befunde mit der Frage in Zusammenhang gesetzt werden, weshalb und auf welche Weise Angstmotive in der Fassungsgeschichte des Buchs signifikante Veränderungen erfahren.

II. UMSCHRIFTEN DER ANGST

Auch jenseits rechtsnationaler Kreise ist Ernst Jüngers auflagenstarkes Kriegsbuch auf Aufmerksamkeit, zum Teil auf anerkennende Beurteilungen gestoßen. »Den Schrecken des ganzen Erlebens hat vielleicht keiner so geschildert, kaum ist eine furchtbarere Anklage gegen den Krieg geschrieben als dieses Buch eines Mannes, der zum Krieg ›positiv‹ eingestellt ist«, schreibt Paul Levi in einer 1930 erscheinenden Rezension im *Tage-Buch*.¹³ Im Vorwort zu der im *Internationalen Arbeiterverlag* publizierte Anthologie *Der Krieg* urteilt Johannes R. Becher: »In Stahlgewittern« ist das unbarmherzigste, das brutalste und nackteste Kriegsbuch.«¹⁴ Vermag

gen des *Stahlgewitter*-Texts in Jüngers Werkausgaben von 1961 und 1978 soll hier zugunsten einer Fokussierung des Untersuchungsrahmens verzichtet werden.

¹² In variierender Form zieht sich der »Tagebuch«-Gattungsbegriff durch den Paratext des Buchtitels bzw. Untertitels, um in den Nachkriegsfassungen allerdings vollständig fallengelassen zu werden. Die Buch-Untertitel lauten im Einzelnen: 1920/22: *Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. Von Ernst Jünger, Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompanieführer im Füs.-Regt. Prinz Albrecht v. Preußen (Hann. Nr. 73), Leutnant im Reichswehr-Regiment Nr. 16.* – 1924: *Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. Von Ernst Jünger.* – 1934: *Ein Kriegstagebuch von Ernst Jünger.* – 1961: kein Untertitel. – 1978: kein Untertitel.

¹³ Paul Levi, *Drei Kriegsbücher*, in: *Das Tage-Buch*, 11, 1930, H. 2 [11. Januar], S. 59-64, hier: S. 62.

¹⁴ Johannes R. Becher, Vorwort, in: Kurt Kläber (Hrsg.), *Der Krieg. Das erste Volksbuch vom großen Krieg*, Berlin, Wien, Zürich 1929, S. 5-10, hier: S. 8.

Jüngers *Stahlgewitter*-Schrift auch Attribute des Furchtbaren, Unbarmherzigen hervorzurufen, so gilt dies für den Affektraum des Beängstigten weit weniger. Falsch wäre es zu sagen, Angst käme in Jüngers Buch nicht vor. Bereits das Titelwort »Gewitter« konfrontiert den Leser mit einem uralten Angstmotiv. Jünger nennt die Landschaft des Krieges eine »Wüste des Irrsinns«. ¹⁵ Zur Beschreibung der Materialschlachtlandschaft greift der Autor zu Zitaten einer Dante'schen Höllenwelt. ¹⁶ In *Stahlgewittern*, in der im Folgenden als Referenztext zu Grunde gelegten Fassung von 1934, ¹⁷ beschreibt in zahlloser Menge bizarre Leichenkörper wie kaum zuvor in der deutschsprachigen Literatur. Und doch korrespondiert dieses Schreckenszenario nicht mit einem literarischen Angstraum. Ausführungen des Ich-Erzählers über Selbstwahrnehmungen von Angst finden sich im Text nur punktuell. Schreibt Jünger in *In Stahlgewittern* von

¹⁵ Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*. Ein Kriegstagebuch von Ernst Jünger [Sonderausgabe der Deutschen Hausbücherei Hamburg], Hamburg o. J. [1934], S. 7. In der Forschungsliteratur wird diese Buchfassung auch als Fassung V gekennzeichnet. Künftige Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Signifikante Zusätze und Umschriften gegenüber früheren Fassungen sind in den Zitaten als [Zusatz 1934: [...]] bzw. [Umschrift 1934: [...]] gekennzeichnet. Belege zu Zitaten aus den anderen *Stahlgewitter*- Fassungen finden sich weiterhin in den Fußnoten.

¹⁶ »Wir schritten auf einer breiten Straße, die sich im Mondschein wie ein weißes Band über das dunkle Gelände spannte, dem Kanonendonner entgegen, dessen verschlingendes Gebrüll immer unermesslicher wurde. Laßt jede Hoffnung hinter euch!« (S. 106).

¹⁷ Die Gründe für die Auswahl dieser Fassung werden im Rahmen der weiteren Argumentationen in Teil II verdeutlicht. Grundsätzlich bündeln sich in der »Sonderausgabe«- Fassung mehrere, die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte betreffende Bezüge. Aus historisch-textgenetischer Sicht kommen im Text von 1934 zentrale Theoreme von Jüngers politischer Essayistik der 1920er und 1930er Jahre (*Die totale Mobilmachung* [1930], *Der Arbeiter* [1932], *Über den Schmerz* [1934]) am deutlichsten zum Zuge. Gegenüber den Nachkriegsfassungen von 1961 und 1978, in denen der Text zunehmend den Charakter eines zeitlich entfernten Erinnerungsbuchs annimmt, steht die Fassung von 1934 noch im unmittelbaren Kontext des politisch-historischen Geschehens der beginnenden 1930er Jahre. Mit der Herausgabe des Texts in einer auflagenstarken Sonderausgabe der Deutschen Hausbücherei Hamburg, also nicht mehr am Publikationsort eines militärischen Fachverlags, steht die 1934er Version der *Stahlgewitter* auch in zeitlicher Nähe zu Jüngers beginnender Positionierung im literarischen Feld. Drittens schließlich stellt diese Fassung angesichts der Jünger'schen »Revisionsmanie« (Ulrich Böhme) fortwährender Umschrift einen signifikanten Umschlagspunkt dar. Zwischen den Fassungen von 1924 und 1934, bemerkt Herman Knebel in seiner textgenetischen Untersuchung, »findet die größte quantitative und qualitative Bewegung statt. 1934 wächst das Werk am stärksten, aber auch die Streichungen erreichen ihren höchsten Stand. Ein großer Teil der Hinzufügungen von Fassung III wird 1934 wieder zurückgenommen.« (Herman Knebel, » Fassungen«: Zu Überlieferungsgeschichte und Werkgenese von Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*, in: Harro Segeberg [Hrsg.], *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ›Arbeit‹ in der deutschen Literatur [1970-1930]*, Tübingen 1991, S. 379-408, hier: S. 398)

Angst, dann lassen sich entsprechende Textpassagen größtenteils als Elemente eines Narrativs der Überwindung zuordnen. Angst taucht auf als ein Gefühl, von dem selbst ein soldatisch-gestähltes Subjekt sprechen muss, wenn es von dessen Überwindung erzählen will.¹⁸

Jenseits dieses summarischen Befunds zeigt ein Blick auf die Fassungs-geschichte der *Stahlgewitter* zugleich ein kleinteiligeres Geschehen. Auffällig oft und auffällig intensiv werden Textpassagen, in denen der Ich-Erzähler von »Angst« berichtet, zum Gegenstand redigierender Streichungen, Kürzungen, Erweiterungen, Umschriften seitens des Autors.

Wo aber – nicht nur in literarischen Texten – auffällig oft umgeschrieben und gekürzt wird, da bietet sich ein Untersuchungsansatz an, der die Frage nach der Motivation entsprechender Redigierungen mit dem Paradigma der Zensur beantwortet. Vergessen, Zensur, Verschiebung sind seit Freuds *Traumdeutung* als Formen ›sekundärer Bearbeitung‹ des Materials nicht nur von Traumtexten bekannt. »Nichts ist aufschlußreicher als ein Brief mit Verbesserungen [...]«, konstatiert Jünger in Affinität zum Freud'schen Zensur-Paradigma in *Das abenteuerliche Herz*.¹⁹ Der Sentenz schließt sich eine Figuration des Schreibens als Wort-Schlachtfeld an, auf dem der Autor namenlose Gefallene veranschlagt: »Wer zu lesen versteht, wittert aus mancher Seite Prosa, daß sie in der Handschrift einem von weggemähten Worten bedeckten Schlachtfelde geglichen haben muß.«²⁰

Kaum ein Autor hat seine Texte einer so unablässigen Redigierung unterworfen wie Ernst Jünger. Auch die Geschichte von *In Stahlgewittern* ist bekanntermaßen eine Geschichte ihrer Fassungen. Über sieben unterschiedliche Fassungen existieren: die 1920 im Selbstverlag herausgegebene Erstfassung, die 1922 im Militaria-Verlag Mittler & Sohn erschienene Zweitfassung, eine dritte Fassung, im Jahr 1924 ebenfalls im Mittler-Verlag erschienen, danach – nach einem Abstand von 10 Jahren – eine stark umgeschriebene Neufassung aus dem Jahr 1934 (unter anderem für eine »Sonderausgabe« der *Deutschen Hausbücherei Hamburg*); schließlich weitere Neufassungen und Umschriften aus den Jahren 1935, 1961 (*Werke*

¹⁸ Zum Narrativ der »Überwindung der Angst«, sowohl in der Stahlhelm-Literatur der Weimarer Republik als auch im Diskurs der Kriegspsychologie nach 1918, vgl. Bernd Ulrich, Die Kriegspsychologie der 1920er Jahre und ihre geschichtspolitische Instrumentalisierung, in: Mülder-Bach (Anm. 7), S. 63-78, hier S. 67: »Eben dies – die Überwindung der Angst, die wenigstens temporäre Neutralisierung des Selbsterhaltungstriebes und ihre Erforschung, mithin der Sieg über den ›inneren Feind‹ – war der eigentliche Kern aller Kriegspsychologie nach dem Krieg.«

¹⁹ Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht [Fassung I, 1929], Stuttgart 1987, S. 67.

²⁰ Ebd.

in zehn Bänden), 1978 (*Sämtliche Werke*).²¹ Die affektpoetisch fundierte Frage nach Angstdarstellungen in Jüngers Kriegsschriften wird angesichts dieser Quellenlage zum textkritischen Unternehmen. Und zu einem Unternehmen, das zugleich bezüglich der Angstfrage eine Vielzahl deutungsbedürftiger Befunde liefert. Auf sie soll im Folgenden anhand einer Reihe von Beispielen eingegangen werden.

Im Kapitel »Les Épargés« überliefern die ›historischen‹ *Stahlgewitter*- Fassungen von 1920 und 1922 eine Passage, die sich in der Fassung von 1924 nicht mehr findet und auch in allen späteren Ausgaben gestrichen blieb. In ihr berichtet das Tagebuch-Ich von einer sich im Zustand der Verwundung einstellenden Erfahrung ›sinnloser‹ Angst.

Ich eilte mit dem Unteroffizier keuchend um eine mächtige Buche. Plötzlich blitzte es in dem weit ausgreifenden Wurzelwerk, und ein Schlag gegen den linken Oberschenkel warf mich zu Boden. Ich glaubte, von einem Erdklumpen getroffen zu sein, doch belehrte mich reichlich strömendes Blut bald, daß ich verwundet war. Es zeigte sich später, daß mir ein haarscharfer Splitter eine Fleischwunde geschlagen hatte, nachdem seine Wucht durch meine dicke Leder-Geldtasche abgeschwächt war.

Ich warf meinen Tornister fort und rannte dem Graben zu, aus dem wir gekommen waren. Von allen Seiten strebten Verwundete aus dem beschossenen Gehölz strahlenförmig darauf zu. Der Durchgang war entsetzlich, von Schwerverwundeten und Sterbenden versperrt. Eine bis zum Gürtel entblößte Gestalt mit aufgerissenem Rücken lehnte an der Grabenwand. Ein anderer, dem ein dreieckiger Lappen vom Hinterkopf herabhing, stieß fortwährend schrille, erschütternde Schreie aus. – Und immer neue Einschläge.²²

In den Textfassungen von 1920/1922 heißt es in der später umgeschriebenen Passage daraufhin:

²¹ Zur Fassungs-Geschichte vgl. unter anderem: Ulrich Böhme, Fassungen bei Ernst Jünger, Meisenheim am Glan 1972; Knebel (Anm. 17); Wojciech Kunicki, Projektionen des Geschichtlichen. Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von »In Stahlgewittern«, Frankfurt/M. 1993; Steffen Martus, Der Krieg der Poesie: Ernst Jüngers ›Manie der Bearbeitungen und Fassungen‹ im Kontext der ›totalen Mobilmachung‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 44, 2000, S. 212-234.

²² Ernst Jünger, In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers von Ernst Jünger, Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompanieführer im Füs.-Regt. Prinz Albrecht v. Preußen (Hann. Nr. 73), Leutnant im Reichswehr-Regiment Nr. 16, Berlin 1922 [Fassung II], S. 19.

Ich will offen gestehen, daß mich meine Nerven restlos im Stiche ließen. Nur fort, weiter, weiter! Rücksichtslos rannte ich alles über den Haufen. Ich bin kein Freund des Euphemismus: Nervenzusammenbruch. Ich hatte ganz einfach Angst, blasse, sinnlose Angst. Ich habe später noch oft kopfschüttelnd an jene Momente zurück gedacht.²³

In der 1924 erfolgten Umschrift, die, abgesehen von wenigen Details, auch in der Fassung von 1934 übernommen wird, findet sich das Wort »Angst« nicht mehr.

[Umschrift 1934: Meine Besinnung ließ mich völlig im Stich. Rücksichtslos rannte ich alles über den Haufen und kletterte endlich, in der Hast einige Male zurückstürzend, aus dem höllischen Gewühl des Grabens heraus, um freie Bahn zu bekommen. Ich raste wie ein durchgehendes Pferd durch dichtes Unterholz, über Wege und Lichtungen, bis ich in einem Waldstück nahe der Grande Tranchée zusammenbrach.] (S. 39f.)

Jüngers bildhafte Übertragung »wie ein durchgehendes Pferd« vermeidet nicht nur die wörtliche Erwähnung von Angst, sie verschiebt die Vorgänge in den Raum einer zeitlosen Naturordnung. Eine Tiergleichnisrede kommt zur Darstellung, die in ihrer zumindest subtil vernehmbaren Referenz auf einen der zentralen Bezugstexte der *Stahlgewitter*, Homers *Ilias*,²⁴ autobiografische Affektdarstellungen an einen archaisch-mythischen Raum anschließt. Der dem medizinisch-psychiatrischen Diskurs assoziierte Begriff »Nerven«²⁵ bleibt im Text von 1934 ebenfalls ausgespart; statt von »Nerven« spricht Jünger nun von »Besinnung«.

In der später gestrichenen Textpassage sind dem Terminus Angst zwei Attribute beigefügt. Dem visuellen Raum schließt sich ein semantischer an. Die Angst des Tagebuch-Ichs wird – gleichsam Gestalt und Text geworden – als »blass« und »sinnlos« beschrieben. Hierbei ist die Rede von der »sinnlosen« Angst mit der späteren Rede vom Verlieren einer »Besinnung« durchaus in Beziehung zu setzen. Ruft die Wendung »Meine Besinnung ließ mich [...] im Stich« die Vorstellung eines Kontrollverlusts von Bewusstseinsinstanzen auf, verweist sie zugleich auf eine Konstellation

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. Beispiele analoger Metaphern: »Wie wenn Schaaren der Bienen einherziehen« (Homer, *Ilias*, in der Übers. v. Johann Heinrich Voss, Stuttgart 1821, II. Gesang, v. 87); »zusammengescheucht in Ilios, gleich wie die Lämmer« (ebd., VIII. Gesang, v. 131); »wie ein trotztender Eber« (ebd., XVII. Gesang, v. 281).

²⁵ Vgl. hierzu unter anderem Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.

tion, in der der Zustand der Angst an ein Funktionieren bzw. Aussetzen der Herstellung von »Sinn« gekoppelt ist. Parallel hierzu berichtet das Kapitel »Les Épargés« an mehreren Stellen von einem Ausfall des Verstehens. »[D]ie Äußerungen des Kampfwillens erschienen mir seltsam und unzusammenhängend wie Vorgänge auf einem anderen Gestirn.« (S. 35) Töne und visuelle Eindrücke bleiben interpretationsresistent. »Mit den Geräuschen des Krieges noch unerfahren, war ich nicht imstande [...] mir aus all dem ein Bild zu machen.« (S. 35). An die Stelle einer sinnhaft geordneten Welt treten Figuren des Opaken: »chaotische Leere« (S. 42), »Gewirr« (S. 35). Obwohl Jüngers Schilderungen sich an keiner Stelle als Versuch einer Angst-Theorie ausweisen, sind dem protokollartigen Erlebnisbericht des Ich-Erzählers Ansätze zu einer solchen durchaus zu entnehmen. Wird die Angst einerseits als naturgemäßer Affekt, als Schutzinstinkt gefasst, den Frontsoldaten mit Tieren, durchgehenden Pferden beispielsweise, gemeinsam haben, führt der Text die Angst zugleich auch als etwas anderes vor. In Vokabeln des Sinn- bzw. Besinnungslosen namhaft gemacht, zeigt sich der Zustand der Angst als ein Zustand, in dem Praktiken des Zeichenlesens, Zeichendeutens aussetzen bzw. misslingen.

In welchem Verhältnis steht der Erzähler der frühen Textfassung zu seinem Angstzustand? Einerseits legen Jüngers Ausführungen nahe, es bei der Erfahrung von Angst mit einem durchaus nachvollziehbaren, biologisch-elementaren Vorgang zu tun zu haben – »Ich hatte ganz einfach Angst«. Andererseits endet die Passage in einer Figur des Zwiespalts. Ein nachträgliches »Kopfschütteln« ist es, mit dem der Autor seine Angsterfahrung bedenkt. Eine Geste wird in Szene gesetzt, deren Bedeutungen oszillieren. Kopfschütteln ist ein Ausdruck der Schweben: er kann Verwunderung, Skepsis, Erstaunen, Ratlosigkeit zu erkennen geben, aber auch Widerstand, Abwehr, Verneinung.

Bereits in der während des Kriegs aufkeimenden Diskussion über die sogenannten »Kriegsneurosen« ist in der Frage der nervlichen Belastung der Kriegsteilnehmer in psychiatrischen Berichten von einem auffallenden Gefühl der Scham die Rede. Der Jünger'sche Kommentar zur *Ausbildungsvorschrift* spricht ähnliche Schamstrukturen an, wenn er die Rede über die Angst als Frage »des Taktes« kennzeichnet bzw. ausklammert. In einem Referat aus dem Jahr 1919 spricht der Psychoanalytiker Ernest Jones von den

erschütternden Schilderungen [...], die Mac Curdy oder Rivers von einem Gefühl der Scham machen, die Soldaten des 1. Weltkriegs über ihre wachsende Angst empfunden haben, von dem Bemühen, sie zu

unterdrücken, sie vor anderen und womöglich vor sich selbst zu verhehlen.²⁶

Für den Text Jüngers eignet sich die Interpretationsfolie der in Jones' Text skizzierten Figuren einer Verneinung (Unterdrückung, Verhehlung von Angst), wie im Folgenden zu zeigen sein wird, hingegen nur bedingt. Im Vorwort zu *In Stahlgewittern* teilt der Autor mit, das Buch beruhe auf Aufzeichnungen, die er zwischen 1914 und 1918 in kleinen Notizbüchern vorgenommen habe, um die Vorgänge an der Front möglichst unmittelbar festzuhalten. Der Paratextdiskurs des Vorworts weist *In Stahlgewittern* als ungeschönte, sachliche Schilderung authentischer Erlebnisse,²⁷ der Untertitel den Text selbst als »Kriegstagebuch« aus. Jüngers originale »Kriegstagebücher«, von denen die 1934er Ausgabe der Deutschen Hausbücherei Hamburg auch vier faksimilierte Seiten – gleichsam als Authentizitätsbeweis – präsentiert, sind erhalten geblieben und mittlerweile als Teil des Jünger-Nachlasses im Deutschen Literaturarchiv Marbach zugänglich.²⁸ Ein Textvergleich der Notate mit dem publizierten Text führt jedoch zu dem Ergebnis, dass im Tagebuch (der Zeitraum betrifft insbesondere die Notate vom 25. April 1915, dem Tag von Jüngers Verwundung auf der Grande Tranchée bei Les Épargés) von einer Erfahrung »sinnloser, blasser Angst« nicht die Rede ist. Unter Nennung einer lediglich physiologischen Reaktion vermerkt der Tagebuchschreiber lakonisch: »Kurz vor dem Verbandplatz wurde mir übel.«²⁹ Obwohl der »Vorwort«-Autor Jünger nahe-

²⁶ Ernest Jones, Die Kriegsneurosen und die Freudsche Theorie, in: Sandor Ferenczi et al. (Hrsg.), *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*, Leipzig, Wien 1919, S. 61-82, hier: S. 66f. Die angesprochenen Texte sind: John T. Mc Curdy, *War Neuroses*, *Psychiatric Bulletin*, Juli 1917; W. H. R. Rivers, *The Repression of War Experience*, *Proceedings of the Royal Society of Med., Section of Psychiatry*, 4. Dezember 1917.

²⁷ »Es ist die Aufgabe dieses Buches, dem Leser sachlich zu schildern, was ein Infanterist als Schütze und Führer während des Großen Krieges inmitten eines berühmten Regimentes erlebt, und was er dabei gedacht und empfunden hat. Es ist entstanden aus dem in Form gebrachten Inhalt meiner Kriegstagebücher. [...]. Die Frische des Erlebnisses, die keine Besinnung wiederherstellen kann, blieb in diesen Aufzeichnungen gewahrt. [...]. Der Grad der Sachlichkeit eines solchen Buches ist als der Maßstab seines Wertes anzusehen.« (S. 9f.).

²⁸ Der Verfasser dankt dem Deutschen Literaturarchiv Marbach für die freundliche Ermöglichung der Einsicht in das digitalisierte Archivmaterial sowie der Deutschen Schillergesellschaft e. V. für die Gewährung eines Recherchestipendiums.

²⁹ Die Ereignisse des Tages werden im Tagebuch sehr ausführlich aufgezeichnet. In den 42½ Tagebuchseiten füllenden, hastig geschriebenen Eintragungen zum 25. April 1915 beschreibt Jünger den Vorfall mit den Worten: »Ich stand wieder mit [...] [Eigennamen nicht entziffert, d. V.] zusammen hinter einer anderen mächtigen Buche. Nachdem noch ein paar Granaten in unsrer Nähe geplatzt waren, bekam ich einen Schlag, der mich hinschmiß. ›Sind Sie verwundet?‹ [>]Ich glaube, ich weiß nicht.‹ ›Ach was, das war nur Dreck! Aber nun, da

legt, es beim *Stahlgewitter*-Text mit einer Abschrift unmittelbarer Aufzeichnungen, mit Protokollen frischer Erlebnisse zu tun zu haben, ist seine Rede über die »Angst« doch erst später in den Text gekommen. Das originale Tagebuch verzeichnet von ihr nichts. Erst in der Nachträglichkeit des publizierten literarischen Texts kommt die später wieder getilgte Passage in Jüngers Werk überhaupt zum Vorschein.

Eine andere Schlüsselszene der Selbstwahrnehmung von Angst weist ähnliche Strukturmerkmale der Nach- und Umschrift auf. Der Ausklammerung im originalen Tagebuch folgt ein publizierter, in späteren Fassungen aber erneut getilgter bzw. umgeschriebener Text. Betroffen ist hiervon eine Textpassage aus dem Kapitel »Langemarck«. Lediglich die Fassungen der 1920er Jahre (1920, 1922, 1924) enthalten eine Passage, die in Form eines längeren, eingeschobenen inneren Monologs den militärisch-objektiven (Kriegs-)Bericht des Erzählers unterbricht.

Stunden wie die eben verlebte waren ohne Zweifel die schrecklichsten des ganzen Krieges.

Du kauerst zusammengezogen einsam in deinem Erdloch und fühlst dich einem unbarmherzigen, blinden Vernichtungswillen preisgegeben. Mit Entsetzen ahnst du, daß deine ganze Intelligenz, deine Fähigkeiten, deine geistigen und körperlichen Vorzüge zur unbedeutenden, lächerlichen Sache geworden sind. Schon kann, während du dies denkst, der Eisenklotz seine sausende Fahrt angetreten haben, der dich zu einem formlosen Nichts zerschmettern wird. Dein Unbehagen konzentriert sich auf das Gehör, das das Heranflattern des Todbringers aus der Menge der Geräusche zu unterscheiden sucht.

kommt ja schon das Blut! Nun man zurück!« Daß nun der Luftdruck der Granaten mir fortwährend in Mund und Nase gezischt war, hatte mich etwas konfus gemacht. Ich sah wohl das Blut aus meinem Oberschenkel fließen, wollte aber nicht hinter meiner Buche fort. Endlich ließ ich mich überreden, schmiß meinen Tornister in den Dreck, nahm mein Gewehr als Stock und machte mich so schnell wie möglich auf den Graben zu. Je näher ich ihm kam, desto größer wurde die Zahl an Verwundeten, die ihm zuströmten. Der Graben selbst war überfüllt von Verwundeten und Sterbenden. Einer hatte ein nach innen gebogenes Dreieck am Hinterkopfe, stieß fortwährend den Schmerzlaut Üöh Üöhüü! aus. Ein anderer hatte einen furchtbaren Riß auf dem Rücken. Ich ging sofort aus dem Graben, weil es furchtbar langsam ging und lief neben her. Kurz vor dem Verbandplatz wurde mir übel, ich legte mich hin und schnallte ab, nur das Fernrohr band ich mir um den Hals.« – Danach fährt der Text in sauberer Tinte geschrieben fort: »Zwei Sanitäter kamen aus einem Unterstand, unterstützten mich und führten mich zur Verbandsstelle, die in einem mit Baumstämmen bedeckten Unterstande war.« (Jünger [Anm. 10], Kriegstagebuch Nr. 2, Eintragung: 25. April 1915; Transkriptionen aus den Kriegstagebüchern hier und im Folgenden durch den Verfasser).

Dabei ist es dunkel. Du mußt alle Kraft zum Aushalten aus dir allein schöpfen. [...] Du weißt, wenn es dich trifft, wird kein Hahn danach krähen.

Ja, warum springst du nicht auf und stürzt in die Nacht hinein, bis du in einem sicheren Gebüsch wie ein erschöpftes Tier zusammenbrichst?³⁰

In den originalen Kriegstagebüchern korrespondiert diese Passage mit den Eintragungen vom 31. Juli 1917. Sie bilden den Anfang eines neuen Tagebuchhefts (Kriegstagebuch Nr. 12) und sind mit sauberer Tinte, höchstwahrscheinlich einige Zeit nach den Geschehnissen vorgenommen worden. In den fünfundzwanzig Tagebuchseiten umfassenden Notizen des 31. Juli ist wiederum weder von einem exponiert dargestellten Gefühl der Angst noch von Einsamkeit die Rede. In dem in spartanischem Ton abgefassten Bericht über die Geschehnisse heißt es:

Ich hatte mir den Stahlhelm ins Gesicht gezogen, sog an meiner Pfeife und philosophierte mir Courage an, was mir auch ganz gut gelang. Neben mir saß Kius und sang: »Im Kühlen Keller sitz ich hier«, und »Im schwarzen Walfisch zu Askalon«.³¹

Lediglich am Schluss der Notate des Folgetags findet sich der Eintrag: »Unsere Träume waren naturgemäß unruhig, nervös und lebhaft.«³² Literarische Darstellungen einer Selbstwahrnehmung von Angst, so ein Resultat, das sich aus dem Überblick auf die *Stahlgewitter*-Schrift und die nachgelassenen Tagebuchnotizen ergibt, sind im Schreiben Jüngers also keineswegs nur das nachträglich Ausgesparte, Verdrängte, Zensierte. In Jüngers literarischen Umschriften des Kriegserlebnisses unterliegt ihr Auftreten einem Rhythmus des Zauderns. Bereits hier erweist sich die Angst als eine Thematik, die nicht nur zur Abwehr, sondern auch zum Ausdruck drängt.

Auch die *Stahlgewitter*-Fassung von 1934, bis jetzt als Ort diverser Streichungen in den Blick getreten, ist bezüglich der Angst nicht nur als Tilgungsfassung charakterisierbar. Bereits quantitativ wächst der Text gegenüber früheren Fassungen stark an. Weist die Erstausgabe von 1920 noch 181 bedruckte Buchseiten auf, so die 1934er Ausgabe der *Deutschen Hausbücherei Hamburg* bereits 319. Auch im Hinblick auf die Angstthematik lassen sich textuelle Erweiterungen und Zusätze konstatieren. In

³⁰ Jünger (Anm. 22), S. 136f.

³¹ Jünger (Anm. 10), Kriegstagebuch Nr. 12, Eintragung: 31. Juli 1917.

³² Ebd., Eintragung: 1. August 1917.

seiner textkritischen Untersuchung zur Fassungs-geschichte der *Stahlgewitter* kommt Wojciech Kunicki zu der Beobachtung:

[D]ie Landschaft des Kampfes, in den ersten zwei *Stahlgewitter*- Fassungen sachlich geschildert, nimmt in den Fassungen IV-VI [= Fassungen der Jahre 1934, 1935, d. V.] als drohende Traum-Landschaft der Angst neue Ausmaße an.³³

Ein nur äußerst kurzer, für die Stützung der Beobachtung Kunickis aber signifikanter Zusatz findet sich in einer Passage des 1. Kapitels. Inhalt des Texts ist die Beschreibung eines Bachgrundes, der, zwischen zwei Regimentern gelegen, nur von nächtlichen Streifen durchquert wird.

Der Bach rauschte über das Wehr einer zerstörten, von finsternen Bäumen umringten Mühle. [Zusatz 1934: Seine Wasser bespülten seit Monaten Tote eines französischen Kolonialregiments mit Gesichtern wie aus schwarzem Pergament.] Ein unheimlicher Aufenthalt, wenn nachts der Mond durch zerrissene Wolken wechselnde Schatten warf, und seltsame Laute in das Murmeln des Wassers und das Rascheln des Schilfes sich zu mischen schienen. (S. 18)

In diesem Textabschnitt wird nicht eine individuelle Angsterfahrung dargestellt. Vielmehr wird dem Leser ein beängstigendes Bild vor Augen geführt. Jüngers Memoiren setzen einen Ort in Szene, den der Erzähler als ›unheimlichen Aufenthalt‹ kennzeichnet. Als eindringliches Angstbild entfaltet sich Jüngers Darstellung allerdings erst in der Fassung von 1934. Erst hier – 19 Jahre nach der ersten Schilderung des gleichen Orts im originalen Kriegstagebuch – wird dem zuvor menschenleeren Landschaftsbild ein konkretes Objekt hinzugefügt; ein Objekt, das die Szenerie fundamental verändert, den Bericht durch den Zusatz eines kurzen Satzes gewissermaßen ins 20. Jahrhundert katapultiert: »Tote eines französischen Kolonialregiments [...]«. Im Gegensatz zum Vorgang nachträglicher Tilgung ereignet sich in diesem Fall etwas anderes: ein zuvor ausgespartes Element, ein kleines aber doch zugleich bedeutsames Detail tritt in Jüngers Aufzeichnungen erst nachträglich in Erscheinung. Ob sich die Herkunft des später eingeschobenen Leichenbilds nachträglichen Erinnerungen oder einem auf Kontrastwirkung berechneten Kalkül literarischer Komposition verdankt, ist literaturwissenschaftlich nicht zu beantworten. In beiden Fällen aber kann konstatiert werden: Erst durch den Einschub von 1934 wird das in allen Textfassungen beschworene ›Unheimliche‹ der Szene zu mehr als einer musealen, durch die Schauerliteratur des 18. und

³³ Kunicki (Anm. 21), S. 206.

19. Jahrhunderts überlieferten Genre-Vokabel. Es gewinnt jene dynamischen Qualitäten einer »Wiederkehr«, auf die Sigmund Freud in seiner berühmten, gleichnamigen Studie anspricht, wenn er, bezugnehmend auf eine Definition Schellings,³⁴ das *Unheimliche* definiert als: »[...] das Heimliche-Heimische, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist.«³⁵

Auch hier weist ein Blick auf Parallelstellen in den originalen Kriegstagebüchern letztere nicht als Ort der detailliertesten Protokollierung – in den Worten des *Stahlgewitter*-Vorworts: als Ort der »Frische des Erlebnisses« (S. 9) – aus. Die Tagebücher beschreiben die Szenerie am Bachgrund zwar, doch ohne die pergamentenen Toten zu erwähnen. Auch der Tagebuchautor Jünger beschränkt sich auf die Darstellung einer musealisierten Szene. Analog zu den Frühfassungen der *Stahlgewitter* werden Kunstzitate des Symbolismus (»à la Böcklin«) aufgerufen; ebenso die über die Literatur der dunklen Romantik überlieferte Affinität zu nächtlichen Ruinenlandschaften und zum »Grauen« des Mittelalters.

30.I [1915, d. V.]

Wir hatten heut Stellung ganz am linken Flügel unserer Gräben. Des Nachts hatten wir Streife neben dem Feldgeschütz und unterhielten uns sehr gut mit den Artilleristen. Ich ging einmal zum Wasserholen nach dem zerschossenen Streifen im Bachgrunde; ein unheimliches Stimmungsbild à la Böcklin. Vollmond, zerschossenes Gemäuer, ein Gewirr niedergestürzter Erlen, im Wasser ein zerfallender Kahn, das rauschende Wasser, überall tiefe Granatlöcher, ein mittelalterliches Bild der Verwüstung.³⁶

An die auf den verschiedenen Text- und Redigierungsebenen höchst unterschiedlich dargestellte Szene ließe sich eine Reihe weiterer Deutungen anschließen. Vorerst lediglich eingefügt in die Summe bisheriger Befunde zu Jüngers Praxis redigierender Umschrift trägt sie zunächst zur Anmutung eines höchst uneinheitlichen Gesamtbilds bei. Eine eindeutige Tendenz, ein chronologisch kontinuierlicher Zug der Redigierungsbewegungen in den aufeinander folgenden Textquellen: originale Kriegstagebücher 1914-1918, *Stahlgewitter*- Fassungen von 1920, 1922, 1924, 1934 ist den erörterten Befunde nicht zu entnehmen. Bezüglich der Darstellungen von Angst ist die Fassungsgeschichte der *Stahlgewitter* weder eine eindeutige

³⁴ »Unh. nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen ... bleiben sollte und hervorgetreten ist.« (Sigmund Freud, Das Unheimliche [1919], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XII, London 1940, S. 227-268, hier: S. 236).

³⁵ Ebd., S. 259.

³⁶ Jünger (Anm. 10), Kriegstagebuch Nr. 1, Eintrag: 30. Januar 1915.

Geschichte der Tilgungen und Zensuren, noch eine eindeutige Geschichte nachträglicher Eingeständnisse und Erinnerungen. Der nicht unbeträchtlichen Zahl an Streichungen, Kürzungen steht ein nicht minder großes Ausmaß an Hinzufügungen gegenüber.

Erweist sich der Affektraum des Beängstigten in Jüngers Kriegsfrühwerk als ein ebenso prominenter wie verschwiegener Gegenstand, stellt sich die Frage, wie diesem widersprüchlichem Befund interpretatorisch zu begegnen ist. Jenseits einer spekulativen Innenschau des autobiografischen Paradigmas kann hierbei nur auf die vorliegenden Texte selbst zurückgegriffen werden, auf eine Untersuchung der zum Teil widersprüchlichen Qualitäten, die die »Angst« in Jüngers Versuchen ihrer literarischen Bearbeitung auszeichnet. Eine diesbezügliche These, die im Folgenden ausgeführt werden soll, lautet: Jüngers wahlweise Inszenierung oder Streichung von Angsterfahrungen korrespondiert mit dem strukturell ambivalenten Status, der der Angst in seinem Kriegsbuch eingeräumt wird. Hierbei ist erstens bedeutsam, dass Angst vom Tagebuch-Erzähler der *Stahlgewitter* nicht nur mit Gefühlen der Scham und Hilflosigkeit konnotiert wird, sondern unter Umständen auch als »erregende« Qualität genossen werden kann. Zweitens, dass die Modi, in denen Angst in Jüngers Frühwerk erscheint, in Beziehung gesetzt werden können zu einer seine gesamten Schriften der 1920er und 1930er Jahre fundierenden Poetik, die auf eine literarische Genese anblickbarer, überblickbarer Bildräume,³⁷ man könnte sagen: auf eine Poetik der »imaginären Kompensation«³⁸ gerichtet ist.

³⁷ Vgl. hierzu unter anderem: Kunicki (Anm. 21); Karl Prümm, Gefährliche Augenblicke. Ernst Jünger als Medientheoretiker, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Ernst Jünger. Politik-Mythos-Kunst, Berlin, New York 2004, S. 349-370; Rainer Zuch, Kunstwerk, Traumbild und stereoskopischer Blick. Zum Bildverständnis Ernst Jüngers«, in: Hagedstedt (Anm. 37), S. 477-493; Jörg Sader, »Im Bauche des Leviathan«. Tagebuch und Maskerade. Anmerkungen zu Ernst Jüngers »Strahlungen« (1939-1948), Würzburg 1996.

³⁸ Diesen Begriff, angewendet auf die Kriegsschriften Jüngers, entnehme ich den Jünger-Studien Thomas Weitins. Vgl. Thomas Weitin, Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers, Freiburg 2003; ders., Schöner Sterben. Die Sinndeutung des Krieges bei Jan Patocka und Ernst Jünger, in: Hans Rainer Sepp, Harun Maye (Hrsg.), Phänomenologie und Gewalt, Würzburg 2005. S. 123-137, hier: S. 136: »Jünger begegnet der Entfremdung in der technischen Moderne, wie sie in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs vehement zutage tritt, entweder durch imaginäre Kompensation oder aber durch radikale Totalanpassung.«

III. ERSETZUNGEN DER ANGST

Wogegen »kämpft« man laut *In Stahlgewittern* in jenem Krieg, über den das Buch berichtet? Wogegen »kämpft« der Tagebuch-Erzähler? In wörtlicher Rede ist eine Antwort hierauf einer Textpassage zu entnehmen, die wiederum nur in den beiden frühesten Fassungen des *Stahlgewitter*-Texts (1920/1922) erhalten geblieben ist. Sie gibt eine Ansprache bzw. Instruktion wieder, die der mittlerweile zum Leutnant avancierte Tagebuch-Held kurz vor Ende des Buchs, im Kapitel »Mein letzter Sturm«, seiner Kompanie am Abend vor einem bevorstehenden Gefecht erteilt.

Ich teilte meine Kompanie in einem kleinen Obstgarten zum Gefecht ein. Unter einem Apfelbaume stehend, sprach ich ein paar Worte zu den Leuten, die mich im Hufeisen umschlossen. Ihre Gesichter sahen ernst und männlich aus. Es war wenig zu sagen. Jeder wußte, daß wir nicht mehr siegen konnten. Aber der Gegner sollte sehen, dass er gegen Männer von Ehre kämpfte.

Bei solchen Gelegenheiten vermied ich, mich vom Draufgängertum fortreißen zu lassen. Es wäre wenig taktvoll gewesen, den Leuten, die zum Teil mit der Angst um Frau und Kind zur Vernichtung zogen, zu zeigen, dass man der Schlacht mit einer gewissen Lust entgegensah. Auch war es mein Grundsatz, nicht durch große Worte zum Mute anzuspornen oder den Feigling zu bedrohen. Ich suggerierte: Ich weiß genau, dass mich niemand im Stiche läßt. Wir haben alle Angst, aber wir müssen dagegen kämpfen. Es ist menschlich, wenn jemand von seiner Schwäche übermannt wird. Er muß dann auf seinen Führer und die Kameraden sehen. Schon beim Sprechen fühlte ich, dass solche Worte den Leuten verständlich waren. Die Erfolge rechtfertigten diese psychologische Vorbereitung in glänzender Weise.³⁹

Die Szenerie, die in ihrem Anklang an biblische Motive (Garten, Zeit des Vorabends) an den Ort der letzten Rede Jesu an seine Jünger im »Garten« Gethsemane erinnert,⁴⁰ lässt das Sprechersubjekt auftreten wie auf einer Bühne. Seine Rede, eine Mischung aus Zuspruch und Kommando, formuliert einen Befehl, der keine konkreten Kampfstrukturen enthält, sondern zum Kampf gegen die »Angst« auffordert. Auch was zu tun sei, wenn der einzelne von Schwäche »übermannt« wird, teilt der Kompanieführer

³⁹ Jünger (Anm. 22), S. 239.

⁴⁰ Vgl. hierzu und zu anderen christologischen Motiven im *Stahlgewitter*-Text Volker Mergenthaler, »Versuch, ein Dekameron des Unterstandes zu schreiben«. Zum Problem narrativer Kriegsbegegnung in den frühen Prosatexten Ernst Jüngers, Heidelberg 2001, S. 75-78.

mit. »Er muß dann auf seinen Führer und die Kameraden sehen«. Ein Leitsatz wird formuliert,⁴¹ der an das Sehen, an das Potential eines Blicks appelliert.

Im Schlusskapitel von *In Stahlgewittern*, dies eine Konstante aller Textfassungen, erreicht das Tagebuch-Ich, das sich verwundet in einem hannoverschen Lazarett befindet, ein Telegramm. Nicht zuletzt in Form dieses Telegramms fügt Jünger dem zeitlich und erzählerisch offenen Tagebuchrahmen seines Buchs die narrative Struktur einer sinnvollen Finalität hinzu.⁴² Der Text endet nicht mit den Worten Jüngers sondern mit der kurzen Mitteilung seines Divisionsgenerals: »Seine Majestät der Kaiser hat Ihnen den Orden Pour le mérite verliehen. Ich beglückwünsche Sie im Namen der ganzen Division.« (S. 319). Was *In Stahlgewittern* im Gegensatz zu einer disparaten Reihe von Episoden, Reflexionen und Tagebucheinträgen zu einer Geschichte, zu einem Ganzen⁴³ macht, verdeutlicht die finale Zitation des Dokuments einer »Auszeichnung«. Die Hauptfigur hat eine Entwicklung durchgemacht. Leitmotivisch wiederkehrende Narrative der Bewältigung, Überwindung, Auszeichnung bilden die umfassende Klammer des immer wieder ins Anekdotische auseinanderdriftenden Buchs. Als authentisches, auch auf den Autorenportraits der frühen *Stahlgewitter*- Fassungen deutlich sichtbar abgebildetes Objekt, steht der verliehene Pour le mérite-Orden für den Erwerb jener Fähigkeiten und Eigenschaften ein, die bereits der Vorworttext als Ziel vorwegnimmt: Pflicht, Mut, Tapferkeit, »Willen von Stahl« (S. 10).

⁴¹ Beinahe wörtlich findet sich die gleiche Formulierung in den »Leitsätzen« der von Jünger mitverfassten *Ausbildungsvorschrift für die Infanterie* von 1922: »Wer im Drange des Gefechts merkt, daß er die Entschlossenheit und Überlegung verliert, soll auf seine Führer sehen.« (O. V., *Ausbildungsvorschrift für die Infanterie*, Heft I, Berlin 1922, S. 11) Wo der *Stahlgewitter*-Text dezidiert von »Angst« spricht, ist der Duktus der *Ausbildungsvorschrift* auf den Euphemismus »Entschlossenheit und Überlegung verlieren« angewiesen. Siehe bereits Anm. 1.

⁴² Jüngers originale Kriegstagebücher brechen, nachdem bereits zuvor in den Aufzeichnungen eine ungefähr einmonatige Lücke entstanden war, am 10. September 1918 unvermittelt ab. In den Notaten wird über Krankentransporte und Lazarett-Aufenthalte berichtet. Danach folgen im letzten, 15. Tagebuchband skizzenhafte, undatierte Eintragungen, schließlich erste Entwürfe zum späteren Vorwort-Text der *Stahlgewitter*-Erstfassung. Zur Interpretation der *Stahlgewitter*-Schrift als Erzählung eines Entwicklungs- bzw. »Bildungsromans« – »[...] von freilich besonderer Art«, vgl. bereits Gerhard Loose, *Ernst Jünger, Gestalt und Werk*, Frankfurt/M. 1957, S. 32.

⁴³ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 25: »Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. [...]. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden«.

Liest man *In Stahlgewittern* in diesem Sinne als eine soldatisch-militaristischen Entwicklungsroman, dann erzählt Jüngers Buch vor allem von einem innerpsychischen Geschehen, man könnte sagen: vom Kampf gegen einen ›inneren Feind‹.⁴⁴ Im *Arbeiter*-Essay von 1932 wird der Autor in seinen diagnostizierenden Rückblicken auf den Ersten Weltkrieg resümieren, Sieger und Besiegte des Kriegs seien nicht in Nationen aufzuteilen, vielmehr in zwei unterschiedliche Gruppen von Menschen: die einen, die »am Krieg zerbrochen«, die anderen, die durch ihn »einer bisher nie empfundenen Gesundheit teilhaftig geworden« seien.⁴⁵ Die (Kriegs-)Logik der Unterscheidung zwischen Freund und Feind erfährt entlang dieser Argumentationslinie eine einerseits übernationale, andererseits nicht weniger prekäre Ausrichtung: Der Feind – so der argumentative Konnex, der zwischen *In Stahlgewittern* und der *Arbeiter*-Schrift besteht – das ist in den technischen Todeszonen des 20. Jahrhunderts nicht mehr die militärische Gegenpartei, der eigentliche Feind, das sind all jene vermeintlich unheroischen Seelenregungen (Schwächen), die den Einzelnen die Prüfungen des zukünftigen Gefahrenraums nicht bestehen lassen. Analog zur Argumentation des *Arbeiters* formuliert Jünger im Einleitungstext zum Fotosammelband *Der gefährliche Augenblick*:

Sieger [des Krieges, d. V.] sind jene, die wie die Salamander durch die Schule der Gefahr hindurchgegangen sind. Nur diese werden sich in einem Zeitalter behaupten, in dem nicht mehr die Sicherheit, sondern die Gefahr die Ordnung des Lebens bestimmt.⁴⁶

Angst und Panzerung

Welche Techniken bringt der Ich-Erzähler der *Stahlgewitter* in Anschlag um sich der eigenen Angst zu entledigen? Ein leitmotivisch wiederkehrendes Wort in Jüngers Buch ist das Attribut »kaltblütig«; eine Vokabel, der sich im Übrigen auch die offizielle Militärdiktion der *Ausbildungsvorschrift* bedient. An prominenter Stelle, im Rahmen ihrer »Leitsätze«, fordert der Text von 1922 Vorgesetzte zu einer Haltung der »Kaltblütigkeit und Entschlossenheit« auf.⁴⁷ In der *Stahlgewitter*-Fassung von 1934 be-

⁴⁴ Vgl. Bernd Ulrichs Analysen der Kriegspsychologie (Anm. 18).

⁴⁵ Vgl. Jünger (Anm. 8), S. 54.

⁴⁶ Ernst Jünger, Einleitung: Über die Gefahr, in: Ferdinand Buchholtz (Hrsg.), *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, Berlin 1931, S. 9-16, zit. nach: Jünger (Anm. 1), S. 624.

⁴⁷ Unter Punkt fünf seiner »Leitsätze« vermerkt der Text: »5. Der *Führer* ist das Vorbild seiner Leute. Seine Haltung und sein Beispiel reißen die Truppe zu opfermutigen Taten fort;

wundert der Erzähler Kaltblütigkeit an anderen Kriegsfreiwilligen, Ärzten, Telefonisten (S. 36, S. 42, S. 220). In der Prosasammlung *Das abenteuerliche Herz* von 1929 wird der Autor proklamieren: »Man muß die Messer des Schmerzes am eigenen Leibe fühlen, wenn man mit ihnen sicher und kaltblütig operieren will [...].«⁴⁸ Die Metapher des kalten Bluts beschwört das Fehlen oder die Beherrschung von Emotion. In Jüngers Kriegsbuch werden entsprechende Zustände weniger als angeborene Disposition beschrieben, vielmehr als Ziel einer Technik, die dem eigenen Soldaten-Körper im Rahmen von ›Front-Erfahrungen‹ antrainiert werden kann und muss. An das Faszinationspotential eines technischen Raums gekoppelt entwirft Jünger im Typus des Stahlhelmsoldaten auch den Typus eines möglichst störungs- das heißt affektfrei funktionierenden Subjekts.⁴⁹

Seit den 1970er Jahren sind die literarischen wie politischen Debatten um Ernst Jünger von Begriffen wie dem der Panzerung, der Affektdisziplinierung, von Figuren der Kälte, des »heroischen Habitus der Kälte«, des »Kältepanzers« geprägt worden.⁵⁰ Klaus Theweleit hat den Kriegsautor Jünger eingereiht in eine in seiner Studie *Männerphantasien* entworfene Typologie des »soldatischen Mannes«; eines »Männertyps«, der seine historische Herkunft aus den auf Drill und Disziplin ausgerichteten Erziehungsmethoden des Wilhelminischen Zeitalters erfahren habe. Einige der Thesen Thewelets sollen hier kurz in Erinnerung gerufen werden, da sie auch die Thematik der Angst unmittelbar betreffen. Mit dem Typus ›soldatischer Mann‹ wird in *Männerphantasien* ein Körper-Ich entworfen, das, so Theweleit, gelernt hat, »Schmerzeingriffe an seiner Peripherie als Antwort auf sein Lustbegehren«⁵¹ zu akzeptieren; mit der Zeit sogar zu ersehen: »Er [der ›soldatische Mann‹, d. V.] nimmt sie als Befriedigungen. Er wird dem Lustprinzip abspenstig gemacht, umgedrillt, reorganisiert zu einem Leib, den das ›Schmerzprinzip‹ beherrscht: schön ist, was weh tut ...«.⁵² Das stabilisierende Moment des »Ichs« dieser Soldatenmänner bestehe in einem »stählernen Außen-Ich«, einem »Ganzheitspanzer«.

sie folgt dem Eindruck, den Kaltblütigkeit und Entschlossenheit hervorbringen; großen Einfluß auf sie hat die Art, wie die Befehle erteilt werden.« (O. V. [Anm. 41], S. 11).

⁴⁸ Jünger (Anm. 19), S. 94.

⁴⁹ Vgl. hierzu unter anderem das im Text von 1934 um essayistische Einschübe erweiterte Kapitel »Guillemont« (S. 122-124).

⁵⁰ Vgl. unter anderem: Encke (Anm. 4); Gruenter (Anm. 5); Lethen (Anm. 5); Gert Mattenklott, *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek 1982; Theweleit (Anm. 4).

⁵¹ Theweleit (Anm. 4), Bd. 2, S. 151.

⁵² Ebd.

Die psychologisch gewendete Metapher vom Panzer hat Wilhelm Reich in seiner erstmals 1933 erschienenen Studie *Charakteranalyse* entworfen. Nach den Überlegungen Reichs ist der »Charakterpanzer« ein neurotischer Schutzapparat, der einerseits dem Schutz vor Reizen der Außenwelt dient, in weit gewichtigerem Maße aber ein Mittel der Abwehr ›innerer Empfindungen‹ ist. Im Gegensatz zum neurotischen Symptom, das flüchtig und veränderlich sei, zeichneten sich in der Ausbildung eines Charakterpanzers chronisch gewordene Formen der Abwehr, »festgekittete« Verdrängungen ab. In den Blick tritt ein psychischer Habitus, der nicht nur bestimmte Reaktionsmuster, sondern auch den Körper selbst und seine muskulären Zustände zu fixierten Haltungen und Verhaltensmustern geformt hat; unter anderem zu Körperbildern ständiger Anspannung.⁵³ Die Panzerung des Ichs korrespondiert in Reichs Konzept mit der Panzerung des Körpers, der Unlust erträgt, oder sie gar als Lust aufzufassen bereit ist. In beiden Fällen wird ein Funktionszusammenhang thematisch, der auf das Ziel gerichtet ist, aggressive Energien zu binden: »[I]n der charakterlichen Panzerung bildet die äußere Schicht gebundene aggressive Energie.«⁵⁴ Genau damit aber, so ein Hauptargument Reichs, verhindere der Panzer die Ausbreitung von Angst. Seine vordringlichste Aufgabe sei es, »[...] der Aktual-(Stauungs-)Angst Herr zu werden, die der Energie der nicht zur Abfuhr gelangenden Triebe entstammt.«⁵⁵

Liegt mit Reichs Konzept des Charakterpanzers der Entwurf einer Theorie der Angst vor, so ist eine andere Frage, ob diese Überlegungen auch zu einem stichhaltigen Interpretationsmuster des Jünger'schen Texts gemacht werden können. Theweleits aus Reichs »Panzer«-Theorem gespeiste Bild des ›soldatischen Mannes‹ zeichnet sich vor allem dadurch aus, statisch zu sein: es analysiert eine zum Dauerzustand bzw. »Charakter« gewordene körperlich-psychische Struktur.⁵⁶ Stellt man in den Fokus der Auseinandersetzung mit Jüngers Erstlingsschrift aber nicht den Versuch einer ›Typisierung‹ ihres Autors, sondern zunächst das Phänomen eines literarischen, ebenso disparaten wie sich fortwährend verändernden Texts, dann

⁵³ »Alle Muskeln des Körpers, besonders aber die des Beckenbodens und des Beckens, der Schultern, auch des Gesichts (vgl. die leicht maskenartige ›harte‹ Physiognomie bei Zwangscharakteren) sind in chronischer Hypertonie.« (Wilhelm Reich, *Charakteranalyse. Technik und Grundlagen für Studierende und praktizierende Analytiker*, o. O. [Selbstverlag des Verfassers, Kopenhagen] 1933, S. 223).

⁵⁴ Ebd., S. 223.

⁵⁵ Ebd., S. 183.

⁵⁶ Bereits Reichs *Charakteranalyse* entwirft ein Bild der Verhärtung: »Die *Verdrängungen müssen festgekittet* werden, das Ich muß sich *verhärten*, die Abwehr muß einen chronisch wirkenden, automatischen Charakter bekommen.« (ebd., S. 168).

ist zu konstatieren: mit *In Stahlgewittern* liegt ein Dokument der Panzerung, der starr gewordenen Außenhülle, der fixierten Struktur nur auf den ersten Blick vor, auf den zweiten ein beinahe beispielloses Dokument pausenloser Bewegungen. Nicht nur Jüngers Motivräume befinden sich in dauernder, dramatischer Zirkulation, auch der Text selbst findet zu keiner endgültigen Form. Prozesse der Umschrift erstrecken sich über fünf Jahrzehnte. Der Autor Jünger, der Ich-Erzähler Jünger, die Hauptfigur Jünger, obwohl qua autobiografischer Gattung (»Ein Kriegstagebuch«) als Einheit suggeriert, zerfallen im Rahmen des jahrzehntelangen Redigierungsprozesses immer mehr zu voneinander divergierenden Instanzen. Im Gegensatz zum Bild der Herstellung eines gepanzerten Subjekts hinterlässt Jüngers nicht nur anhand des Frühwerks an den Tag gelegte »Manie der Bearbeitungen und Fassungen«⁵⁷ eher den Eindruck eines unruhigen Ab- und Umbaus.

In seinem Text von 1933 hat Wilhelm Reich die Ausbildung eines »Charakterpanzers« mit den Schalen und Schneckenhäusern verglichen, die sich Meerestiere zu ihrem Schutz ausgebildet haben.⁵⁸ Jüngers *Stahlgewitter*-Buch ist in seiner zwischen Militärtechnik und innerer Affektwelt changierenden Motivkette des »Stahls« (Stahlgewitter, Stahlhelm, Willen aus Stahl, gestählter Mut ...) durchaus als Manifestschrift für ein entsprechendes Panzerungsprogramm lesbar. Zugleich aber wird das Schutzkalkül, sich eine fixierte (Körper-)Schale anzulegen, im Text auch kritisch beäugt, ja geradezu in Zweifel gezogen. Dies auffälligerweise gerade dann, wenn das Auftauchen tatsächlicher Panzer in Gestalt der neuartigen »Tanks«, die ab dem Jahr 1917 erstmals von den britischen Truppen eingesetzt werden, zur Sprache kommt. Halb spöttisch vergleicht der Erzähler sie mit »unbeholfene Riesenkäfern« (S. 290). In Erscheinung treten sie nur in reglos-zerstörter Gestalt; zerschossen und an »gestrandete Schiffe« erinnernd.

In der näheren Umgebung des Bahndammes lagen, an gestrandete Schiffe erinnernd, zahlreiche zerschossene Tanks, die ich auf meinen

⁵⁷ So ein Briefzitat Jüngers, zit. nach Böhme (Anm. 21), S. 3.

⁵⁸ »Denken wir etwa, um uns das zu veranschaulichen, an ein Urtierchen. Da gibt es manche, etwa die Wurzelfüßler, die Radiolarien und andere, die sich gegen die rauhe Außenwelt durch einen Panzer aus anorganischem Material schützen, der durch chemische Ausscheidung des Protoplasmas zusammengekittet wird. Manche dieser Urtierchen bilden schneckenartig gewundene, andere kreisförmig, mit Stacheln versehene Schalen. Die Bewegung dieser gepanzerten Urtierchen ist gegenüber der einfachen Amöbe beträchtlich eingeschränkt, der Kontakt mit der Außenwelt ist eingeengt auf die Pseudopodien, die zum Zwecke der Nahrungsaufnahme durch feine Löcher im Panzer vorgestreckt und wieder zurückgezogen werden können.« (Reich [Anm. 53], S. 182).

Spaziergängen aufmerksam besichtigte. [...]. Sie trugen zum Teil spöttische, drohende oder glückbringende Namen, Symbole und Kriegsbezeichnungen; [...]. Alle aber waren übel zugerichtet. (S. 289)

Angst und Blick

Liest man Jüngers Erstlingsschrift als literarisches Protokoll darüber, wie Angst überwunden werden kann, so geht dieses Kalkül nicht in einer äußerlichen wie innerlichen Ausbildung statischer Schutzstrukturen auf. Hierzu ist nicht nur in Betracht zu ziehen, dass gepanzerte Subjekte stets in der Gefahr stehen, das Schicksal der vom Tagebuch-Ich beschriebenen britischen Tanks zu teilen, nämlich: trotz Panzerung »unbeholfen«, wehrlos zu sein und deswegen möglicherweise »übel zugerichtet« zu werden. Gegenüber Methoden der Panzerung sind die Angstvermeidungstechniken in der Kriegsliteratur Jüngers auch auf anderes, man könnte sagen: auf mehr aus. Handelt *In Stahlgewittern* einerseits vom Körper, seiner Stählung und Panzerung, so handelt das Buch andererseits – in nicht geringerem Maß – vom Blick.

Blicke bzw. sich dem Blick darbietende Objekte spielen in Jüngers Schrift bereits in den frühen Textfassungen eine zentrale Rolle. Den Anblicken, die sich dem Erzähler bieten, stehen Situationen gegenüber, die man geradezu als Ausfall bzw. Ohnmacht des Blicks kennzeichnen kann. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1930 schreibt Ernst Jünger rückblickend: »Die weiten, aus unsichtbaren Feuerstellungen bestrichenen Räume brachten jene eintönigen und gefährlichen Landschaften hervor, deren Stimmung man sehr glücklich als die ›Menschenleere‹ des Schlachtfeldes bezeichnet hat.«⁵⁹ In diesem Bild vom »Schlachtfeld« zeigt sich die Gestalt des Feindes nicht. Der Feind bleibt unsichtbar. In *In Stahlgewittern* werden ausgiebige Schilderungen dieses Unsichtbarwerdens gegeben: unterirdischen Grabensysteme, zickzackförmige Kampfgräben, Schützengräben, Laufgräben, Verbindungsgräben, vordere Linien, Hauptlinien, Stollen, Bunker. Die Soldaten halten sich »in den Eingeweiden der Erde« auf (S. 8).

Militärhistorisch ist die Situation der Grabenkämpfe und Materialschlachten zwischen 1914 und 1918 als Verlust der Feldherrnhügelerspektive,⁶⁰ als endgültiger Verlust der Position des privilegierten Beobach-

⁵⁹ Ernst Jünger, *Krieg und Technik*, in: ders. (Hrsg.), *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Berlin 1930, S. 222-237, hier: S. 223f.

⁶⁰ Vgl. unter anderem: Günther A. Höfler, *Die Invasion der Kriegsmaschinen in die Literatur. Der erste Weltkrieg als literarische Technikerfahrung*, in: Theo Elm, Hans Hiebel (Hrsg.), *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, Freiburg i. Br. 1991, S. 225-244; Weitin, *Schöner Sterben* (Anm. 38), S. 129.

ters, des Überblicks beschrieben worden. Auch der *Stahlgewitter*-Text unterschlägt diese Situation mangelnder Feind-Sicht nicht. Von einem »unterirdischen Kriege« (S. 227) ist die Rede. Bereits im Vorwort hält Jünger fest, dass »die Erlösung, dem Feinde in die Augen blicken zu können« (S. 8) ihm während des gesamten Krieges nur selten zu Teil geworden sei. An die Stelle der nicht vorhandenen oder getrübten Blickfelder treten im Text umso häufiger detaillierte Darstellungen eines von intensiver Bedrohlichkeit durchzogenen, akustischen (Angst-)Raums.⁶¹ Geräusche treffen auf ein Erzähler-Ohr, dem der Laut, das gesamte Spektrum der Akustik zu neuer, größerer Wichtigkeit geworden ist.

Zuweilen wurde das Ohr durch einen einzigen, von Flammenercheinungen begleiteten, höllischen Krach völlig betäubt. [...].

Doch diese Geräusche sind leichter beschrieben als ausgestanden; denn das Gefühl verbindet jeden Einzelton schwirrenden Eisens mit der Idee des Todes. (S. 93)

Die Geräuschkulisse des Krieges ist opak (»höllischer Krach«). Akustische Ereignisse können zwar genau wahrgenommen und detailliert beschrieben werden, aber ihr Sinn bleibt unklar. Pfeifen und Zischen, Sausen und Platzen formieren sich zu einer objektlosen Akustik, in der zum Teil nicht einmal zwischen Freund und Feind unterschieden werden kann. Jedes Geräusch wird latent als Zeichen einer Aktivität bedrohlicher Mächte interpretierbar. In Jüngers bereits zitiertem Angst-Monolog heißt es: »Dein Unbehagen konzentriert sich auf das Gehör, das das Heranflattern des Todbringers aus der Menge der Geräusche zu unterscheiden sucht. Dabei ist es dunkel.«⁶² Die Wahrnehmungsverhältnisse im Niemandsland des Grabenkrieges erweisen sich von der Suche nach einem (Feind-)Objekt geschlagen, das sich nicht zeigen will. Was sich zeigt und hörbar wird, verbleibt an einer trüben Grenze zwischen Gestalt und Opazität, Wissen und Nichtwissen, Sinn und täuschendem Unsinn.

Angst und Blick hängen in dieser Anordnung, auch hiervon berichtet der *Stahlgewitter*-Text, in besonderer Weise zusammen. Der Ängstliche ist aufmerksam. Seine Sensorien sind angespannt, gerade weil sich ihnen nichts, nichts Offenbares, lediglich bedrohlich Verborgenes zeigt. Wo die Wahrnehmungsorgane aber trotz größter Anstrengung nur die »Leere des Schlachtfeldes« erkennen können, werden sie ins Imaginäre gedrängt bzw. schweifen dahin ab. Im *Stahlgewitter*-Text präsentiert sich ein solcher

⁶¹ Vgl. hierzu: Helmuth Lethen, »Knall an sich«: Das Ohr als Einbruchstelle des Traumas, in: Müller-Bach (Anm. 7), S. 192-210.

⁶² Jünger (Anm. 22), S. 136f.

Imaginationsraum unter anderem als Reich der Erinnerung, der Kindheit. Angesichts eines nächtlichen Gangs zur vordersten Linie des eigenen Grabens schildert der Erzähler:

Ein unbeschreiblich unangenehmes Gefühl beschleicht das Gemüt beim Durchschreiten einer unbekanntem Stellung zur Nachtzeit, auch wenn das Feuer nicht sonderlich stark ist. Auge und Ohr des Kriegers werden durch die sonderbarsten Täuschungen gereizt; er fühlt sich zwischen den drohenden Wänden des Grabens einsam wie ein Kind, das sich in dunkler Heide verirrt hat. [Zusatz 1934: Alles ist kalt und fremdartig wie in einer verwunschenen Welt.] (S. 232)

Die Konstellation Krieger – einsames Kind verläuft quer zu Jüngers Selbstinszenierung als stählerner Frontsoldat. In der Erzählung vom Kind, das sich verirrt hat und nun allein ist, kommt ein Einsamkeitsgefühl zu Wort, das wie ein fernes Echo der Angst-Szenarien des Märchens klingt. Die Welt ist, wie im Märchen, eine »verwunschene«; aber eine von einem bösen Wunsch getroffene. Vor allem ist sie »kalt und fremdartig«. Die Angst spricht vom Wunsch nach Nähe und Berührung. Auch an einer anderen Stelle ruft der *Stahlgewitter*-Text die Figur des Kindes und mit ihr Erinnerungsspuren infantiler Angsterfahrungen auf: »[Zusatz 1934: [I]n der Gefahr schmiegt man sich an die Erde wie an eine Mutter an.]« (S. 168).

Was hat Jünger im Rahmen der Neubearbeitung des *Stahlgewitter*-Texts von 1934 verändert, was schien ihm verbesserungswürdig, verbesserungsbedürftig? In ihrer Summe ist die Menge der Redigierungen zu groß und zu heterogen, um hier zusammenfassend erörtert werden zu können. Eine Tendenz der Jünger'schen Umschrift berührt die Thematik der Angst allerdings ganz unmittelbar. Sie betrifft eine Grunddynamik, die in allen *Stahlgewitter*- Fassungen vorhanden ist, im 1934er Text allerdings beginnt, die Waagschalen zwischen biografisch-dokumentarischem Kriegsbericht und allegorischer Reflexionsprosa zunehmend zu Gunsten der letzteren zu verschieben. Auffällig ist, dass der Text gegenüber den vorherigen an Affekten (noch) ärmer, dafür an Bildern (noch) reicher ist. Ausführliche Passagen, in denen Selbstwahrnehmungen der Empfindungen des Tagebuch-Ichs zu Wort kommen, werden zurückgenommen. An ihre Stelle tritt ein bis ins Extrem gesteigertes Bemühen, das Erlebte in bildhaften Beschreibungen zu fassen. Eine Deskriptionspoetik greift Raum, deren Programm es ist, den chaotischen Erfahrungsraum des Kriegs in kurze, auf einen oder zwei Sätze beschränkte Motiv-Miniaturen zu verdichten.

[Zusatz 1934: Die nächtliche Landschaft war schlammig und wüst, oft von schweren Feuerstößen durchdröhnt. Häufig stiegen gelbe Raketen auf, die in der Luft zersprangen und einen Feuerregen niederrieseln ließen, dessen Farbe mich merkwürdigerweise an den Ton einer Bratsche erinnerte.] (S. 130f.)

[Zusatz 1934: Plötzlich aber trug ein kleiner Windstoß einen süßlichen Zwiebelgeruch heran, zugleich hörte ich im Walde eine Reihe von Stimmen: »Gas, Gas, Gas!« Dieser Ruf klang aus der Entfernung ganz eigenartig, fein und klagend, so wie man etwa ein Grillenzirpen hört.] (S. 131)

In der summarischen Kette solcher Wahrnehmungs-Miniaturen, in deren Fall die Grenzen zwischen Beobachtung, Allegorie, Assoziation, Traum- oder Erinnerungsbild nur mehr unklar zu ziehen sind, gewinnt der Frontschauplatz Konturen eines artifiziellen, gleichsam zeitlosen Parallel-Universums. Kriegsvorgänge scheinen zu Kunst- und Naturphänomenen geronnen. Nicht zuletzt sind hiervon Textpassagen betroffen, in denen das Tagebuch-Ich den Anblick von Leichen beschreibt. In einer Passage aus dem »Les Épargés«-Kapitel, die allerdings schon in der 1924er Fassung hinzugefügt wird, heißt es:

Bald kamen wir an der Stelle vorbei, wo es eingeschlagen hatte, die Getroffenen waren schon fortgeschafft. Blutige Zeug- und Fleischfetzen hingen rings um den Einschlag an den Gebüsch – ein sonderbarer, beklemmender Anblick, der mich an den rotrückigen Würger denken ließ, der seine Beute auf Dornensträucher speißt. (S. 31)

Die Wirkung, die in dieser Bildkomposition angelegt ist, changiert zwischen Ruhe und Schrecken. Einerseits tritt der in Jüngers Beschreibung gerichtete Fokus auf die »Zeug- und Fleischfetzen« toter Soldaten als schrecklicher, als »beklemmender Anblick« in den Blick. Zugleich wird derselbe »Anblick« im gleichen Satz – nur durch einen Gedankenstrich getrennt – zum allegorischen Gegenstand. Kriegskatastrophen und Naturordnungen haben sich dem Tiefen-Blick des Erzählers zu einem zeitlosen Geschehen verschmolzen.⁶³ Die Bildassoziation des »rotrückigen Würgers«, ein auch Neuntöter genannter zierlicher Vogel, der unter anderem

⁶³ Ich folge hier einer bereits von Wojciech Kunicki detailliert ausgeführten Beobachtung: »Die Würger-Metapher läßt das Geschaute und das Unmenschliche entfremden, in eine Perspektive rücken, aus der ein Bild von der menschlichen in eine naturhafte Ordnung übergeht. Dasselbe gilt für die einige Seiten weiter vollzogene Animalisierung des Geschoßgeräusche. Die Initiation im Krieg wird als Durchbruch in eine Wirklichkeit gedeutet, die jenseits der sinnlichen Erfahrung liegt.« (Kunicki [Anm. 21], S. 97).

in Heideregionen beheimatet ist, erweist sich im Rahmen der Textpassage von ebenso sinnbildlicher wie ästhetisch-exklusiver Qualität. Jüngers Schau einer (Alp-)Traumwelt untergründiger Analogien, trägt nicht zuletzt die Züge einer Lust am Schein. Bereits in den frühen *Stahlgewitter*-Ausgaben fallen Begriffe wie Feuerwerk, Ballett, Spiel, Kulisse, Theater. In der Fassung von 1934 tauchen sie geradezu leitmotivisch auf.

Das Wäldchen 125 wurde oft durch mächtige Feuerstöße in dichten Qualm gehüllt, während grüne und rote Leuchtkugeln auf- und niederstiegen. [...]. Das Ganze sah sich von meinem Standorte fast an wie ein zierliches Spiel. (S. 293)

An anderer Stelle, in dem im 17. Kapitel (»Die große Schlacht«) beschriebenen Sturmangriff, wird schließlich auch die Betrachterposition eines solchen Blicks auf Spiel, Kulisse, Theater thematisch. Der Erzähler fasst den Ort seines Blicks als Ort der Loge:

[Zusatz 1934: Ich wohnte diesem Gemetzel, das sich hart am Rande unseres kleinen Erdwerkes abspielte, mit erstarrter Aufmerksamkeit, wie aus der Loge eines Theaters, bei.] (S. 267)

Jünger hat nach dem Krieg Rimbaud gelesen,⁶⁴ zur gleichen Zeit oder bereits davor Baudelaire, Poe, Huysmans und das gesamte Repertoire der *Décadence*-Literatur. Detailreich hat Karl Heinz Bohrer's *Ästhetik des Schreckens* rekonstruiert, in welchem Maße Jüngers Frühwerk diesen literarischen Vorläufern des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist; und in welchem Maße es zugleich als Versuch gelesen werden kann, eine aus den Bildern des 1. Weltkriegs gespeiste »Ästhetik des Schreckens« des 20. Jahrhunderts zu schreiben.⁶⁵ Vielleicht aber – das ließe sich zu den Vermutungen Bohrer's ergänzend bemerken – handelt es sich im Fall des Jünger'schen Kriegs-Frühwerks nicht nur um den Versuch, »Kunst« zu machen (in diesem Fall: eine ästhetische *Décadence*-Schreck-Erfahrung zu reaktualisieren), oder vielmehr: vielleicht ist mit diesem Versuch auch eine Absicht verbunden, die nicht zuletzt mit dem Wunsch, keine Angst zu haben, in Verbindung steht. Wer die Angst erklären will, muss sich mit der Tatsache beschäftigen, dass sich der Ängstliche von etwas kein Bild machen kann.

⁶⁴ Ernst Jünger, *Annäherungen. Drogen und Rausch*, Stuttgart 1970, S. 224.

⁶⁵ »Es ist nicht zu weit gegangen, wenn man feststellt, daß sich in Jüngers Erlebnis des Grauens im Kriege die von der *Décadence* formulierte ästhetische Erfahrung als letzte Steigerung ausgedrückt hat.« (Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München, Wien 1978, S. 89).

Angst und (Er-)Schrecken hängen in mehrfacher Weise zusammen. Das Fehlen von Angst im Sinne einer Schutzvorrichtung bedingt ein besonderes Ausgesetztsein gegenüber dem Schrecken, dem Erschreckenden.⁶⁶ Schrecken ist jedoch nicht nur jene Erschütterungserfahrung, die einzu-treffen droht, wenn die Schutzvorrichtungen der Angst nicht vorhanden oder durchbrochen worden sind. Schrecken ist auch ein Zustand, der der Angst vorausgehen und sich wie eine visuelle Schicht zwischen das Subjekt und die Angst schieben kann. In dieser Funktion ist der Schrecken Lieferant genau dessen, was das ängstliche Subjekt entbehrt. Im Zustand des Schreckens ist Angst nicht mehr vorhanden, weil ihr Mangel eines wahrnehmbaren Objekts nun von Gestalten, Bildern, Erblichem – kurz: von etwas, das sich zeigt – besetzt ist.

Ein Kalkül, Angst zu verlieren, kann also darin bestehen, ihr visuelles Vakuum mit Bildern zu füllen. In *In Stahlgewittern* sind die Vorgänge an der Front »blitzartig«, »blutrot«, »wie ein eisiger Messerschnitt«, »gespenstisch«, »dämonisch«, »entsetzlich«. Von »großen und blutigen Bildern« (S. 32) ist in der *Stahlgewitter*-Fassung von 1934 die Rede. Ebenso wie Jüngers Kriegsbuch vom ohnmächtigen Blick einer unterirdischen Grabenszenerie handelt, ist es zugleich das Manifest einer sprudelnden Bildlust.

Wie bereits anhand der Bachgrundszenerie gezeigt werden konnte, ist diese Bildpoetik keine Novität der beginnenden 1930er Jahre. Spuren von Jüngers literarischer Lust am Bild lassen sich zurückverfolgen bis in die originalen Kriegstagebücher 1914-1918. Vom »Genuß« eines Blicks ist an mehreren Stellen die Rede.⁶⁷ Auch dem musealen Stimmungsbild »à la Böcklin« vom 30. Januar 1915 sind entlastenden Qualitäten attestierbar. Hinter Jüngers Aufbietung der Kunstgeschichte kann ein Kalkül vermutet werden, das darauf aus ist, aus einer Wirklichkeit zu fliehen, indem man sie beschreibt. Jüngers Deskriptionspoetik konstruiert Bilder, die die Dinge in eine bekannte, scheinbar stillgestellte Ferne rücken. Dass ein Eindruck, eine Wahrnehmung überhaupt als »Bild« gefasst werden kann, spricht bereits von einer stattgehabten Transformation des unmittelbaren Wahrneh-

⁶⁶ Vgl. hierzu unter anderem den Definitionsversuch in Freuds »Angst«-Vorlesung: »Schreck scheint [...] einen besonderen Sinn zu haben, nämlich die Wirkung einer Gefahr hervorzuheben, welche nicht von einer Angstbereitschaft empfangen wird. So daß man sagen könnte, der Mensch schütze sich durch die Angst vor dem Schreck.« (Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1916/17], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XI, London 1940, S. 410).

⁶⁷ Vgl. unter anderem den Eintrag vom 23. Februar 1918: »Ein Artillerist stand gerade am Scheerenfernrohr [sic!] und ich konnte mir den Genuß gestatten, mir das von 15/16 bekannte Stück Artois zu betrachten.« (Jünger [Anm. 10], Kriegstagebuch Nr. 13).

mungsraums in eine Optik der Distanz; von einer Überführung von diffusen Wahrnehmungssplittern zu einem geformten, fixierten, gleichsam gerahmten Ganzen. Angesichts der vor seinem Auge panoramenhaft zirkulierenden Eindrücke der Verwüstung zeigt sich bereits der originale Tagebuchautor, umso mehr der Autor der ›literarischen‹ *Stahlgewitter*- Fassungen um eine Haltung der Ruhe, der Kontemplation bemüht. Kontemplation leitet sich vom Lateinischen *contemplari* ab und bedeutet zunächst nichts anderes als »anschauen, betrachten«. Als einen solchen Betrachter inszeniert sich der Erzähler der *Stahlgewitter* immer wieder. Wahrnehmungspartikel, »Eindrücke« werden isoliert und zu Grundlagen allegorischer Exegesen erhoben. Beschreibungen gehen in Betrachtungen über. Bilder werden zu ›Sinnbildern‹.⁶⁸ Die Dinge sind in Bewegung, ja: ins Chaos gestürzt, aber das Auge ruht auf ihnen, sucht noch in den Wahrnehmungsfetzen der Materialschlacht nach allegorischem Sinn.

Blick und Schaulust

In allem Visuellen wohnt Distanz. Um etwas zu sehen, bedarf es einer gewissen Entfernung. Jünger selbst hat von der Distanz (s)eines »magischen Blicks« gesprochen. An anderer Stelle hat er diese Art entfernten Beobachtens auf die prominente Formel eines »zweiten Bewußtseins« gebracht. Mehrfach und an unterschiedlichen Orten taucht der Psychologie und Poetik verschmelzende Terminus in Jüngers Schriften der 1920er und 1930er Jahre auf. Am Beginn der Prosasammlung *Das abenteuerliche Herz* führt der Autor über den Beobachterstandpunkt der von ihm gemachten Betrachtungen aus, dass dieser einem fernen Fixpunkt gleiche, den der Autor »[...] als ein zweites, feineres und unpersönliches Bewußtsein bezeichnen möchte«. »Von dort aus gesehen,« so Jünger weiter,

wird das Leben von noch etwas anderem als von Gedanken, Empfindungen und Gefühlen begleitet, seine Werte werden gleichsam noch einmal gewertet, ähnlich wie ein bereits gewogenes Metall trotzdem von einer besonderen Instanz einen zweiten Stempel erhält.⁶⁹

In dem 1934 publizierten Essay *Über den Schmerz*, einer thematischen Fortsetzung der umfangreichen *Arbeiter*-Schrift, heißt es:

⁶⁸ Zu diesem signifikanten Zug Jünger'scher Poetik vgl. Gerhard Loose, Die Tigerlilie. Ein Beitrag zur Symbolik in Ernst Jüngers Buch vom ›Abenteuerlichen Herzen‹, in: Euphorion 46, 1952, S. 202-216, hier: S. 213.

⁶⁹ Jünger (Anm. 19), S. 13.

Wenn man den Typus, wie er sich in unseren Tagen herausbildet, mit einem Worte kennzeichnen sollte, so könnte man sagen, daß eine seiner auffälligsten Eigenschaften im Besitze eines ›zweiten‹ Bewußtseins besteht. Dieses zweite und kältere Bewußtsein deutet sich an in der sich immer schärfer entwickelnden Fähigkeit, sich selbst als Objekt zu sehen.⁷⁰

Bereits in den Darstellungen des *Stahlgewitter*-Buchs kommen objektivierende Distanz-Anordnungen analoger Struktur prominent zur Darstellung. Im Kapitel »Mein letzter Sturm« gibt das Jünger'sche Tagebuch-Ich zu Protokoll, es denke an diesen Angriff am liebsten zurück.

[Zusatz 1934: Es fehlte ihm der kochende Übermut der Großen Schlacht; dafür hatte ich ein sehr unpersönliches Gefühl, als ob ich mich selbst mit einem Fernrohr beobachtete. Zum ersten Male in diesem Kriege konnte ich das Zischen der kleinen Geschosse hören, als piffen sie an einem unbelebten Gegenstände vorbei. Die Landschaft war von einer gläsernen Durchsichtigkeit.] (S. 311)

Die Textpassage zeichnet das Bild eines über den Dingen, auch den eigenen Affekten schwebenden Subjekts. Noch nachdrücklicher gefasst wird die ›unpersönliche‹ Disposition in den nicht zur Veröffentlichung gekommenen Notaten eines Korrektorexemplars, in dem Jünger seine für die 1934er Ausgabe des *Stahlgewitter*-Texts vorzunehmenden Änderungen festhält. Hier lautet der Wortlaut der gleichen Stelle:

Es fehlte mir, vielleicht zum ersten Male in diesem Kriege, die rechte Angriffslust. Dennoch denke ich gern an diesen Abschnitt zurück, denn ich hatte mich gut in der Hand. Ich hatte ein unpersönliches Gefühl, als ob ich mich selbst mit einem Fernglas beobachtete, und zum ersten Male konnte ich das Zischen der kleinen Geschosse hören, als piffen sie an einem unbelebten Gegenstände, an irgendeinem Holzstück vorbei.⁷¹

Jüngers unter dem Signum eines »zweiten Bewußtseins« gefasste Tendenz zur optischen Distanzierung, zum Absehen von sich selbst, zu einer Entaffizierung des Blicks ist in der Forschungsliteratur bereits mehrmals und

⁷⁰ Ernst Jünger, Über den Schmerz, in: ders., Blätter und Steine, Hamburg 1934, S. 157-216, hier: S. 203.

⁷¹ Ernst Jünger, In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers, Berlin 1931 [Korrektorexemplar: persönliches Manuskriptexemplar mit durchgeschossenen karierten Seiten und handschriftlichen Notizen], DLA Marbach, Nachlass Ernst Jünger, S. 274 [handschriftliche Notiz, Transkription durch den Verfasser].

unter verschiedenen Formeln, unter anderem als: »kalter Blick«, »Kälteblick«, »Kult der Kälte« rezipiert worden.⁷² Gerd Mattenklott hat eine prägnante Verbindung skizziert, die zwischen dem Zustand des »kalten Blicks« und dem der Angst gezogen werden kann. Laut Mattenklott kommt in den Distanzblicken Jüngers vor allem ein Bestreben des Schutzes, der Abwehr, ja der Bannung von Angst zum Tragen.

Machtgierig ist der Inhaber des kalten Auges nicht aus freien Stücken, sondern – Jünger betont es selbst – in der Antizipation von Schmerzen, gegen die er sich wappnet. Das gerüstete Auge will sich unempfindlich machen gegen jeden möglichen Eindringling. Die Ausstrahlung aggressiver Kälte steht in einem proportionalen Verhältnis zur Angst vor Attacken gegen das Auge. [...] Die paramilitärischen kalten und scharfen, die stechenden und durchbohrenden Blicke sind demgegenüber ein Versuch, aus der Defensive des Geängsteten zum Angriff überzugehen. [...] So kommt der kalte Blick der Erfüllung seiner Ängste zuvor. Wen ich durchbohrend fixiere, der kann an mir nicht zum Täter werden.⁷³

Hinzuzufügen ist dieser These noch ein weiterer Aspekt. Folgen die Ausführungen Mattenklotts dem von Jünger selbst in Anschlag gebrachten Attribut der »Kälte« seiner Distanzblicke, so ließe sich einwenden, dass den in Jüngers Œuvre an mehreren Stellen nachdrücklich gegebenen Hinweisen auf die »Unbeteiligtheit«, ja die »Kälte« eines solchen Blicks womöglich auch etwas Irreführendes innewohnt. Nähert sich das von Jünger entworfene, kalt blickende, selbstdistanzierte Erzähler-Subjekt tatsächlich dem Zustand eines Holzstücks an? Sind es überhaupt, wie Jünger nahelegt, affektive *Erkaltungsprozesse*, die mit einem solchen Distanzblick-Modell korrespondieren? Im Gegensatz zum Merkmal der Kälte, des Einfrierens individueller Affekte auf einen Nullpunkt – man könnte sagen: dem Ideal von Fotolinse und Stahlgestalt – ist die Literatur Jünger vielmehr eine der gemischten Affektlagen. Hitze/Kälte-Oxymora kommen äußerst häufig zu Wort, unter anderem solche, die angesichts entsetzlicher Bilder auch von »Lust« sprechen.⁷⁴ Im *Arbeiter*-Essay heißt es: »Die

⁷² Vgl. Anm. 50.

⁷³ Mattenklott (Anm. 50), S. 52f.

⁷⁴ Angesichts einer in Bildern der ›Entfesselung‹ und der ›unbarmherzigen Disziplin‹ gezeichneten Diagnostik der Moderne spricht der Autor etwa in seinem erstmals 1930 publizierten Essay *Die totale Mobilmachung* von einem »mit Lust gemischten Gefühl des Entsetzens« (Ernst Jünger, *Die totale Mobilmachung*, in: ders., *Blätter und Steine* [Anm. 70], S. 125-156, hier: S. 134).

Anteilnahme des Betrachtenden wird irgendwie kälter und brennender zugleich«.75 »Die Landschaft wird [...] kälter und glühender«.76

Jünger selbst weist den »kalten« Blick als eine Perzeptionsanordnung aus, die zum Ziel hat, das Subjekt von der Unlust, die Bilder des Schreckens und Grauens evozieren, zu distanzieren. Bilder des Grauens aber, das zeigt sich nicht zuletzt anhand des Konnex', der von Karl Heinz Bohrer zwischen Jüngers Frühwerk und den Traditionen von Schauerromantik und Décadence gezogen wurde, sind Bilder, die nicht nur mit Unlust, sondern auch mit Lust besetzt werden können.77 Man könnte sagen: Jüngers *Ästhetik des Schreckens* trägt in sich auch die Möglichkeit einer Erotik des Schreckens.78 Mit ihr wäre ein kulturhistorisch nicht auf Ästhetiken des 19. Jahrhunderts beschränktes Feld lustvoll aufgeladener Angstzustände aufgerufen, das bereits in den frühen Schriften Freuds prominent zum Thema wird. In seinen 1903 erschienenen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* hält der Psychoanalytiker fest:

Die sexuell erregende Wirkung mancher an sich unlustigen Affekte, des Ängstigen, Schauderns, Grauens erhält sich bei einer großen Anzahl Menschen auch durchs reife Leben und ist wohl die Erklärung dafür, daß soviel Personen der Gelegenheit zu solchen Sensationen nachjagen, wenn nur gewisse Nebenumstände (die Angehörigkeit zu einer Scheinwelt, Lektüre, Theater) den Ernst der Unlustempfindung dämpfen.79

In Jüngers Werk der 1920er und 1930er Jahre wird die kompositorische Anordnung ebenso angst- wie lustvoller Schrecksensationen zur Grundstruktur einer Reihe von Prosatexten. Insbesondere bildet sie eine der tragenden Säulen seines ersten, genuin »literarischen« Buchs. Jüngers Schrift *Das abenteuerliche Herz* ist neben ihrer Tendenz zur literarischen Essayistik auch lesbar als eine Sammlung von Alptraum-Miniaturen und Ge-

⁷⁵ Jünger (Anm. 8), S. 62.

⁷⁶ Ebd., S. 166.

⁷⁷ Vgl. Bohrer (Anm. 65), S. 89.

⁷⁸ Zu einem motivgeschichtlichen Standardwerk hierzu vgl. Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [orig. ital. 1930], München 1994. Bereits im Vorwort zur zweiten Ausgabe seiner Studie aus dem Jahr 1942 nennt Praz als Beispiele für »die Nachwirkungen bestimmter dekadenter Richtungen bis in die Gegenwart [...] [i]n Deutschland: Ernst Jünger, *Auf den Marmorklippen*« (ebd., S. 23, S. 372). Vgl. hierzu auch den einschlägigen Aufsatz Rainer Gruenters. In Joris-Karl Huysmans Beschreibung der grausamen Kupferstiche im roten Kabinett des exzentrischen Adligen Des Esseintes, Hauptfigur seines Roman *A rebours*, erkennt Gruenter »die literarische Keimzelle der *Schinderhütte* in den *Marmorklippen*.« (Gruenter [Anm. 5], S. 193).

⁷⁹ Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905], in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. V, London 1942, S. 27-145, hier: S. 104f.

fahr-Erzählungen. Im Stück *Violette Endivien* wird dem Erzähler von dem Verkäufer eines Schlemmergeschäfts Menschenfleisch angeboten. In anderen Traumnotaten wird er Zeuge von der Folterung einer jungen Frau (»Der schwarze Ritter«), von rituellen Ermordungen (»Die Klosterkirche«), von Menschenschlachtungen, schrecklichen Verfolgungen (»Der Strandgang«). In dem kurzen Stück »Fremder Besuch« wird der Träumende von einer fremden Gestalt mit glühenden Augen angestarrt, bis diese zerspringen.⁸⁰ Wie in Form kleiner Inseln ist das Buch in beiden seiner Fassungen (1929/1938) von solchen Angstknoten gespickt. Dem Schrecken, der in ihnen liegt, wohnt zum Teil Erschütterndes inne, stets aber auch die Qualität einer delikaten Sensation.

Im Gegensatz zur Kriegsprosa der frühen 1920er Jahre wird in Jüngers *Herz*-Schrift jeder Hang zum Ton der Ekstase vermieden. Es ist eine dunkle Ruhe, die in diesen Texten liegt, ein solitärer, gleichsam heimlicher Genuss. Zu Ernst Jüngers Blick-Ästhetik des kalten Auges hat Gert Mattenklott bemerkt: »Das kalte Auge will keine leibliche Gemeinschaft – im Gegenteil, es verabscheut sie, als fürchte es Ansteckung, Trübung seiner kalten Klarheit.«⁸¹ Analog hierzu huldigen Jüngers Aufzeichnungen der *Herz*-Prosa im Gegensatz zum kollektiven Kriegserlebnis Zuständen der Einsamkeit und des Eingeschlossenseins. Von einem »innersten Raume, [...] einem dunkelsten Tibet«⁸² ist im Text der Erstfassung die Rede. An gleicher Stelle heißt es: »Ich glaube an Menschen, die einsam in nächtlichen Zimmern sitzen [...].«⁸³ Immer wieder handelt das Buch vom Sich-Einschließen: in dunkle Kammern, verbotene Zimmer, Gräben, Stollen der eigenen Träume. Jüngers *Herz*-Erzähler ist ein vornehmlich einsames Ich; ein Subjekt im Rückzugsort, im Schutzbau. Von Angst scheint dieser Zustand des Rückzugs, der Einsamkeit nur mehr bedingt betroffen zu sein. Statt sich zu ängstigen, weist sich der Autor der *Herz*-Schrift über weite Strecken als Herr des Verfahrens, in diesem Fall: eines literarischen Transformationsverfahrens aus. *Das abenteuerliche Herz* unterbreitet die Option, dass Angst in Schrecken verwandelt werden kann, Schrecken aber in Lust.

⁸⁰ Vgl. zu den genannten Prosastücken: Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*. Figuren und Capriccios [Fassung II], Hamburg 1938, S. 11-12, S. 16-17, S. 22-24, S. 29-30, S. 68-70.

⁸¹ Mattenklott (Anm. 50), S. 59.

⁸² Jünger (Anm. 19), S. 19.

⁸³ Ebd.

ELISABETTA MENGALDO

ZITATE UND BILDER

Zum Verhältnis von Titel und Text in Th. W. Adornos *Minima Moralia*

»Ein Titel muss kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt ver-
rät, desto besser ist er«. So zitiert Adorno am Anfang seines Titel-Essays
Lessings raffinierte Formel aus der *Hamburgischen Dramaturgie*, und
fügt hinzu: »Seine Abneigung gegen Titel, die etwas bedeuten, war die ge-
gen den Barock; der Theoretiker des bürgerlichen deutschen Dramas will
durch nichts mehr an die Allegorie erinnert werden«. ¹

Die Titel der großen Werke Adornos sind immer sehr konkret, aber
auch fast immer zweideutig, denn sie können sowohl thematisch als auch
formal interpretiert werden. *Ästhetische Theorie* ist eine Theorie über Äs-
thetik, aber auch eine Theorie, die selbst ästhetisch sein will. *Philosophie
der modernen Musik* ist ein Buch, das den philosophischen Hintergrund
der modernen Musik hinterfragt, aber gleichzeitig selbst eine Theorie der
modernen Musik entwickeln will. Der Titel schwebt hier zwischen subjek-
tivem und objektivem Genitiv. »In the title, then, as in the work, the me-
diation of concept and presentation establishes a bond of thought and
object«. ² *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* ver-
bindet in sich einen thematischen Titel mit einem rhematischen Untertitel, ³
wobei die Zweideutigkeit schon im Haupttitel vorhanden ist: sind es kleine
Stücke über die (heute unmöglich gewordene) »Lehre vom richtigen Le-

¹ Th. W. Adorno, Titel. Paraphrasen zu Lessing, in: ders., *Noten zur Literatur* [1962], in.:
Gesammelte Schriften in 20 Bänden, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 2. Aufl., Frankfurt/M. 2003;
Bd. 11, S. 325-334, hier S. 325.

² Bob Hullot-Kentor, Title Essay, in: *New German Critique* 32, 1984, S. 141-150, hier:
S. 141.

³ Für die auf die Titel angewendete Unterscheidung zwischen thematisch und rhematisch
beziehe ich mich auf: Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*,
Frankfurt/M., New York 1992, S. 82ff. u. 86ff. Thematisch sind alle Titel, die eine Angabe des
Inhalts sind, die also ankündigen, »worüber man spricht«. Rhematisch sind dagegen alle Ti-
tel, die sich auf die Art der Darstellung beziehen (»was man über etwas sagt, und wie man es
sagt«). Sehr oft sind dies Gattungsangaben (wie »Meditationen« oder »Essays«).

ben«, also nach der traditionellen Gattung der Moralistik (rhematisch), oder geht es um »kleine moralische Tatsachen« (thematisch)?

Derlei komplexe Strukturen betreffen nicht nur Adornos Werktitel, sondern mehr noch die einzelnen Texte der *Minima Moralia* und ihre Titel bzw. Überschriften, um die es im folgenden gehen soll. Diese bieten ein sehr weites typologisches Spektrum und bringen fast immer einen Köder-Effekt hervor: Wenig verraten sie vom Inhalt, und ihre Bedeutung ist erst retrospektiv rekonstruierbar und wirksam.⁴ Man findet Eigennamen von Schriftstellern (*Für Marcel Proust; Für Anatole France*) bzw. aus Roman- oder Märchenfiguren (*Struwwelpeter; Philemon und Baucis; Wolf als Großmutter*); Redewendungen bzw. Höflichkeitsfloskeln, die im Text dann immer eine andere, verfremdende Bedeutung erhalten (*Fisch im Wasser; Darf ich's wagen*); versteckte bzw. unvollständige oder entlarvende Zitate aus Liedern (*Seit ich ihn gesehen; Vor allem eins, mein Kind; Die Blümlein alle; Hinunter und immer weiter*), aus Sprichwörtern und Märchen (*Kind mit dem Bade; Katze aus dem Sack; Und höre nur, wie böse er war*); aus Roman- und Dramentiteln bzw. aus Titeln berühmter philosophischer Werke, die dann meistens polemisch umgekehrt oder zugespitzt werden (*Le nouvel avare, Diesseits des Lustprinzips, Novissimus Organum*), und aus Gedichten, die dagegen fast immer wegen ihres Wahrheitsgehalts zitiert werden und nicht zum Zweck der Verspottung oder der polemischen Umkehrung: etwa Trakls »Wie scheint doch alles werdende so krank«, Baudelaires *Ne cherchez plus mon cœur* aus *Causerie* (die zweite ausgesparte Halbzeile wäre »Les bêtes l'ont mangé«), oder *Dem folgt deutscher Gesang* aus Hölderlins *Patmos*; fremdsprachliche Sätze bzw. Sätze, manchmal auf Latein (*De gustibus est disputandum, Intellectus sacrificium intellectus*) und Französisch (*On parle français*), öfter jedoch auf Englisch, wobei fast immer Aspekte der amerikanischen Mentalität und Ideologie durch ihre sprachliche Gestalt verspottet werden: *They, the people, I. Q., Wishful Thinking*, usw. Schließlich reproduzieren manche Titel, in Anlehnung an Benjamins Technik in *Einbahnstraße*, die »Markenzeichen« einer modernen Stadt, nämlich Straßenschilder, Schaufenstertexte, Ladennamen, Reklameschilder: *Asyl für Obdachlose, Umtausch nicht gestattet, Zwergobst*. Im letzten Fall handelt es sich um kleine Texte, in denen der Autor auf die eigene Poetik der kurzen Form hinweist und der

⁴ Darauf weist auch Ulrich Raulff hin im Nachwort zu: Theodor W. Adorno, »Minima Moralia« neu gelesen, Frankfurt/M. 2003, S. 130f. Dieser Köder-Effekt kann als eine Untergruppe der »Appellfunktionen« von Titeln verstanden werden (s. dazu Arnold Rothe, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt/M. 1986, sowie das Unterkapitel »Titel für Texte« in Harald Weinrich, *Sprache, das heißt Sprachen*, 2., erg. Aufl., Tübingen 2003, S. 101-118).

herkömmlichen Ess-Metapher für den Stil, derer sich bereits Nietzsche in seinen Aphorismen immer wieder bedient hatte, treu bleibt.

Aus diesen Beispielen wird offenbar, dass in den *Minima Moralia* fast immer eine jener klassischen Titel-Funktionen unterhöhlt wird, die Roland Barthes in *Das semiologische Abenteuer* beschrieben hat,⁵ insbesondere die Aussagefunktion (die »deiktische« Funktion erfüllen die Titel der *Minima Moralia* dagegen sehr häufig). Der Titel als »Etikett« (Missac), den noch Nietzsche oft verwendet hat⁶ und der den Inhalt des Textes eindeutig identifizieren will, bevor man überhaupt mit dem Lesen anfängt, kommt bei Adorno, obwohl er von Nietzsches Aphoristik maßgeblich geprägt wurde, extrem selten vor. Zwischen Nietzsche und Adorno stehen nämlich einerseits die surrealistische Bewegung (durch Benjamin vermittelt), andererseits die kleinen musikalischen Formen, die, in der Romantik beginnend, sich weiter verbreiten und seit Ende des 19. Jahrhunderts den künstlerischen Großformen allgemein immer mehr das Wasser abgraben. Auch ohne an den Extremfall einer programmatischen Trennung von plastischer und sprachlicher Darstellung zu denken, wie sie Magrittes Bild *Ce-ci n'est pas une pipe* vornimmt,⁷ scheint ein enger Zusammenhang zwischen expressionistisch-surrealistischer Malerei, moderner Musik und Kurzprosa auch in Fragen der Betitelung einzelner »Stücke« zu bestehen. Man denke etwa an Paul Klees Bildertitel, die für den Zuschauer oft völlig rätselhaft bleiben, oder an Debussy, der häufig Überschriften wählt bzw. erfindet, von denen man sich fragt, was für eine Beziehung sie mit der musikalischen Semantik haben könnten. Während die Vorgänger Chopin und Schubert ihre kleinformatigen Werke mit einem rhematischen Titel versahen (*Préludes*, *Nocturnes*, *Impromptus*, oder sonst die unbestimmtere und schon fast impressionistische Bezeichnung *moments musicaux*) und die Stücke einfach durchnummerierten,

⁵ Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 271f. Nicht unähnlich hat Pierre Missac diese erste Funktion als Etiketten-Titel [*titre étiquette*] bezeichnet, dem, im Gegensatz zum Rätsel-Titel [*titre énigme*], eine klare Kommunikations- bzw. Ausdrucksfunktion zukommt. S. Pierre Missac, *Über Titel überhaupt und über den Titel des Aphorismus*, in: Christoph Türcke (Hrsg.), *Perspektiven kritischer Theorie*, Lüneburg 1988, S. 214-236.

⁶ Zum Beispiel in den rhematischen bzw. rein deskriptiven Titeln: *Zur Lehre vom Machtgefühl* (Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, Buch 1, Nr. 13), *Merkmale des Glücks* (ebd., Buch 5, Nr. 439) oder *Erkenntnis und Schönheit* (ebd., Buch 5, Nr. 550), mit einem »und«, das Adorno tendenziell verschmäht. Solche Titel sind in den *Minima Moralia* eher selten: z. B. *Zur Dialektik des Takts*, *Zur Moral des Denkens*, *Moral und Stil*.

⁷ S. dazu den berühmten Aufsatz von Michel Foucault, »Dies ist keine Pfeife« [1968], in: ders., *Dits et écrits*. Schriften in vier Bänden, Frankfurt/M. 2001; hier: Bd. 1 (1954-1969), S. 812-830.

fingen ihre Nachfolger an, jedem einzelnen Stück einen fast immer thematischen Titel zu geben, der zunächst einfach die Orte beschreibt, welche die Musik inspiriert haben oder von ihr impressionistisch nachgeahmt werden (wie im Falle von Liszts *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*), der sich dann aber immer mehr verselbständigt und deren Verbindung mit der Musik völlig willkürlich wird. So kann man zum Beispiel Debussys Wahl eines Zeitungsartikels als Titel des Préludes *La terrasse des audiences du clair de lune* (in diesem Artikel ging es um die Krönung von König Georg V. zum Kaiser von Indien) als Zeichen einer Montagekunst betrachten, die, wie im Kubismus, die eigene und »eigentliche« Kunst nicht nur mit Elementen aus anderen Künsten (etwa lyrischen Texten als Überschriften von Bildern oder als Teilen des Bildes selbst), sondern auch mit außerästhetischen Versatzstücken wie Zeitungsartikeln, oder Reklamespots vermischt – eine Technik, die für Benjamins *Einbahnstraße* zentral ist, obwohl man hier, wie Detlev Schöttker hervorgehoben hat, gut daran täte, das surrealistische Verfahren nicht zu sehr zu Unkosten des konstruktivistischen zu unterstreichen. Auch wenn manche Themenbereiche, zum Beispiel der Traum und die Briefmarken, Benjamin (und auch teilweise Adorno) mit dem Surrealismus verbinden, ist die *Einbahnstraße* nach einem urbanistischen Analogieprinzip gebaut, das die Strukturierung des Werkes nach bestimmten Kompositionsprinzipien evident macht.⁸ Das, was die Stücke zusammenhält, sind gerade die Titel: Das Heterogene und Diskontinuierliche in den Texten selbst wird vom Festhalten an derselben Metapher in den Überschriften konterkariert, die das Zerstreute im Mittelpunkt der »Textstraße« verdichtet. So imitieren und unterlaufen diese Titel fast immer die Etikett-Funktion, indem sie als Straßenschilder, Schaufensternamen, Plakate, usw. deiktisch auf den Text hinweisen.

Adornos *Minima Moralia* unterscheiden sich in dieser Hinsicht von Benjamins *Einbahnstraße*, sie weisen nämlich kein übergeordnetes kompositorisches Prinzip auf, nach dem ein außer- bzw. paratextuelles Element wie der Titel eine Einheit schafft, und sind darin Nietzsches Aphorismensammlungen ähnlicher. Worin sie sich aber von Nietzsche abheben und eher dem Einfluss Benjamins, der modernen Malerei und der musikalischen Kurzformen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts unterliegen, ist die Tatsache, dass die Titel fast immer eine Rätselstruktur besitzen und retrospektiv gedeutet werden müssen. Nietzsches bekannte Forderung nach einer Auslegung seiner Aphorismen in der Vorrede zur *Genealogie*

⁸ S. Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt/M. 1999, S. 181-193.

der *Moral*⁹ betrifft im Falle von Adorno nicht nur den Text an sich, sondern auch das Verhältnis zwischen diesem und dem »Paratext« Titel: der Titel muss »wiedergekaut« werden, damit die Schrift wirklich lesbar wird.

Außer den sehr häufigen deskriptiv-zusammenfassenden Titeln (Etiketten-Titeln), findet man bei Nietzsche Texte, die eine Entfaltung des Titels sind, so als wäre dieser schon ein Aphorismus oder ein elliptischer Spruch und der Text dessen essayistische Erläuterung oder, wie man sagen könnte, ein mathematisches *quod erat demonstrandum* des Titels. Diese Logik wird in der Argumentationsstruktur und in der Architektonik des Textes oft sehr transparent. In vielen Fällen ist der Titel zum Beispiel eine indirekte Frage, wie etwa in *Menschliches Allzumenschliches* 9: »Wo die Lehre von der Freiheit des Willens entstanden ist«. Nach seiner etwa eine Seite langen genealogischen Beobachtung folgert Nietzsche am Schluss (durch einen Gedankenstrich vom Rest getrennt): »Die Lehre von der Freiheit des Willens ist eine Erfindung herrschender Stände«.¹⁰ Der Schluss ist also die Antwort auf die Frage, die im Titel gestellt worden ist, während der Text die Beweisführung darstellt, also die vom Titel geforderte Aufgabe erfüllt. Auch typographisch, durch die beiden Sperrungen, werden Titel und Schluss fast explizit aufeinander bezogen. Häufig ist der Titel auch ein »störendes Vorecho der Pointe«,¹¹ wie etwa in *Morgenröthe* 145:

»Unegoistisch!« – Jener ist hohl und will voll werden, Dieser ist überfüllt und will sich ausleeren, – Beide treibt es, sich ein Individuum zu suchen, das ihnen dazu dient. Und diesen Vorgang, im höchsten Sinne verstanden, nennt man beidemal mit Einem Worte: Liebe, – wie? Die Liebe sollte etwas Unegoistisches sein?¹²

Im Vergleich zu den selbst bei einem großen Erneuerer wie Nietzsche noch – bis auf einige brillante Beispiele¹³ – ziemlich traditionellen (als Zu-

⁹ Friedrich Nietzsche, *Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, Berlin, New York 1967-1977; hier: Bd. 5, S. 255f. Im Folgenden zitiert: KSA mit Bandnummer und Seitenzahl.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches II – Der Wanderer und sein Schatten*, in: KSA Bd. 2, S. 545.

¹¹ Harald Fricke, *Der Aphorismus*, Stuttgart 1984, S. 122.

¹² Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, in: KSA Bd. 3, S. 137. Andere Beispiele finden sich in *Menschliches, Allzumenschliches* (Nr. 553 u. Nr. 557) und in *Die fröhliche Wissenschaft* (Nr. 171).

¹³ Z. B. *Die fröhliche Wissenschaft* (Nr. 227): »Fehlschluss, Fehlschluss. – Er kann sich nicht beherrschen: und daraus schließt jene Frau, es werde leicht sein, ihn zu beherrschen und wirft ihre Fangseile nach ihm aus; – die Arme, die in Kürze seine Sklavin sein wird« (in: KSA Bd. 3, S. 511).

sammenfassung bzw. Ankündigung) oder zumindest vorhersehbaren (die Pointe vorwegnehmenden) Titeln wird das Kontinuum zwischen den beiden Ebenen in den *Minima Moralia* aufgebrochen, um sie dann produktiv aufeinander zu beziehen. Nicht der Titel erklärt den Text, sondern fast immer andersherum. Der Titel befindet sich entweder in einem Spannungsverhältnis zum Text (oft, aber nicht immer, als Antiphrasis) oder in einem Analogieverhältnis, wenn er etwa eine Metapher ist, deren *tertium comparationis* in der Textlektüre rekonstruiert werden muss. Er ist fast immer wie ein Rätsel aufgebaut, das der Text dann lösen soll. In Adornos Texten, die sehr selten richtige Aphorismen, sondern fast immer kleine Essays sind, sieht es oft so aus, als wäre der Titel selbst ein orakelhafter Spruch, ein »Aphorismus«, den der Text dann als Kommentar erläutert.

Ein Beispiel des ersten Typus ist ein »protofeministischer« Text, Nr. 59 (*Seit ich ihn gesehen*), dessen Titel einen Teil aus einem Schumann-Lied zitiert, was nicht nur eine bestimmte Kenntnis des Lesers voraussetzt, sondern auch verlangt, dass der Leser das Zitat vervollständigt: »Seit ich ihn gesehen | glaube ich blind zu sein«. Das Liebeslied, das die totale, eben »blinde« Hingabe einer Frau an ihren Geliebten ausdrückt, wird im Text völlig unterhöhlt. Adorno benutzt es als Beweisstück seiner kulturkritischen These, nach der die milde Ergebenheit und die Unterwürfigkeit der Frau, die oft als Natur verkauft werden, eigentlich eine Erfindung der männlichen Gesellschaft sind: »Was überhaupt im bürgerlichen Verblendungszusammenhang Natur heißt, ist bloß das Wundmal gesellschaftlicher Verstümmelung. [...] Nicht darin erst steckt die Lüge, dass Natur dort behauptet wird, wo sie geduldet und eingebaut ist, sondern was in der Zivilisation für Natur einsteht, ist seiner Substanz nach aller Natur am fernsten, das reine sich selber zum Objekt Werden«. ¹⁴ Der Text zerstört nicht nur den Sachgehalt des Zitats (oder deckt ihn im Sinne der Kulturkritik erst auf), vielmehr wird die zentrale Textstelle an den Titel angeknüpft, jedoch nicht direkt, sondern erst durch die nötige Vervollständigung durch den Leser: das Wort *blind* aus der zweiten ausgelassenen Liedzeile schließt an den *Verblendungszusammenhang* (eines der wichtigsten kulturkritischen Leitmotive Adornos) im Text an und wird so mit einer klaren Bedeutungsverschiebung belegt. Dieses Beispiel erhellt eines der Grundmerkmale des Titel-Text-Verhältnisses in den *Minima Moralia*, nämlich die oft implizite Lagerung von Hypo- und Hypertexten und hierbei die Arbeit am (Kultur)Text *in absentia*. Das Ausgesparte beim Zitat

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951], in: ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 4, S. 105. Im Folgenden zitiert: MM mit Textnummer und Seitenzahl der jeweiligen Textstelle.

bildet eine verborgene Schicht, impliziert aber damit eine Verbindung zwischen den Textebenen, bei der die Verschränkung zwischen vorgegebenem historischen Material und kulturkritischer Umkodierung desselben umgesetzt wird. Es ist so, als würde Adorno ein Palimpsest vor sich haben und die frühere Schicht langsam ausgraben, der »archäologischen« Methode Benjamins und dessen »Urgeschichte der Moderne« entsprechend, die Adorno schon in der *Einbahnstraße* und dann in der *Berliner Kindheit* entworfen sah.

Eine ähnliche Spannung, die aber nicht durch ein Zitat, sondern durch eine semantische Verschiebung in einem Wort hervorgebracht wird (das also, wenn man will, selbst ein »Zitat« ist, aber ein kulturell-diskursives), kommt in all den Texten vor, welche dem Wort, das im Titel auftaucht, eine konnotative und »verfremdende« Bedeutung verleihen, die sich der konventionell-denotativen entgegensetzt. Nr. 42 etwa trägt den Titel *Gedankenfreiheit*. Man möchte dabei zunächst an eine historisch-politische Kategorie denken, man liest dann aber einen Text, in dem es um eine (allerdings ziemlich fragwürdige) Kritik an der freien Assoziation als Medium der Psychoanalyse geht. Adorno zufolge verliert das Denken dabei die Würde, die es bei der echten, philosophischen »Anstrengung des Begriffs« besitzt: »Entspannt wird auf dem Diwan vorgeführt, was einmal die äußerste Anspannung des Gedankens von Schelling und Hegel auf dem Katheder vollbrachte: die Dechiffrierung des Phänomens. Aber solches Nachlassen der Spannung affiziert die Qualität der Gedanken: der Unterschied ist kaum geringer als der zwischen der Philosophie der Offenbarung und dem Gequatsche der Schwiegermutter«.¹⁵ Adorno verfehlt das Ziel, weil er über das psychoanalytische Verfahren mit Kategorien der idealistischen Philosophie urteilt, nämlich mit »Reflexion« als abstrakter Kategorie des Verstandes und mit »Spekulation« als dialektischer Tätigkeit der Vernunft, und letztere wird für ihn in der Psychoanalyse zur beliebigen Assoziation degradiert und auf diese Weise außer Gefecht gesetzt. Was aber den Titel betrifft, wird das Wort *Gedankenfreiheit* nicht einfach seinem ursprünglichen Bedeutungsfeld entrissen und als Synonym für »freie Assoziation« verwendet, sondern Adorno schließt den Kreis, indem er tatsächlich auf die ursprüngliche Bedeutung von Gedankenfreiheit zurückkommt und so zwischen den beiden Ebenen polemisch hin- und herpendelt. Das kritische und subversive Potenzial des freien Denkens (der »echten« Gedankenfreiheit also) werde nämlich in der freien Assoziation (der »falschen« Gedankenfreiheit) »zum neutralen Stoff« gemacht, um jedes Individuum anpassungsfähig zu machen – was auch in anderen Texten

¹⁵ MM Nr. 42, S. 75.

zur Psychoanalyse das Argument Adornos gegen Freuds »unaufgeklärte Aufklärung« ist.

Texte der zweiten Art, in denen also ein Analogieverhältnis konstruiert wird, enthalten im Titel fast immer ein Bild, und sind meistens Nominaltitel und keine Sätze (wie im Falle vom Zitat). Häufig sind etwa Metaphern aus dem juristischen Bereich: *Berufungsinstanz* ist ein »Einwand« gegen Nietzsches radikale Verurteilung der Religionen. Der Titel reaktiviert also in einem Text, der viele Stellen aus Nietzsches Werk zitiert, die ursprüngliche Bedeutung des lateinischen Verbs *citare* (= »vor Gericht laden«).¹⁶ In *Eigentumsvorbehalt*¹⁷ (einer Art »biopolitischen« Text) ist hingegen vom in der »totalen Herrschaft« eingeschränkten bzw. annullierten Recht auf das eigene Leben und den eigenen Tod die Rede. Sehr häufig sind auch Metaphern aus der Arbeitswelt, und auch hier wird im Text das Wort, das sich im Titel befindet, einer oft witzigen semantischen Verschiebung unterzogen. *Vizepräsident* (MM 83, S. 144f.) etwa fängt so an: »Rat an Intellektuelle: lass dich nicht vertreten«, während es im nächsten Aphorismus, *Stundenplan*, um die strikte Trennung zwischen Arbeit und Vergnügen geht, die das bürgerliche Leben vom intellektuellen unterscheidet. »Work while you work, play while you play«.¹⁸ Zitate auf englisch identifizieren – im Text wie im Titel – fast immer kodifizierte Diskurse der kapitalistischen und vor allem amerikanischen Welt, von denen Adorno sich polemisch abgrenzt. Bemerkenswert ist aber, dass diese Bilder in den Titeln fast immer aus Bereichen der »verwalteten Welt« oder der »Kulturindustrie« (Arbeit, Gericht und Gesetz, Politik, Wirtschaft, Kino) stammen und dass Adorno sie dann entweder so umkehrt, bis sie unterlaufen werden (etwa im Falle vom *Stundenplan*), oder sie ironisch mit dem Textinhalt zusammenprallen lässt (wie im Falle von *Vizepräsident*).

Benjamins experimentelle Schreibweise in der *Einbahnstraße* war auch als Annäherung an die Möglichkeiten der neuen Medien konzipiert worden (vor allem der Zeitung, die er als Paradigma modernen Schreibens begriff), die gegenüber der »archaische[n] Stille des Buches« schneller,

¹⁶ MM Nr. 61, S. 107f. Seinerseits zitiert Adorno in den *Minima Moralia* auch nicht immer »einwandfrei«, manchmal nämlich auch ohne Anführungszeichen und noch seltener mit genauer Quellenangabe, was natürlich mit dem essayistischen und unsystematischen Gestus zu tun hat, der dieses Buch charakterisiert. Hier tut er das aber, zitiert nämlich (also bringt vor Gericht) bestimmte angefochtene Stellen aus dem *Antichrist* und der *Götzen-Dämmerung*. Zu diesem Text s. Helmut Holzhey, *Hoffnung und Wahrheit*. Zu Aphorismus 61 der »*Minima Moralia*«, in: Georg Köhler, Stefan Müller-Doohm (Hrsg.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswirst 2008, S. 292-306.

¹⁷ MM Nr. 17, S. 41.

¹⁸ MM Nr. 84, S. 146.

»lauter« und wirkungskräftiger waren.¹⁹ Nur in dieser »Anpassung« sah Benjamin eine Chance für den revolutionären Umbruch, wie auch im späteren *Kunstwerk*-Aufsatz klar wird. In seiner Einleitung zu Benjamins *Schriften* hat Adorno diese Tendenz mit leichtem Argwohn als »Identifikation mit dem Angreifer« bezeichnet, um sie einige Zeilen später jedoch als die extreme Folge der mikrologischen Betrachtungsweise und der Konzentration aufs Konkrete zu rechtfertigen: »Aber nur kraft der Verfallenheit ans Objekt, bis zur buchstäblichen Auslöschung des Selbst, waren die Einsichten der »Einbahnstraße« zu erringen.«²⁰ Den Gestus des Auslöschens des Selbst und der Identifizierung mit der Epoche hatte Benjamin selbst später in den *Passagen* behauptet: »Das Pathos dieser Arbeit: es gibt keine Verfallszeichen. Versuch, das neunzehnte Jahrhundert so durchaus positiv anzusehen wie ich in der Trauerspielarbeit das siebzehnte mich zu sehen bemühte«; und als Poetik der Montage und des Zitierens: »Diese Arbeit muss die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.«²¹

Die »Identifikation mit dem Angreifer« findet bei Adorno in dieser Form nie statt, vielmehr wird die ideologische Sprache der modernen Welt und der Kulturindustrie sofort der Parodie bzw. der offenen Kritik unterzogen, ähnlich wie die sprachliche Kodierung von historisch geprägten »Verkrustungen« der Kultur, eine Differenz, auf die das Denken beharren muss, wenn es sich nicht auf die tautologischen Wiederholungen des Positivismus herabsetzen will, und die mit geschichtlicher Distanz zusammenhängt: »Nur im Abstand zum Leben spielt das des Gedankens sich ab, welches in das empirische eigentlich einschlägt. [...] Jene Distanz des Gedankens von der Realität ist selber nichts anderes als der Niederschlag von Geschichte in den Begriffen«, heißt es in *Drei Schritt vom Leibe* (MM 82, S. 141ff.). Das nachdrückliche Sich-Einlassen auf die konkreten Erfahrungen in den *Minima Moralia* entspricht einer negativen Anthropologie der totalitären Massengesellschaft, und die positive Idee eines »richtigen« Lebens wird nur als utopische Kontrastfolie zum realen, entfremdeten und beschädigten Leben beschworen. So entziehen sich die meisten Titel der *Minima Moralia* der Aussagefunktion, indem sie eine Kommunikation vortäuschen bzw. die Imitation eines Codes fingieren, die der Text dann sofort negiert. Hierin liegt bei Adorno häufig die Differenz

¹⁹ W. Benjamin, *Einbahnstraße*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 4,1, S. 103.

²⁰ Th. W. Adorno, *Benjamins Einbahnstraße*, in: ders., *Noten zur Literatur*, a. a. O., S. 680-685, hier: S. 685.

²¹ Beide Zitate aus: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 5,1, S. 571f.

zwischen der Titel-Oberfläche und seiner durch den darauf folgenden Text erhellten intendierten Bedeutung oder Referenz.

Dies ist meistens der Fall bei der Typologie der schon mehrmals erwähnten Zitat-Titel bei Adorno, auf die ich hier zurückkommen möchte.²² Es handelt sich sehr häufig um eine entlarvende bzw. entmystifizierende Strategie, die natürlich auch innerhalb des Textes selbst, und nicht im Titel-Text-Verhältnis in Gang gesetzt wird. Sie hat mit Nietzsches entstellten Zitaten von Sprichwörtern oder philosophischen Schlagwörtern²³ und polemischer Verwendung der Anführungszeichen mehreres gemeinsam, obwohl Adorno erstens die Anführungszeichen tendenziell meidet, weil sie zu explizit die Unechtheit der gebräuchlichen Bedeutung unterstreichen, und zweitens viel seltener als Nietzsche seine Quellen benennt. Oben wurde ein Beispiel angeführt (MM 59), in dem das Zitat im Titel einem Lied entnommen wurde, das einen Chamisso-Text vertonte. In MM 9 (*Vor allem eins, mein Kind*) wird der Anfang eines Gedichts aus der Biedermeier-Zeit (*Der deutsche Rath* von Robert Reinick) zitiert, der wie ein geflügeltes Wort aus dem deutschen Volksliedgut klingt und wiederum eine sehr hohe Kompetenz des Lesers voraussetzt. Die ganze Zeile heißt nämlich: »Vor allem eins, mein Kind. Sei treu und wahr«. Diese Ergänzung ist weder im Titel, noch im Text zu lesen, dafür befindet sich aber genau in der Mitte des Textes noch ein Zitat, das das »sei treu und wahr« variiert und aus einer berühmten Stelle der *Zauberflöte* (und ursprünglich aus einem Gedicht Hölty's) stammt: »Üb immer Treu' und Redlichkeit«. Adorno montiert also verschiedene Zitatstücke, die Titel und Text miteinander verbinden und den Prätext konstituieren, mit dem er sich dann auseinandersetzt. Das übliche moralische Gebot der Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit ist nicht nur abgenutzt und spießig, sondern verdeckt den wahren Kern einer Gesellschaft, die auf der universalen Lüge aufgebaut ist.

Die Polemik und die Vernichtung oder aber die semantische Expansion bzw. Verschiebung des im Titel enthaltenen Zitats geschieht aber noch häufiger durch eine Entstellung, die dann der Text gewissermaßen kom-

²² Ich beschränke mich hier auf den Typus des polemisch-entlarvenden Zitats. In den *Minima Moralia* gibt es jedoch auch viele Zitat-Titel aus literarischen Werken, die nicht polemisch, sondern positiv eingesetzt werden. Sie werden in die Argumentation aufgenommen und gelten als eine Art »Beweisstück«, wie oben schon erwähnt (S. 459).

²³ Z. B. *Menschliches, Allzumenschliches* (Nr. 87): »Lukas 18, 14 verbessert. – Wer sich selbst erniedrigt, will erhöht werden« (anstatt von »wird« bei Lukas), in: KSA Bd. 2, S. 87. Oder, als Parodie der Redewendung »Es ist nicht alles Gold, was glänzt« in *Der Wanderer und sein Schatten* (Nr. 340): »Gold. – Alles, was Gold ist, glänzt nicht. Die sanfte Strahlung ist dem edelsten Metalle zu eigen« (in: ebd., S. 700).

mentiert. *Diesseits des Lustprinzips* (MM 37, S. 65ff.) heißt zum Beispiel die Umkehrung der bekannten Abhandlung Freuds und unterstellt der psychoanalytischen Theorie den Todestrieb nicht als Gegenpol zum Lustprinzip, sondern als Produkt des vermeintlich nötigen und »kulturfördernden« (in der Sublimierung), doch eigentlich »repressiven« Triebverzichts selbst. Ähnlich verfährt die Polemik in *Ich ist Es* (MM 39, S. 69ff.), das natürlich Freuds *Das Ich und das Es* verkürzt und auf den Kopf stellt.

Solche Zitate, besonders wenn sie sich isoliert im Titel befinden, haben etwas »Mimetisches« und Zerstörendes zugleich, ähnlich dem Effekt, den Benjamin mit Blick auf Karl Kraus beschrieben hat: »In der Tat, die Bloßstellung des Unechten – schwieriger als die des Schlechten – kommt hier behavioristisch zustande. Die Zitate der ›Fackel‹ sind mehr als Belegstellen: Requisiten von mimischen Entlarvungen durch den Zitierenden.«²⁴ Die aufwühlende Funktion des Zitats bei Karl Kraus besteht darin, dass es eine Identifikation (eine »Einverleibung«) fingiert, um sie dann gleich zu verleugnen, dass das Fremde, indem es sich im Text einnistet, zugleich aufgesprengt wird und ihm durch den neuen Kontext ein neuer, unerwarteter Stellenwert zukommt – daher für Benjamin die »rettende« und zugleich »strafende« Funktion des Zitats.²⁵ Der Bruch, die Differenz wird in den Zitat-Titeln der *Minima Moralia* mehr unterstrichen als die »Einverleibung«. Es sind nämlich nicht nur zwei Kontexte, die aufeinanderprallen und sich gegenseitig erhellen, sondern der Abstand wird ja durch die Projektion auf zwei verschiedene Text-Ebenen (gleichsam die Vertikale der Überschrift, der prägnanten Formel, und die Horizontale des Textes als Kommentar dazu) verstärkt. Überdies kommt eine dritte Ebene *in absentia* ins Spiel, nämlich das Ausgesparte im Zitat bzw. die Kontextualisierung, die oft absolut notwendig ist, um nicht nur den Titel, sondern auch den Text zu deuten. Der Dialog entfaltet sich also nicht nur zwischen (Zitat-)Titel und Kommentar, zwischen manifestem Prätext und Text, sondern auch mit einer weiteren abwesenden Referenz.

Pierre Missac hat beobachtet, dass der Titel in den Aphorismen manchmal als »Urzelle« des Textes dienen kann.²⁶ In dieser Hinsicht wäre ein Blick in die Textgenese der *Minima Moralia* aufschlussreich: sind die Titel immer nach den Texten entstanden? Oder hat sich Adorno manchmal For-

²⁴ Walter Benjamin, Karl Kraus, in: ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 2,1, S. 334-367, hier: S. 347.

²⁵ Zum Zitat und zur Zitat-Theorie bei Benjamin s. Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild bei Walter Benjamin*, München 1991, S. 371-393, sowie Manfred Voigts, *Zitat*, in: *Benjamins Begriffe*, hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt/M. 2000, S. 826-850.

²⁶ Pierre Missac, *Über Titel*, a. a. O., S. 218.

meln, Zitate, Redewendungen oder einfach Ideen notiert, aus denen sich dann wie aus einem Keim der ganze Text entrollt hat? Letzteres könnte besonders für den Fall von Zitat-Titeln gelten. Da der Titel bei Adorno jedoch sehr häufig wie ein Rätsel aufgebaut ist (sei es als ganzer Satz, sei es als isoliertes Substantiv, wie im Falle von *Diagnose*, *Mammut*, *Galadiner*, usw.), liegt die Vermutung nahe, dass er sich ihn erst später ausgedacht hat, um in ihm in einer kodierten Form die tragende Idee des ganzen Textes abzulagern. So gesehen wäre der Titel bei Adorno nicht so sehr eine Ur- oder Keimzelle²⁷ als vielmehr eine Verschlüsselung, ein pointierter und rätselhafter Nachtrag des Textes, den der Text dann »erläutern« bzw. kommentieren muss, ähnlich wie eine *inscriptio* zur *pictura* im barocken Emblem. Die wahrscheinliche Chronologie bei der Textgenese (Titel entsteht nach dem Text)²⁸ und die übliche Funktion des Titels (der Text erläutert den Titel wie etwas »Vorgegebenes«) werden permanent umgekehrt.

Ohne Etiketten bzw. Anweisungen zu sein (und auch ohne diese Funktion zu unterlaufen und mit ihr zu spielen, wie es Benjamin in der *Einbahnstraße* tut), verweisen die Titel in den *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* tatsächlich auf zentrale Stellen im Text, die sie dann entziffern können. Es handelt sich also oft um »deiktische« Titel. Der »Such-mich!«-Appell der Überschrift zwingt jedoch den Leser zu einem Hin- und Herpendeln und erzeugt so eine Kreisbewegung, bei der man am Ende auf den Titel wie auf den Kern zurückkommen muss. So haben die häufigen proleptischen Titel bei Adorno oft etwas Selbstreferentielles: Über den Bogen der Bewegung in den Text hinein kommen sie auf sich selbst zurück.

Ein Beispiel war der oben erwähnte Text *Vor allem eins, mein Kind*, in dem der Titel sich auf seine virtuelle Vervollständigung »Üb immer Treu' und Redlichkeit« bezieht. Oft sind Titel, die sich auf eine Stelle im Text beziehen und von ihr retrospektiv entziffert werden, Metaphern, zum Beispiel *Diagnose*, ein Stück, in dem es um die Wissenschaft geht, die sich nach Adorno den Disziplinarmaßnahmen und Denkverboten des Betriebs, das heißt der Herrschaft des Produktionsprozesses, unterwirft. Sie objektiviert sich, indem sie auf ihre »Subjektivität«, das heißt wahre Denkfreiheit, verzichtet. Die Metapher wird am Ende des Textes wieder aufgenommen, aber nicht als einfache Wiederholung, sondern in einer Expansion, einem Übers-Ziel-Hinausschießen, das für Adornos paradoxfreudigen Denkstil absolut typisch ist:

²⁷ »Keimwort« hat Friedrich Beißner das Urelement in Hölderlins »organischer« Arbeitsweise genannt, bei der die Gedichte eben aus Urzellen langsam reifen, aus Notizen, die oft aus einem oder zwei zentralen Begriffen bestehen.

²⁸ S. Genette, *Paratexte*, a. a. O., S. 68-74.

Die kollektive Dummheit der Forschungstechniker ist nicht einfach Abwesenheit oder Rückbildung intellektueller Fähigkeiten, sondern eine Wucherung der Denkfähigkeit selber, die diese mit der eigenen Kraft zerfrisst. Die masochistische Bosheit der jungen Intellektuellen rührt von der Bösartigkeit ihrer Erkrankung her.²⁹

In *Galadiner* bildet das *Diner*, das im Text vorkommt und so den Titel erklärt, ein Beispiel, das auf einer Mikroebene die philosophische Reflexion anspricht und erklärt:

Wie die Kunden der Massengesellschaft sogleich dabei sein wollen, können sie auch nichts auslassen. Wenn der Kenner des neunzehnten Jahrhunderts sich nur einen Akt der Oper ansah, mit dem barbarischen Seitenaspekt, dass er sein Diner von keinem Spektakel sich mochte verkürzen lassen, so kann mittlerweile die Barbarei, der die Auswegsmöglichkeit zum Diner abgeschnitten ist, an ihrer Kultur sich gar nicht sattfressen. [...] Die Fülle des wahllos Konsumierten wird unheilvoll.³⁰

Dasselbe Bild, das sich im Titel befindet und das kommentierte Beispiel im Text abgibt, wird in der Metapher der sich sattfressenden Kunden in der Massenkultur gleichsam in seiner dialektischen Bewegung weiterverfolgt und zugespitzt. Ähnlich aufgebaut, also mit proleptischen Titeln, die auf den bildlichen Kern des Textes hinweisen und dann retrospektiv von diesem in ein neues Licht gestellt werden, sind sehr viele Texte in den *Minima Moralia*. Durch diese Strategie verläuft die Argumentation nicht mehr diskursiv und auf ein Ziel hin, sondern das Bild trägt zu einer Verdichtung im Text bei, »indem es ihn soweit wie möglich aus dem Zeitverlauf herausreißt, um ihn in den Raum zu projizieren«.³¹

Adornos dialektische Philosophie dreht sich fast obsessiv um die Frage, wie es möglich sei, eine Alternative zur diskursiven und positiv-logischen Sprache zu finden, die ein Mittel des totalitären Denkens ist und das »Identische« tautologisch bestätigt. Seine Polemik richtet sich zunächst einmal gegen die abgeschlossenen und logisch starr strukturierten philosophischen Systeme, denen er die unsystematischen Formen Essay und Aphorismus als »Formen des Nichtwissens« entgegensetzt.³² Beide verschmähen den deduktiven und lückenlosen Aufbau und bewegen sich

²⁹ MM Nr. 80, S. 139.

³⁰ MM Nr. 76, S. 132.

³¹ Missac, Über Titel, a. a. O., S. 220.

³² *Der Essay als Form* (1958) gilt als paradigmatisch für Adornos Poetik der kurzen Form. Diese Überlegungen können aber zum Teil auch auf den Aphorismus angewendet werden. Dieser Gattung wurde die Dissertation eines Adorno-Schülers gewidmet (Heinz Krüger,

durch Brüche und Diskontinuitäten fort; sie beziehen sich auf (individuelle und geschichtliche) Erfahrung und bevorzugen die Konkretion der Begriffe in der Sprache statt deren Hypostasierung; sie koordinieren statt zu subordinieren, geben also der reihenden Parataxe gegenüber der hierarchisierenden Hypotaxe den Vorrang. Von *Der Essay als Form* über den späteren Hölderlin-Aufsatz *Parataxis* bis zur *Negativen Dialektik* tauchen immer wieder jene Gegensätze auf, die für Adornos kulturkritisches Denken konstitutiv sind: die Logik des Identischen und Subsumierung unter abstrakte Begriffe gegenüber der Würdigung des Nicht-Identischen und Rettung des Ephemeren und Konkreten; die Hypotaxe gegenüber der Parataxe; die deduktiv-hierarchische Logik im Gegensatz zur Konstellation/Konfiguration. Vor allem ist das Zusammenschießen der Elemente in Konfigurationen statt ihrer logisch-deduktiven Reihung eine Idee, die Adorno anhand von Benjamins Überlegungen (schon in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des Trauerspiel-Buchs) entwickelt und immer wieder verfolgt hat.³³

Auch die Deutung von Bildern und die Theorie des dialektischen Bildes spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. In einer berühmten Stelle aus dem *Passagen-Werk* schreibt Benjamin:

Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung.³⁴

Benjamins Denkbilder sind, wie Sigrid Weigel sagt, »Darstellungen von Vorstellungen«, nämlich »geschriebene dialektische Bilder, buchstäblich Schrift-gewordene Konstellationen, in denen sich die Dialektik von Bild und Denken entfaltet und sichtbar wird«.³⁵ Adorno war von dieser Idee der Schrift gewordenen Bilder sogleich angetan: »Philosophie sollte nicht mit

Über den Aphorismus als philosophische Form, Frankfurt/M. 1957), die Adorno selbst mit einem kurzen Vorwort versehen hat.

³³ Wichtig in Benjamins *Vorrede* ist vor allem die zentrale Rolle der »Darstellung« für die Philosophie, sowie der Begriff des Traktats und dessen »Darstellung als Umweg« als vom Systembegriff des 19. Jahrhunderts verdrängte Form. S. dazu u. a. Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie des Sprachmagie*, Frankfurt/M. 1980, S. 79-95. Zum Begriff Konfiguration bzw. Konstellation bei Adorno, auf den hier nicht ausführlich eingegangen werden kann, s. u. a. Andreas Lehr, *Kleine Formen. Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay* bei Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und anderen, Norderstedt 2003, S. 133-183.

³⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. V,1, S. 595.

³⁵ Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/M. 1997, S. 58.

Intentionen die Wirklichkeit aufbrechen und zurüsten, sondern das intentionslose Wirkliche selber lesen; die Rätselfiguren des Seienden in Texte verwandeln und entziffern, die Bilder, [...], »als Schrift« offenbaren, wie es noch in der *Dialektik der Aufklärung* heißt«. ³⁶ Die letzten Seiten der *Negativen Dialektik* verschieben dagegen dieses Programm auf die Utopie einer anderen, »mikrologischen« Metaphysik als »Zuflucht vor der Totalen«:

Metaphysik ist, dem eigenen Begriff nach, möglich nicht als ein deduktiver Zusammenhang von Urteilen über Seiendes. [...] Danach wäre sie möglich allein als lesbare Konstellation von Seiendem. Von diesem empfänge sie den Stoff, [...] verklärte aber nicht das Dasein ihrer Elemente, sondern brächte sie zu einer Konfiguration, in der die Elemente zur Schrift zusammentreten. ³⁷

Schon lange vor der *Negativen Dialektik* war Adornos Entscheidung für die aphoristisch-essayistische Form in den *Minima Moralia* im Rahmen dieses kulturkritischen Programms und dieser Poetik der Konstellation zentral gewesen. Trotz theoretischer Verwandtschaft unterscheidet sich jedoch sein konkretes Verfahren in der kurzen Prosa oft entscheidend von dem Benjamins, und nicht nur, wie oben erwähnt, weil die Texte nicht von einem konstruktiven Prinzip (wie die Straßen-Metapher bei Benjamin) zusammengehalten werden. Trotz loser Verbindung und heterogener Themenwahl sind die Texte Adornos unverkennbar dialektisch strukturiert, wodurch die Umkehrung der Begriffe (teilweise bis zur Aporie, was manchmal ihre paradoxe Tragik ausmacht) die Bewegung des Denkens bzw. die geschichtliche Dialektik explizit macht und sie entfaltet, statt sie in einer benjaminschen »gesättigten Konstellation« zu verdichten und die Phänomene rein aus sich selbst heraus sprechen zu lassen.

Dennoch schlägt Adorno auch in der Argumentation andere Wege als den rein logisch-dialektischen ein. Das Verhältnis der Titel zu den jeweiligen Texten steht exemplarisch für diese alternative Strategie, und dies zunächst in der Diskontinuität zwischen trügerisch »manifestem« Titel-Inhalt und seiner »tiefen« Bedeutung. Sowohl Zitat-Titel als auch Bilder-Titel sind wie Rätselfiguren, die sich im Text verwandeln, ähnlich wie dialektische Bilder, die sich zwischen statisch kulturell-semantischer Verkrustung und dynamisch kritischer Verschiebung bewegen. Eine »Figuration des

³⁶ Rolf Tiedemann, Begriff – Bild – Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis, in: Hamburger Adorno-Symposium, hrsg. v. Michael Löbig u. Gerhard Schweppenhäuser, Lüneburg 1984, S. 67-78, hier: S. 73.

³⁷ Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, in: ders., Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. 6, S. 399.

Wissens« wird also nicht einfach in seiner Statik beobachtet, vielmehr wird ihre Entfaltung im Text durchgespielt. Auf genau diese Art und Weise wird die Reduplikation des Bildes bzw. Themas im Text vermieden, denn es handelt sich fast nie um reine Wiederholung bzw. Erläuterung des Titels, sondern um eine quasi musikalische »Variation«. Das Risiko der Tautologie, eine der bevorzugten Angriffsflächen in Adornos Polemik gegen den Positivismus, versucht er ständig zu minimieren, indem seine Argumentation nicht einfach bestätigt, sondern dialektisch und kritisch entfaltet. Wenn zwischen dem Titel und seiner Reprise im Text »ein Drittes« steht (nämlich etwas Ausgespartes und Implizites, das der Leser rekonstruieren muss), so führt Adorno damit zu guter Letzt genau jenes lückenhafte Schreiben vor, das er in *Der Essay als Form* und im Text Nr. 50 der MM gefordert hat:

Denn der Wert eines Gedankens misst sich an seiner Distanz von der Kontinuität des Bekannten. [...] Texte, die ängstlich jeden Schritt bruchlos nachzuzeichnen unternehmen, verfallen denn auch unweigerlich dem Banalen und einer Langeweile, die sich nicht nur auf die Spannung bei der Lektüre, sondern auf ihre eigene Substanz bezieht.³⁸

In ihrer janusköpfigen Gestalt, die zwischen eigenständigem Bild bzw. Spruch und Kern der dialektischen Argumentation hin- und herschwankt, entziehen sich Adornos Titel und ihr Verhältnis zum Text der totalen logischen Durchdringung und fördern jene Diskontinuität des Denkens und des Stils, die er später als »Utopie der Erkenntnis« bezeichnet hat, nämlich »das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen«.³⁹

³⁸ MM Nr. 50, S. 88f.

³⁹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 21.

URSULA AMREIN

»KAFKA IST NIEMALS EIN KÄFER GEWESEN«

Wirklichkeitsreferenzen in Max Frischs
Poetikvorlesungen *Schwarzes Quadrat*

Im November 1981 hielt Max Frisch auf Einladung des City College in New York zwei Poetikvorlesungen, die in deutscher Sprache erst postum unter dem Titel *Schwarzes Quadrat* (2008) erschienen sind.¹ Zugänglich war bis zu diesem Zeitpunkt nur die von der Zeitschrift *Fiction* 1985/89 in zweiteiliger Folge gedruckte Übersetzung ins Englische, die indes kaum Beachtung fand.² Warum Frisch von einer weiteren Veröffentlichung absah, muss offen bleiben. Die Vorlesungen jedenfalls weisen über eine Gelegenheitsarbeit weit hinaus. Der Autor, der 1981 seinen siebzigsten Geburtstag feiern konnte, nahm die Einladung aus New York zum Anlass, grundsätzlich über die Bedeutung von Literatur nachzudenken. Ins Zentrum rückt er dabei die Frage nach der Wirklichkeitsreferenz von Literatur, wobei nicht nur die Modalitäten der referentiellen Bezugnahme und die damit verbundenen poetischen Verfahrensweisen zur Debatte stehen, sondern der Begriff der Wirklichkeit selbst einer kritischen Reflexion unterzogen wird. Insofern Frisch poetikgeschichtliche Positionen und Zäsuren immer auch mit den Daten »1945« und »1968« vermittelt, kommentiert er mit der eigenen Biographie auch die Formierung der Nachkriegsmoderne.

¹ Max Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, hrsg. v. Daniel de Vin unter Mitarb. v. Walter Obschlager, mit e. Nachw. v. Peter Bichsel, Frankfurt/M. 2008.

² Abgedruckt ist das für den Vortrag von Deutschen ins Englische übertragene Manuskript; vgl. Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 9.

RHETORIK DER ABGRENZUNG

Er habe keine Theorie, nicht von der Theorie also, vielmehr von der eigenen Geschichte wolle er sprechen. Mit dieser Erklärung eröffnet Max Frisch seine Poetikvorlesungen und weist gleich zu Beginn Erwartungen zurück, die mit dem universitären Kontext der Veranstaltung aufgerufen sind. Von der Wissenschaft grenzt er sich ab als einer Institution, die für sich das Privileg der Deutungshoheit beanspruche, und rationalisierend schiebt er die Erklärung nach, Theorien verfehlten das Lebendige und Widerständige der Literatur, zielten an der Eigengesetzlichkeit der Kunst grundsätzlich vorbei. Am Beispiel von Bertolt Brecht, den er am Schauspielhaus Zürich 1947 kennen gelernt hatte und dem er ganz entscheidende Impulse für seine Tätigkeit verdankt, profiliert er seine Argumentation, indem er den Theoretiker gegen den Künstler ausspielt und die Auffassung widerlegt, die Theorie könnte eine praktikable Anleitung zum Schreiben liefern. »Seine Theorie des Epischen Theaters hat viele seiner Schüler in die Sackgasse geführt, so auch mich«, hält Frisch fest und führt aus: Brecht »war kreativ genug, sich seiner Theorie dialektisch zu widersetzen. Er brauchte sie als Widerstand, so schien es mir später, wie er auch den marxistischen Katechismus gebraucht hat als Widerstand für sein Genie.«³ Da Frisch, wie er von sich behauptet, weder über eine Theorie noch über ein Rezept verfüge, sieht er sich mit der Einladung zur Vorlesung dazu herausgefordert, zu überlegen, »warum ich eigentlich Schriftsteller geworden bin«.⁴ Im Gestus der Bescheidenheit zieht er sich auf eine Sprechposition zurück, die im Privaten verortet ist und die er auch nutzt, um sich gegen Einwendungen abzusichern.

Damit ist der Rahmen für zwei Vorlesungen abgesteckt, die so theoriefern nicht sind, wie der Autor postuliert. Frisch nämlich wendet sich mit der Frage der Wirklichkeitsreferenz einem zentralen Gegenstand der Poetik zu. Seine Überlegungen sind denn auch vielschichtiger angelegt, als der Text auf Anhieb zu erkennen gibt. Dies zeigt sich insbesondere in der Schlusspassage, wenn der Autor den Blick zurück vertauscht mit dem Blick in die Zukunft und seine Überlegungen in Form eines Manifests zusammenfasst, das dazu auffordert, die Literatur als radikale Gegen-Position zur Macht, als Medium einer Utopie des Menschlichen schlechthin zu begreifen. Die private Bilanz ist damit in ein Manifest übersetzt, dem Frisch

³ Ebd., S. 20. – Zu Max Frischs Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht vgl. Ursula Amrein, Ästhetik der Distanz. Klassik und Moderne in der Dramaturgie von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, in: dies., Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950, Zürich 2007, S. 149-166.

⁴ Frisch, Schwarzes Quadrat (wie Anm. 1), S. 21.

den Titel *Schwarzes Quadrat* gibt und das als Vermächtnis des Siebzigjährigen angesehen werden kann.

MALEWITSCHS SCHWARZES QUADRAT AUF WEISSEM GRUND –
AVANTGARDE UND ABSTRAKTION

So bescheiden Frisch sich zu Beginn der Rede gibt, so ambitioniert ist dieser Schluss. Mit dem *Schwarzen Quadrat* nämlich ist die Ikone der Moderne schlechthin aufgerufen.⁵ In der Logik der Rede rückt diese an die mit der Absage an die Theorie bezeichnete Leerstelle und soll über die Unmittelbarkeit der Anschauung die Evidenz einer Argumentation bezeugen, die diskursiv allein nicht einzuholen ist. Dieses Verfahren, die Reflexion über die Literatur auf eine Auseinandersetzung mit den Darstellungsmöglichkeiten des Bildes zu verschieben, ist nicht neu, gehört vielmehr grundlegend zu den Praktiken der literarischen Moderne, die die Grenzen ihrer Ausdrucksfähigkeit vielfach in der Auseinandersetzung mit dem Visuellen erprobt.

Was aber macht für Frisch die Wende zum Bild produktiv? Warum kann Kasimir Malewitschs 1915 an der letzten Futuristen-Ausstellung in St. Petersburg gezeigtes Bild *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* zur Referenz für seine Poetik werden? Eine eingehendere Beschäftigung Frischs mit Malewitsch ist nicht dokumentiert. In der Schweiz präsentierten das Kunstmuseum Winterthur und die Kunsthalle Bern in den sechziger Jahren Werke des Künstlers. Zu einem eigentlichen Malewitsch-Boom kam es zu Beginn der achtziger Jahre anlässlich der Feierlichkeiten zum hundertsten Geburtstag des russischen Avantgardisten. Einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurde Malewitsch mit der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 1976 *Die reine Form. Von Malewitsch zu Albers*, der zur Feier des 100. Geburtstages 1978 veranstalteten Ausstellung in der Galerie Gmurzynska in Köln und der 1980 von der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf gezeigten Ausstellung *Kasimir Malewitsch (1878-1935)* –

⁵ Zur Entstehung und Interpretationsgeschichte von Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* vgl. Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Katalog zur Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 10. November 1995 bis 28. Januar 1996, hrsg. v. Evelyn Weiss, Köln 1995; Jeannot Simmen, Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat – Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt/M. 1998; Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 23. März bis 10. Juni 2007, Ostfildern 2007; Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 25. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009, hrsg. v. Karola Kraus u. Fritz Emslander, Köln 2008.

Werke aus sowjetischen Sammlungen, realisiert in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Außenhandelsorganisation der UdSSR in Moskau.

Frischs Poetikvorlesungen sind in diesem zeitlichen Umfeld entstanden. Der Verweis auf das *Schwarze Quadrat* kann vor diesem Hintergrund als entschiedenes Bekenntnis zur Moderne, genauer noch zur internationalen Avantgarde aufgefasst werden. Ziel der künstlerischen Avantgarde ist es, bestehende Grenzen aufzusprengen, in neue Ausdrucksbereiche vorzustoßen und zwischen den Sphären von Kunst und Gesellschaft so zu vermitteln, dass beide ununterscheidbar ineinander aufgehen. Malewitsch hat den revolutionären Gestus dieser Bewegung in seiner ganzen Radikalität erfasst. Formal gewinnt sein Bild Sprengkraft aus der Absage an die Gegenständlichkeit und dem damit verbundenen Vorgang der Abstraktion.⁶ Das *Schwarze Quadrat* verweist zurück auf sich selbst und durchbricht diese Selbstreferentialität zugleich im Verweis auf ein Allgemeines und Absolutes. Malewitsch hat diese Transzendenz seines Werks mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht.⁷ Mit der Inszenierung des Bildes an jener Stelle, wo traditionellerweise die russische Ikone hängt, unterstrich die Futuristen-Ausstellung in St. Petersburg diese Dimension (Abb. S. 478). Frisch kann in diesem Sinne konstatieren: »Kunst als solche ist transzendent. Wie Walter Benjamin es sagt: Die Kunst als Statthalter der Utopie.«⁸ Anzumerken ist, dass das Benjamin zugeschriebene Zitat nicht belegt ist.⁹ Frisch dürfte sich an dieser Stelle unausgesprochen auf Theodor W. Adorno beziehen, mit dem er im Austausch stand und der das Kunstwerk zum »Statthalter« nicht entfremdeter menschlicher Existenz erklärt hatte.¹⁰

Mit der Öffnung auf ein Allgemeines hin gewinnt Malewitschs *Schwarzes Quadrat* eine universelle Bedeutung. Das Verfahren der Abstraktion ermöglicht in dieser Weise eine Übertragung in andere zeitliche und räumliche Kontexte, was Frisch in einer zur Anekdote konfigurierten Szene wie folgt zur Darstellung bringt. Er zeigt, wie das *Schwarze Quadrat* als

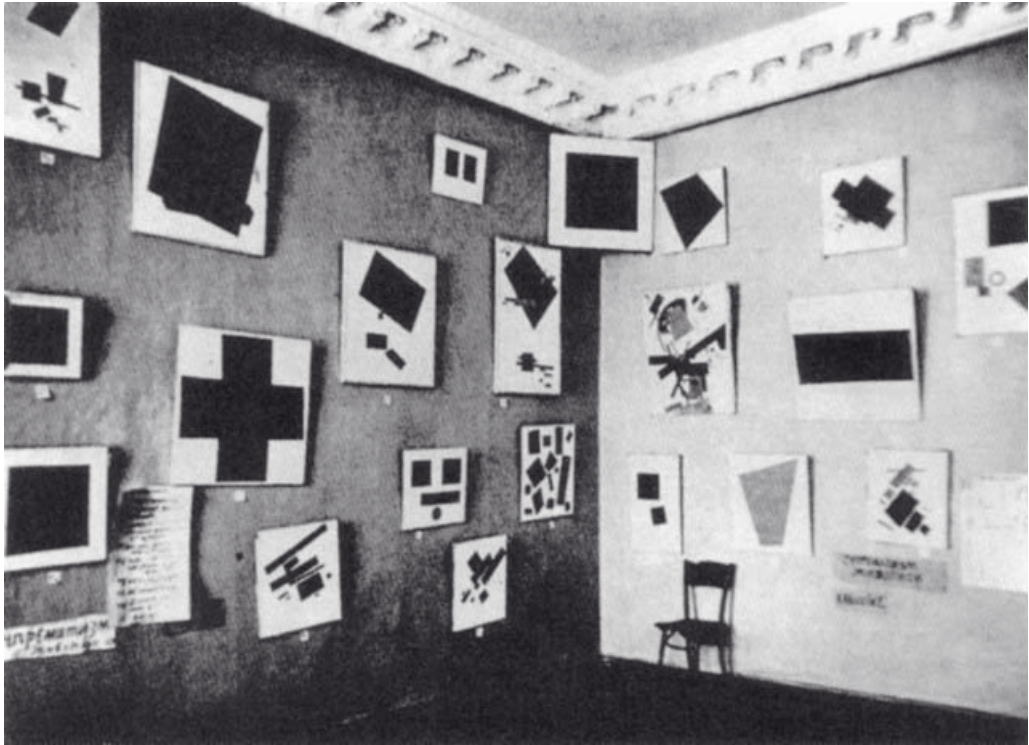
⁶ Zum Verfahren der Abstraktion sowie der kunsthistorischen Bedeutung von Malewitschs *Schwarzem Quadrats* in diesem Kontext siehe Sabine Flach, *abstrakt/Abstraktion*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius et al., Bd. 7, Stuttgart, Weimar 2005, S. 1-40, zum *Schwarzen Quadrat* siehe insbesondere S. 22f.

⁷ Kasminir Malewitsch, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hrsg. v. Aage A. Hansen-Löve, München 2004.

⁸ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 75.

⁹ Auskunft des Walter Benjamin-Archivs an der Akademie der Künste in Berlin vom 25. Mai 2009.

¹⁰ Vgl. Theodor W. Adorno, *Der Artist als Statthalter* [1953], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt/M. 1997, S. 114-126; ders., *Philosophie der neuen Musik* [1949], in: ders., *Gesammelte Schriften* (ebd.), Bd. 12, S. 196.



Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* an der vierten und letzten Futuristen-Ausstellung in Petrogard 1915. Die Ausstellung präsentiert das Bild oben und übereck an der traditionellerweise der Ikone vorbehaltenen Stelle.

Schlüsselwerk der russischen Avantgarde vom Stalinismus und später dem Sozialistischen Realismus buchstäblich in den Keller verbannt wurde, seine Strahlkraft deswegen aber nicht verloren hat. Aus diesem Grund soll es der Öffentlichkeit verborgen bleiben. Denn, so der einer kommunistischen Funktionärin zugeschriebene Kommentar, »das Volk könnte nicht verstehen, wozu dieses schwarze Quadrat, aber es würde sehen, dass es noch etwas anderes gibt als die Gesellschaft und den Staat.« Mit Nachdruck wiederholt Frisch: »DASS ES NOCH ETWAS ANDERES GIBT. Das ist die Irritation. KUNST ALS GEGEN-POSITION ZUR MACHT.« (Hervorh. im Text).¹¹ Nicht als politisches Statement mithin soll Kunst bedeutsam sein, vielmehr in der permanenten Revolte gegen das Bestehende.

¹¹ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 71. – Ob die Anekdote verbürgt ist, muss offen bleiben. Im weitesten Sinne bezieht sie sich auf die von der sowjetischen Kulturpolitik unterdrückte Avantgarde, vgl. Dirk Kretzschmar, *Die sowjetische Kulturpolitik von 1970 bis 1980. Von der verwalteten zur selbstverwalteten Kultur. Analysen und Dokumente*, Bochum 1993.

DIE AUTONOMIE DES ÄSTHETISCHEN IN DER
NACHGESCHICHTE DES ZWEITEN WELTKRIEGS

Dass Kunst mehr und anderes zu sagen hat als die Politik, darüber denkt Frisch in seinen Poetikvorlesungen nach und erweist sich dabei als Autor, der seiner Zeit gerade darin verhaftet ist, dass er der Literatur eine über die eigene Zeit hinausweisende Bedeutung zuspricht. Ein Blick auf die Anfänge seiner schriftstellerischen Karriere kann diesen Zusammenhang nicht nur verdeutlichen, sondern macht auch sichtbar, dass Frisch sich in der Rückschau auf die eigene Schreibgeschichte insbesondere bestätigend auf poetologische Konzepte abstützt, die er schon in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkriegs ausformuliert hatte.

Frisch trat mit zwei Dramen auf den Schauplatz der Literatur, die sich sehr unterschiedlich präsentieren und in ihrer Gegensätzlichkeit das Feld abstecken können, innerhalb dessen sich seine Literatur entfaltet. Es sind dies die beiden Dramen *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems*, dessen Uraufführung das Zürcher Schauspielhaus 1945 zeigte, sowie *Santa Cruz. Eine Romanze*, das bereits 1946 ebenfalls vom Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Frischs Karriere ist mit dieser Bühne untrennbar verbunden. Hier konnte er nicht nur seine Dramen zur Aufführung bringen, sondern sah sich in Auseinandersetzung mit der Spielpraxis des Zürcher Theaters auch zur Formulierung einer Ästhetik herausgefordert, für die er in den Poetikvorlesungen Malewitschs *Schwarzes Quadrat* als Chiffre einsetzt. 1933 hatte sich das Zürcher Schauspielhaus als Theater der Emigration profiliert und war mit der Schließung der deutschen Bühnen im Winter 1944 zur bedeutendsten deutschsprachigen Bühne aufgestiegen.¹² Nachdem es in den dreißiger Jahren zunächst mit dokumentarischen Zeitstücken gegen den Nationalsozialismus angetreten war, entwickelte es während des Zweiten Weltkriegs eine ganz Friedrich Schillers Autonomie des Ästhetischen verpflichtete Bühnenkunst. Vor dem Hintergrund der französischen Revolutionskriege hatte Schiller die Literatur dazu aufgerufen, sich aus dem politischen Tagesgeschäft herauszuhalten und in Distanz zur eigenen Zeit das Bild einer harmonischen, den Idealen der Freiheit und der Humanität verpflichteten Gesellschaft präsent zu halten. Die Aufgabe der Literatur war darin in Auseinandersetzung mit und zugleich in Abgrenzung vom politischen Alltag definiert.

¹² Zum Zürcher Schauspielhaus in der Zeit vor und während des Zweiten Weltkriegs vgl. Ursula Amrein, »Los von Berlin!« Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das »Dritte Reich«, Zürich 2004, hier insbesondere S. 381-534.

In Übereinstimmung mit diesem Programmentwurf der deutschen Klassik hielt das Schauspielhaus fest: »Das Theater muss politisch sein, aber gegen die Politik der äusseren Geltung [...]. Es muss revolutionär sein für die Gerechtigkeit und für die Menschlichkeit.«¹³ Die Bühne wollte entsprechend »das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit [...] wahren und [...] zeigen und damit eine Position gegen die zerstörenden Mächte des Faschismus [...] schaffen«.¹⁴ Dramaturg Kurt Hirschfeld prägte für diese Ästhetik den Begriff »humanistischer Realismus«,¹⁵ während Direktor Oskar Wälterlin vom »entzauberten Theater«¹⁶ sprach und sich darin deutlich auch vom propagandistischen Stil der nationalsozialistischen Bühnen abgrenzte. Klassiker dominierten gemäß dieser Ästhetik den Spielplan. Das Schauspielhaus brachte aber auch moderne Autoren zur Aufführung, sofern sich diese mit der Frage des Menschlichen modellhaft auseinandersetzten. Mit der Aufführung englischer, französischer, spanischer und amerikanischer Gegenwartsautoren, darunter Jean Paul Sartre, Paul Claudel, Federico Garça Lorca, John Steinbeck oder Oscar Wilde, zeigte es Werke, die als ausländische an den gleichgeschalteten Bühnen in Deutschland generell verboten waren und übernahm so auch eine wichtige kulturelle Vermittlungsfunktion. Seit Beginn der vierziger Jahre arbeitete die Bühne außerdem mit Bertolt Brecht zusammen, der in Zürich *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941), *Der gute Mensch von Sezuan* (1943), *Leben des Galilei* (1943) sowie *Puntilla und sein Knecht Matti* (1948) uraufführen konnte. 1947 war Brecht nach Zürich übersiedelt, wo er sich bis 1949 aufhielt. Während dieser Zeit formulierte er mit dem *Kleinen Organon für das Theater* (1949) seine Theorie der Verfremdung, die sich insofern mit der Ästhetik des Schauspielhauses vermitteln ließ, als sie Schillers Konzept der Idealisierung radikalisiert und wie dieser auf die reflektierende Distanz zum Dargestellten setzt.¹⁷ Mit seiner Theaterästhetik besaß Brecht Vorbildcharakter für Frisch, der dem Dramatiker am Schauspielhaus erst nach der erfolgreichen Inszenierung seiner ersten Stücke begegnet war. Im *Tagebuch 1946-1949* verweist Frisch ausdrück-

¹³ Oskar Wälterlin, *Bekenntnis zum Theater*, Zürich 1955, S. 168.

¹⁴ Kurt Hirschfeld, *Dramaturgische Bilanz*, in: *Theater. Meinungen und Erfahrungen von Therese Giehse, Ernst Ginsberg, Wolfgang Heinz, Leopold Lindtberg, Teo Otto, Karl Paryla, Leonard Steckel, Oskar Wälterlin*, Affoltern am Albis 1945 (*Über die Grenzen*, Schriftenreihe 4), S. 11-16, hier S. 15.

¹⁵ Hirschfeld, *Dramaturgische Bilanz* (wie Anm. 14), S. 15.

¹⁶ Oskar Wälterlin, *Entzaubertes Theater*, Zürich 1945 (*Schriftenreihe des Schauspielhauses Zürich*, Nr. 8).

¹⁷ Auf diese Verbindung zwischen Schiller und Brecht hat insbesondere Friedrich Dürrenmatt hingewiesen, vgl. Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 161.

lich auf die Bedeutung des *Organon*,¹⁸ betont aber auch: »Der Umgang mit Brecht, anstrengend, wie wohl jeder Umgang mit einem Überlegenen«. ¹⁹ Die ambivalente Haltung gegenüber dem Vorbild dokumentiert sich auch in der eingangs zitierten Passage aus den Poetikvorlesungen, wenn Frisch den genuinen Dramatiker gegen den marxistischen Denker ausspielt und rückblickend seine bereits in den vierziger Jahren geäußerte Einschätzung bestätigt.²⁰

Es war Kurt Hirschfeld, der mit Max Frisch auch Friedrich Dürrenmatt ans Zürcher Schauspielhaus holte und so den Grundstein legte für zwei Karrieren, die über die Vermittlung der Exiltradition die Nachkriegsmoderne maßgeblich prägten. Am 29. März 1945 zeigte das Theater die bereits erwähnte Uraufführung von *Nun singen sie wieder*. Unmittelbar vor Kriegsende kommentierte Frisch die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hier in einer als Requiem, als Totengedenken, angelegten Szenenfolge und verwies auf das Skandalon, dass kulturelle Höchstleistungen und Massenmorde sich nicht ausschließen, dass Kultur Barbarei nicht zu verhindern vermochte. In der Person Reinhard Heydrichs, dem 1942 mit der »Endlösung der Judenfrage« beauftragten Leiter des Reichssicherheitshauptamts sah Frisch diesen Gegensatz verkörpert, und nahezu zeitgleich wie Frisch schrieb Paul Celan in Anspielung auf den Mörder und Musikliebhaber mit der *Todesfuge* jenes Gedicht, das den KZ-Schergen die doppelte Meisterschaft im Töten und in der Kunst attestiert.

Im Verweis auf Heydrich kritisiert Frisch eine »ästhetische Kultur«, zu der er im *Tagebuch 1946-1949* anmerkt: »Ihr besonderes, immer sichtbares Kennzeichen ist die Unverbindlichkeit, die säuberliche Scheidung zwischen Kultur und Politik [...]. Es ist eine Geistesart, die das Höchste denken kann [...] und die das Niederste nicht verhindert, eine Kultur, die sich strengstens über die Forderung des Tages erhebt, ganz und gar der Ewigkeit zu Diensten.«²¹ Kunst werde in dieser Weise zum »Götzen«, sei bloßes Alibi.²² Deziert stellt er sich damit gegen ein Kunstverständnis, das sich die Autonomie des Ästhetischen in falscher Weise zu eigen macht, Kunst und Wirklichkeit zwei getrennten Sphären zuweist, die nicht im Sinne Schillers vermittelt sind, sondern in perfider Weise der Kaschierung

¹⁸ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, in: ders., *Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe* in sieben Bänden, hrsg. v. Hans Mayer unter Mitw. v. Walter Schmitz, Bd. 2, Frankfurt/M. 1986, S. 347-750, hier S. 600.

¹⁹ Ebd., S. 593

²⁰ Vgl. Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 157.

²¹ Frisch, *Tagebuch 1946-1949* (wie Anm. 18), S. 629.

²² Ebd. – In wörtlicher Anlehnung an diese Passage argumentiert Frisch auch im Text *Kultur als Alibi* [1949], in: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 337-343.

einer brutalen Realität dienen. Dass Frisch sein Drama im Gegensatz dazu bewusst in jene Tradition der Schillerschen Ästhetik stellt, wie sie am Schauspielhaus praktiziert wurde, belegt sein Kommentar *Über Zeitereignis und Dichtung* im Programmheft zur Uraufführung. Frisch formulierte hier die Prämissen jener Poetik, die er im *Schwarzen Quadrat* aus der Perspektive der Nachträglichkeit für verbindlich erklärt. Einleitend führt er im Programmheft aus, der Autor hätte auf die Gegenwart

nicht mit Verwünschungen, nicht mit Urteilen eines Richters [zu reagieren, U. A.], sondern mit Arbeit, mit seinem persönlichen Versuch, das Vorhandensein einer andern Welt darzustellen, ihre Dauer aufzuzeigen; er äußert sich zum Zeitereignis, indem er es nicht, wie man oft allzu leichthin von ihm fordert, als das einzig Wirkliche annimmt, sondern im Gegenteil: indem er ihm alles andere, was Leben heißt und auch noch Wirklichkeit hat, entgegenstellt.²³

Diese Sätze verblüffen in ihrer fast wörtlichen Übereinstimmung mit den Ausführungen in den Poetikvorlesungen, wo Frisch die Kunst als Gegenposition zur Macht und als Medium beschreibt, das dem genuin Menschlichen zum Durchbruch verhilft.²⁴ Aus dieser Definition leitet sich auch sein Verständnis von Zeitgenossenschaft ab, zu dem er sich 1945 mit Blick auf die Sonderstellung der Schweiz wie folgt geäußert hatte:

Wir haben den Krieg nicht am eigenen Leib erlitten [...], andererseits haben natürlich auch wir ein Erleben von den Dingen, die ringsum geschehen, die, wie jeder weiß, auch unser Schicksal bestimmen. Der Krieg geht uns im höchsten Grade an, auch wenn er uns verschont.²⁵

Skizziert wird hier eine Position, die durch Nähe und Distanz zum Kriegsgeschehen gleichermaßen definiert ist. Unbeteiligtes Wegsehen sei in dieser Situation unmöglich, die Schweiz vielmehr verpflichtet, das Geschehen aus einer neutralen Warte zu kommentieren und eine Rolle zu übernehmen, die Frisch ausdrücklich mit jener des Chors in der antiken Tragödie in Verbindung bringt.

Die zitierte Passage ist ein Beispiel für das intensive Nachdenken der Nachkriegsautoren über die Darstellbarkeit des Zweiten Weltkriegs, und sie verdeutlicht auch den Rechtfertigungsdruck, dem Frisch ausgesetzt war, als er sich aus der Position der verschonten Schweiz zu den Vorgän-

²³ Max Frisch, *Über Zeitereignis und Dichtung* [1945], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 285-289, hier S. 285.

²⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 63 u. 73.

²⁵ Frisch, *Über Zeitereignis und Dichtung* (wie Anm. 23), S. 285f.

gen in Deutschland äußerte. Die moralische Berechtigung dazu wurde ihm mehrfach abgesprochen, als Schweizer, der die Situation nicht aus eigener Anschauung kenne, stehe ihm ein Urteil nicht zu. Frisch jedoch lässt sich das Recht zur Rede nicht nehmen und begründet, »unmöglich« könne ein Schriftsteller alles »am eigenen Leib erfahren«²⁶ haben, worüber er schreibe.

Seinen Kritikern hält er zuletzt entgegen: »Kafka ist niemals ein Käfer gewesen«.²⁷ Mit diesem Satz hat Frisch die Formel für seine Zeitgenossenschaft gefunden. Denn dass Kafka kein Käfer war, lässt sich ebenso wenig in Abrede stellen, wie die Tatsache zu bestreiten ist, dass die *Verwandlung* auf ein Reales im Sinne einer existentiellen Erfahrung verweist. Und wie als Nachhall auf diesen Satz heißt es im *Schwarzen Quadrat* zu Kafkas *Die Verwandlung*:

Imagination bleibt haften.

(Wie etwas, was uns persönlich zugestossen ist.)

Als ich *Die Verwandlung* von Kafka zum ersten Mal gelesen habe, war ich Student, jemand gab mir das Büchlein [...]. Anderes was ich damals gelesen habe, zum Teil habe ich es vergessen, zum Teil weiss ich nur noch, dass ich das und das gelesen habe [...]. Hingegen die absurde Geschichte von einem, der eines Morgens, als er aufwacht wie eh und je, ein Käfer ist, das hat sich eingepägt: als eine Erfahrung, die da ist, auch wenn ich nicht an Literatur denke.²⁸

DAS REALE IN DER FIKTION UND DIE WAHRHAFTIGKEIT DER DARSTELLUNG

Dass Literatur über den Umweg der Fiktion in der Lebenswirklichkeit ankommen muss, das gehört zu den Grundüberzeugungen von Max Frisch, wobei er Kunst immer in Opposition zur Macht des Faktischen, zur Welt des Bestehenden, zu der von den Inhabern zur einzigen und für richtig erklärten Wirklichkeit denkt.

Hellhörig reagierte Frisch denn auch auf buchstäblich falsche Töne. Das zeigt exemplarisch seine Besprechung von Werner Bergengruens Gedichtband *Dies irae*, der 1946 im Zürcher Arche-Verlag erschienen war. Verleger Peter Schifferli präsentierte diesen Band als Zeugnis der »deutschen

²⁶ Ebd., S. 288.

²⁷ Ebd.

²⁸ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 42f.

Widerstands-Dichtung überhaupt«²⁹ und provozierte damit den heftigen Protest von Max Frisch. In seiner Besprechung für die *Neue Schweizer Rundschau* betonte er die Notwendigkeit einer Wiederaufnahme des Kontakts mit Deutschland, wies Bergengruens Zyklus als Beitrag zur »Versöhnung«³⁰ indes entschieden zurück und kritisierte das literarische Verfahren der Überblendung von Zeitgeschichte und Jüngstem Gericht als »Mystifikation« und als Ästhetisierung.³¹ Bei Bergengruen und anderen Autoren der so genannt ›inneren‹ Emigration werde einzig vom »deutschen Leiden« gesprochen, »von dem Vielfachen an Leiden, das Deutsche über die anderen Völker gebracht haben und das ganz genau benannt werden kann«,³² sei nichts zu erfahren, stattdessen werde Deutschland als Opfer inszeniert, das wie Christus die Sünden anderer Völker auf sich nehme und stellvertretend für diese leide. Schuld werde in dieser Weise klein geredet, die Täter zu Opfern stilisiert, bilanziert Frisch und konstatiert, dass mit Bergengruen »ein Deutscher unserer Tage [...] die deutsche Schuld auf eine religiöse Weise auflösen will in die allmenschliche Schuld«.³³

Mit vergleichbaren Argumenten distanzierte sich im Übrigen auch Erika Mann von den Autoren der ›inneren‹ Emigration, wobei sie zustimmend insbesondere auf die zitierte Kritik von Max Frisch verwies.³⁴ Sie war es auch, die öffentlich dagegen protestierte, dass mit Wilhelm Furtwängler jener das Dritte Reich repräsentierende Dirigent seine Karriere nach Kriegsende fortsetzen konnte, indem er die politische Instrumentalisierung der Kunst im Nationalsozialismus nachträglich im Beharren auf die Autonomie des Ästhetischen leugnete.³⁵ Genau hier zieht auch Frisch die Grenze zwischen der ›richtigen‹, nämlich auf die »Wahrhaftigkeit der Darstellung«³⁶ zielenden und einer ›falschen‹, »affirmativ[]« der »herrschenden Partei«³⁷ dienenden Kunst. Im *Schwarzen Quadrat* führt er aus:

²⁹ Peter Schifferli, Nachwort, in: Werner Bergengruen, *Dies irea* [1945], 2. Aufl., Zürich 1946, S. 29f.

³⁰ Max Frisch, *Stimmen eines anderen Deutschland? Zu Zeugnissen von Wiechert und Bergengruen* [1946], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 297-311, hier S. 310.

³¹ Ebd., S. 310f.

³² Ebd., S. 310.

³³ Ebd., S. 308.

³⁴ Erika Mann, *Die ›innere‹ Emigration*, unveröffentlichtes Typoskript [1946], in: dies., *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*, hrsg. v. Irmela von der Lüche u. Uwe Nauermann, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 382-387.

³⁵ Erika Mann, *Die Ovationen für Furtwängler*, Leserbrief in der *New York Herald Tribune* vom 13. Juni 1947, in: dies., *Blitze* (wie Anm. 34), S. 387-389.

³⁶ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 63.

³⁷ Ebd., S. 49.

Die Meinung, man könne sich der Politik entziehen, indem man Künstler ist, habe ich früh verloren. Das war vielleicht die Meinung von Wilhelm Furtwängler, der in Nürnberg, während die Rassen-Gesetze in Kraft gesetzt worden sind, die »Eroica« von Beethoven dirigiert hat. Ich glaube, es war die »Eroica«, sicher grossartig dirigiert.

Allgemein gesprochen:

Wer von Politik nichts wissen will, hat seinen politischen Beitrag schon geleistet: er dient der jeweils herrschenden Partei und diese weiss es zu schätzen, dass ein Künstler sich für apolitisch hält.

Seine Kunst ist affirmativ.

Und das ist schon eine Funktion ...³⁸

Hatte Frisch schon früh auf den politischen Zusammenhang einer vermeintlich apolitischen Kunst verwiesen,³⁹ so spitzt er 1981 seine Kritik zu, indem er jetzt auch den institutionalisierten Zusammenhang von Kunst und Macht im Dritten Reich problematisiert und sich gleichzeitig gegen die mit »1968« geforderte politische Literatur stellt.⁴⁰ Frisch wendet sich mithin nicht allein gegen die vermeintlich apolitische Kunst, erklärt vielmehr auch die »direkt-politische« Funktion der Kunst für wirkungslos und modifiziert die forcierte Rede der 68er von der Kunst als einer »Gegen-Macht«, indem er die Kunst ausdrücklich nicht als »Macht«, sondern akzentuierter als »Gegen-Position zur Macht« definiert und sie so von dieser abhebt.⁴¹

Im poetologischen Kontext der Autonomieästhetik steht auch das zweite von Max Frisch am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführte Stück *Santa Cruz*. Nicht mehr das Zeitgeschehen bildet hier die Referenz. Es geht vielmehr um Ehe und Liebe als Metaphern für Ordnung und Aufbruch und damit um ein Thema, das gleichsam den zweiten Strang in Frischs Schaffen markiert. In *Santa Cruz* sind diese Gegensätze topographisch an das Schloss und das Meer, die Festung und das Schiff gebunden und erscheinen verkörpert in der Figur des Rittmeisters einerseits, dem Vaganten Pelegrin andererseits. Letzterer ist Gegenspieler und auch Doppelgänger des Rittmeisters, er steht für das von der Ordnung ausgesperrte Andere, das als Sehnsuchtsbild lockt und verlockt, Erfüllung verspricht, zerstörerisch wirken kann und als Verdrängtes selbst von der Auslöschung bedroht ist. Mit seinem Tod, so schreibt Frisch im Programmheft, »stirbt

³⁸ Ebd.

³⁹ Max Frisch, Tagebuch 1946-1949 (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 347-750, hier S. 632.

⁴⁰ Frisch, Schwarzes Quadrat (wie Anm. 1), S. 48f.

⁴¹ Ebd., S. 63.

der ewig Andere in uns«. ⁴² Auch zur Aufführung äußerte er sich hier, wobei er in Anlehnung an Strindbergs *Traumspiel* festhält:

Das Stück [...] möchte die Dinge nicht spielen lassen, wie sie im Kalender stehen, sondern so, wie sie in unserem Bewußtsein spielen, wie sie auftreten auf der Bühne unseres seelischen Erlebens: also nicht Chronik, sondern Synchronik. Oder fürs Auge gesprochen. Transparenz aller Gegenwart, die immer wieder vor einer Landschaft der Erinnerung spielt. Wir wissen ja, daß die Dinge, die wir als Erinnerung bezeichnen, Gegenwart sind. Nämlich für unser Erleben. ⁴³

So gegensätzlich sich die beiden ersten Uraufführungen von Frisch präsentieren, so weisen sie doch eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf, die die Werke verklammern, sie in ihrer Tiefenstruktur miteinander verbinden. Gegenstand beider Werke ist das nicht gelebte Leben, es sind Hoffnungen, Wünsche und Erwartungen, die gewaltsam vernichtet werden oder einem schleichenden Prozess der Zerstörung ausgesetzt sind. Frisch versteht Literatur denn auch grundsätzlich als »Bekanntnis zur Trauer« und darin als »Einladung zum Protest«, so die Formulierungen im *Schwarze Quadrat*. ⁴⁴ Es geht ihm dabei nicht um die dokumentarische Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, nicht um die empirische Realität und Faktizität des Dargestellten, sondern um ein Verfahren, das er als »Widerspiel von Wahrnehmung und Imagination« ⁴⁵ beschreibt und das auf ein Reales im Sinne einer genuin menschlichen Erfahrung zielt.

ENTKONTEXTUALISIERUNG UND TRANSFORMATION

Dieses Verfahren kann eine Passage aus dem *Tagebuch 1946-1949* verdeutlichen. Sie bezieht sich auf den Besuch einer Probe am Zürcher Schauspielhaus und formuliert in nuce eine Poetik der Nachkriegsmoderne. Frisch hält hier fest:

Heute wieder einmal an einer Probe, und da ich eine Stunde zu früh war, verzog ich mich in eine Loge, wo es dunkel ist wie in einer Beichtnische. Die Bühne war offen, zum Glück, und ohne Kulissen, und das Stück, das geprobt werden sollte, kannte ich nicht. Nichts ist so anregend wie das

⁴² Max Frisch, Zu Santa Cruz, in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 76f., hier S. 77.

⁴³ Ebd., S. 76.

⁴⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 62.

⁴⁵ Frisch, *Tagebuch 1946-1949* (wie Anm. 18), S. 574.

Nichts, wenigstens zeitweise. Nur gelegentlich ging ein Arbeiter über die Bühne, ein junger Mann in braunem Overall; er schüttelt den Kopf, bleibt stehen und schimpft gegen einen andern, den ich nicht sehen kann, und es ist eine ganz alltägliche Sprache, was auf der Bühne ertönt, alles andere als Dichtung – kurz darauf erscheint eine Schauspielerin, die gerade einen Apfel ißt, während sie in Mantel und Hut über die leere Bühne geht; sie sagt dem Arbeiter guten Morgen, nichts weiter, und wieder die Stille, die leere Bühne, manchmal ein Poltern, wenn draußen eine Straßenbahn vorüberfährt. Die kleine Szene, die sich draußen auf der Straße tausendfach ergibt, warum wirkt sie hier so anders, so viel stärker? [...] Ich muß noch bemerken, daß es ein gewöhnliches Arbeitslicht war, ein Licht wie Asche, ohne jeden Zauber, ohne sogenannte Stimmung, und die ganz Wirkung kam offenbar daher, daß es ein anderes als diese kleine Szene überhaupt nicht gab.⁴⁶

Zur Wirkung der geschilderten Szene notiert Frisch:

Etwas an dem kleinen Erlebnis scheint mir wesentlich, erinnert auch an die Erfahrung, wenn wir einen leeren Rahmen nehmen, und wir hängen ihn versuchsweise an eine bloße Wand, und vielleicht ist es ein Zimmer, das wir schon jahrelang bewohnen: jetzt aber, zum erstenmal, bemerken wir, wie eigentlich die Wand verputzt ist. Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt. [...] Der Rahmen, wenn er da ist, löst sie [die Bilder, U. A.] aus der Natur; er ist ein Fenster nach einem ganz anderen Raum, ein Fenster nach dem Geist, wo die Blume, die gemalte, nicht mehr eine Blume ist, welche welkt, sondern Deutung aller Blumen. Der Rahmen stellt sie außerhalb der Zeit. [...] Was sagt denn ein Rahmen zu uns? Er sagt: Schau hier; hier findest du, was anzusehen sich lohnt, was außerhalb der Zufälle und der Vergängnisse steht; hier findest du den Sinn, der dauert, nicht die Blumen, die verwelken, sondern das Bild der Blumen, oder wie schon gesagt: das Sinn-Bild.

All dies gilt auch vom Rahmen der Bühne. [...] Es lohnt sich, hinzuschauen. Ich sehe Personen; [...] ich sehe einen Bühnenarbeiter, der schimpft, und eine junge Schauspielerin, die einen Apfel ißt und guten Morgen sagt. Ich sehe, was ich sonst nicht sehe: zwei Menschen.⁴⁷

Frisch beschreibt hier eine Szene aus dem Alltag, die sich unter seinem Blick in ein künstlerisches Ereignis transformiert. Der auf Entkontextualisierung und Abstraktion zielende Vorgang verleiht dem Geschehen eine

⁴⁶ Ebd., S. 398.

⁴⁷ Ebd., S. 399f.

spezifische Evidenz, hebt es aus der Zufälligkeit des Alltags heraus, spricht ihm eine auf ein Allgemeines verweisende Bedeutung zu. Das von Frisch skizzierte Verfahren leistet in diesem Sinne, was Schiller mit dem Begriff der »Idealisierung« umschrieb, die Realisten in der Vokabel »Verklärung« fassten, von den Dadaisten und Surrealisten als »objet trouvé« präsentiert wurde, Brecht zur Grundlage seiner Technik der Verfremdung machte und Dürrenmatt zeitgleich wie Frisch mit den Mitteln der Groteske zu erreichen suchte.⁴⁸ Den genannten Techniken gemeinsam ist die Absage an eine bloß mimetische Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit. Dieses Darstellungsprinzip wird modifiziert und aufgehoben zugunsten einer künstlerischen Transformation, die das Stoffliche aus seinem ursprünglichen Verwendungszusammenhang herausnimmt, es in neue Kontexte überträgt und mit neuen Bedeutungen auflädt.

Ursprung und Fluchtpunkt dieser Ästhetik sind in den Poetikvorlesungen mit Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* bezeichnet. Erkennbar ist die geometrische Figur des Quadrats auf diesem Bild nur über die durch die weiße Umrandung geschaffene Grenzziehung. Der weiße Rahmen lässt die dunkle Fläche hervor treten, gibt ihr eine geschlossene Gestalt und macht sie gleichsam zu einem Fenster, das den Blick frei gibt in eine andere Wirklichkeit. Präsent ist dieses Andere in Gestalt einer leeren Projektionsfläche, die assoziativ auch mit der mystischen Figur der Gottesschau verbunden ist. Strukturanalog zu diesem Bild ist der Bühnenraum in Frischs Poetik konzipiert. Er verdankt sich gemäß Frisch einer Grenzziehung, die durch den Rahmen der Guckkastenbühne geschaffen wird. Dieser trennt die Bühne vom Zuschauerraum, erzeugt Distanz und ermöglicht dadurch ein reflektiertes Sehen, das Anschauung und Intellekt verbindet. Frisch charakterisiert diese Form des Theater als »Theater ohne Illusion«⁴⁹ und betont mit dieser Formulierung das Sachliche einer Dramatik, die auf inszenatorisches Pathos verzichtet.

Auf der Grundlage dieser Ästhetik entstehen in den fünfziger und sechziger Jahren die Parabelstücke, die zum Markenzeichen Frischs und auch Dürrenmatts werden.⁵⁰ Höhepunkt ihrer gemeinsamen Erfolgsgeschichte ist die Saison 1961/62, als das Schauspielhaus kurz nacheinander die Uraufführungen von Frischs *Andorra* und Dürrenmatts *Die Physiker* zeigen konnte. Frischs Verfahren der Abstraktion lässt sich an *Andorra*

⁴⁸ Zu den Übereinstimmungen im Schaffen von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt vor dem Hintergrund der gemeinsamen Arbeit am Zürcher Schauspielhaus vgl. Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3).

⁴⁹ Frisch, *Theater ohne Illusion* [1948], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), S. 332-336.

⁵⁰ Vgl. Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 155ff.

denn auch besonders gut verdeutlichen. Zeitgleich mit dem Eichmann-Prozess in Jerusalem bringt das Stück den Antisemitismus auf die Bühne. Die Bezugnahme auf dieses Ereignis verleiht der Aufführung Brisanz, erfolgt indes nicht im Modus der dokumentarischen Abbildästhetik, sondern ist an eine Form der Literarisierung gebunden, die Frisch als »Entaktualisierung«⁵¹ beschreibt. An einem fiktiven Fall, dessen Konstruktion im Übrigen nicht unproblematisch ist, soll das Exemplarische aufgezeigt, mit der Zeitgeschichte zugleich eine Problematik von zeitloser Gültigkeit verhandelt werden. Rassismus und Antisemitismus sind in *Andorra* insofern Anlass, um generell über Vorurteile, sozialen Anpassungsdruck und Feigheit nachzudenken, sie verweisen auf die zeitgenössische Gegenwart und zugleich auf etwas Anderes, was Frisch in Form einer Negation verdeutlicht, wenn er mit der Feststellung, das »Andorra dieses Stücks hat nichts zu tun mit dem wirklichen Kleinstaat dieses Namens, gemeint ist auch nicht ein anderer wirklicher Kleinstaat; Andorra ist der Name für ein Modell«,⁵² die außertextliche Referenz aufruft und eine Identifikation im selben Moment verwirft.

DAS PRIVATE UND DAS POLITISCHE – ANFEINDUNGEN IN ZÜRICH

Das Profil, das Frisch in der Nachkriegszeit gewann, dokumentiert sich nicht allein in den zustimmenden Kommentaren, die seinen Aufstieg zum Autor von internationaler Geltung begleiten, sondern zeichnet sich auch in den Anfeindungen ab, denen er sich insbesondere in Zürich ausgesetzt sah. Im ideologisch verhärteten Klima des Kalten Kriegs wird er zum politisch verblendeten Autor erklärt und mit Angriffen konfrontiert, die unmittelbar auf die Integrität seiner Person zielen. Seine Literatur wird als Ausdruck einer die Prinzipien der westlichen Demokratien verratenden kommunistischen Überzeugung diffamiert oder als Reflex auf unbewältigte private Probleme, im Hintergrund steht die Trennung von seiner Familie, die ihn mit den einflussreichen Kreisen in Zürich entzweite, dargestellt und entwertet.

Mit den Schlagworten des Politischen und des Privaten wird dabei polemisch verzerrt und auseinander dividiert, was für Frisch zusammengehört.

⁵¹ Max Frisch, Antworten auf Fragen von Ernst Wendt, in: Frischs »Andorra«, hrsg. v. Walter Schmitz u. Ernst Wendt, Frankfurt/M. 1984, S. 17-20, hier S. 19.

⁵² Max Frisch, *Andorra*. Stück in zwölf Bildern [1961], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 4, S. 461-560, hier S. 462.

Diese Dynamik lässt sich am Beispiel der Auseinandersetzungen um das vom Schauspielhaus 1951 uraufgeführte Drama *Graf Öderland. Eine Moritat in zwölf Bildern* besonders gut nachzeichnen. Das Stück radikalisiert die in *Santa Cruz* angelegte Thematik. Es zeigt einen Staatsanwalt, der aus der Enge seiner Welt ausbrechen will, sich den Weg dazu gewaltsam mit der Axt erkämpft, indes nicht in eine befreite Welt vorzustossen vermag. Graf Öderland kann in dieser Weise als eine moderne Figuration des Tell angesehen werden, der nicht mehr gegen Gessler, sondern gegen eine saturierte Schweiz antritt, dabei aber jeden heldenhaften Zug verloren hat.⁵³ Die Uraufführung provozierte einen veritablen Skandal, die Kritik lehnte das Stück vehement ab und dieses verschwand sehr schnell vom Spielplan. Frisch distanzierte sich in der Folge von der Theaterleitung, warf dieser vor, sich anpassersich gegenüber einem Publikum zu verhalten, das vom Theater einzig Unterhaltung und Selbstbestätigung verlange, bloße Ästhetisierung mithin, mit der die Autonomie der Kunst um ihre kritische Funktion gebracht werde und Theater sich einzig als »kulinarischer«⁵⁴ Genuss anbiete, wie die entsprechende Formulierung aus den Poetikvorlesungen lautet. In seinem 1954 erschienenen Roman *Stiller* literarisierte Frisch diesen Konflikt in teilweise enger Anlehnung an biographische Materialien. Die Arbeit an diesem Roman hatte er während seines Aufenthalts in Amerika aufgenommen, mit dem er sich nach den Auseinandersetzungen am Schauspielhaus auch räumlich auf Distanz zu Zürich begab. Der Konflikt indes schwelte weiter. Zu Beginn der sechziger Jahre hielt der an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich lehrende Germanist und spätere Rektor Karl Schmid Frisch mit Blick auf *Graf Öderland*, aber auch im Hinweis auf *Stiller* sowie *Andorra* die Unfähigkeit vor, sich in die bürgerliche Ordnung der Schweiz einfügen zu können und legte dies dem Autor als Mangel an Bescheidenheit aus.⁵⁵ Formuliert ist diese Kritik in der 1963 erschienenen Schrift *Unbehagen im Kleinstaat*, die in Anspielung auf Sigmund Freuds großen Kulturessay *Unbehagen in der Kultur* (1929/30) mit der partiellen Unvereinbarkeit von individuellem Bedürfnis und Forderungen des Kollektivs argumentiert. Frisch sah sich durch Schmid massiv diffamiert – »So eine unschuldige Rückkehr nach Zürich, was das bequemste wäre, ist nach Ihrem

⁵³ Zu Frischs *Öderland* als einer versteckten Wiederkehr der Tell-Legende vgl. auch Peter von Matt, *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*, München, Wien: Hanser 2001, S. 42-44.

⁵⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 51

⁵⁵ Karl Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt* [1963], 3. Aufl., Zürich, München 1977, S. 169-200.

Aufsatz kaum möglich.«⁵⁶ – und, wie er später konstatierte, zum »Psychopathen«⁵⁷ abgestempelt. Als 1966 mit Emil Staiger der zweite große Zürcher Germanist die Gegenwartsliteratur pauschal verunglimpfte, insbesondere die Darstellung von Auschwitz auf der Bühne in Anspielung auf Peter Weiss' *Die Ermittlung* als Ausdruck eines publikumswirksamen Kalküls verurteilte, auch vor einer Pathologisierung nicht zurück schreckte, war es Frisch, der Staiger mit den Worten *Endlich darf man es wieder sagen* entgegen trat und auf die Kontinuität einer Argumentation verwies, die in die dreißiger Jahre zurückreicht.⁵⁸

»1968« – ZÄSUR UND INFRAGESTELLUNG

Mit »1968« wurde Frisch wenig später von einer ganz anderen Seite in Frage gestellt. Es scheint zunächst, als ob der mit diesem Datum bezeichnete Wandel einer Zeitgenossenschaft zum Durchbruch verhalf, für die er von Anfang an eingetreten war. Dies trifft indes nur bedingt zu. Unbestritten ist, dass Frischs kritisches Denken im veränderten gesellschaftlichen und politischen Klima einen neuen Stellenwert gewann. Künstlerisch indes markiert »1968« eine Zäsur, die in ihrer Tragweite für Frischs Arbeit bislang kaum erfasst wurde. Dass der Einschnitt weitgehend unsichtbar blieb, hat vor allem damit zu tun, dass es zwischen Frisch und der jüngeren Generation nicht zu einem Bruch kam, er vielmehr in die Rolle des Mentors geriet und diese Rolle auch annahm.

Die Spuren, die »1968« im Schaffen von Frisch hinterließ, sind ausgehend von jener Passage zu rekonstruieren, in der dieser das Darstellungsverfahren der Abstraktion am Beispiel der Guckkastenbühne erläutert. Zur Herausforderung für diese Ästhetik wurde das in den sechziger Jahren lancierte Projekt eines Neubaus des Schauspielhauses. Das favorisierte, später indes nicht realisierte Projekt des dänischen Architekten Jörn Utzon sah die Ersetzung der traditionellen Guckkastenbühne durch eine flexibel einzurichtende Spielstätte ohne Rahmen und Rampe vor. Für Frisch war

⁵⁶ Max Frisch an Karl Schmid, Rom, 3. April 1963, in: Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat* (wie Anm. 55), S. 267.

⁵⁷ So die Replik Frischs auf die Auseinandersetzung mit Schmid zehn Jahre später, formuliert in der 1974 veröffentlichten Rede *Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises*, in: Frisch, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 6, S. 509-518, hier S. 517.

⁵⁸ Zu dieser Kontroverse, die als Zweiter Zürcher Literaturstreit in die Geschichte einging, vgl. Ursula Amrein, *Von Goethes Stilkritik zur Stiltypologie der Nachkriegszeit. Antimoderne Dichtungstheorien vor und nach 1945*, in: dies., *Phantasma Moderne* (wie Anm. 3), S. 49-71, hier S. 61-66.

ein solcher Entwurf inakzeptabel. In seinem *Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich* hielt er entsprechend fest, es sei die Rampe, die räumlich einen Bühnenraum konstituiere, der sich

vom übrigen Raum absetzt und dadurch Vorgängen, die darin oder darauf vorgestellt werden, die Bedeutung des Exemplarischen verleiht. Jede architektonische Bemühung, Rampe und Rahmen abzubauen, »um eine Kommunikation zwischen Schauspielern und Publikum herzustellen«, beruht auf einem Mißverständnis dessen, was Theater ist und immer sein wird.⁵⁹

An diesem Einwand wird deutlich, wie die mit der Nachkriegsmoderne etablierte Ästhetik der Abstraktion und der Enthistorisierung bereits Mitte der sechziger Jahre ihre Akzeptanz verliert. Hatte Frisch in Zusammenhang mit *Andorra* noch positiv von »Entaktualisierung«⁶⁰ sprechen können, so wurde er nun als »Befürworter des geschichtsfeindlichen Guckkastens«⁶¹ angegriffen. Dass ihn dieser Vorwurf getroffen hat, davon zeugen die Poetikvorlesungen, wenn er hier festhält:

THE FUNCTION OF LITERATURE IN SOCIETY

Ob in diesem Land so viel darüber diskutiert und postuliert worden ist wie in Europa vor allem in den Sechzigerjahren, wo kaum noch von Kunst als Kunst geredet worden ist, sondern nur noch von ihrer geforderten Funktion in der Gesellschaft, weiss ich nicht ... Das Schlimmste, was man über einen Schriftsteller sagen konnte: seine Literatur sei privat, sein Roman oder sein Gedicht trage nichts bei zur Veränderung der Gesellschaft.

Dieser Vorwurf hat mich erschreckt. [Hervorh. im Text].

Nicht mehr von bürgerlicher, sondern von linker Seite sieht Frisch sich Ende der sechziger Jahre mit dem Vorwurf des Privaten konfrontiert, und er antwortet 1981 darauf, indem er eine direkt politische Funktion der Literatur in Frage stellt, Literatur sei nicht auf die Funktion eines Statements zur Politik zu reduzieren.

Mit der Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung wird im Kontext der 68er Bewegung auch die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten der Kunst akut. Frisch sieht sich auch hier von der jüngeren Generation herausgefordert. Denn mit der Dokumentarliteratur, der Reportage oder

⁵⁹ Max Frisch, *Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich* [1963], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 4, S. 272-274, hier S. 272.

⁶⁰ Frisch, *Antworten auf Fragen von Ernst Wendt* (wie Anm. 51), S. 19.

⁶¹ Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 162.

der Autobiographie gewinnen in den siebziger Jahren Schreibweisen an Bedeutung, die die Grenzen zwischen Literatur und Wirklichkeit neu vermessen und die im Verzicht auf eine parabelhafte Werkkonzeption die Verbindlichkeit der Literatur in einer ganz anderen Weise einfordern, als dies die Autoren der Nachkriegsmoderne getan hatten. Auch für Frisch stehen die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Wirklichkeit im Zentrum seiner poetologischen Überlegungen, doch anders als mit der Dokumentarliteratur gefordert, ist er der Überzeugung, dass Wirklichkeit sich nicht abbilden lässt, Literatur auch nicht in einer Abbildfunktion aufgehen kann, ihr vielmehr ein transformatorischer Zug eignet. Allein schon der Versuch, Szenen aus dem Alltag auf die Bühne zu bringen, macht diese zum *objet trouvé*, bricht sie aus ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang heraus und semantisiert sie neu. Aus diesem Grund kann für Frisch das Konzept einer Abbildästhetik nicht aufgehen. Literatur ist, selbst wenn sie sich auf Fakten bezieht, immer schon mehr und anderes als das Faktische. »Die Wahrheit kann man nicht beschreiben, nur erfinden«, führt Frisch in den Poetikvorlesungen denn auch programmatisch aus.⁶² Indem er an dieser Überzeugung festhält, insistiert er auf einer Kontinuität, die indirekt die Tragweite des mit »1968« bezeichneten Paradigmenwechsel erahnen lässt.⁶³

Mit der Dramaturgie der Permutation sucht er seine Position zu behaupten und bringt mit *Biographie. Ein Spiel* (1967), der Veröffentlichung des zweiten *Tagebuchs 1966-1971* (1972) sowie *Montauk. Eine Erzählung* (1975) auch den Zwiespalt zur Darstellung, in den er mit der Neuformierung des literarischen Feldes geraten war. So wie er die Ende der sechziger Jahre geforderte kritische Ausrichtung der Literatur unterstützt, sich aber von einer direkt politischen Funktion der Literatur distanziert hatte, nimmt er autobiographische Schreibweisen auf, die ihn bereits in *Stiller* und *Mein Name sei Gantenbein* beschäftigt hatten, und zugleich schreibt er gegen das Dokumentarische an, indem er das Genre demontiert, dieses in seinen Aporien bloßlegt, mit dem Bekenntnischarakter der Literatur spielt und diesen zugleich durchkreuzt. Auch in den Poetikvorlesungen setzt Frisch auf Kontinuität, wenn er hier seine Arbeit an der Schnittstelle von Literatur und Wirklichkeit zur Sprache bringt und die einschlägigen Sätze aus seinem Werk gleich selbst zitiert: »Ich habe keine Sprache für die Wirklichkeit« (*Stiller*) – »Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung« (*Mein Name sei Gantenbein*) –

⁶² Ebd., S. 28.

⁶³ Zur Bedeutung von »1968« als Zäsur im Schaffen Frischs vgl. auch Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 161f.

»Ich habe mich in diesen Geschichten entblösst, ich weiss, bis zur Unkenntlichkeit« (*Montauk*).⁶⁴

DOKUMENT EINER KRÄNKUNGSGESCHICHTE

Indem Frisch seine Poetikvorlesungen selbst im Modus der Autobiographie präsentiert – er wolle sich überlegen, warum er eigentlich Schriftsteller geworden sei, heißt es einleitend – spricht er nicht nur von der Problematik dieses Genres, sondern kommentiert unausgesprochen auch den prekären Status seiner Ausführungen. Der Rede ist dadurch eine doppelte Bewegung eingeschrieben. Auf der einen Seite schiebt Frisch die eigene Person vor, um über die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Wirklichkeit befreit von den zeitgenössischen Debatten in Kunst und Wissenschaft nachdenken zu können. Effektiv aber ist den als subjektiv vorgebrachten Überlegungen mehr Wissen um solche Debatten eingeschrieben, als Frisch offen legt. Frisch reflektiert das Postulat einer Autonomie des Ästhetischen in der Nachgeschichte des Dritten Reichs und dieser Kontext verleiht seinen Ausführungen ihre spezifisch historische Signatur. Er argumentiert in einer poetikgeschichtlichen Tradition, wie sie am Zürcher Schauspielhaus im Rückgriff auf Friedrich Schiller während und nach dem Zweiten Weltkrieg praxisrelevant war, und er trägt zur Formierung einer Nachkriegsmoderne bei, der das Wissen um die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs eingeschrieben ist. Frischs Auseinandersetzungen mit dem Ort und der Bedeutung von Literatur zeigen sich dabei einem Diskussionszusammenhang verhaftet, der entscheidend durch die Frankfurter Schule und insbesondere Theodor W. Adorno geprägt ist. Auf der anderen Seite gibt Frisch mehr von sich preis, als seine nüchterne Selbstbefragung auf Anhieb zu erkennen gibt. Im Blick zurück rekonstruiert er die Geschichte seiner Autorschaft, stiftet über das Verfahren der Selbstzitation Kohärenz und verdeckt darin auch Brüche in der eigenen Biographie. Mit den Zitaten aus dem *Tagebuch 1946-1949* verortet er den Ursprung seiner Schriftstellerkarriere am Ende des Zweiten Weltkriegs und nicht schon in den dreißiger Jahren, als er erste literarische und journalistische Arbeiten veröffentlichte, und im Bemühen um Kontinuität überdeckt er die Anfechtungen, denen er Ende der sechziger Jahre ausgesetzt war. Die Poetikvorlesungen sind so auch als Dokument einer Kränkungs-geschichte lesbar. Sie schreiben an gegen die missverständlich und auch gezielt polemisch verwendeten Begriffe des Politischen und des Privaten. Seine Richtigstellun-

⁶⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 29-31.

gen sucht Frisch im Verweis auf das *Schwarze Quadrat* zu plausibilisieren. Er macht das reale Bild zur Metapher seiner Poetik, schreibt sich über diese Analogisierung ein in die Geschichte der internationalen Avantgarde und sucht sich dadurch auch des Etiketts »Schweizer Autor« zu entledigen. Dem Duktus der Avantgarde ist zuletzt das Manifest geschuldet, das Frisch an das Ende seiner Vorlesungen setzt. Es steht an der Schnittstelle von Vergangenheit und Zukunft, ist Testament und Vexierbild des Autors, der, indem er über die Bedeutung der Literatur nachdenkt, sich ausstellt und versteckt zugleich.

DISKUSSIONEN

MARCEL LEPPER

WELCHE AUSLANDSGERMANISTIK?

Bilanz der zweiten Diskussionsrunde

Den Dialog mit der internationalen Germanistik zu stärken, hatte der Wissenschaftsrat dem Deutschen Literaturarchiv in seinen Empfehlungen vom 13. Juli 2007 nahegelegt. Marbach hat diesen Hinweis ernst genommen, ein differenziertes Konzept zur grenzüberschreitenden Zusammenarbeit in Forschung und Lehre entwickelt und in Tagungen, Nachwuchsseminaren, Ausstellungen und Publikationen den lebendigen Dialog gefunden. Die Gründung eines nordamerikanischen Freundeskreises mit einem Stipendienprogramm für US-Nachwuchswissenschaftler, der Internationale Marbacher Sommerkurs 2010 zum Thema »Weltliteratur 1800?« mit Ethel Matala de Mazza, die Ausstellung »Deutscher Geist. Ein amerikanischer Traum«, kuratiert von David Wellbery und Ernst Osterkamp, nicht zuletzt die erste Suhrkamp-Ausstellung zur Entdeckung der südamerikanischen Literatur haben einen ergebnisreichen Wissenschaftsaustausch erfahrbar gemacht, der sich nicht auf den altmodischen Grenzverkehr zwischen Inlands- und Auslandsgermanistik reduzieren lässt.

Die begleitende Diskussion im *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* zur Lage der internationalen Germanistik (vgl. 52/2008 u. 53/2009) hat zugleich verdeutlicht, mit welchen bedrängenden Problemen die Germanistik weltweit konfrontiert ist. Schule gemacht hat die Reflexion nicht zuletzt in den USA, wie die Zeitschrift der American Association of Teachers of German mit einem aktuellen Themenheft demonstriert: *The Future of German Studies in Our Hemisphere* (Teaching German 43, 2010, H. 1, S. 1-40).

Christoph Bartmann (Goethe-Institut) setzt sich in seinem Beitrag (S. 517-520) kritisch mit Krisendiagnosen auseinander. Langfristige Tendenzen, von denen die benachbarten Neuphilologien in ähnlicher Weise betroffen sind, zeichnen sich ab. Die Berichte aus italienischer, japanischer und brasilianischer Perspektive von Maria Carolina Foi, Christine Ivanović und Paulo Astor Soethe verdeutlichen hingegen, dass sich aus asymmetri-

schen, bilateralen Beziehungen längst multilaterale Wechselspiele entwickelt haben.

Kann die deutsche auswärtige Wissenschaftspolitik von Frankreich und Spanien, auch von China lernen? Ist die Öffnung des germanistischen Angebots geboten, die Auswanderung in die Komparatistik, die Anpassung von Sprachmodulen an veränderte Marktsituationen? Oder muss die deutsche Philologie international aus der Ununterscheidbarkeit der Kulturwissenschaften wieder zurückfinden zu einer Expertenkultur, einem exklusiven, voraussetzungsreichen Fach, das Schwierigkeit als Qualitätsmerkmal beansprucht?

Wie können Forschungseinrichtungen, die auf den internationalen Nachwuchs, auf ein lebendiges Interesse an der deutschsprachigen Literatur- und Ideengeschichte setzen, in der gegenwärtigen Situation gezielt Anreize geben? Einen Versuch hat das Deutsche Literaturarchiv mit dem Amerikanischen Freundeskreis unternommen und im Rahmen eines Symposiums (24.-25. Juni 2010) nach Traditionen und Perspektiven der Germanistik in den USA gefragt (vgl. den Tagungsbericht von Jürgen Kaube in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 30. Juni 2010; ein ausführlicher Tagungsbericht erscheint in der *Geschichte der Germanistik* 37/38, 2010). »Putting Science in its Place«, so die wegweisende Formel, die David Livingstone für wissenschaftliche Geographien geprägt hat. Konkrete Orte und unikale Bestände entwickeln eine Faszinationskraft und ein Bindevermögen, das im Zeitalter virtueller Vernetzung eher steigt als nachlässt. Wo würde das deutlicher als in einem Literaturarchiv? Wenn notorisch nach Erfolgsnarrativen und Alleinstellungsmerkmalen gefragt wird, dann kann es für ein Institut überlebenswichtig sein, wenn es wissenschaftsgeschichtlich reflektiert antworten kann: Dies ist unsere je einmalige Geschichte, unser unersetzlicher Beitrag.

CHRISTOPH BARTMANN

ZUM THEMA »AUSLANDSGERMANISTIK«

Die »Krise der Auslandsgermanistik« ist, man weiß es, keine Krise des »Auslands« oder der Germanistik allein. Man müsste stattdessen von einer »Krise der Neuphilologien« sprechen, die in unterschiedlicher Stärke alle Sprachen trifft, am wenigsten die Muttersprachenphilologie, am Stärksten die Philologien der zweiten oder dritten Fremdsprache (von den weiteren hier zu schweigen). Wer von einer Krise redet, gibt immerhin die Aussicht auf Besserung oder Neuanfang zu erkennen, aber selbst das ist für die Auslandsgermanistik fraglich. Eher als um eine Krise handelt es sich wohl um einen Niedergang – wobei alles von der Klärung der Frage abhängt, welchen ›terminus ante quem‹ man für diesen Befund ansetzen möchte. Die Auslandsgermanistik ist heute bekanntlich nicht mehr das, was sie in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts war. Sie war damals nicht mehr das, was sie in den Fünfzigern gewesen war; und sie war nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr das, was sie vor ihm gewesen war. Schon der Boom der Philologien seit den sechziger Jahren mit ihren »kritischen«, sozialwissenschaftlichen, rezeptionsästhetischen oder strukturalistischen Reformulierungen der Disziplin, war in den Augen der traditionell gesinnten Philologen eine Expansion zu Lasten des philologischen Wissens und Könnens. Es werde nicht mehr gelesen, oder: die Studierenden könnten nicht mehr lesen, es fehle ihnen schlicht das Werk- und Rüstzeug des Philologen, solche Mahnungen waren schon damals zu hören und waren damals so richtig und so falsch wie heute. Man kann sich das theoretisch, wenn nicht gar »emanzipatorisch« aufgemöbelte Massenfach Germanistik der siebziger Jahre nicht ernstlich zurück wünschen, so wenig wie frühere Stadien der Neuphilologie, selbst dann, wenn diese im Rückblick als goldene und Hoch-Zeiten des Fachs angesehen werden. Bei näherem Hinsehen erweisen sich solche Höhepunkte meistens als lokal und temporal deutlich eingegrenzte Phänomene; auf die, die an ihnen teilhatten, haben sie deshalb nur umso intensiver eingewirkt. Die Auslandsgermanistik kennt solche Phasen außerordentlicher und nachwirkender Produktivität ebenso sehr wie alle anderen Philologien. Anders als für andere Fächer kann aber ihr weiteres Schrumpfen zur Folge haben, dass sie

institutionell ausstirbt, dass also die Krise oder der Niedergang sich in ein Ende verwandeln und dass, konkret gesprochen, das Studium und die Vermittlung der deutschsprachigen literarischen Bestände im Ausland durch sprachkundige Lehrer und Studierende schlicht aufhören.

Nichts hat bis jetzt diesen Trend aufhalten können, nicht die Umwandlung der Germanistik in »area studies«, nicht die Beschränkung oder Konzentration auf praktische, berufsbezogene Sprachfertigkeiten (»Wirtschaftsdeutsch«) und auch nicht die Verknüpfung des Literaturstudiums mit Film- und Bildanalysen im Zeichen von »Weimar« oder »Berlin«. Für alle diese Spezifikationen gibt es Interessenten, aber die hier zu erwerbenden Kenntnisse summieren sich nicht zum Ganzen eines Fachs. Man kann sich den Auslandsgermanisten von morgen als den einzigen überlebenden Deutsch- und Deutschlandspezialisten an den großen komparatistischen oder kulturwissenschaftlichen Departments dieser Welt vorstellen; wobei sich auch hier fragt, woher der Experte das Wissen hat, mit dem er heute Deutschkurse für Juristen, morgen ein Filmseminar über *Jud Süß* und übermorgen die Vorgeschichte des Mauerfalls lehrt. Solche Breitbandqualifikationen erwirbt man höchstens im Selbststudium, sicher aber nicht in einem Studium der Inlands- oder Auslandsgermanistik. Allzweckgermanisten dieses Typus werden nur in Ausnahmefällen eigene Forschungsergebnisse publizieren können; die Notwendigkeit, auf gemeldete und wechselnde »Bedarfe« der Studierenden flexibel zu reagieren, lässt die Versenkung in ein »eigenes« Arbeitsgebiet nur in Ausnahmefällen zu. Die Auslandsgermanistik hat sich, in ihrer begründeten Sorge um ihr Überleben, an den Gegebenheiten des Bildungsmarkts ausgerichtet. Sie ist gut beraten, bereit zu halten, was Studierende und Studiengänge von einer deutschlandbezogenen Sprach-, Literatur- und Kulturkunde verlangen. Sie kann sich nicht verweigern, wenn der Ruf nach »Interdisziplinarität« und Praxisbezug ertönt. Ihr Überleben ist ohne Opportunismus nicht zu haben, vielleicht aber auch nicht mit ihm. Die Konturenlosigkeit der Auslandsgermanistik, ihre vielfältige Verzettelung in »Programme« und »Studien« aller Art, liefert den Hochschulplanern einen Grund mehr, sie abzuschaffen. Streng genommen brauchen sie aber gar nichts mehr abzuschaffen, weil sich die Germanistik vorher schon selbst abgeschafft hat. Ich hatte Gelegenheit, diesen Vorgang an einer Universität in Nordeuropa aus der Nähe zu beobachten. Noch ehe die Hochschulpolitiker Hand an die dortige Germanistik legen und sie in eine Teilmenge von »Deutsch-Englischen Studien« verwandeln konnten, hatte sich die Germanistik nach allen Regeln der Kunst selbst zerlegt: mit einem Lehrpersonal, das nach und nach die Flucht in den verfrühten Ruhestand, die Krankheit oder die Obstruktion ergriff (Ausnahmen bestätigen die Regel) und das den Verzicht

auf eigene Ansprüche an »Exzellenz« mit der misslichen Lage des Fachs zu entschuldigen wusste, die es doch selbst mit zu verantworten hatte. Es wunderte niemand, dass die Hochschulverwaltung aus dieser Lage einschneidende Konsequenzen zog. Für die Studierenden, die es an diesem Ort in über die Jahre abnehmender, aber keineswegs geringer Zahl gab, bot die Germanistik in großen Teilen ein Bild des Jammers. Wer unter solchen Umständen nicht die Hochschule wechselte oder überhaupt dem Fach den Rücken kehrte, war nicht zu beglückwünschen. Manchmal schien es, als hätte eine eigentümliche Melancholie die Mehrzahl der Lehrenden befallen: selbst wenn sie die angeblich goldenen Zeiten gar nicht erlebt haben konnten, war auch für sie nichts mehr »wie früher«; aber auch von der deutschen, der Inlandsgermanistik mochten sie keine Impulse empfangen, sie schien ihnen eine fremde und nicht lockende Welt. Man übertreibt kaum, wenn man sagt, dass die Schrumpfung und Marginalisierung der Germanistik am besagten Ort mit »tatkräftiger« Hilfe der Germanisten selbst zustande kam.

Der hier und andernorts zu verzeichnende Niedergang der Auslandsgermanistik wäre vermeidbar gewesen. Nicht dass sich unter kluger Führung und mit einem stärker ausgeprägten fachlichen Selbstbewusstsein die Germanistik gleich wieder in das Massenfach zurück verwandelt hätte, das sie selbst am hier beschriebenen Ort früher einmal gewesen war. Man hätte aber zumindest den tatsächlich existierenden, fachlich motivierten und engagierten Studierenden etwas bieten können, vielleicht sogar ein »Fach«. Die Bemühungen um die zeitgemäßen Konturen einer Auslandsgermanistik waren aber von den meisten Beteiligten längst eingestellt worden; stattdessen widmeten sie sich, soweit überhaupt noch anwesend, ihren jeweiligen Steckenpferden. Die Germanistik hätte sich gar nicht »neu erfinden«, sie hätte sich nur auf das konzentrieren müssen, was am gegebenen Ort mit dem gegebenen (und dem möglicherweise neu zu rekrutierenden) Personal möglich war. Sie hätte sich an ihre eigene Disziplinarität erinnern und diese unter den herrschenden Bedingungen neu justieren müssen.

Wenn die Auslandsgermanistik über den beschriebenen Set von Dienstleistungen an erweiterten Kultur- und Medien-Departments hinaus von der Zukunft etwas möchte, muss sie zu einer Fachlichkeit zurück finden oder besser: die Umrisse einer neuen, aber von der alten nicht gänzlich getrennten, Fachlichkeit etablieren. Sie müsste einen zeitgemäßen Begriff von philologischem Wissen und Können entwickeln und in die Praxis umsetzen. Es mag sein, dass Fremdsprachenphilologien früher und intensiver als bisher in komparatistische und kulturwissenschaftliche Fragestellungen münden müssen. Das enthebt die Auslandsgermanistik aber nicht der

Notwendigkeit, ihre Kräfte auf ein Propädeutikum der deutschen Sprache und Kultur (oder wenn man will, der Sprachkultur) zu lenken. Man kann sich die Auslandsgermanistik als eine Kulturphilologie vorstellen, ebenso aber auch als eine sprachkulturelle Geschichtswissenschaft, die, wie jede Geschichtswissenschaft, die neueste Geschichte mit einschließt. Das setzt freilich voraus, dass Lehrende wie Studierende die (zumindest historische) Existenz von Tatsachen wie der französischen, russischen oder deutschen Sprache und Kultur für gegeben halten und sie nicht lieber durch das Studium »hybrider Kulturen« ersetzen wollen. Und es setzt ebenso voraus, dass für die Erforschung dieser Sprachkulturen eine disziplinäre Anstrengung, also ein Studium, erforderlich ist, dessen Eingangsvoraussetzungen nicht ohne Schaden beliebig abgesenkt werden können. Eine derart erneuerte und re-konturierte (Auslands-)Germanistik wird keine Attraktion für viele werden und muss es auch nicht sein. Sie würde aber dem gegenwärtigen Geist der Mutlosigkeit und Desorientierung möglicherweise ein Ende bereiten.

MARIA CAROLINA FOI

WELCHE AUSLANDSGERMANISTIK?

Einige Bemerkungen am Rande des Falls Triest

1. »Trieste, la sposina dell'Adriatico in camicia, con un vescovo, un rabbino, un Duomo, un ghetto, una borsa, un Tergesteo, un Patocheo, una Minerva, un arsenale, un teatro grande, una piazza grande, una locanda grande, un canal grande e molte altre piazze, tra le quali quella delle pignatte e di Gadola, vanta più di dieci periodici e quattro fabbriche di lasagna, moltissime società del progresso, della ginnastica, un Schiller-Verein e varie altre anonime ecc.«¹ So wird der habsburgische Hafen am Mittelmeer 1876 von Paolo Tedeschi dargestellt. Einige Jahre zuvor war der Lehrer, Journalist und Dichter Tedeschi wegen seiner regierungsfeindlichen Publizistik von der Polizei aus seiner Heimatstadt verbannt worden. Sein Bericht über eine imaginäre Reise vom Adriatischen Meer bis nach Istrien kulminiert in einem bissigen Porträt von Triest, in dem die unerbittliche Kritik gegen Österreich von der glühenden nationalen italienischen Gesinnung des Autors geschürt wird. In einer anderen Schrift erträumt der Irredentist Tedeschi sogar, zusammen mit der italienischen Armee in die Stadt einzumarschieren und endlich einmal die dreifarbige italienische Fahne auf dem vom unglücklichen Erzherzog Maximilian von Habsburg erbauten Schloss Miramare wehen zu sehen.

Indem Tedeschi die offizielle Vorherrschaft der deutschsprachigen Kultur in Triest denunziert, greift er allerdings seinerseits auf ein deutsches Vorbild *sui generis* zurück. Es ist, als wäre schon in seinem italienischen Namen, der eine mögliche jüdische Herkunft verrät, durch eine sonderbare

¹ »Trieste, die kleine Braut des adriatischen Meeres im Hemd, mit einem Bischof, einem Rabbiner, einem Dom, einem Ghetto, einer Börse, einem Tergesteo, einem Patocheo, einer Minerva, einem Zeughaus, einem Teatro Grande, einer Piazza Grande, einer Locanda Grande, einem Canal Grande und ihren vielen öffentlichen Plätzen, unter ihnen auch der Pfannenplatz oder der Gadolaplatz, kann sich rühmen, mehr als 10 Zeitschriften zu besitzen, vier Werkstätten, in denen Lasagne hergestellt wird und sehr viele Vereine, die sich dem Fortschritt widmen oder der Gymnastik widmen, einen Schillerverein und noch viele andere anonyme Zirkel usw.« (Paolo Tedeschi, Cento anni dopo. Viaggio fantastico in Oga e Magoga, Milano 1876, S. 22-23).

Mystik des Signifikanten eine transzendente Ausrichtung des Schicksals eingeschrieben. Zwischen den Zeilen seines Porträts von Triest erkennt man nämlich das vielbekannte *Incipit* aus Heines *Harzreise*. Tedeschi, der die österreichischen Schulen in Triest besuchte und das k.u.k. Diplom für italienische Sprache und Literatur in Wien erlangte, gelingt es somit, vielleicht weit über die eigenen bewussten Absichten hinaus eine höchst raffinierte Strategie in Gang zu setzen. Einerseits facht er die patriotischen Forderungen der Italiener an, andererseits beruft er sich auf innerhalb der deutschsprachigen Kultur selbst umstrittene Vorbilder. Damit kann seine Botschaft sowohl die ›austriacanti‹, das heißt die Österreich freundlich gesinnten Italiener, als auch die deutschsprachige Gemeinde in Triest ansprechen.

Im Europa des 19. Jahrhunderts evoziert der Name Heine überaus polemische und respektlose Affekte. Der intertextuelle Bezug Tedeschis ähnelt somit der Handlungsweise der Kaiserin Sissi: Der Wiener Hofkamarilla zum Trotz behauptete sie, in ihren lyrischen Versuchen von dem deutsch-jüdischen Dichter inspiriert worden zu sein. Übrigens war die Kaiserin selbst in Triest sehr beliebt, wie die Geschichte ihres Denkmals beweist. Auf einstimmigen Wunsch des Volkes wurde die imposante Statuengruppe zu ihrem Andenken von einer 1901 öffentlichen, dreisprachigen (deutsch-italienisch-slowenisch) ausgerufenen Spendenaktion eines Arbeiterzirkels finanziert und errichtet. 1921 in dem nunmehr italienischen Triest in einem Lager entfernt, ist das Denkmal dann 1997 auf dem zentral gelegenen Bahnhofplatz wiederaufgestellt worden, wo es einst stand. Nach dem Fall der Berliner Mauer in Berlin und der Auflösung Jugoslawiens auf dem Balkan, das heißt in einem völlig veränderten historisch-politischen Bezugsrahmen, wird nun das Sissi-Monument auf Initiative der Stadt Triest restauriert, diesmal im Zuge einer kulturpolitischen Entdramatisierung der italienisch-slowenischen Spannungen aus der Nachkriegszeit im Zeichen einer früheren gemeinsamen Vergangenheit.

Erst vor dem Hintergrund einer ähnlichen Verflechtung von literarischen Bezügen, Nationalitäten- und internationaler Politik und lokalbedingten gesellschaftlichen und kulturellen Forderungen ist auch die Geschichte des *Schillervereins* zu verstehen. Vor allem nach der Ausrufung des italienischen Reiches im Jahre 1861 und den Auswirkungen des preußisch-österreichischen Krieges im Jahre 1866 nehmen in Triest die Aktivitäten zu, welche die wachsende Assimilation der deutschsprachigen Gemeinde an die italienische Bevölkerung zu bremsen versuchen. Es werden zahlreiche Vereine und Gesellschaften mit dem Ziel gegründet, die nationale Identität der deutschösterreichischen Triestiner zu stärken. Dennoch beeinflussen gerade diese programmatisch deutschgesinnten Vereine ihrerseits die Entwicklung des italienischen und auch des slowenischen Ver-

einswesens. 1864 entsteht der *Turnverein Eintracht*, und parallel dazu wird die *Società triestina di Ginnastica* gegründet, die heute noch immer besteht. Sie übernimmt das vaterländische Arsenal à la *Turnvater* Jahn von der deutschen Schwestergesellschaft und entwickelt sich bald zu einer Brutstätte der italienischen Irredentisten.

Der *Schillerverein* (1860-1918) ist ursprünglich liberalnational orientiert, genauso wie die gleichnamigen Zirkel in Deutschland. Somit kommt die Unruhe der Triestiner Deutschösterreicher angesichts einer zentralen habsburgischen Politik zum Ausdruck, die ihnen den anderen Nationalitäten im Kaiserreich gegenüber als allzu kompromissbereit erscheint. Dennoch spielt der *Schillerverein* hauptsächlich durch seine anspruchsvollen musikalischen Programme eine äußerst wichtige Rolle für die Integration aller in der Stadt lebenden Völkergruppen.

Wie diese wenigen Hinweise hoffentlich bezeugen, stellt Triest, betrachtet man die deutschsprachige Literatur und Kultur in einem interkulturellen und transnationalen Kontext, zweifelsohne einen in vieler Hinsicht bedeutenden Ort dar. Es ist ein Ort der fruchtbaren Begegnungen und der heftigsten identitären und nationalen Auseinandersetzungen, ein Reiseziel und eine Reiseetappe (Winckelmann!) von Mitteleuropa zum Mittelmeer, sowie eine politisch-ideologische Grenze zwischen Ost und West in den Jahren des kalten Krieges.

2. Dennoch können die oben angeführten Beispiele (der absolut mittelmäßige Literat Tedeschi wie die sozial-kulturellen Praktiken im *Schillerverein* oder die wechselvolle Geschichte des Sissi-Denkmal) – auch anregend für eine Diskussion über die aktuelle Beschaffenheit der Auslandsgermanistik sein, zumal wenn ihr anscheinend so ausgeprägtes Format als Auslandsgermanistik gewissermaßen sogleich relativiert wird. Denn sie sollten nicht als Frage eines nur regional relevanten kulturellen Gedächtnisses angesehen werden. Ebensowenig sollten sie auf Grund der parzellierenden Logik der Fach- und Hochschulpolitik auf der Suche nach Drittmitteln mit einem zusätzlichen Label versehen und vermarktet werden, das in diesem Fall als interkulturelle Triestiner Germanistik lauten könnte.

In der Tat, beschränkt man sich hier auch nur auf den Fall Tedeschi, wirft ein solches Beispiel keineswegs marginale Fragen auf. Dadurch kann sowohl der Beitrag des Auslandsgermanisten zum Verständnis eines Textes von Bedeutung sein, der außerhalb seiner Fachkompetenzen liegt, als auch die Rolle der Wissenschaftsgeschichte in seinem Heimatland. Last but not least kann ein solches Beispiel dazu anregen, noch einmal über die minimalen und doch unentbehrlichen Voraussetzungen einer germanistischen Ausbildung im Ausland nachzudenken. Heutzutage könnte die in Tedeschis Schrift implizierte multikulturelle Adressatengruppe dem Fleiß

eines Italianisten entgehen, der als Nationalphilologe forscht, genauso wie sie einem Komparatisten entgehen könnte, der sich damit begnügt, die europäische Rezeption von Motiven und Stilmitteln aus Heines *Reisebildern* zu rekonstruieren. Zuletzt ist es ziemlich unwahrscheinlich, dass ein deutscher Germanist ein solches Thema zu einem Schwerpunkt seiner Forschung machen würde. Um die tiefgehenden Spannungen zu verstehen und freizulegen, die ein literarischer Text aufnehmen und vermitteln kann, ist eine bescheidene sprachliche und philologische Ausbildung genügend und zugleich erforderlich – eine Ausbildung, die die Studierenden mit dem deutschen literarischen Kanon vertraut macht und sie befähigt, ihn vorurteilsfrei und unbefangen in anderen Kontexten zu hinterfragen. Hat man einmal Heine gelesen, kann man wohl auch einen Tedeschi verstehen.

In dieser Hinsicht scheint die gegenwärtige Polarisierung zwischen German Studies bzw. Kulturwissenschaften einerseits und Rephilologisierung andererseits zum Teil manchmal überzogen oder sogar irreführend zu sein. Überdies gibt es für den Nichtmuttersprachler weder Kulturwissenschaft noch Literaturwissenschaft ohne das Erlernen der Sprache. Die Didaktik des Deutschen als Fremdsprache stellt eine enorme Herausforderung dar und muss mit angemessenen theoretischen Mitteln bewältigt werden, nicht zuletzt mit einem klaren Bewusstsein der unterschiedlichen Ausbildungszwecke. Dazu sollte man aber bescheiden hinzufügen können, dass die auch in Italien in Forschung und Lehre eingeführte legitime Differenzierung zwischen sprach- und literaturorientierten Studiengängen mit den jeweiligen akademischen Machtansprüchen bisweilen Gefahr läuft, der erwünschten Spezialisierung und internationalen Wettbewerbsfähigkeit zum Trotz beide Fachrichtungen ärmer zu machen. Und das gilt um so mehr zu berücksichtigen, angesichts der aktuellen Tendenz zu einer allgemeinen, undifferenzierten Kürzung der öffentlichen Finanzierungsmittel für Bildung und Forschung, wie sie in Italien durchgeführt wird. Wenn man dann an einen lebendigen Kontakt mit deutschen Muttersprachlern auch im Rahmen der Literaturseminare des B.A. denkt, so kann man das europäische Austauschprogramm Erasmus für Studenten und Dozenten nicht genug rühmen.

Außerdem ist die internationale Spitzenforschung über die deutsche Kultur nicht nur in den Instituten für Germanistik oder Fremdsprachen untergebracht, sondern sie befindet sich auch in philosophischen, soziologischen, altphilologischen und kunstgeschichtlichen Departments. Bei aller Rücksicht auf die unterschiedlichen nationalen Fachtraditionen wäre es deshalb dann wünschenswert, die *Area-Studies* weiter zu entwickeln, wie es übrigens die Alumni des DAAD oder die Stipendiaten der Alexander von Humboldt-Stiftung in ihrem Heimatland bereits zu tun pflegen.

Zum Schluss ist der Fall Triest auch in einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive zu berücksichtigen. Nach dem Untergang der Donau-Monarchie schrumpft die deutschsprachige Gemeinde in Triest und verschwindet im Laufe weniger Jahre. In der italienischen Stadt, die bald dem Faschismus Mussolinis gegenüber recht aufnahmefähig wird, besteht hingegen das österreichische Schulsystem bis 1927 weiter. Am Anfang des Jahrhunderts war die Mehrheit der Schüler in den deutschen Grundschulen und im Gymnasium italienisch. Scipio Slataper, der 1909 die italienische Kultur in Triest durch die Öffnung zur deutschen und slawischen Kultur neu begründen wollte, studierte in Florenz, übersetzte Hebbel und lehrte als Lektor für italienische Sprache in Hamburg. »All das, was man in Fiume von der neuesten deutschen Literatur wusste – es war gar nicht viel –, wurde über Triest vermittelt«,² erinnert sich noch 1972 der in Fiume geborene Ladislao Mittner, einer der Gründerväter der Disziplin in Italien. Seit den 20er Jahren zeichnet sich eine bestimmte Genealogie innerhalb der italienischen akademischen und nicht-akademischen Germanistik ab. Außer Mittner sind auch Carlo Grünanger, Guido Devescovi, Alberto Spani, Enrico Rocca und Ervino Pocar, einer der bedeutendsten Übersetzer aus dem Deutschen (etwa von Thomas Mann und Kafka) zu nennen. Alle stammen aus Triest und Umgebung. Das ist eben die Generation der Vermittler, die auf ihre Weise die langzeitige Interaktion der Stadt mit ihrem mitteleuropäischen Hintergrund repräsentieren. Somit wäre etwas vereinfacht ein Buch wie *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* von Claudio Magris (1963) in einer unmittelbaren Kontinuitätslinie mit dieser Vergangenheit zu lesen. Vielmehr bilden die Brüche mit der Tradition, die totale Umwandlung des kulturgeschichtlichen Kontextes, sogar die räumliche Distanz selbst von Triest – Magris studierte in Turin und das Buch war seine Magisterarbeit – die Voraussetzungen, um ein heuristisches Modell für die Literaturen des Donauraums zu entwerfen und die damals politisch und ideologisch noch sehr weit auseinanderliegenden Kulturtraditionen in Verbindung zu setzen.

Vielleicht geht nun die Zeit einer Auslandsgermanistik im Singular zu Ende und an ihre Stelle tritt eine multilaterale, polyperspektivische Forschung der deutschsprachigen Kulturwelt. Als solche sollte sie aber zugleich das Potenzial der europäischen Philologien in einer Umbruchsphase nicht nur der Geisteswissenschaften, sondern auch der Universitätseinrichtungen insgesamt nutzen.

² Ladislao Mittler, *Appunti autobiografici*, in: *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere die Ca' Foscari X*, 1972, n. 2, S. 257.

CHRISTINE IVANOVIC

AUSLANDSGERMANISTIK UND INTERNATIONALISIERUNG

Als die seit fast dreißig Jahren in Deutschland lebende, japanisch und deutsch schreibende Autorin Yoko Tawada in einem Essay über Paul Celan die Anzahl der Punkte, die zwei Zeilen lang das Schweigen in dessen Gedicht *Einem, der vor der Tür stand* zum Ausdruck bringen, in Bedeutung zu übersetzen versuchte, entsetzte sich Albrecht Schöne über die Maßen, wies Tawadas »Erklärungsversuch« als »vollends abwegig« zurück und konnte sich auch nicht der Verwunderung darüber enthalten, dass »dieser Schwachsinn« von der – unter anderem von Celan-Herausgeber Jürgen Wertheimer verantworteten – komparatistischen Fachzeitschrift *arcadia* zum Druck angenommen worden war.¹

Ausgehend von der Frage, »warum Celans Gedichte eine fremde Welt, die außerhalb der deutschen Sprache liegt, erreichen können«, hat Tawada, eine in Deutschland geschulte Germanistin, die ihre Dissertation bei Sigrid Weigel verteidigt hat, in bisher drei Essays die Gedichte Celans in einer das deutsche germanistische Selbstverständnis provozierenden Weise aus exophoner Perspektive untersucht.² Sie bezieht sich dabei zunächst nicht auf die Originale, sondern auf die Übersetzungen der Gedichte ins Japanische und liest ihnen Dimensionen ab, die erst durch die hier gebräuchlichen Schriftzeichen sichtbar und die allein durch Tawadas zweisprachige Kompetenz im Deutschen vermittelbar werden. Zweifellos – und nicht ohne Absicht – sprengt sie damit den common sense der germanistisch etablierten Celan-Lektüre, wenn sie in Celans gewöhnlich als hermetisch erachteten Texten in unerwarteter Weise Öffnungen ausmacht. Indem sie in ihrem ersten Essay vom »Tor des Übersetzers« spricht und in dem oben genannten Beispiel gerade jenes Gedicht Celans wählt,

¹ Vgl. Yoko Tawada, Rabbi Löw und 27 Punkte, in: *arcadia* 32, 1997, H. 1, S. 283-286, wieder in: dies., Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Literarische Essays, Tübingen 2007, S. 38-44. Albrecht Schöne, Vom Betreten des Rasens, Siebzehn Reden über Literatur, hrsg. v. Ulrich Joost, Jürgen Stenzel u. Ernst-Peter Wieckenberg, München 2005 (2. Aufl., 2006), S. 345f.

² Die beiden anderen Texte lauten: Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch, in: Yoko Tawada, Talisman. Literarische Essays, Tübingen 1996, S. 121-134; Die Krone aus Gras, in: Sprachpolizei und Spielpolyglotte, a. a. O., S. 63-84.

das *Einem, der vor der Tür stand*, gewidmet ist, spielt sie dabei zugleich mit Leitmetaphern des kulturellen Austauschs. Tawadas auf Deutsch verfaßte und in Deutschland publizierte Celan-Essays stellen Musterbeispiele des immer wieder beschworenen »Dialogs der Kulturen« dar. Gleichwohl wirken sie skandalisierend in doppelter Hinsicht: einmal als Übergriff einer Autorin literarischer Texte auf den wissenschaftlichen Diskurs, zum anderen als Anmaßung des anderen Blicks auf ein Original aus der Perspektive einer ihm fremden Sprache.

Tawada kann als typische Vertreterin einer neuen Generation akademisch gebildeter Autoren gelten, die eine globalisierte Lebensweise pflegen und sich in mehreren Sprachen bewegen. Unübersehbar ist dabei zweierlei: Im komplexen simultanen Rückgriff auf vielfältige sprachliche und kulturelle Systeme, deren Geschichte und deren Traditionen prägen diese Autoren eine neue Weltliteratur *sui generis*, deren Dimensionen die Kompetenz ihrer Leser, auch die ihrer wissenschaftlichen Leser, in der Regel überschreitet. Dabei geht es nicht allein um Identifizierung der Mischungsverhältnisse, der differenten Elemente, aus denen sich diese Literatur zusammensetzt. Es ist das Beobachten und Reflektieren der Systeme – und deren Dekonstruktion –, das sich als konstitutiv für diese Texte erweist und das deren Produktivkraft begründet. Autoren wie Tawada lassen sich nicht mehr systembildenden und systemerhaltenden Kategorien wie »Nationalliteratur« zuordnen, ihre Texte nicht einfach trennen in theoretische und fiktionale Arbeiten, ihr Werk nicht ohne weiteres dem »Deutschen Literaturarchiv« einspeisen.

Man mag Tawadas Celan-Lektüren als Marginalie abtun, als eher spielerische Auseinandersetzung einer aus der Fremde nach Deutschland gekommenen Autorin mit einer der Leitfiguren der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Die Abwehrgeste Albrecht Schönes wie das Darüberhinwegsehen der Fachvertreter markieren andererseits beispielhaft die Schwierigkeiten, mit denen sich die zeitgenössische Germanistik über die Grenzen von In- und Ausland hinweg konfrontiert sieht. Es sind die Schwierigkeiten eines Selbstverständnisses, das sich trotz aller Bekenntnisse zu Interkulturalität und Internationalität mit den seit einigen Jahrzehnten stattfindenden, die kulturellen Systeme in ihrem Kern betreffenden radikalen Veränderungen noch lange nicht abgefunden hat; Schwierigkeiten, die den, auch von Schöne, beschworenen Dialog vorerst noch vereiteln.³ In einem Moment, wo die wissenschaftlich streng regle-

³ Ich erinnere an das von Walter E. Veit in der ersten Diskussionsrunde zitierte Statement von Albrecht Schöne, der beim IVG-Kongress 1985 im Blick auf den wünschenswerten »Wechseltausch« einer international sich verstehenden Germanistik dafür eingetreten war,

mentierte Schreibweise durch die exophone Lektüre aus den Angeln gehoben werden kann, wo dichterische Verfahren die wissenschaftliche Argumentation sprengen und wissenschaftliche Diskurse fiktionale Texte durchdringen, wo japanische Autoren deutsch schreiben, oder deutsche Forscher germanistische Literaturwissenschaft in Japan lehren, erweisen sich die bisher maßgeblichen Leitkategorien als unhaltbar und geraten scheinbar distinkte Zuordnungen wie Inlands- oder Auslandsgermanistik ins Wanken.

Tawadas am Beispiel Celans exemplifizierte Ausgangsfrage, warum eigentlich deutsche Literatur »eine fremde Welt, die außerhalb der deutschen Sprache liegt, erreichen« kann, ist keineswegs als marginal abzutun. Ihre daraus entwickelte Lektüre umgeht wohlweislich den kulturessentialistischen Standpunkt und zielt statt dessen auf die Bewußtmachung der hier in Kontakt tretenden Systeme; sie überprüft ihre Kommunikationsfähigkeit und fordert ihre Kommunikationsbereitschaft heraus. Tawada befragt aber auch die Vermittelbarkeit ihrer Substanzen und verweist auf die *beide Seiten* verändernden Impulse. Ein Transferprozess wie die Übersetzung der Gedichte Celans ins Japanische vermittelt nicht allein dessen Texte in eine fremde Welt. Ihre Lektüre »auf Japanisch« kann, das vermag Tawada überzeugend darzulegen, Dimensionen eröffnen, die produktiv auf das Verständnis auch der deutschen Leser zurückwirken können. Tawadas kulturelle Leistung besteht nicht zum geringsten in der keineswegs selbstverständlichen ›Rückmeldung‹, in der Mitteilung dieser Möglichkeit an die deutschen Leser Celans, deutscher Literatur überhaupt.

Tawadas Frage ist schon deshalb nicht marginal, weil deutsche Kultur seit mehr als hundert Jahren konstitutiver Teil der Modernisierung Japans (gewesen) ist in einem Sinne, der die systematische Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen und ihrer verschiedenen organisatorischen Institutionen betraf. Im engeren Bereich der Allgemeinerziehung und des Bildungssystems reicht dies von der frühkindlichen Sozialisation mit deutschen Volksliedern, denen japanische Texte unterlegt wurden, bis zum Aufbau der Universitäten. Germanistik in Japan ist daher bis heute immer zugleich Vermittlung der deutschen Sprache und der in dieser Sprache verfaßten Texte *und* Reflexion auf die Kultur- und Gesellschaftsgeschichte Japans; ihr ist in einem mit anderen Auslandsgermanistiken wohl unvergleichlichen prinzipiellen Sinne Systemkritik inhärent. Diese Dimension kommt außerhalb Japans freilich kaum zum Ausdruck. Als Teil der japani-

»die produktiven Kräfte eines solchen Perspektivenreichtums [zu] beleben« (Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 53, 2009, S. 354).

schen Kulturgeschichte wird sie vornehmlich intern verhandelt, Publikationen, die diese Fragen in deutscher Sprache diskutieren, sind rar.⁴

Der skizzierte Zusammenhang erscheint freilich bedeutsam nicht allein im Blick auf die Geschichte der Germanistik in Japan als Teil der japanischen Kulturgeschichte. Was hier in Frage steht, ist zweifellos von historischem Interesse für diesen Kulturraum; es betrifft aber nicht weniger die daraus resultierende gegenwärtige kulturelle Praxis, und dies in einem über Japan hinausreichenden Sinne. Bis heute wird Germanistik in Japan auf mehreren Ebenen, oder besser gesagt mit Bezug auf divergierende Systeme betrieben. Zum einen gibt es eine gewichtige Tradition germanistischer Forschung, die sich in ihren Interessen und Fragestellungen nicht anders definiert und international zu profilieren versucht als die innerhalb Deutschlands betriebene Germanistik. Andererseits gibt es eine durch die Vermittlungsaufgabe bestimmte breitenwirksame germanistische Tätigkeit, die insbesondere im Rahmen der Lehre deutsche Sprache und Kultur auf das System »Japan« bezieht und bis heute beispielhaft nutzt zum Erwerb kultureller Basiskompetenzen, so etwa wenn der im Curriculum der Undergraduate Students an vielen Universitäten noch obligatorische zweijährige Fremdsprachenunterricht nicht ausschließlich auf den Erwerb praktikabler Sprachkenntnisse im Deutschen fokussiert, sondern daneben der Aneignung kultureller Fähigkeiten – von Lerntechniken bis hin zu kulturkritischer Kompetenz – dient. Diese Konstellation unterscheidet die japanische Germanistik deutlich von der Situation anderer Auslandsgermanistiken zumindest in Europa und Nordamerika. Hier wird eine historische Tradition aus der Modernisierungsphase Japans fortgesetzt, der im besten Fall zugleich kulturkritische Impulse eingespeist werden. Sie spaltet aber auch die in Japan tätigen Germanisten in diejenigen, die eine solche Rückbindung vornehmen können, und jene, denen diese Möglichkeit mangels eigener kultureller Kompetenz im Japanischen verschlossen bleibt. Während japanische Germanisten in der Regel sehr genaue Kenntnisse und ein differenziertes, kritisches Bewußtsein in Bezug auf den Status der deutschen Kultur im Prozeß der Konstituierung des modernen Japan besitzen und beides in ihre historisch verstandene gegenwartsbezogene Vermittlung deutscher Sprache und Kultur einbeziehen können, bleibt dieser Zusammenhang der Mehrheit der in Japan tätigen deutschen oder österreichischen Germanisten weitgehend verschlossen. Ihre Aufgabe ist ohnehin grundsätzlich anders definiert und anders motiviert; als im Lande

⁴ Lediglich paradigmatisch sei hier verwiesen auf: Teruaki Takahashi, *Japanische Germanistik auf dem Weg zu einer kontrastiven Kulturkomparatistik. Geschichte, Theorie und Fallstudien*, München 2006.

tätige ›Vorführgermanisten‹, deren Muttersprache Deutsch ist, sind sie Auslandsgermanisten in doppeltem Sinne.

Die durchaus eigenartige Konstellation, die die Germanistik in Japan nicht nur historisch gesehen substantiell an die Situation und die Bedürfnisse der japanischen Gesellschaft bindet, und von Zeit zu Zeit intensive Diskussionen über die Publikationsprache der japanischen Germanistik aufkommen läßt, wird ausserhalb Japans kaum wahrgenommen. Dies entspricht zwar durchaus der Struktur ihrer Genese. Es liegt aber auch begründet in dem bisher nur begrenzt stattfindenden internationalen Austausch über die je anderen Konditionen der Vermittlung deutschsprachiger Kultur im Ausland. Mit der nur mangelhaften Kommunikation des historisch relevanten Status deutscher Kultur für die Konstituierung und die Geschichte der modernen japanischen Gesellschaft wie für die gegenwärtige kulturelle Erziehung begibt man sich aber zugleich der Möglichkeit, Kulturvermittlung heute nicht mehr als einsträngiges Import- oder Exportgeschäft fortzusetzen, sondern sie in einen kulturkritischen Dialog zu transformieren, der Einsichten in die aus der Vergangenheit resultierenden Aufgaben für die Zukunft formulieren könnte, Einsichten, die produktive Impulse in beide Richtungen aussenden könnten. Dies ist keine Aufgabe, die man nur allzu gerne einer von Deutschland aus betriebenen kritischen Japanologie oder einschlägigen Institutionen wie dem in Tokyo ansässigen deutschen Institut für Japanstudien überläßt. Als Teil der Geschichte deutscher Kultur im Ausland wie als bis heute relevanter Motivationsgrund der Studierenden in Japan ist diese Frage auch Teil einer transnational zu betreibenden allgemeinen Germanistik, die der regionalen und überregionalen Diskussion bedarf. Sie birgt ein ebenso kritisches wie produktives Potential in sich, das die Geschichte und die gegenwärtige Positionsbestimmung heutiger Kulturen in einer sich internationalisierenden Welt betrifft.

Autoren wie Tawada vermitteln in Texten wie den oben genannten Cellan-Essays aber noch mehr. Sie reproduzieren die als konstitutiv erfahrenen Möglichkeiten, die sich aus der Perspektive einer anderen kulturellen Praxis eröffnen, in deutscher Sprache und wenden sie damit zurück an den Ursprung. Hier wird ein Systemwandel greifbar, der weit über den Kulturvergleich und die Feststellung kultureller Differenzen hinausgeht. Als Gegenwartsautorin und als Germanistin verweist Tawada damit auch auf mögliche Perspektiven einer zukünftigen Germanistik.

PAULO ASTOR SOETHE

GERMANISTIK IN SÜDBRASILIEN

Von Mitte des 19. Jahrhunderts an ist Brasilien durch die Anwesenheit und Wirkung europäischer und asiatischer Immigranten bestimmt worden. Deutsche, Polen, Ukrainer, Italiener, Portugiesen, Spanier, Japaner, Juden, Libanesen haben das Gesicht des Landes mitgestaltet. Circa 350 000 Deutsche sind nach Brasilien eingewandert. Man schätzt, dass heute etwa 5 Millionen Brasilianer mindestens teilweise deutschstämmig sind. Die deutschen Siedlungsgebiete konzentrierten sich aus historischen Gründen hauptsächlich im Süden des Landes.

Die Präsenz des Deutschen ist wegen einer drastischen Nationalisierungspolitik des Jahres 1937, die durch den Zweiten Weltkrieg von 1942 an noch verschärft wurde, sehr stark reduziert. Trotzdem blieb in vielen Regionen und in unzähligen Familiengeschichten ein Bezug zur deutschen Kultur erhalten. Auf diesem sozialen Substrat basiert in Südbrasilien auch das heutige Interesse für die deutsche Sprache und die deutschsprachige Kultur, nicht zuletzt wegen der wirtschaftlichen Relevanz von Deutschland in der internationalen Szene.

Die Situation der Germanistik an den brasilianischen Universitäten im Süden des Landes hängt mit diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund und den Möglichkeiten von Deutsch als Fremdsprache im Schulbereich eng zusammen.¹ Die aktuelle, vielversprechende wirtschaftliche und soziale Lage Brasiliens empfiehlt im Bereich Fremdsprachenunterricht anwendungsbezogen strukturierte Studiengänge mit verstärkten sprachlichen, bildungspolitischen und methodologisch-didaktischen Anteilen, da die Strukturierung des Schulwesens im ganzen Bereich Fremdsprachen eigentlich noch bevorsteht. In der allgemeinen Bevölkerung ist die Bereit-

¹ Dazu: P. A. Soethe u. M. Weininger, Interkulturelle Zusammenarbeit im akademischen Bereich – Geschichtsbewusstsein, Multidiziplinarität und Reziprozität als Rezept für erfolgreiche Projekte, in: Ernest W. B. Hess-Lüttich, Peter Colliander, Ewald Reuter (Hrsg.), *Wie kann man vom ›Deutschen‹ leben? Zur Praxisrelevanz der interkulturellen Germanistik*, Frankfurt/M. 2009, S. 361-376. Dort die bibliographischen Hinweise.

schaft noch vorhanden, Deutsch als relevante Fremdsprache auch für die schulische Ausbildung in Betracht zu ziehen.²

Die Forschung im Bereich germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft ist eingebettet in diesen geschichtlichen, kulturellen und (hoch)schulpolitischen Rahmen.³ Die Aktivität der Dozenten findet statt als Teil ihres Arbeitspensums neben dem regelmäßigen Angebot von Fächern zur Ausbildung von Lehrern und (in einer geringeren Anzahl) Übersetzern. Jeder Dozent bietet in der Regel auch viel Sprachunterricht an, denn die meisten Studenten haben zu Beginn des Studiums keine Deutschkenntnisse.

Allerdings ist der brasilianische Bedarf an Kapazitäten im Bereich germanistische Literaturwissenschaft noch längst nicht gedeckt. Archive in Europa verfügen über brasilienbezogenes, noch unerforschtes Material.⁴ In Brasilien sind viele Quellen in entstehenden bzw. sich erweiternden literarischen Archiven nur für Forscher mit germanistischem Hintergrund zugänglich: Denn durch die starke Präsenz der deutschen Kultur im Land, durch Exil und Immigration, sowie durch die starken Beziehungen von intellektuellen Kreisen zu Deutschland seit der frühen Geschichte Brasiliens kommt immer wieder neues deutschsprachiges Material ans Licht.⁵ (Diese Bestände weisen zudem ein Interesse für die europäische Forschung auf. Es wäre für künftige Projekte eine wünschenswerte Leistung, Auskunft über diese Bestände für internationale Forschungsgruppen zur Verfügung zu stellen.)

² Wenn die Entwicklungen in Südbrasilien (Vernachlässigung der Mehrsprachigkeit im Schulwesen) und Europa (Mangel an Investitionen in die Verbreitung des Deutschen in der Region) im nächsten Jahrzehnt den deutschen Fremdsprachenunterricht vor Ort so bestimmen, dass sich eine ausschließende Dominanz des Englischen und des Spanischen behaupten, dann bleibt für die Deutschabteilungen als solche im dortigen Hochschulsystem eine allzu geringe Funktion übrig und sie neigen zum Verschwinden bzw. zur Auflösung innerhalb von anderen Fachbereichen.

³ Was die methodischen und epistemologischen Aspekte angeht, schließe ich mich dem kompakten, programmatisch verfassten, grundlegenden Beitrag von Rüdiger Görner an (Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 53, 2009, S. 348-351). Der Kollege bietet dort eine hervorragende Basis zum Verständnis der heutigen Transformationen und Herausforderungen der Germanistik im Ausland.

⁴ Siehe z.B. Gerson R. Neumann, ›Brasilien ist nicht weit von hier!‹ Die Thematik der deutschen Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert (1800-1871), Frankfurt/M. 2005; auch: K.-J. Kuschel, F. Mann u. P.A. Soethe, Mutterland. Die Familie Mann und Brasilien, Düsseldorf 2009.

⁵ Siehe z.B. P.A. Soethe, ›Goethe war ein sertanejo‹: das selbstreflexive Deutschland-Bild Guimarães Rosas, in: Peter Birle, Friedhelm Schmidt-Welle (Hrsg.), Wechselseitige Perzeptionen: Deutschland - Lateinamerika im 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 2007, S. 171-193.

Das Interesse für literaturgeschichtliche Berührungspunkte und gegenseitige Figurationen zwischen der brasilianischen und der deutschsprachigen Literatur und Kultur wächst. Letzten Endes fängt man erst jetzt an, die Forschung über die Präsenz und Rezeption brasilianischer Themen und Texte in der deutschsprachigen Literatur systematisch auszuwerten und zu erweitern. Ebenso wünschenswert ist die Beteiligung der Germanistik in Brasilien (und potentiell der Romanistik im deutschsprachigen Raum) an der Erforschung der Präsenz und Rezeption deutschsprachiger Texte und Autoren in der brasilianischen Literatur.

Wegweisende neuere Ansätze in Deutschland, die hilfreich sein könnten bei der Entwicklung von Arbeitsaufgaben in dieser Hinsicht, sind beispielsweise der von Klaus Scherpe (Berlin)⁶ in der Germanistik und der von Ottmar Ette (Potsdam)⁷ in der Romanistik. Ein unvergessenes Gespräch mit beiden Kollegen im Jahr 2006 (als sie sich persönlich kennen gelernt haben) ist mir bis heute ein Denkbild zu den Vermittlungsmöglichkeiten der Germanistik in Brasilien (und Lateinamerika), was die Perspektiven einer fachübergreifenden Zusammenarbeit zwischen Germanistik und Romanistik an europäischen Universitäten angeht. Gemeinsame Kooperationsprojekte hätten an sich einen unmittelbaren Bezug zu entsprechenden interdisziplinären Gruppen in Brasilien (und Lateinamerika).

Über die sachlichen Informationen und Analysen zu Autoren und Einzelwerken hinaus ist als potentielles Ergebnis einer solchen Zusammenarbeit zu erwarten, dass sich eine deutsch-lateinamerikanische germanistische Denkrichtung entwickelt, die die Tradition des soziologisch geprägten Umgangs mit Literatur in Lateinamerika einbezieht und erneuert.

Von Belang wären hier Themen wie die ästhetische und kognitive Bearbeitung von Prozessen der Wahrnehmung des Fremden in deutschsprachigen literarischen Texten, die sich mit Brasilien und Lateinamerika befassen, unter Berücksichtigung der diskursiven und sozialen Bedingungen im Neuen Kontinent.⁸

Die gegenseitigen Spiegelungen legen die Konzeption und Durchführung von Forschungsprojekten nahe, die germanistische Abteilungen in

⁶ Alexander Honold u. Klaus Scherpe, *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart, Weimar 2004.

⁷ Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin 2005.

⁸ Für den brasilianischen Kontext weise ich kurz auf den Namen von Antonio Candido hin, der als großer Literaturtheoretiker – stark soziologisch ausgerichtet – sich in seinen Arbeiten die Fremdheit des Schreibens ins Zentrum setzte, wenn es um die literarische Bearbeitung von transkulturellen Prozessen ging. Siehe dazu: Ligia Chiappini (Hrsg.), *Antonio Candido: Literatur und Gesellschaft*, übers. v. Marcel Vejmelka, Frankfurt/M. 2005.

Brasilien und Abteilungen für brasilianisches Portugiesisch und brasilianische Literatur in den deutschsprachigen Ländern zusammenbringen können.

Es geht hier für diese zumeist kleinen Abteilungen auf beiden Seiten des Atlantiks um den Gewinn von politischer Relevanz und Legitimität innerhalb der jeweiligen eigenen Universität, um den Gewinn an Bedeutung und Visibilität in der Beziehung mit Verwaltungsbehörden in verschiedenen Instanzen, sowie um die Etablierung der jeweiligen Fachrichtungen in der entsprechenden wissenschaftlichen Szene. Das Schicksal dieser Abteilungen spielt momentan sowohl in Brasilien als auch in Europa – über das akademische Milieu hinaus – eine wichtige Rolle für die Zukunft der Präsenz der deutschen Sprache und Literatur in Brasilien bzw. der brasilianischen Sprache(n) und Literatur im deutschen Kontext.

MARBACHER VORTRÄGE

NORBERT GREINER

WALLENSTEINS AHNEN

Shakespeare, Schiller und das Historische als dramatischer Spielraum

Die nachfolgenden Überlegungen ergeben sich aus einer Perspektive, die ein Anglist auf Schiller wirft. Das heißt, es wird gar nicht erst versucht, an die Diskurse jener und die germanistischen Fachdiskurse unserer Zeit anzuknüpfen – an Fragen also des Schillerschen Tragödienverständnisses, des Nemesisbegriffs oder an die Theater- und Bühnendiskurse. Es soll vielmehr aus der Sicht der Shakespeareforschung und des Shakespeareschen Werkes Schiller daraufhin befragt werden, was dieser wohl bei Shakespeare gelesen hat, als er machte, was er machte.¹ Wir beschränken uns dabei exemplarisch auf einen Ausschnitt, der vielleicht nicht der bekannteste im Kapitel Schiller und Shakespeare ist.

Während die Shakespearebezüge des Frühwerks weitgehend bekannt sind, ist der Historienschreiber Schiller in seiner Bezugnahme zu Shakespeare weit weniger gewürdigt worden, weil die Historien selten als eigenständige Gattung begriffen und immer sogleich als Tragödien betrachtet wurden. Diesem Aspekt soll daher nachgespürt werden unter Hinweis darauf, dass nicht nur Shakespeare zwischen seinen Tragödien und der darin entwickelten Tragikkonzeption und seinen Geschichtsdramen unterschied, sondern auch die mit ihm befreundeten Herausgeber der posthumen Gesamtausgabe seiner dramatischen Werke, die diese in drei Teile aufteilten, die Komödien, die Historien und die Tragödien. Diese strikte Gattungstrennung spielt für die folgenden Überlegungen eine nicht unwesentliche Rolle.

Manche Leser werden vielleicht zusammenzucken, wenn sie Friedrich Gundolf und Karl Marx in einem Atemzug genannt hören. Aber eines verbindet diese beiden gewiss: ihre Einschätzung des Verhältnisses zwischen Schiller und Shakespeare.

Friedrich Gundolf hat – ausgehend von einem heroisierenden Schiller-Bild (»Durch Schiller erst haben die Deutschen in ihrer Gesamtheit Licht und Wärme der dramatischen Zentralsonne empfangen.«)² – ein zwar gut gemeintes, faktisch aber ebenso vernichtendes wie falsches Urteil über Schillers Shakespearelektüre getroffen: Schiller »fälschte Shakespeares Bild, indem er es einführte.«³ Der grund-

¹ Grundlegende Hinweise zu diesem Verhältnis finden sich bei Arthur Böhtlingk, *Schiller und Shakespeare*, Leipzig 1910; Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, 2 Bde, Berlin 1988; Roger Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914. Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim, Zürich, New York 2003; Paul Steck, *Schiller und Shakespeare. Idee und Wirklichkeit*, Frankfurt/M. u. a. 1977.

² Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1914, S. 287.

³ Ebd., S. 288.

sätzliche Gegensatz zu Shakespeare sei unübersehbar: »Shakespeare sagt zu der Wirklichkeit unbedingt ja, nimmt sie als das Gegebene, [...] Ihr Sinn liegt in ihr. [...] Schillers Shakespeare sieht in der Wirklichkeit das Abbild [...] einer höheren, hinter, über oder in den Erscheinungen liegenden sittlichen Weltordnung, die der eigentliche Sinn alles Lebens ist.«⁴ Gundolf pointiert hier im Grunde genommen nur das Bild, das das 19. Jahrhundert durchgehend bestimmt hat und das einen grundlegenden Gegensatz zwischen Schillers idealischer und Shakespeares realistischer Dramatik konstruierte.

Karl Marx teilt diese Sicht. In der Mitte des 19. Jahrhunderts verständigen sich drei antagonistische Vertreter der deutschen Arbeiterbewegung, Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle, in einem ausführlichen Briefwechsel über das Verhältnis von historischer Wahrheit und Idealisierung in der Kunst. Ausgangspunkt war ein von Lassalle in Schiller-Versen geschriebenes Drama *Franz von Sickingen*. Marx nimmt kein Blatt vor den Mund: »Du hättest [...] mehr *Shakespeareisieren* müssen, während ich Dir das *Schillern*, das Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne.«⁵ Bei Gundolf wie bei Marx liegt ein gründliches Missverständnis des Shakespeare-schen Realismus zugrunde, wenn auch mit unterschiedlicher Bewertung – was für Gundolf der Höhepunkt dramatischer Kunst in Deutschland war, erschien Marx, wie vor ihm Georg Büchner, als »hölzerne Marionette«.

Gundolf begründet sein Urteil unter anderem mit einem Vergleich des berühmten Hamlet-Monologs mit Karl Moors auf diese Stelle bezogenen Monolog aus dem vierten Akt der *Räuber*. Hamlet, so seine These, denke »nur« über die Plagen nach, »die den Selbstmord rätlich machen und die Skrupel [,] die ihn zurückschrecken«; Moor hingegen wende seine Gedanken von vornherein ins Allgemeine, »nach dem Sinn des Lebens überhaupt, [...] nach dem im Augenblick Fernsten.«⁶ Dieser Vergleich hinkt. Es ließe sich Zeile für Zeile zeigen, dass es sich im *Hamlet* weder primär um einen Selbstmordmonolog handelt, noch dass sich Hamlet ausschließlich mit sich selbst beschäftigt. Des weiteren wäre zu zeigen, dass sich Karl Moor nicht allein auf Hamlets Monolog bezieht, sondern auch auf wichtige Stellen aus dessen Gesprächen mit Horatio im fünften Akt – Äußerungen, mit denen Hamlet gegenüber dem Freund sein Handeln aus der Verpflichtung gegenüber einer »divinity« erläutert. Dafür würden wir am liebsten den Schillerschen Begriff der Nemesis bemühen. Von Anfang an ist Hamlets Monolog geleitet durch die allgemeine Frage nach der Natur des würdevollen Lebens für einen Renaissanceprinzen.⁷ Es will scheinen, als lese Schiller seinen Shakespeare unbefangener als Gundolf und Marx.

⁴ Ebd., S. 289-290.

⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, Ferdinand Lassalle, »Die Sickingen-Debatte (1859)«, in: Fritz J. Raddatz (Hrsg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 3-97, S. 66. Zu diesem Zusammenhang ausführlich Hans Mayer, *Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Frankfurt/M. 1989, S. 39.

⁶ Gundolf, a. a. O., S. 299-300.

⁷ Vgl. hierzu William Shakespeare, *Hamlet*, übers. u. mit Anm. vers. v. Norbert Greiner, mit e. Einl. u. e. Szenenkomm. v. Wolfgang G. Müller, engl.-dtsh. Studienausg., Tübingen 2005, S. 234, Anm. 14; S. 468-472.

Ermöglicht wird dieses Missverständnis, das eine doch nur scheinhafte Gegensätzlichkeit konstruiert, durch einen allzu engen Realismusbegriff, der zu unterstellen scheint, dass die genaue Darstellung individuellen Lebens weder eine Epitomisierung der Wirklichkeit in der Fabel noch eine Bindung des auf diese Weise dargestellten Lebens an einen übergeordneten Gedankenzusammenhang erlaube.

Schiller wird später, wie weiter unten zu zeigen sein wird, in einem Brief an Goethe unter Bezug auf *Richard III* über das Verhältnis von individueller Charakterzeichnung und ideeller Abstraktion die nötige Klarheit schaffen.

Vorab soll ein anderer Aspekt des Verhältnisses näher betrachtet werden. In jenem noch zu behandelnden Brief gibt Schiller einen anderen Hinweis: »Ich [...] bin nun nach Beendigung Richards III mit einem wahren Erstaunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, [...] und nach der erhabensten Idee stellen [...] sich [die großen Schicksale] nebeneinander« (28. November 1797).⁸ Der dritte Richard, eine Historie, als Modell für Schillers Vision für ein Trauerspiel? Das galt freilich schon früher, für Franz Moor allemal, und besonders für sein frühes, »republikanisches Trauerspiel« um *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*.

Kaum eine andere Gestalt hat neben dem Macbeth auf Schiller mehr gewirkt als Richard III, der die Faszinationskraft belegt, die von den großen Schurkengestalten Shakespeares auf die ganze Generation des Sturm und Drang ausgegangen ist. Schon hier repräsentierte das *Individuum* Richard gewiss eine *Idee*, einen *Gegenmythos* gewissermaßen, nämlich die ins Böse gewendete Kehrseite des modernen Prometheus. Aber dass sich in dieser Figur des Richard auch ein *politischer Typus* abzeichnete, nämlich der des modernen, von feudal-theologischen Ordnungsgedanken emanzipierten Herrschers, des »Machers«, und dass dieser *Typus* das gesamte Instrumentarium moderner politischer Effizienz beherrschte, das sah wohl nur Schiller. Und das hat er, glaube ich, in seinem späteren Brief an Goethe gemeint. Richard verkörpert eine neuartige, eine charismatische Herrschergestalt mit negativen Zielen.

Vom dritten Richard kommend, geht an Macbeth (und Edmund) kein Weg mehr vorbei.

Im Fall des *Fiesko* ist der Bezug zu Shakespeare zwar verdeckter, aber um so substantieller. In diesem »republikanische[n] Trauerspiel« entdeckt Schiller die Historie als dramatischen Spielraum. Das heißt, er arbeitet aus der historischen Vorlage historische Zusammenhänge heraus, deren historischer Sinn auch eine auf die Gegenwart projizierte politische »Idee« vermittelt. *Fiesko* ist die Studie eines modernen Herrschers, der in komplexen machtpolitischen Zusammenhängen die Instrumente moderner politischer Strategie ausprobiert. In einem gesellschaftlichen Prozess, der vom »Zustand latenter Unterdrückung über offene Rebellion bis

⁸ Schillers Werke. Nationalausgabe [im Folgenden: NA], begr. v. Julius Petersen, hrsg. im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik u. des Schiller Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., hier: Bd. 29, Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1796-31.10.1798, hrsg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 161.

zur Tyrannei«⁹ reicht, beginnt sein Protagonist als Freiheitskämpfer, der sich am Ende als gefährlicher entpuppt als die früheren Tyrannen und daher liquidiert wird. Dass sich in dieser Problemlage die politischen, staatstheoretischen und ethischen Konstellationen des Shakespeareschen *Julius Caesar* abzeichnen, bedarf keiner weiteren Kommentierung. Ähnlich wie sich Shakespeares Zeitgenossen angesichts des in den zurückliegenden Rosenkriegen erlebten Versagens des feudalen englischen Hochadels, angesichts einer alternden jungfräulichen Königin und der immer wieder aufbrechenden Legitimations- und Sukzessionskrise die Frage stellten, mit welchen Mitteln komplexe moderne Staatsgebilde beherrscht werden können und wodurch diese legitimiert sind, so stellte sich auch der junge Schiller, der unter Schreibverbot stand und seine Flucht nach Mannheim vorbereitete, die Frage nach politischen Alternativen und den Bedingungen ihrer Umsetzung. An Richard konnte er die individuellen Voraussetzungen für politische Effizienz studieren.

Richards politische Ausgangslage lässt sich mit derjenigen Fiescos vergleichen: Er widersetzt sich der politischen Ordnung, weil er, nur er, der Macher ist, der in einer Situation der wechselnden Loyalitäten und in einem Haus, in dem Emporkömmlinge ihren schädlichen Einfluss auf den kranken König ausüben, für Ordnung sorgt. Wir lassen die Frage nach der sittlichen Fundierung hier außer Acht. Aber mehr noch als die historische Notwendigkeit der Machtergreifung interessiert Richard das *Spiel* der Machtgewinnung. Darin findet er seine Lust und seine Bestimmung: Im Spiel der Macht, als Spiel im wörtlichen Sinn. Das ist gewissermaßen seine anthropologische Prämisse. Als Spieler hatte Richard sich am Ende des dritten Teils von *Heinrich VI* bereits angekündigt:

Why, I can smile, and murder whiles I smile, [...]
 And wet my cheeks with artificial tears,
 And frame my face to all occasions. [...]
 I'll play the orator as well as Nestor,
 Deceive more slyly than Ulysses could,
 And, like a Sinon, take another Troy.
 I can add colours to the chameleon,
 Change shapes with Proteus for advantages,
 And set the murderous Machiavel to school (III.2, v. 182-193)

Mit anderen Worten: Selbst Machiavelli würde neben *mir* blass aussehen. Der selbstgefällige Genuss der histrionischen Verstellung wird zur Grundlage einer jeden politischen Taktik. In allem erweist er sich als Meisterregisseur und als chameleonhafter, vielzüngiger und rollenversierter Spieler: sein Planungsmonolog, die Knüpfung der politischen Intrigen gegen seine Widersacher, die Gewinnung der Hand Annes am Sarg ihres von ihm getöteten Schwiegervaters, die geheutelten Versöhnungsszenen mit seinen Verwandten, die Manipulation der Londoner Bevölkerung, die gespielte Frömmigkeit auf dem Balkon, die taktische Ablehnung der ihm angetragenen Königswürde, der Verteilung der Spielrollen auf seine

⁹ Ilse Graham, Schiller, ein Meister der tragischen Form. Theorie in der Praxis, Darmstadt 1974, S. 60.

politischen Weggefährten, mit alledem setzt er die Duftmarken der Macht. Richard inszeniert seinen Weg zur Macht als Komödie. Selbst Richard kann gar nicht glauben, was ihm in dieser Rolle alles gelingt: »Was ever woman in this humor wooed?« fragt er zynisch-selbstbewusst am Ende der größten Spielszene überhaupt, die Shakespeare in keiner Quellenvorlage fand, die er programmatisch an den Anfang des Stückes setzte, »Was ever woman in this humor won?« (I.2, v. 227-228).¹⁰

Der Histrione als charismatische Herrschergestalt. Richard ist der erste Medienkanzler, der weiß, dass man an den Zäunen der Macht rütteln und rufen muss: Ich will da rein. Diesen Richard hat Schiller genauso gut studiert wie seine sonstigen historischen Quellen.

Ilse Graham hat den »Spieler« Fiesko ins Zentrum ihrer Interpretation gerückt, ohne freilich je auf Richard hinzuweisen.¹¹ Ähnlich wie Richard ist sich Fiesko durchgehend seiner Spielhaltung bewusst und thematisiert Pläne und Taktiken in Schauspielmetaphern. An zentralen Stellen des Dramas stehen Spielhandlungen, vom Maskenball bis zu der als Komödie getarnten Verschwörung im IV. Akt; Julia wirft ihm schon I.4 vor, er führe ein Schauspiel auf; in II.4, später in IV.10 und IV.13 nennt er seine Liebesaffäre eine »Komödie« und einen »Roman«; das Schauspiel, das er für Julia arrangieren lässt (III.11), hält er für »zum todlachen«. Durchgehend legt er eine spielerische Haltung an den Tag und zeigt, wie sehr er sich in ihr gefällt. Im ersten Akt spielt er mit Gianettinos Eitelkeit, mit Verrinas Aufrichtigkeit und Bourgogninos Entrüstung, ebenso wie er mit Julias Sinnlichkeit gespielt hatte; im zweiten Akt mit den empörten Aristokraten, dann mit der brodelnden Volksmenge auf den Straßen und den Handwerkern in seinem Palast, mit seinen republikanischen Freunden und schließlich immer mit dem Mohren, der als einziger für diese Verspieltheit Verständnis zeigt und seinerseits munter zurückspielt. Wenn Verrina (I.7) über Fiesko sagt, er finde »seine Freunde geschwinder in ihren Masken, als sie ihn in der seinigen«,¹² so ist damit mehr als ein Situationskommentar gegeben. Es ist auf Fieskos anthropologische Prämisse hingewiesen, die sich mit derjenigen Richards deckt. Dieses Spiel setzt sich fort. Die Edelleute, die an der Rebellion teilhaben sollen, möge er, heißt es (III.6), »zu einer Komödie auf die Nacht« einladen, was der Mohr passend kommentiert: »Mitzuspielen vermutlich.«¹³ Wie Richard begreift er die Historie als eine Inszenierung, Macht als Zuweisung von Rollen an andere unter gleichzeitiger Wahrung der Distanz zur eigenen Rolle: »Ich bin so frei gewesen, Sie zu einem Schauspiel bitten zu lassen – Nicht aber, Sie zu unterhalten, sondern Ihnen Rollen darinn aufzutragen« (IV.6).¹⁴ Eine Mitteilung, die ihn gefährden könnte, kommentiert er mit dem Hinweis, dies gehöre »zu

¹⁰ William Shakespeare, *Richard III*, hrsg., übers. u. komm. v. Ute Schläfer, engl.-dtsch. Studienausg., Tübingen 2004.

¹¹ Ilse Graham, a. a. O., S. 5-69. Ich greife auf Einzelhinweise Grahams zurück.

¹² NA, Bd. 4, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler, Weimar 1983, S. 22.

¹³ Ebd., S. 77.

¹⁴ Ebd., S. 88.

seiner Veranstaltung«, womit er die Situation wieder beherrscht. Zu jeder Zeit, in jeder Situation ist er der geschickte Intrigant, der auch auf Unvorhergesehenes zu extemporieren weiß. In allem erweist sich Fiesko als ein begabter Schüler seines Lehrmeisters Richard.

Die Unterschiede sind uns bewusst. Doch wenn es um die Frage geht, in welchem Maß Schiller von der Lektüre Shakespeares gelernt hat, dann brauchen wir nicht eine weltanschauliche Kongruenz, es reichen uns klare intertextuelle Bezüge, die gern auf das Handwerkliche beschränkt bleiben dürfen. Soweit die Figurenkonzeption.

Daneben verraten dramaturgische Entscheidungen und einige Szenen eine klare Werkstattbeziehung. Ich nenne sie ohne weitere Kommentare. Wie Richard Buckingham als Offenbarungsinstanz braucht, um sich über ihn den Zuschauern mitzuteilen und mit ihm seine Regie umzusetzen, setzt Fiesko den Mohren ein. Ähnlich wie Richard gegenüber den Adligen ein Wechselspiel von Schmeichelei und Erniedrigung spielt, erweist sich Fiesko als charmanter Diplomat, der gegenüber den Diplomaten erst deren Gefühlen der Überlegenheit schmeichelt, um diese dann zu zerschmettern. Die lächelnde Souveränität gegenüber den Patriziern und Handwerksgelesen, die in heller Empörung seinen Palast stürmen, um sich sogleich beschämt und gefolgstreu seinen Plänen zu unterwerfen, erinnert uns indes an einen anderen großen Schurken Shakespeares, an König Claudius, der im vierten Akt des *Hamlet* in einer ganz ähnlichen Situation den zürnenden Laertes umstimmt und zum Mord an Hamlet gewinnt. Besonders aber erinnert uns Fieskos »raffiniert berechnetes Erscheinen im Hof, wo er durch die Bescheidenheit seines Auftretens die leidenschaftlichen Gefühle besänftigt«,¹⁵ die durch den Affront seiner Verspätung entstanden waren, an den inszenierten Demutsweg Richards zur Krone. Wiederholt erscheint jener auf dem Balkon, wo er Bibel lesend den demütigen Gläubigen gibt, der sich – wiederum in zuvor eingeübter Choreographie – zur Krone erst überreden lassen muss. Und selbst die geheuchelte Liebe zu Julia kann Fiesko mit ähnlicher Überzeugungskraft spielen, wie Richard seinen Heiratsantrag gegenüber Anne vorträgt; einschließlich der Selbstgefälligkeit, mit der er seine charismatische Macht kommentiert, die sich schließlich in *allen* Lebensumständen bewähren muss, den öffentlichen wie den privaten.

Eine weitere Szene sei besonders herausgestellt: Fieskos Monolog zu Beginn des dritten Aktes (III.2). Er beginnt mit einer zyklischen Zeitmetapher – dem feurigen Morgenrot –, die ihn daran erinnert, dass es in seiner Selbstwahrnehmung eine große Kluft gibt zwischen ihm, dem »gröste[n] Mann [...] im ganzen Genua«, und den »kleineren Seelen«, deren Unterwerfung er voraussetzt. Der sich anschließende Gedanke an die »Tugend« wird bedenkenlos verworfen als »Harnisch [...] des Pygmäen«, das Ziel ist die Herrschaft über »diese majestätische Stadt«: »Mein!« Hinzugefügt wird diesem Ausruf der Nebentext: »mit offnen Armen dagegen eilend.« Skrupel werden verworfen: Kleine Vergehen gelten als Verbrechen, so die wahrhaft machiavellistische Argumentation, »aber es ist namenlos gros eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde.« Die Rechtfertigung

¹⁵ Ilse Graham, a. a. O., S. 26.

kulminiert in dem einen Wort, das alles rechtfertigt: »Herrschen!« Hamlets letzte Sinnfrage wird auf der Ebene Richards und Fieskos beantwortet: »Gehorchen und Herrschen! – Seyn und Nichtseyne!« Die Machtverstiegenheit glaubt selbst dem Schicksal die Stirn bieten zu können, da sie sich ihm nicht unterwirft, sondern sich »in jener schrecklich erhabenen Höhe« an dessen Seite wähnt, um »tief unten den geharnischten Riesen *Gesez* am Gängelbände zu lenken«. Legiert wird der Wahn mit der selbstmitleidigen Pflicht, »die unbändigen Leidenschaften des Volks [...] mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen«. Fiesko entwirft sich als wohlwollender Tyrann (darin ist er Richard ganz unähnlich), aber seine Diktion verrät seine wahren Beweggründe, die er titanisch vorbehaltlos formuliert: »Nicht der *Tummelplatz* des Lebens – sein *Gehalt* bestimmt seinen Werth.« Seine letzten Worte lassen den Shakespearianer aufhorchen: »Ich bin entschlossen!«¹⁶

Bei Richard ist der Offenbarungsmonolog dem Stück vorangestellt. Er beginnt ebenfalls mit einer zyklischen, auf die Sonne anspielenden Zeitmetapher. Auch hier bescheint eine Sonne eine majestätische Szene des Friedens und des Festes, allerdings als eine von Richard als feindselig empfundene Bedingung. Sein Lebensraum ist der Krieg, ist die Ausübung von Macht. Alle Erwägungen der Tugend werden verworfen, da die unglücklichen körperlichen Umstände ihm vom tugendhaften Leben keinen Profit versprechen. Sein Machttrieb erhebt ihn über die »idle pleasures of these days« (Z. 31) und lassen ihn seinen Entschluss bekräftigen mit den Worten, die dann Fiesko als Vorlage dienen werden – »Ich bin entschlossen« – »I am determinèd to prove a villain« (Z. 30).

Zu auffällig sind bei allen Unterschieden der inneren Charakteranlage die äußeren Übereinstimmungen des Argumentationsverlaufs und die Entschlussformeln, die als Wortecho beide Monologe beenden, als dass wir hier von einem Zufall sprechen wollen.

Welches Zwischenfazit können wir ziehen? Man darf angesichts der Beleglage wohl feststellen: Schiller hat die anthropologische Prämisse der neuen Herrscherfiguren bei Shakespeare, jedenfalls der bislang vorgestellten, erfasst und so manches gelernt, im *Kleinen* der Figurenrede und Figurenzeichnung und im *Großen* der Figurenkonzeption und der szenisch-dramaturgischen Gestaltung. Die Faszination des neuzeitlichen Herrschertypus bei Shakespeare hat er auf seine Darstellung von Herrschaftscharisma übertragen, wie unterschiedlich sie auch in weltanschaulicher und historischer Hinsicht ausfällt.

Doch erst mit dem *Wallenstein* hat Schiller dem Historiendrama Shakespeareschen Zuschnitts eine deutsche Bühne geschaffen. Der Zeitpunkt, zu dem Schiller sich zu diesem Schritt entschloss, war denkbar ungünstig, die deutsche Bühne alles andere als bereit für große dramatische Experimente; sie war beherrscht von den im bürgerlichen Milieu angesiedelten Intrigen- und Rührstücken eines Iffland und Kotzebue. Goethe hatte mit der *Iphigenie* und dem *Tasso* keinen besonderen Erfolg gefeiert und musste von Schiller gegen Ende des Jahrhunderts zur Wiederaufnahme der Arbeit am *Faust* erst gedrängt werden. Und auch für Schiller war zu jenem Zeitpunkt nahezu ein Jahrzehnt seit dem *Don Karlos* verstrichen, mit dem

¹⁶ NA, Bd. 4, a. a. O., S. 67, 68.

er so ganz unzufrieden war. Nun entschloss er sich, die schon lange zurückliegenden Pläne zum *Wallenstein* wieder aufzugreifen und mit einigem Nachdruck zu verfolgen. In diesem zurückliegenden Jahrzehnt war Entscheidendes geschehen. Schiller hatte als Professor für Geschichte der Universität Jena seinen Platz im deutschen Geistesleben gefunden und die Brücke zwischen Weimar und Jena, zwischen Goethe und sich geschlagen. Den ersten historiographischen Versuchen waren große, methodisch neu konzipierte und geschichtsphilosophisch reflektierte historische Studien gefolgt, deren eine, die *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, eine ganz andere Grundlage für den *Wallenstein* bot, als es der *Abfall der Vereinigten Niederlande* für den *Don Karlos* getan hatte. Und die großen ästhetischen Schriften waren beendet.

Diese Entwicklung führte dazu, dass man in Schiller einen veränderten Menschen sah, dem man daher auch einen poetisch-dramaturgisch ganz neuen Standpunkt unterstellen zu müssen glaubte. Dafür spricht wohl einiges, aber die Kontinuitäten, die den Wandel überdauern, entgehen leicht unserer Aufmerksamkeit. An die Stelle Shakespeares sei, so die weit verbreitete Meinung, nun die griechische Tragödie getreten.¹⁷ Ohne diese veränderte Orientierung leugnen zu wollen, möchte ich mit meinen Bemerkungen zu *Wallenstein* jedoch zeigen, in welchem großen und substantiellem Ausmaß Schiller Shakespeare unverändert verpflichtet blieb, ja, wie sehr er bei dem entscheidenden Schritt zu einem neuen Drama Shakespeare an seiner Seite sah.

Der Briefwechsel mit Goethe, der die Arbeit am *Wallenstein* über die Jahre begleitete, bietet ausreichend Evidenz für die Shakespearenähe und ihre genauere Natur, ebenso wie für die theoretischen Reflexionen, die von seiner anhaltenden Shakespearelektüre veranlasst wurden. Man könnte sagen, die Hinweise auf Shakespeare aus jener Zeit benennen die Probleme, die sich bei der Arbeit am *Wallenstein* einstellten, und verweisen gleichzeitig auf die grundsätzlichen dramaturgischen Reflexionen, die sie auslösten und die auf die klassische Dramatik hinführen.

Am Anfang steht die Bewältigung des historischen Stoffes. Dazu gehört auch die Aufbereitung der Quellen. Hier muss Schiller nachholen, was Shakespeare in den Chroniken von Vergil, Halle und Holinshed vorfand: Eine Zusammenstellung der historischen Quellen, interpretiert vor dem Interessenshorizont seiner Zeit.

¹⁷ So Monika Ritzer, Schillers dramatischer Stil, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 252. Ähnlich Hartmut Reinhardt, »Wallenstein«, in: Schiller-Handbuch, a. a. O., S. 395-414, 397. Auch für Borchmeyer, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 397, bedeutet die »menschliche Konkretisierung des Politischen sowie die Rückwendung zu Herrscherdrama und Staatsaktion« eine Hinwendung »zur Tragödie [!] des öffentlichen Lebens«. Das ist aristotelisch, aber nicht Shakespearisch gedacht. Aus meiner eingeschränkten fachfremden Perspektive hat lediglich Helmut Koopmann mit der nötigen Klarheit auf die Historien als einen eigenständigen Gattungsbereich hingewiesen: Helmut Koopmann, Schillers *Wallenstein*. Antiker Mythos und moderne Geschichte. Zur Begründung der klassischen Tragödie um 1800, in: Beda Allemann u. Erwin Koppen (Hrsg.), Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger, Berlin u. New York 1975, S. 263-274.

Waren die historischen Begleitstudien zum *Don Karlos*, die *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788), noch durch unverhüllte Parteilichkeit geprägt, wandelt sich bei der Darstellung der *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* (1791/1793) das Verhältnis zum Gegenstand zu größtmöglicher historischer Treue und Objektivität. Treue und Objektivität bleiben jedoch keine unreflektierten Begriffe. In seiner Jenenser Antrittsvorlesung¹⁸ *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* im Mai 1789 hatte er die Aufgabe der Universalgeschichte darin gesehen, die »heutige Weltverfassung« zu erhellen und praktisch zu beeinflussen. Das bedeutete, dass der Historiker diejenigen historischen Begebenheiten heraushebt, »welche auf die *heutige* Gestalt der Welt und den Zustand der jetzt lebenden Generation einen wesentlichen [...] Einfluß gehabt haben.«¹⁹ Mehr noch, er formt die einzelnen Begebenheiten und deren Abfolge zu »einem übereinstimmenden Ganzen (das freylich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist),«²⁰ und trägt auf diese Weise die Harmonie aus sich heraus »in die Ordnung der Dinge, d. i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt, und ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*«. ²¹ Die Ordnung der Dinge – das ist Schiller, nicht, wie man postmodern glauben möchte, Foucault. Doch darin liegt auch ein poetologisches Problem.

Im November 1796 klagt Schiller gegenüber Goethe darüber, dass sich der historische Stoff widerspenstig zeige und ein ganzes Jahr beanspruchen werde. »Recht ungeduldig bin ich, mit meiner tragischen Fabel vom Wallenstein nur erst so weit zu kommen, daß ich ihrer Qualifikation zur *Tragödie* vollkommen gewiß bin [...].«²² Die Aufgabe ist benannt: aus dem Stoff eine tragische Fabel zu machen, ihm also jenen historischen und zeitbezüglichen Sinn zu inokulieren, der einen »vernünftigen Zweck in den Gang der Welt« einbringt und zugleich ein poetisches Kunstwerk entstehen lässt, das die nur in der Poesie aufleuchtende absolute Wahrheit vermittelt. Alles das ist, wie wir gleich sehen werden, Shakespeare.

In weiteren Briefen mehren sich die Klagen über den »unpoetische[n] Stoff« (28. November 1796). Einige Monate später wendet er sich dem Charakterproblem zu. »Der Neuere [Dramatiker] schlägt sich [...] mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, [...] und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worinn eigentlich alles Poetische liegt. [...] Es ist mir aufgefallen, daß die Charactere des Griechischen Trauerspiels, mehr oder weniger, idealische Masken und keine eigentliche Individuen sind, wie ich sie in Schakespear und auch in Ihren [Goethes] Stücken finde« (4. April 1797).²³ Auf den ersten Blick postuliert Schiller hier einen Gegensatz zwischen Shakespeare und Goethe auf der einen und der grie-

¹⁸ Ich fasse hier die Ausführungen Borchmeyers, *Weimarer Klassik*, a. a. O., S. 216ff. zusammen.

¹⁹ NA, Bd. 17, *Historische Schriften Erster Teil*, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Weimar 1970, S. 371.

²⁰ Ebd., S. 373.

²¹ Ebd., S. 374.

²² NA, Bd. 29, a. a. O., S. 9.

²³ Ebd., S. 55-56.

chischen Tragödie auf der anderen Seite, und liefert damit für die eingangs zitierte Antinomie die Argumente. Doch es ist gar nicht so eindeutig, wie es scheint. Eigentlich bedenkt er die Fabel, auf den Charakter kommt er nebenbei; das greift er mit dem folgenden Gedanken des Briefes auf: »Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponieren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester.« Das klingt nicht *programmatisch*, sondern eher nachdenklich. Das Problem der Fabel hat er theoretisch durchdrungen, mit dem des Charakters sieht er sich jetzt konfrontiert. Goethe weicht bezeichnend aus; in seinem Antwortbrief stimmt er Schillers Bemerkung über die Konzeption der griechischen Charaktere zu (»wie in der Bildhauerkunst«; 5. April 1797), um schnell von ihr abzulenken: »Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles«. ²⁴ Aber Schiller lässt nicht locker. Von nun an berichtet er immer wieder von diesem Problem der Figurenkonzeption – und kommt schließlich zu einem erstaunlichen Ergebnis. Die eigentliche Lösung des Charakterproblems, die er bei den Griechen irgendwie angedeutet sah, vollendet: Shakespeare. Zwischen Shakespeare und den griechischen Tragödien besteht – immer in den Augen Schillers – nicht etwa ein Unterschied; in beiden obwaltet vielmehr das gleiche dramaturgische Prinzip. Dazu bedurfte es freilich eines entscheidenden pädagogischen Impulses, nämlich der Shakespearelektüre im Original. In jenen Monaten, in denen er diese Briefe an Goethe richtet, trifft er sich offenbar regelmäßig mit August Wilhelm Schlegel, jenem anderen großen Jenenser, der in dem Jahr, in dem Schiller seinen *Wallenstein* wieder aufgreift, mit seinem großen Übersetzungswerk Shakespeares beginnt, und zwar erstmals als Versübersetzung, die die poetische Physiognomie der Werke erkennen lässt. Mit Schlegel liest er *Julius Caesar* im Original.

Auch bei Shakespear ist mir heute, wie ich den Julius Caesar mit Schlegeln durchgieng, recht merkwürdig gewesen, wie er das gemeine Volk mit einer so ungemainen Großheit behandelt. Hier, bey der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstractum als Individuen im Auge zu haben, und darum finde ich ihn hier den Griechen äuserst nah. [...] mit einem kühnen Griff nimmt Shakespear ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Maße heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich, so glücklich hat er gewählt. (7. April 1797)

Das gemeine Volk zum poetischen Abstraktum zu erheben, das kann nur gehen, wenn man Shakespeare über die Schulter schaut. Shakespeare zeigt, wie man mit ein paar kühnen Strichen das Allgemeine aus dem Partikularen hervortreten lässt und so im realen Detail die allgemeine Idee sinnlich anschaulich werden lässt. Das ist für ihn poetische, absolute Wahrheit. ²⁵ »Es geschähe«, so formuliert er den nächsten Gedanken, »den Poeten und Künstlern schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß.« Später werden die Volksszenen in einem

²⁴ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. Siegfried Seidel, 3 Bde, München 1984, Bd. 1, S. 444.

²⁵ Ähnlich sieht es Paul Steck, Schiller und Shakespeare, a. a. O., 141.

anderen Zusammenhang wichtig. Hier erhellen sie das Problem der historisch-dramatischen Figur.

Einigermaßen erleichtert, hakt er das ursprüngliche Problem des Stoffes ab; »[...] das Ganze ist poetisch organisiert, und ich darf wohl sagen, der Stoff ist in eine reine tragische Fabel verwandelt«;²⁶ berichtet er Anfang Oktober 1797, um aber im Verlauf der folgenden Wochen zum Kern seines Problems zurückzukehren. Das ist der Augenblick seines Bekenntnisbriefs, auf den ich eingangs hingewiesen habe; der Brief, der in Shakespeare die Vollendung der Tragödie sieht. Bereits in den Sommermonaten hatte er Aristoteles gelesen und war zu einem ähnlichen Urteil gekommen: »[...] es ist sichtbar, wie viel mehr ihm um das Wesen als um alle äusere Form zu tun ist, [...] Schakespear [...] würde weit beßer mit ihm ausgekommen seyn, als die ganze französische Tragödie.« (5. Mai 1797)²⁷ In seinem Shakespearebekenntnis vom 28. November jenes Jahres präzisiert er diesen Eindruck bezüglich *Richard III*:

[...] es ist gleichsam die reine Form des tragisch furchtbaren was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. [...] Kein Schakespearisches Stück hat mich so sehr an die Griechische Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich conferieren. [...] Mein Wallenstein gewinnt von Tag zu Tag mehr Gestalt und ich bin wohl mit mir zufrieden.²⁸

Er bringt zusammen, was zusammen gehört. Eine Epoche könne durch die Inszenierung der acht Historien eingeleitet werden, und sein *Wallenstein* gewinne Gestalt. Goethe ahnt die Tragweite dieser Feststellung. Sofort, tags drauf, antwortet er: »Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespearischen Produktionen Sie anlocken könnte. [...] Wenn Sie nur erst einmal durch die Bearbeitung des Wallensteins sich recht in Übung gesetzt haben, so müßte jenes Unternehmen Ihnen nicht schwer fallen.« (29. November 1797). Bemerkenswerte Worte: der *Wallenstein* als Pflicht(-Übung), die Historien Shakespeares als Kür. Dazu sollte es allerdings nicht kommen.

Doch zurück zu Schillers Brief, der unsere ganze Aufmerksamkeit verdient. Sehr viel stärker als die Shakespearomanen des 18. Jahrhunderts vor ihm, und deutlicher noch als das ganze folgende Jahrhundert begriff Schiller die herausragende Bedeutung der Shakespeareschen Historien. Er sieht viele seiner historischen Fragen und politischen Enttäuschungen in diesen Stücken abgehandelt und begreift, was sie auf deutschen Bühnen in Gang setzen könnten. Umso erstaunlicher erscheint dem Anglisten der Umstand, dass die germanistische Forschung diesen Brief wie auch den *Wallenstein* insgesamt fast ausnahmslos als Beleg für

²⁶ NA, Bd. 29, a. a. O., S. 141.

²⁷ Ebd., S. 72.

²⁸ Ebd., S. 162.

Schillers Bemühen um die Tragödie las, und nicht als Hinweis auf gattungstheoretische Bemühungen um ein eigenständiges Geschichtsdrama.²⁹

In Richard sah er offenbar verwirklicht, woran er am *Wallenstein* selbst sich versuchte: Die Faszination am außergewöhnlichen Charakter, den Titanismus der Jugenddramen ins Grundsätzliche zu lenken und die geistige Physiognomie der charismatischen Führergestalt zu begreifen. Dieses Interesse wiederum wird eingespurt in die Experimente mit einem zeitgemäßen Tragikverständnis.

Von nun an *verändert* sich auch, so weit ich es beurteilen kann, die Arbeit am *Wallenstein*: Es verlagern sich die Akzente, neben die politische Person treten die privaten Personen, die Liebestragödie um Thekla und Max gewinnt an Bedeutung, es entspannt sich eine länger währende Diskussion über die Frage der Astrologie als Ersatz für das Orakel der Griechen und deren Verhältnis zum Tragischen – vor allem aber rückt die Frage des tragischen Konflikts und die Rolle der Nemesis in das Zentrum der theoretischen Erwägungen. Diese Entwicklung wird allgemein so gedeutet, dass durch die Ausgestaltung der Familientragödie das Projekt *Wallenstein* eine andere Richtung nimmt. Hier melde ich Zweifel an. An einer anderen Tetralogie, der Lancaster-Tetralogie, deren beiden *Heinrich IV*-Teile ja in Weimar gespielt worden waren, hatte Schiller sehen können, wie eng das Politische und das Private miteinander verknüpft sind und wie günstig die eine Handlungslinie die andere erhellen kann. Die Vater-Sohn-Beziehung und die Bürgerkriege führten ihm eine doppelte Autoritätskrise vor Augen, die des Königs und diejenige des Vaters, der sich durch den Sohn in der Gefolgschaft Falstaffs als Monarch und Vater brüskiert sieht.

Durch die Auswirkungen auf die Familien werden im *Wallenstein* jedenfalls nicht nur unhistorische Aspekte in den Vordergrund gerückt, sondern die Totalität der Umstände in einem dialektischen Verhältnis: Wallenstein gestaltet historische Umstände, und er ist ihnen als exponiertes historisches Subjekt ausgesetzt. Indem Schiller nun die gesamten Historien im Blick hat, gewinnen die Historien auch als Gattungseinheit Bedeutung. Nun werden auch andere dramaturgische Fragen und thematische Bereiche mit weiteren Texten Shakespeares abgeglichen. In diesem Zusammenhang entdeckt Schiller das Historische als dramatischen Spielraum neu: nicht mehr nur als Fundus extraordinärer Figuren, sondern als Thema. Mit Shakespeare entdeckt Schiller ein bestimmtes modernes Geschichts- und Weltverständnis als Thema.³⁰

Zunächst einmal jedoch – ganz nebenbei gewissermaßen – sah er ein lange mit sich herumgetragenes handwerkliches Problem auf denkbar einfache Weise gelöst.

²⁹ So z.B. Dieter Borchmeyer, der den *Wallenstein* unter den tragischen Kategorien der Wirkungsästhetik, der Nemesis, der Astrologie und der Humoralpathologie abhandelt, trotz der diskutierten Bezüge zum Zeitgeschehen, die er allerdings als Ersatz für das Interesse am historischen Stoff deutet; Weimarer Klassik, a. a. O., S. 396-430; bes. 427. Ähnlich noch einmal in »Das Alte und das Neue auf eine überschwängliche Weise verbunden: Schiller und Shakespeare im Lichte Goethes« (in: Shakespeare Jahrbuch 141, 2005, S. 17-33), worin er – nicht zu Unrecht – die Bedeutung der Tragödien Shakespeares für den *Wallenstein* diskutiert, wiederum mit Blick auf die Tragikkonzeption Schillers.

³⁰ Helmut Koopmann, »Antiker Mythos ...«, a. a. O., S. 268.

Wenn sich der widerspenstige Stoff einer poetischen Fabulierung sperrte, dann durfte man es dem erprobten britischen Muster nachmachen – man verteilt den Stoff auf mehrere Teile, wie Shakespeare es mit *Henry VI* vorgemacht hatte. Der Entschluss zur *trilogischen Strukturierung* fiel im Jahr 1798, also einige Monate nach der oben herausgestellten Historienlektüre Schillers. Beide schicken ein ganzes Drama voraus, in dem der Protagonist gar nicht, wie bei Schiller, oder wie bei Shakespeare nur in einer Nebenrolle in ganzen vier Szenen auftritt – der erste Teil umfasst die Krönung des neunmonatigen Infanten Heinrich bis zu dessen Verheiratung mit Margaret von Anjou. Das ist eine so ungewöhnliche dramaturgische Entscheidung, dass wir bei allen Unterschieden sagen dürfen: Das große Vorbild hat Schiller Mut gemacht zu seiner ungewöhnlichen Entscheidung. Mir jedenfalls ist kein anderes episch-dramatisches Großprojekt vor dem *Wallenstein* bekannt.

Und auch ein weiteres strukturelles Vorbild hat Schiller in *Henry VI* vermutlich gefunden: die *epische Szenenfolge* zur Verarbeitung eines umfangreichen historischen Stoffes, die dem äußeren Modell der griechischen Tragödie offenkundig widersprach. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass *Wallensteins Lager* sowieso, aber auch *Die Piccolomini* im Grunde nur in einer szenischen Reihung die historischen Umstände entwerfen und die Wallensteinfigur skizzieren, um erst im dritten Teil, *Wallensteins Tod*, das Geschehen in den Verlauf einer tragischen Fabel zu gießen. Die Abfolge der Genre-Bilder in dem epischen Vorspiel des *Lagers* und die im zweiten Teil weiter verfolgte Exposition des Armeeführers einschließlich der sich abzeichnenden Loyalitäten und Schwachstellen vermitteln die großen Zusammenhänge der politisch-historischen Wirklichkeit in der Ausdeutung Schillers, ganz wie in *Henry VI* und *Henry IV*. »Es kommt mir vor«, berichtet Schiller am 1. Dezember 1797, »als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe«. Im dritten Teil erst gerät in die Fabel die Bewegung, aus der eine an sich selbst scheiternde Hybris erwächst und die aus der Geschichte gewissermaßen ein an Shakespeare orientiertes episch-dramatisches *The Life and Death of Wallenstein* macht, also eine tragische Fabel im Geist der Shakespearschen Historien und der griechischen Tragödie, wie Schiller sie in jenen Jahren aus der Perspektive seiner Shakespeare-Deutung verstehen wollte. So erhält Geschichte durch Kunst den in der Jenenser Antrittsvorlesung proklamierten »vernünftigen Zweck ... und ein teleologisches Prinzip«. Hier erweisen sich die Lösung handwerklich-dramaturgischer Probleme und die Klärung des Geschichtsverständnisses als die zwei Seiten einer Medaille.

Mit dieser dramaturgischen Entscheidung gewinnt Schillers Einsicht in die Shakespeareschen Volksszenen wie bei jenem eine thematische und theatralische Dimension – das Volk wird zum Mitspieler. Nicht als eine unterdrückte und im übrigen dumpfe Masse begegnete es ihm in den Historien (und man muss hinzufügen: im *Julius Caesar*), sondern als ein zwar machtloses, aber doch artikuliertes und in gewisser Weise sich seiner selbst bewusstes Volk. In anderen Stücken ist es Mahner, Opfer, auch Maßstab, in jedem Fall »poetisches Abstraktum«; die Tragödie des modernen öffentlichen Lebens, also ein »republikanisches Trauerspiel«, musste von vornherein das Volk als Mitspieler mitdenken. Also spielen das Volk bzw. die Armee im *Lager* das Präludium. In kurzen Sequenzen defilieren die unterschied-

lichsten Teile des Heeres über die Bühne, kommentieren in wechselnden Konfigurationen die Last und Lust des martialischen Lebens, aus dem heraus der Mythos Wallenstein geboren wird. So gesehen, ist Wallenstein eine Schöpfung der Armee, wird im wahrsten Sinn des Wortes vor den Augen und Ohren des Publikums in den Worten der Beteiligten entworfen. Aus der Sicht der Shakespeareschen Historien mutet dieses Panoptikum der Armee und des einfachen Volkes wie die Summe aller Volksszenen Shakespeares an. Wie dort entfaltet sich Krieg nicht nur abstrakt als »Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«, sondern als Projektion auf vielfältige individuelle Lebensentwürfe. Aus der Polyphonie der Meinungen heraus wachsen das Bild der Zentralgestalt und das historisch-politische Thema.³¹

Darin erinnert das *Lager* an die volkstümlich-komischen Armeeszenen in *Henry V*, das heißt, erstens, an das lange Gespräch zwischen den vier Hauptmännern (III.2), welche die englischen, irischen, walisischen und schottischen Teile der britischen Armee repräsentieren; und, zweitens, an die lange Nachtszene vor der Schlacht vor Agincourt (IV.1), in der der König sich verkleidet unter seine Soldaten mengt und mit ihnen Krieg, Macht und Königstum diskutiert.

Indem Shakespeare in der ersten dieser beiden Szenen die vier Hauptleute ganz gegen die historischen Tatsachen in einer Armee zusammenbindet, entwirft er eine Vision von nationaler Geschlossenheit, die den Begriff der Nation über die Feudalinteressen der in England streitenden Häuser stellt. In den drei Teilen von *Henry VI* musste er diese fortschrittliche historische Tendenz der nationalen Einheit gegenüber den Feudalinteressen einzelner Fürsten noch in der Gestalt der amazonenhaft gezeichneten Jeanne d'Arc dämonisieren; schließlich repräsentierte sie politisch die Seite des Feindes. Aber die Stärke ihrer historischen Position ist gerade durch die Dämonisierung des Fremden hindurch sichtbar gemacht. Jahre später, in *Henry V*, gewinnt die Armee ihre Stärke aus der Einheit, die sich bis in die komische individuelle Dialektfärbung hinein aus der Vielfalt der Stämme und Regionen speist. Nicht zufällig lässt Shakespeare gerade das Thema der »Nation« durch diese Repräsentanten der unterschiedlichen Regionalinteressen an hervorgehobener Stelle diskutieren. Ist Schiller bei der Wahl des Dreißigjährigen Krieges und der historischen Machtoptionen, in die er Wallenstein stellt, nicht in einer ganz ähnlichen, nur viel auswegloseren Lage? Er, der 1797/98 nicht einmal den Ansatz einer solchen Chance sieht, klagt bekanntlich in einer der Xenien (*Das deutsche Reich*): »Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden, | Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.«³²

Die Diskussion in der zweiten erwähnten Szene aus *Henry V* zwischen dem König und seinen Soldaten dreht sich um zeitgenössische Themen höchster Aktualität: Kriegsführung, Untertanenpflicht, die moralische Autorität des Königs, das Verhältnis von Legalität und Effizienz, nationale Einheit. Nein, die Rede ist nicht von *Wallenstein*, sondern wiederum von *Henry V*. Oder doch von *Wallenstein*?

³¹ Im Übrigen ist Verdi Jahrzehnte später im *Otello* dramaturgisch ganz ähnlich verfahren. Den ersten Shakespeareschen Akt streicht er ganz, um zu Beginn der Oper aus einer Vielzahl von Chorstimmen heraus den Protagonisten triumphal hervortreten zu lassen.

³² NA, Bd. 1, Gedichte, hrsg. v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 320.

Was noch wichtiger ist: Durch die durchgängige Nebeneinanderstellung von Staatsszenen und Volks- bzw. Armeeszenen wird das Gebilde der Nation neben dem Herrschaftsdiskurs auch in seiner geographischen und sozialen Topographie zur Debatte gestellt.

Wer freilich das Volk als Mitspieler denkt, muss den Ursprüngen nachgehen: Schiller kommt um eine nähere Betrachtung der dramatischen Rolle des Chores in der griechischen Tragödie gar nicht herum. Zum Ende des Lagers haben sich »Die Soldaten aus dem Hintergrunde [...] herbeigezogen und machen den Chor« (Z. 1058).³³ Dazu müssen wir wissen, dass der Chor auch bei Shakespeare viele Namen trägt: Manchmal sprechen ihn einfache *Bürger*, üblicherweise aber Chorus, Prolog und Epilog. Unter diesen Bezeichnungen tritt er in *Henry V* auf, vor dem 2. und dem 3. Akt als Chorus.

Später, in der Vorrede zur *Braut von Messina*, hat Schiller den modernen Chor vom griechischen Chor unterschieden. Wen sollte er mit modernem Chor gemeint haben, wenn nicht Shakespeare; oder vielleicht: sich selber mit dem Shakespeareschen Modell in der Erinnerung? Für Schiller ist der Chor im Gegensatz zu Lenz und Friedrich Schlegel nicht mehr natürliches Organ des Gemeinwesens, er ist vielmehr »Kunstorgan«, das als »lebendige Mauer« die Tragödie »von der wirklichen Welt« abschließt. In der alten Form ist der Chor als Ausdrucksmittel des modernen Geschichtsdramas nicht mehr möglich, sehr wohl aber in der neuen, deren Funktion zwischen ironisierender Verfremdung und metadramatischer Kommentierung wechselt. Beide Funktionen erfüllt der Chor in *Henry V*. Was im einzelnen an Übereinstimmung zwischen den chorischen Funktionen beider Dramatiker vorliegt, würde eine gesonderte Abhandlung verdienen. Für den vorliegenden Zusammenhang ist festzuhalten: In der Wahl der Themen, der Argumentationsstruktur und teilweise der gewählten Diktion stimmen die chorischen Elemente in *Henry V* und der »Prolog Gesprochen bei der Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798«, also zur Uraufführung, überein. Schiller weitet den Eingangsprolog im Vergleich zu Shakespeare aus, aber wesentlich dadurch, dass er Motive und Passagen aus den Chorus-Teilen der Aktanfänge aus *Henry V* einbezieht. Die auffälligste bis in die wörtliche Zitierung gehende Übereinstimmung ist dabei der Hinweis auf die Bühne als einem kleinen Kreis, in dem sich kraft unserer Phantasie Großes abspielt. »So stehe dieser Kreis, die neue Bühne | Als Zeugen des vollendeten Talents« (Z. 24-25), erlebt der Wallensteinsche Prolog. »Can this cockpit hold | The vasty fields of France? Or may we cram within this wooden O the very casques | That did affright the air at Agincourt« (Z. 11-14), lautet der oft zitierte Verweis auf die ovale Form vermutlich des *Curtain Theaters*, dem Vorgänger des berühmten *Globe*. Und wie Shakespeares Chor in jeder seiner Reden mit einer rhetorischen Demutsgeste um den Applaus der Zuschauer (Z. 8-11, 33-34) buhlt, endet auch der Weimarer Prolog mit einer Bitte um die Gewogenheit der Zuschauer (Z. 119-129). Zahlreiche weitere Entsprechungen wären zu ergänzen.

Aber das alles, so könnten die Einwände lauten, betrifft doch nur die Äußerlichkeiten. Dazu müsste freilich geklärt werden, wo die Äußerlichkeiten aufhören und

³³ NA, Bd. 8, Wallenstein, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949.

die Innereien beginnen. Betrachten wir also abschließend den historischen Konflikt, dem sich Wallenstein ausgesetzt sieht. Auch ohne die scharfe Ironie des alten Piccolomini ist die historische Dimension in seinen Zeilen (2333-2335) klar umrissen: »Nichts will er, als dem Reich den Frieden schenken; | Und weil der Kaiser *diesen* Frieden haßt, | So will er ihn – er will ihn dazu *zwingen!*« Darin ist ein historisch-moralischer gegen einen historisch-juridischen Anspruch gesetzt und letztlich auf ein altes staats-theoretisches und sittliches Problem reduziert, in dem beide Positionen nahezu ausgewogen die Rechtmäßigkeit für sich reklamieren können: Frieden gegen Treue, Verantwortung vor dem Volk gegen Loyalität gegenüber dem Kaiser, Sittlichkeit gegen Recht. Für beide Positionen gibt es vernünftige Gründe. Dieser historische Konflikt wird zusätzlich durch einen persönlichen Konflikt überlagert. Ohne Zweifel geht es Wallenstein ja auch darum, dass dieser Frieden *von ihm* zu kommen habe und nur von ihm kommen könne. Die sittlich schon nicht leicht zu entscheidende Frage wird durch persönliche Hybris und die schwere Schuld des Verrats durch den, der es besser kann als alle anderen, belastet. Das erkennt Wallenstein in seinem Entscheidungsmonolog, der eine nähere Analyse gerade auch im Vergleich mit der gedanklichen Strukturierung der Monologe Hamlets verdienen würde.

Die Ausstrahlung, die dieser historische Konflikt auf die damals herrschende politische Situation hatte, ist bekannt. »Die Integrität der Ordnung aufgrund ihrer geschichtlichen Dauer bildete [...] das Gegenprinzip zur Französischen Revolution und zu ihrem naturrechtlichen Deutungsmodell: der Negation des Bestehenden im Namen [...] übergeschichtlicher Vernunftprinzipien.«³⁴

Und eben dieser Frage widmete auch Shakespeare ein ganzes Stück, *Richard II.* Darin widersetzt sich die englische Nobilität in der Person ihres charismatischen Führers Bolingbroke dem auf traditionaler Herrschaft, Wallenstein würde sagen: auf dem »ewig Gestrigen« gründenden Unrechtsregime Richards. Dieser Bolingbroke, der spätere Henry IV und dessen Protagonist in Shakespeares gleichnamigem Historiendrama, gewinnt bereits in den Londoner Triumphzügen Ende des 5. Aktes von *Richard II.*, vollends dann in den beiden ihm gewidmeten Stücken die Konturen eines erfolgreichen Königs, der allerdings immer den Makel der unrechtmäßig erlangten Herrschaft trägt. Wirklich charismatisch erst wird sein Sohn Henry V, wie ich zu schildern versuchte; und er wurde es in einer Rolle, die dem »republikanisch« träumenden Schiller gewiss gefiel – als Volkskönig. (Die politische Brisanz für die Shakespearezeit lag darin, dass Elizabeth I einer überlieferten Bemerkung nach ihre prekäre politische Lage mit derjenigen des gestürzten Richard verglich.) Die Fragen also, die Shakespeare im Zusammenhang seiner Historien umtrieben – von der charismatischen Herrschergestalt über die Legitimität und Autorität von Herrschaft bis zu deren Rahmenbedingungen in einer modernen Staatsstruktur und einem modernen Nationengebilde –, waren allesamt Fragen, die Schiller in einem veränderten historischen Rahmen und unter anderen politischen Bedingungen, aber vergleichbaren politischen Zielen in seinen *Wallenstein* hineinschrieb. Wallensteins Monolog, der ebenso sehr ein Rechtfertigungs- wie ein Ent-

³⁴ Dieter Borchmeyer, Weimarer Klassik, a. a. O., S. 424.

scheidungsmonolog ist, wiederholt die Fragen, die Shakespeare in *Richard III*, *Richard II* und über die beiden Henriaden hinweg verfolgte.

Ich bin mir bewusst, dass ich ein einseitiges Bild von den Einflüssen gezeichnet habe, denen Schiller während der Arbeit am *Wallenstein* ausgesetzt war. Auch standen für Schiller noch andere, ebenso gewichtige Fragen im Raum. Aber um ein ausgewogenes Bild des Weltliteraten Schiller ging es in diesem Zusammenhang nicht, sondern allein um das Verhältnis zu Shakespeare. Ich habe zu zeigen versucht, dass Shakespeare nicht nur für Goethe, sondern auch für Schiller ein »Stern der höchsten Höhe« war und ein Leben lang blieb. Darüber hinaus galt es zu zeigen, dass Fragen der Intertextualität, wie es heute heißt, nicht nur auf Text-, sondern gerade auch auf Motiv- und Strukturbezüge auszuweiten sind. Und schließlich war mir am Nachweis gelegen, dass der Bezug zu Shakespeare im Großen wie im Detail von einer Perspektive aus, die fast ausschließlich auf die Tragödien Shakespeares konzentriert bleibt (ergänzt um *Richard III* und *Julius Caesar*), zwangsläufig all jene dramaturgischen Lektionen ausblendet, die denjenigen Bereichen des Shakespearewerkes entstammen, die in Deutschland weniger bekannt sind.

Eckermann berichtet, wie sich Goethe über die Frage mokierte, welche Teile der *Xenien* von ihm, welche von Schiller stammen. Entscheidend sei doch, so dessen ungeduldige Antwort, dass es sie gibt.

WOLFGANG RANKE

SCHILLERS SHAKESPEARE

Von den *Räubern* zum Weimarer *Macbeth*

Schillers Shakespeare-Verständnis ist nur indirekt zu erschließen. Anders als Gerstenberg, Herder, Goethe, Lenz oder August Wilhelm Schlegel hat Schiller sich nicht zusammenhängend, etwa in einem Essay, zu Shakespeare geäußert. Zwar gibt es eine Fülle von Bezugnahmen auf den Briten in Vorreden, theoretischen Texten und Briefen, die Schillers eifrige Shakespeare-Lektüre, seine Verehrung des Genies, in späteren Jahren auch die genaue Beschäftigung mit der Komposition einzelner Stücke dokumentieren, aber eine wirklich sprechende, interpretatorisch aufschlussreiche Auseinandersetzung mit dem Werk Shakespeares fehlt bei Schiller.¹ Etwas anderes ist es, nach der Bedeutung Shakespeares für Schiller zu fragen. In dieser Hinsicht steht von Beginn an fest: Shakespeares Name bedeutet Programm und wird für jeweils Eigenes in Anspruch genommen. In diesem Sinne ist er eine wandlungsfähige Größe: ›Shakespeares Schatten‹ verändert sich so, wie sich Schillers eigene dramatische Praxis ändert. Die Bedeutung Shakespeares für Schiller ist nicht zu trennen von dessen eigenen jeweiligen Selbstbehauptungsansprüchen, und sie erschließt sich am besten, wenn man dabei mit berücksichtigt, wozu sie jeweils in Opposition steht. Ich möchte das hier an zwei ganz unterschiedlichen Beispielen zeigen: an Schillers erstem dramatischen Werk, das deutlich Züge eines sogenannten ›shakespearisierenden Dramas‹ trägt und damit der herrschenden Theaterdramatik opponiert, und an seiner *Macbeth*-Bearbeitung aus der klassischen Phase, die einem ästhetisch reflektierten Theaterkonzept verpflichtet ist und damit dem bis dato gepflegten ›naiven‹ Realismus der deutschen Shakespeare-Adaptionen opponiert.

I

Als der junge Regimentsmedicus Friedrich Schiller 1781 *Die Räuber* anonym im Stuttgarter Selbstverlag publiziert hatte, da formulierte bereits der erste Rezensent des Stückes in der *Erfurtischen Gelehrten Zeitung* die viel zitierte Prognose: »Ha-

¹ Zur Auswertung der mannigfachen theoretischen und brieflichen Bezugnahmen Schillers auf Shakespeare für die Rekonstruktion von Schillers Shakespeare-Bild vgl. Peter André Bloch, Schillers Shakespeare-Verständnis, in: Eduard Kolb, Jörg Hasler (Hrsg.), Festschrift für Rudolf Stamm, München, Bern 1969, S. 81-101 und ausführlich Paul Steck, Schiller und Shakespeare. Idee und Wirklichkeit, Frankfurt/M., Bern, Las Vegas 1977.

ben wir je einen teutschen Shakespear zu erwarten, so ist es dieser«. ² In der Tat hat Schiller viel dafür getan, genau dieses Stichwort hervorzurufen, – aber gerade nicht in dem Sinn, der von dem Rezensenten, Christian Friedrich Thimme, gemeint war. Der nämlich verstand unter einem ›teutschen Shakespear‹ einen Dramenautor, der es verstünde, Shakespeares ›Schönheiten‹ mit Aristoteles' Poetik und Lessings Dramaturgie zu verbinden. ³ Schillers Shakespeare-Verständnis aber sah anders aus. Das zeigt nicht nur das Stück selbst, sondern schon die Vorrede. Deutlicher noch als die publizierte Vorrede ist in dieser Beziehung die erste Version – die dann ›unterdrückte‹ Vorrede zum Stück. Darin begründet Schiller provozierend ausführlich, warum sein Stück für die bestehende deutsche Bühne gar nicht geeignet sei. Schiller bringt hier nicht etwa Entschuldigungen vor, mit der Bescheidenheit des Anfängers ohne praktische Erfahrung argumentierend, sondern er vertritt die Bühnenuntauglichkeit seines Stücks geradezu offensiv als ein besonderes Qualitätsmerkmal des Dramas. Wer die nachfolgende große Erfolgsgeschichte des Schillerschen Erstlings gerade auf dem Theater kennt, für den mag diese Hervorhebung der Bühnenabstinenz einigermaßen erstaunlich sein. Tatsächlich bedeutet sie jedoch nicht weniger als eine bewusste Auszeichnung des eigenen Stücks als dramatisches Werk aus dem Geiste Shakespeares.

Schiller unterscheidet hier nämlich zwischen Theaterstücken und dramatischen Werken, und markiert diese Differenz sogleich durch eine bekannte Leitopposition, für die die Namen Corneille und Shakespeare stehen. Danach ist Shakespeare der dramatische Dichter, der uns tiefe Einblicke in die »Leidenschafften und geheimsten Bewegungen des Herzens« mit Hilfe seiner Figuren gewährt, Corneille dagegen bloßer Theaterautor, dessen rhetorische Repräsentationskunst gerade am Wesentlichen des Dramas vorbeigeht – nämlich, so drückt es der Mediziner und Psychologe Schiller aus, am »Vorrecht der Dramatischen Manier, die Seele gleichsam bey ihren verstohlensten Operationen zu ertappen« (NA, Bd. 3, S. 243). ⁴ Schlaglichtartig beleuchtet Schiller das durch kontrastierende Anspielungen auf Shakespeares *Macbeth* und Corneilles *Cid*:

Wenn der unbändige Grimm in dem entsezlichen Ausbruch *Er hat keine Kinder*: aus Makduff redet, ist diß nicht wahrer und Herzeinschneidender als wenn der alte Diego seinen Sakspiegel herauslangt, und sich auf offenem Theater begucket? o Rage! o Desespoir! (NA, Bd. 3, S. 243)

Die Leitopposition Corneille versus Shakespeare hat ihre eigentliche Pointe in der unterstellten Theaternähe bzw. – ferne der beiden Dramatiker. Corneilles rhetorische Repräsentationskunst steht für ein Drama, das sich den Geschmacksnormen des Theaters – insbesondere des höfischen Theaters natürlich – optimal anpasst.

² Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen, ges. u. hrsg. v. Julius W. Braun., I. Abt., Schiller, Bd.1, Leipzig 1882, S. 1-7, hier S. 1.

³ Vgl. Braun I,1 (Anm.2), S. 2 u. 7.

⁴ Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Siegfried Seidel, hrsg. [seit 1991] v. Norbert Oeller, 43 Bde, Weimar 1943-2003 (zit. als NA).

Shakespeares Genie dagegen steht für eine dramatische Kunst, deren ›herzeinschneidende‹ Wirkung des Theaters gar nicht bedarf:

Wahr also ist es, daß der ächte Genius des Dramas, welchen Schakespear, wie Prospero seinen Ariel in seiner Gewalt mag gehabt haben, daß sage ich, der wahre Geist des Schauspiels tiefer in die Seele gräbt, schärffter ins Herz schneidet, und lebendiger belehrt als Roman und Epopee, und daß es der sinnlichen Vorspiegelung gar nicht einmal bedarf uns diese Gattung von Poesie vorzüglich zu empfehlen. Ich kann demnach eine Geschichte Dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein theatralisches Drama. Im ersten Fall darf ich mich nur den allgemeinen Gesezen der Kunst, nicht aber den besonderen des Theatralischen Geschmacks unterwerffen. (NA, Bd. 3, S. 243f.)

Es mag dahingestellt bleiben, ob Schiller hier wirklich (unter Berufung auf Shakespeares Genie) sein erstes Drama als ›Lesedrama‹ verstanden wissen will. Wichtiger als dies ist die Tatsache, dass er hier auf einen etablierten zeitgenössischen Diskurs um Shakespeare und das so genannte ›shakespearisierende Drama‹ des Sturm und Drang Bezug nimmt und dabei das eigene Stück ganz deutlich in die Shakespeare-Nachfolge stellt.

Die Berufung auf Shakespeare, die sich in den 1770er Jahren im Kreis der Stürmer und Dränger um Herder, Goethe, Lenz, Klinger und Wagner geradezu zu einem Shakespeare-Kult entwickelt hatte, stand von Beginn an in Opposition zur Orientierung des deutschen Theaters an der französischen Theaterkultur, die seit Gottscheds Theaterreform in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Maßstab gewesen war. An diesem Maßstab gemessen, ist Shakespeares Werk Paradigma einer genialen, aber wildwüchsigen Dramatik, die in eklatanter Weise gegen die Regeln der Gattungspoetik verstößt: nicht nur gegen die in der Tragödientheorie zu verbindlichen Regeln erhobenen drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, sondern auch gegen die Einheit des Tones und die strikt gezogenen Grenzen zwischen hoher Tragik und niederer Komik. Anzügliche Wortspiele und derbe Zoten werden als Verstoß gegen die im französischen Theater allerwichtigste Forderung der ›bienséance‹, der ›Wohlanständigkeit‹, gewertet. Auch Geistererscheinungen, Magie und Zauberei hielt man für nicht vereinbar mit der rationalistisch interpretierten Wahrscheinlichkeitsforderung des Aristoteles. Es war gang und gäbe, selbst in der englischen Diskussion, zwischen Shakespeares ›Schönheiten‹, seinen genialen Einfällen, seiner großen Menschenkenntnis und seinen offensichtlichen ›Fehlern‹ zu unterscheiden. Nun hatte zwar schon Lessing im 17. *Literaturbrief* und dann in seiner wirkungsmächtigen *Hamburgischen Dramaturgie* vehement gegen die Vorherrschaft des französischen Musters auf deutschen Theatern protestiert und sich dabei auch auf Shakespeare berufen, aber tatsächlich hatte Lessings neoaristotelische Mitleids-Dramaturgie des Trauerspiels für das bürgerliche Illusionstheater vergleichsweise wenig mit Shakespeare zu tun. Lessings dramaturgische Grundsätze haben bis in die 1780er Jahre die theaterkritische Diskussion bestimmt⁵ – mit der

⁵ Vgl. dazu Karl S. Guthke, Shakespeare im Urteil der deutschen Theaterkritik des 18. Jahr-

Konsequenz, dass Friedrich Ludwig Schröder, der die ersten Shakespeare-Inszenierungen Mitte der 1770er Jahre in Hamburg veranstaltete, die Tragödien des großen Briten weitgehend den Konventionen des bürgerlichen Illusionstheaters anpasste.⁶

Die innovativen Shakespeare-Abhandlungen neuen Typs aus dem Umkreis des Sturm und Drang abstrahieren dagegen vom Problem des Theaters. Mehr noch: in ihnen bekundet sich ein entschiedener Protest dagegen, den Forderungen des Theaters in der Debatte um Shakespeares dramatisches Genie überhaupt ein ausschlaggebendes Gewicht einzuräumen. Am sinnfälligsten geschieht das in Herders programmatischem Shakespeare-Aufsatz von 1773, in dem die aristotelische Poetik durch historische Relativierung in ihrer normativen Geltung außer Kurs gesetzt wird.

Nach Herder entstanden nämlich Shakespeares Werke nicht wie die des Sophokles unter Voraussetzungen, die eine einfache Fabel begünstigen. Shakespeares Aufgabe sei erheblich schwieriger gewesen, denn er habe keine griechische Simplizität in Geschichte, Volk und Gesellschaft vorgefunden wie Sophokles. Er habe sein Werk aus einer künstlerischen Notlage heraus geschaffen: als eine Zusammensetzung des Verschiedenartigsten und Widersprüchlichsten. Und gerade in der Formung dieser Vielfältigkeit zu einer organischen Ganzheit bestehe die Größe seiner Leistung. Nicht mehr eine Handlung wie bei den Griechen, sondern das ›Fresko‹ einer gesellschaftlichen Totalität bestimme bei ihm die dramatische Form. Was Shakespeare üblicherweise zum Vorwurf gemacht wird: mangelnde Rücksicht auf die Regeln des Theaters, sieht Herder nun geradezu als dessen Vorzug an. Shakespeares Dichtung sei Welttheater, aber gerade nicht eine fürs »Brettergerüst« konzipierte Theaterkunst wie die französische Tragödie. Bezeichnend ist, dass Herder seinen *Leseeindruck* zur Grundlage der Argumentation macht:

Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! – einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle – was wir in der Hand des Weltschöpfers sind – unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet. Wer kann sich einen größern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter! denken!⁷

Shakespeares Drama wird hier von Herder aufgefasst als Dichtung, die die Grenzen des Apparats der bekannten Bühnenpraxis sprengt, gerade weil sie als Dichtung das

hundert, in: *Jahrbuch der Deutschen Shakespearegesellschaft* 11, 1967, S. 37-69; Eva Maria Inbar, *Shakespeare-Rezeption im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 61, 1980, S. 129-149.

⁶ Vgl. im Detail dazu Paul F. Hoffmann, *Friedrich Ludwig Schröder als Dramaturg und Regisseur*, Berlin 1939, S. 91-152; vgl. auch Simon Williams, *Shakespeare on the German stage*, vol. I, 1586-1914, Cambridge 1990, S. 67-87.

⁷ Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Günter Arnold u. a., Bd. 2, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, S. 509.

Weltganze seiner Zeit widerspiegelt. Der Begriff des Dramas, den Herder im Zusammenhang mit Shakespeares Werk verwendet, hat sich nahezu völlig von der traditionellen Bedeutung des Theaterschauspiels gelöst.⁸

Entsprechend gehört die entschiedene Opposition zum bestehenden Theater dann zum Grundgestus der in den 1770er Jahren entstehenden ›Geniedramatik‹. Namentlich Goethes *Götz von Berlichingen* bricht ostentativ alle Bühnenregeln mit seinen häufigen Ortswechseln und Kurzszenen, der Fülle des Personals, der episodischen Handlungsanlage und der häufig derben und volkstümlich archaisierenden Sprache. Gerade dies galt in der Kritik dann als Kennzeichen des ›shakespearisierenden Dramas‹, dessen Lektüre-Wirkung gelobt, dessen Theaterauglichkeit aber bestritten wurde. Als Nebeneffekt der *Götz*-Kritik ist überdies der Begriff des ›Lesedramas‹ salonfähig geworden.⁹

Schiller stellt sich mit seinem dramatischen Erstling ganz bewusst in diese Tradition. Das gilt schon für die Bauform des Dramas, die sich – so heißt es in der veröffentlichten Vorrede – »in die allzuenge[n] Pallisaden des Aristoteles und Batteux« nicht »einkeilen« (NA, Bd. 3, S. 5) ließ. Die Handlungsdauer des Stücks gibt Schiller mit »ohngefähr 2 Jahre« (NA, Bd. 3, S. 241) an. Der Schauplatz wechselt mit nahezu jeder Szene, und überdies vollzieht sich die Handlung in Spiel und Gegenspiel der beiden Brüder Moor in weitgehendem Nebeneinander. Als Zeichen der bewussten Shakespeare-Nachfolge im Sinne Herders und Goethes sind zudem die zahlreichen lyrischen und epischen Einlagen anzusehen – die melancholischen Lieder Amalias und Karls einerseits und die großen Erzählungen insbesondere der Räuber Spiegelberg und Kosinsky andererseits. Wie diese Erzählungen so dient auch die Raumgestaltung der *Räuber* dem Zweck, ein möglichst breites Spektrum äußerer Wirklichkeit ins Spiel zu bringen. Zugleich entsprechen die unterschiedlichen Schauplätze in Verbindung mit unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten als symbolträchtige Szenerien der psychischen Verfassung der beiden Hauptfiguren: Während der Rebell Karl sich vornehmlich in wechselnden Außenräumen bewegt, die seinen schwankenden Stimmungen zwischen Sehnsucht nach Heldengröße alter Zeiten, abenteuerlichem Räuberleben, melancholischer Rückbesinnung auf Kindheit und Jugend im heimatlichen Franken, schließlich Rachedurst und Reue korrespondieren, ist der Innenraum des gräflichen Schlosses der Ort, an dem der Intrigant Franz sein angemessenes Wirkungsfeld und am Schluss sein nächtliches Gefängnis findet. Über die symbolisch-atmosphärische Raum- und Zeitgestaltung

⁸ Zum Begriff des Dramas vgl. Herder (Anm.7), S. 511. Dazu Fritz Martini, Die Poetik des Sturm und Drang, in: Reinhold Grimm (Hrsg.), Deutsche Dramentheorien, Bd. 1, Wiesbaden 1991, S. 123-166, hier S. 135 u. 140; ferner Wolfgang Proß, Herders Shakespeare-Interpretation, in: Roger Bauer u. a. (Hrsg.), Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik, Bern, Frankfurt/M., New York 1988 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, A 22), S. 162-181, hier S. 162 u. 165f.

⁹ Vgl. dazu ausführlich Eva Maria Inbar, Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur, 1773-1777: Zur Entstehung der Begriffe ›shakespearisierendes Drama‹ und ›Lesedrama‹, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1979, S. 1-39 und Rosmarie Zeller, Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810, Bern, Stuttgart 1988, S. 51-62.

in Shakespeares Dramen hatte bereits Herders Shakespeare-Aufsatz seine Leser belehrt,¹⁰ und Schiller erweist sich hier als sein gelehriger Schüler.¹¹

Als ›shakespearisierend‹ ist aber vor allem die ausdruckskräftige, bilderreiche und auch vor Derbheiten nicht zurückscheuende Sprache empfunden worden, die mit dem Konversationston der bürgerlichen Rührstücke und Familiendramen radikal bricht. Die Normen der ›Wohlanständigkeit‹ werden provokativ außer Kraft gesetzt, wenn Karl Moor die beengende, subordinationsbeflissene und konventionsängstliche Gegenwart als »schlappe[s] Kastraten-Jahrhundert« (NA, Bd. 3, S. 21) anprangert und dies mit entsprechend drastischen Beispielen veranschaulicht.

An König Lears bildgewaltige Rasereien in der Sturm-Szene auf der Heide (*King Lear* III,2) erinnert Karl Moors empörter Ausbruch gegen die ganze Menschheit als Reaktion auf die vermeintliche Verstoßung durch den Vater in der zweiten Szene der *Räuber*:

MOOR tritt herein in wilder Bewegung, und läuft im Zimmer auf und nieder, mit sich selber. MOOR. Menschen – Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerder im Busen! Löwen und Leoparde füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und Er, Er – Bosheit habe ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt – aber wenn Blutliebe zur Verrätherinn, wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer männliche Gelassenheit, verwilde zum Tyger, sanftmüthiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben.

[...] Ich möchte ein Bär seyn, und die Bären des Nordlands wider dis mörderische Geschlecht anhezen – Reue, und keine Gnade! – Oh ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! (NA, Bd. 3, S. 30f.)

Tiervergleiche und kosmisch ausgreifende hyperbolische Bildlichkeit sind Erkennungszeichen der shakespearisierenden Leidenschaftssprache, wie sie in Schillers Stück – nicht anders als in Klingers thematisch verwandten *Zwillingen* – häufig eingesetzt wird, ohne dabei immer ganz situationsangemessen zu sein.¹²

Darüber hinaus ist die zitierte Passage auch ein Beispiel für die Übernahme und Anverwandlung Shakespearescher Motive. Was nämlich in Karl Moors exaltierter Empörungsrede zum Ausdruck gebracht wird, ist die Vorstellung, alle menschliche Bindung, ja die kosmische Ordnung selbst, die *Chain of Being*, löse sich auf, wenn der Kern – die »Blutliebe« zwischen Vater und Kindern – zerstört ist.¹³ Ein Motiv,

¹⁰ Vgl. Herder (Anm. 7), S. 512-518.

¹¹ Auch die Shakespearesche Technik der ›Wortkulisse‹ – also der verbalen Evokation einer spezifischen räumlichen Szenerie – hat Schiller in den *Räubern* bei Karl Moors Rückkehr nach Franken (zu Beginn der Szene IV,1, NA, Bd. 3, S. 87) kunstvoll nachgeahmt (vgl. damit etwa die Ankunft König Duncans und Banquos auf Inverness in Shakespeares *Macbeth* I,6).

¹² Zur Frage der Situationsangemessenheit hyperbolischer Bildlichkeit bei Shakespeare und Schiller speziell sowie zum Vergleich der Bildlichkeit generell vgl. Steck (Anm. 1), S. 49-51 u. 88-107.

¹³ Zur zentralen Bedeutung der ›Chain of Being‹ für die Gedankenwelt des jungen Schiller zur Karlsschulzeit (*Philosophie der Physiologie*, Zweite Karlsschulrede, *Theosophie des*

das Schiller in Shakespeares *King Lear* vorgestaltet fand.¹⁴ Mit dem Stichwort der ›Blutliebe‹ repliziert der empörte Karl nämlich – ungewollt – auf den zynisch-subversiven Monolog seines Bruders Franz in der ersten Szene des Stücks. Franz seinerseits hatte dort die »sogenannte[.] Blutliebe« (NA, Bd. 3, S. 19) einer höhnischen Analyse unterzogen und die heiligen Blutsbande der Familie aufs gründlichste enttabuisiert in zersetzender Aufklärungslust. Schon der erste Rezensent von Schillers *Räubern* hat registriert, dass dieser Monolog Franz Moors dem Monolog Edmunds aus der zweiten Szene des *King Lear* nachempfunden ist¹⁵ – wie überhaupt die Exposition mit Franz' Briefintrige starke Anleihen bei der Gloucesterhandlung des *King Lear* macht.¹⁶ Wie Shakespeares Edmund, der illegitime Sohn des Grafen Gloucester, bietet auch Franz den ganzen Scharfsinn des Freigeistes auf, um die Benachteiligungen des Zweitgeborenen wegzudisputieren und sich so Spielraum zum tabulosen Umgang mit Bruder und Vater zu verschaffen. Als zusätzliches psychologisches Motiv tritt bei Franz noch das Bedürfnis hinzu, seine körperlichen Defizite durch Gewaltherrschaft zu kompensieren – ein Motiv, das Schiller dem Titelhelden aus Shakespeares *Richard III.* abgeborgt hat.¹⁷

Das *Räuber*-Drama bezieht einen guten Teil seiner Faszinationskraft aus den Grenzüberschreitungen der bürgerlichen Moral, die Schiller mit Lust an der Provokation in Szene setzt. Es ist unübersehbar – und wird überdies in Schillers *Selbstbesprechung* der *Räuber* eigens hervorgehoben –,¹⁸ dass Shakespeares große Schurken hier Modell gestanden haben. Dabei ist Schillers Franz Moor, was seine verbalen, mit neuestem medizinischem Wissen und französisch-materialistischer Philosophie angereicherten Zynismen¹⁹ anbetrifft, deutlich als Überbietung Shakespeares angelegt. Aber die Grenzüberschreitungen der amoralischen Freigeisterei werden schließlich wieder aufgefangen in spektakulär inszenierten Angstträumen und Gewissensqualen. Auch dabei strebt Schiller nach Überbietung seines Vorbilds:

Julius) vgl. Hans-Jürgen Schings, Schillers *Räuber* ein Experiment des Universalhasses, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Poetik in der späten Aufklärung, Tübingen 1982, S. 1-21 und mit Rekurs auf Schillers popularphilosophische Gewährsmänner ausführlich Wolfgang Riedel, Die Anthropologie des jungen Schiller, Würzburg 1985, S. 111-121 u. 154-203. Schings versteht Schillers *Räuber* geradezu als »rigorose Probe auf die Tragfähigkeit, auf die Belastbarkeit des Systems [...], als experimentellen Generalangriff auf das Konzept der ›chain of love« (S. 8).

¹⁴ Vgl. dazu insbesondere Peter von Matt, Verkommene Söhne und mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München 1997, S. 143-165.

¹⁵ Vgl. Braun I,1 (Anm. 2), S. 5.

¹⁶ Vgl. dazu insbesondere Paul Steck (Anm.1), S. 32f. und Peter von Matt (Anm. 14), S. 145f.

¹⁷ Vgl. King Richard III I,1, v. 14-31.

¹⁸ Vgl. NA, Bd. 22, S. 120f.

¹⁹ Vgl. dazu ausführlich Schings (Anm. 13), S. 16-20 (mit Rekurs auf Helvétius) und Wolfgang Riedel, Die Aufklärung und das Unbewusste. Die Inversionen des Franz Moor, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 37, 1993, S. 198-220 sowie Katharina Grätz, Familienbande. »Die Räuber«, in: Günter Sasse (Hrsg.), Schiller. Werk-Interpretationen, Heidelberg 2005, S. 11-34, hier S. 15-23.

Wenn dem großen Schurken Richard im V. Akt von Shakespeares Königsdrama auf dem Schlachtfeld die Geister der von ihm Ermordeten im Traum erscheinen und er mit »kalte[n], angstvolle[n] Tropfen« auf seinem »zitternden Fleisch«²⁰ erwacht, so erlebt Franz Moor in einer überaus eindringlichen Traumvision gar das »leibhaft Konterfey vom jüngsten Tage« (NA, Bd. 3, S. 119)²¹ und muss überdies im theologischen Disput mit dem Pastor Moser *ad oculos* demonstrieren, dass er dem »innere[n] Tribunal« (NA, Bd. 3, S. 122) der Gewissensqualen nicht entfliehen kann. Die Nemesis-Struktur des Shakespeareschen Dramas ist bei Schiller religiös vereindeutigt. Der Richtergott, den der Pastor Moser mahnend ins Feld führt, ist die höchste Instanz jener ›Vorsehung‹, der sich auch Karl Moor am Ende zu beugen hat, wenn auch auf ganz andere Weise als der Bruder.

So ›modern‹ (und zugleich monströs) Franz Moor in seinen tabubrechenden Monologen (I,1, II,1 und IV,2) auch wirken mag, seine Person entspricht nicht der Kühnheit seiner Rede. Ihm fehlt die beeindruckende Ausstrahlung des großen Schurken Shakespearescher Prägung auf andere Personen,²² vor allem fehlt ihm Mut und Tapferkeit, oder mit Schillers Leitkategorie gesagt: ihm fehlt die »Größe«. Der Sympathieträger, ja die Identifikations- und Projektionsfigur Schillers²³ in den *Räubern* ist dagegen Karl Moor, dem Schiller alle heroischen Züge verliehen hat, die Franz fehlen: Edelmut, Opferbereitschaft, Charisma als geborener Anführer und erotische Ausstrahlungskraft. Zugleich aber ist Karl auch Melancholiker wie Hamlet, dessen berühmten Monolog zu ›Sein oder Nichtsein‹ er in der nächtlichen Wald-Szene beim verfallenen Schloss am Ende des IV. Aktes quasi zitiert,²⁴ die Pistole an der Schläfe über »Zeit und Ewigkeit« nachgrübelnd, dann aber anders als Hamlet mit heroischer Entschlusskraft endend:

Nein! ich wills dulden *Er wirft die Pistole weg.* Die Quaal erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden. (NA, Bd. 3, S. 110)

Kurz darauf erscheint der zum Gerippe ausgemergelte alte Moor aus seinem Hungerturm-Verlies wie der Geist von Hamlets Vater und wird von Karl entsprechend als solcher begrüßt: »Geist des alten Moors! Was hat dich beunruhigt in deinem

²⁰ William Shakespeare, *King Richard III / König Richard III*. Englisch und Deutsch, übers. u. hrsg. v. Herbert Geisen, Stuttgart 1978, S. 239 (für V,3, v. 182: »Cold fearful drops stand on my trembling flesh.«).

²¹ Auf die diesbezügliche Parallele zwischen Shakespeares Richard und Franz Moor weist Schiller im § 15 seiner Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* selbst hin.

²² Das gilt besonders für die fehlende erotische Ausstrahlung Franz Moors im Gegensatz zu Shakespeares Edmund (*King Lear*) und Richard. Amalias vernichtende Abfertigung des zudringlichen Werbers Franz (*Räuber* III,1) bildet den denkbar größten Kontrast zu Richards furios triumphierender Werbung um Lady Anne (*King Richard III* I,2).

²³ Kenntlich schon am winzigen Detail des langen Halses, mit dem der ansonsten attraktive Karl – wie Schiller selbst – ausgestattet ist (»Sein langer Gänsehals«, NA, Bd. 3, S. 90).

²⁴ Auch das hat bereits der erste Rezensent der *Räuber* registriert. Vgl. Braun I,1 (Anm. 2), S. 7.

Grab?« (NA, Bd. 3, S. 112).²⁵ Die schaurige Szenerie weckt Assoziationen zu Shakespeares mitternächtlicher Szene auf der Burgterasse von Helsingör,²⁶ und die Räuberbande erhält nun – wenn auch reichlich spät – ihre eigentliche Aufgabe: »Rache, Rache, Rache dir! grimmig beleidigter, entheiligter Greis!« (NA, Bd. 3, S. 114) Die höhere Weihe der Nemesis empfangen die Räuber dann kniend von ihrem Hauptmann.

Die *Hamlet*-Anspielungen sind auf Erkennbarkeit hin angelegt und dienen deutlich der Aufwertung Karls durch intertextuelle Markierung – im Kontext weiterer Signale, die in dieser Szene auf die christliche Passionsgeschichte verweisen.²⁷ Durch solche Anspielungen ist Karls Disposition zur großen Aufgabe hinreichend deutlich. Deren substantieller Sinn scheint mit der Nemesis-Weihe der Räuberbande nachträglich erfüllt: »der verworrene Kneul unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt!« (NA, Bd. 3, S. 115). Aber das stellt sich am Schluss als Hybris heraus, wenn Karl sich der höheren Instanz des göttlichen Richters unterwirft.²⁸ Gleichwohl muss Schillers Held auch bei seinem Abgang nicht auf die große Aufgabe verzichten, zu der er disponiert ist, wenn er freiwillig dann – nicht ohne Anspielung auf den leidenden Menschheitserlöser – die Rolle des »Opfers« für die »mißhandelte Ordnung« »vor der ganzen Menschheit« (NA, Bd. 3, S. 135) übernimmt.

Ich fasse zusammen: Bauform, Raumgestaltung, bildkräftige Sprache, Anverwandlung signifikanter Motive sowie Anknüpfungen an bestimmte Figurentypen und intertextuelle Markierungen machen Schillers *Räuber* kenntlich als »shakespeareisierendes Drama«, das sich weder in die engen »Palisaden« der Regelpoetik »einkeilen« noch in die Zwangsjacke moralischer Gutbürgerlichkeit stecken lässt. Zweifellos hat der junge Schiller sich als Dramatiker an Shakespeare geschult. Vor allem aber ist der große Brite Erkennungszeichen. Durch die Bezugnahme auf das Paradigma Shakespeares versucht Schiller von Beginn an seine Position im »literarischen Feld« (Bourdieu) abzustechen: einerseits durch Hervorhebung der Opposition zu aller theatergerechten Dramatik »à la mode«,²⁹ andererseits im Bestreben, seine Vorgänger aus den 1770er Jahren zu überbieten, in deren Tradition er sich ganz bewusst stellt. Dass Schillers *Räuber* dann im Mannheim zum großen Theaterer-

²⁵ Karls nachfolgende Befragung des vermeintlichen Geists seines Vaters steht in deutlicher Parallele zu Horatios Anrede an den Geist in *Hamlet* I,1, v. 127-139.

²⁶ Stimmungsmäßig wird dies präludiert durch die Anspielung auf eine andere Geistererscheinung bei Shakespeare – diejenige Cäsars vor der Schlacht bei Philippi (*Julius Caesar* IV,3) – in dem Lied, das Karl Moor unmittelbar vor seinem Monolog singt (vgl. NA, Bd. 3, S. 107-109).

²⁷ Auf Christi Passion wird in der Szene IV,5 angespielt durch Karl Moors Vorausverweis »Bald – bald ist alles erfüllet«, durch die Gethsemane-Situation der einsamen Entscheidung während des Schlafs der Getreuen, durch die verbale Schlussgeste des »Hamlet«-Monologs (»Ich wills dulden« bzw. »Ich wills vollenden«) und schließlich durch Karls Titulierung als »Erlöser« von Seiten des Vaters (NA, Bd. 3, S. 107, 110, 112).

²⁸ Vgl. Karl Moor: »Gnade – Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte – Dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand.« (NA, Bd. 3, S. 135).

²⁹ So Schiller mit Verachtung in der unterdrückten Vorrede (NA, Bd. 3, S. 246).

folg wurden, steht auf einem anderen Blatt; denn viele der hier herausgestellten shakespeareisierenden Elemente der Buchfassung sind entweder gestrichen oder aber weitgehend entstellt, wie man aus dem *Mannheimer Soufflierbuch* ersehen kann.³⁰

II

Schiller liest in der Zeit des Weimarer Klassizismus Shakespeare neu und anders als in der Jugend. Hatte Schiller in der Karlsschule Shakespeares Tragödien in Wielands Übersetzung begeistert ›verschlungen‹, bis er ganze Szenen auswendig hersagen konnte, wie vielfach bezeugt wird,³¹ so studiert er jetzt das Detail und zwar mit den Augen des Theatermanns. Kein Shakespearesches Drama hat Schiller so gründlich gelesen wie die *Macbeth*-Tragödie, die er Anfang des Jahres 1800 nach Fertigstellung seines *Wallenstein* und mitten in der Arbeit an *Maria Stuart* für das Weimarer Theater neu zu übersetzen unternimmt. Ursprünglich hatte Schiller geglaubt, das sei eine Arbeit von acht bis vierzehn Tagen, er brauche ja nur Wielands Prosaübersetzung in Blankverse zu transformieren.³² Aber dann wird daraus eine intensive mehrmonatige Auseinandersetzung mit dem Text. Vergleichend zu Wielands älterer Version studiert er Johann Joachim Eschenburgs Prosa-Neubearbeitung. Eschenburg, einer der besten Shakespeare-Kenner der Zeit, hatte neben einer philologisch verbesserten Übersetzung anmerkungsweise die neueren Einsichten der englischen Shakespeare-Philologen zugänglich gemacht.³³ Auch über August Wilhelm Schlegels Unternehmen der ersten deutschen Versübersetzung Shakespeares war Schiller von Anbeginn (1797) bestens informiert. Gemeinsam hatte man seinerzeit den *Julius Cäsar* studiert.³⁴ *Macbeth* allerdings hatte der Übersetzer Schlegel damals noch nicht im Visier. Im Vergleich mit Schlegel und Eschenburg waren Schillers Englisch-Kenntnisse eher dürftig. So zieht er das englische Original des *Macbeth* erst heran, als er bereits mitten in der Arbeit ist. In einem Brief an Goethe heißt es dazu:

³⁰ Das betrifft neben den Szenenumstellungen und -streichungen, die allein aus bühnentechnischen Gründen die Struktur des Dramas erheblich verändern, vor allem die Streichung aller Lieder sowie der tabubrechenden Monologe Franz Moors in I,1 und IV,2, den Wegfall aller derben Ausfälle Karl Moors gegen das »Kastraten-Jahrhundert« in I,2, die Kürzung der Gerichtsvision in V,1 (und den Ausfall des religiösen Disputs mit Pastor Moser), die erhebliche Reduzierung der pathetischen Bildersprache sowie den gänzlich veränderten moralisierenden Schluss des Stücks. Zu Recht hat man auf den prägenden Einfluss der beliebten »Familiengemälde« der Schröder, Gemmingen, Großmann u. a. auf die Mannheimer Regiekonzeption hingewiesen. Vgl. Otto Schmidt, Die Uraufführung der »Räuber« – ein theatergeschichtliches Ereignis, in: Herbert Stubenrauch, Günter Schulz (Hrsg.), Schillers *Räuber*. Urtext des Mannheimer Soufflierbuches, Mannheim 1959, S. 151-180, hier S. 154-157.

³¹ Vgl. Reinhard Buchwald, Schiller, Bd. 1, Wiesbaden 1953, S. 229f.

³² Vgl. Schillers Brief an J. Ch. Mellish vom 16.3.1800, NA, Bd. 30, S. 143.

³³ Vgl. dazu Heidi Gidion, Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1971, S. 35-47.

³⁴ Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 7.4.1797, NA, Bd. 29, S. 58f.

Seitdem ich das Original von Shakespear mir von der Frau v Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich beßer gethan, mich gleich Anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen.³⁵

Auch wenn Schiller sich derart mühsam durch verschiedene Textversionen zum ›wahren Sinn‹ hindurcharbeiten musste,³⁶ so ist das Ergebnis seiner Neufassung dann gleichwohl ein sehr gut les- und sprechbarer *Macbeth*-Text, der 1801 publiziert, als Spielvorlage nicht nur auf dem Weimarer Theater reüssierte, sondern gleichfalls in Frankfurt, Breslau, Leipzig, Dresden, Stuttgart, Berlin, Hamburg und Wien während der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts mit Erfolg gespielt wurde. Auch Dorothea Tiecks Versübersetzung im Rahmen der Schlegel-Tieckschen Gesamtausgabe konnte Schillers Version auf dem Theater lange nicht verdrängen.³⁷ Ein instruktives Zeugnis für die Wirkung von Schillers *Macbeth* stammt von dessen Freund Christian Gottfried Körner, dem Schiller im Juni 1800 das Manuskript hatte zukommen lassen. Körner schreibt:

Für den Macbeth dank' ich Dir sehr. Ich las ihn zuerst ohne das Original, und freute mich das Ganze so aus einem Guße zu finden. An Shakespear ist man das eigentlich nicht gewohnt, und da mir der Macbeth ganz aus dem Gedächtniß gekommen war, so hielt ich dieß anfänglich für einen besondern Vorzug dieses Stücks. Aber bey der Vergleichung fand ich bald, was Du hattest weglassen müssen, um den TotalEindruck nicht zu stören. Und die HauptSchwierigkeit war noch für das Weggelassene ein glückliches Surrogat zu finden. [...] Von dem Geiste des Originals kann man kein lebendigeres Bild erhalten, als durch diese Behandlung.³⁸

Der geglättete Totaleindruck durch Weglassungen und ›glückliche Surrogate‹,³⁹ den Körner lobend hervorhebt, hat die Shakespeare-Adepten aus dem Kreise der

³⁵ Schiller an Goethe vom 2.2.1800, NA, Bd. 30, S. 141.

³⁶ Genaue Angaben zum Anteil der deutschen und englischen Quellen an Schillers Übersetzung finden sich bei Albert Köster, *Schiller als Dramaturg*, Berlin 1891, S. 83-86 u. 301-304.

³⁷ Genaue Angaben zur Aufführungsgeschichte des Schillerschen *Macbeth* finden sich bei Erich Schumacher, *Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne*, Emsdetten 1938, S. 118-159.

³⁸ Körner an Schiller vom 26.6.1800, NA, Bd. 38, S. 275.

³⁹ Neben einer geringfügigen Reduzierung des Personals und dadurch bedingter Veränderungen bei der Verteilung der Dialogsequenzen auf einzelne Sprecher ist hier vor allem an die Veränderung der Hexenszenen und der Pförtnerszene zu denken, sowie an einzelne Szenenumstellungen im Schlussakt zur Vermeidung abrupten Ortswechsel und die Streichung der Szene IV,2 (Macduffs Castle). Der Kindsmord auf offener Bühne wäre schlechterdings am Weimarer Hoftheater nicht präsentabel gewesen. Die Szene lediglich um den grausamen Schluss gekürzt – so in Bürgers *Macbeth* – hätte dagegen die bloß rührende Wirkung eines ›Familiengemäldes‹ gehabt, auf die Schiller im Unterschied zu Bürger gerade nicht spekulierte.

Romantik eher verstimmt.⁴⁰ Den ›Geist des Originals‹ haben sie entsprechend in Schillers *Macbeth* nicht ohne weiteres wieder finden können. Tatsächlich steht hinter Schillers Bearbeitung eine Konzeption, die – trotz aller Bemühungen um sinnadäquate Wiedergabe im Detail – entschieden auf ›Modernisierung‹ Shakespeares abzielt und zwar im Rahmen eines bestimmten Theaterkonzepts und einer bestimmten Ästhetik der hohen Tragödie, die in Opposition stehen zur vorherrschenden Praxis der Shakespeare-Adaptionen.

Die auf dem Theater erfolgreichste *Macbeth*-Bearbeitung vor Schiller stammt von Gottfried August Bürger.⁴¹ Sie war ursprünglich ein Auftragswerk für Friedrich Ludwig Schröder, und nennt sich programmatisch ›Schauspiel‹, nicht Tragödie. Mit Ausnahme der Hexenszenen verwandelt Bürger – wie üblich und von Schröder gewünscht – Shakespeares Blankverse in eine leicht verständliche Konversationsprosa. Die politische Staatshandlung des *Macbeth* ist reduziert auf das Nötigste, im Mittelpunkt steht der von dämonischen Kräften verführte Titelheld, der am Ende – getreu der im bürgerlichen Theater beliebten poetischen Gerechtigkeit – zur Hölle fährt wie auch seine Frau, die in hinzukomponierter Ausführlichkeit für ihren Pakt mit den satanischen Mächten büßen muss. Berühmt waren Bürgers Hexenszenen, auf die er die größte Sorgfalt verwendete bis hin zur lautmalerischen Nachgestaltung und in denen er sein Konzept der Volkspoesie verwirklicht sah. Shakespeare war für Bürger im Gefolge Herders der große Volksdichter, dessen Anknüpfungen an den Volksglauben er kämpferisch gegen alle Gelehrtenpoesie der Aufklärung ausspielte. Entsprechend war er bei der Behandlung von Shakespeares Hexenszenen verfahren: Bezüge zum deutschen Volksglauben sind in die Übersetzung eingearbeitet, Derbes und Schauerliches ist betont. Überdies verdeutlichen zwei neu hinzukomponierte Hexenszenen dem Zuschauer den andauernden und aktiven Einfluss der Hexen auf Macbeth Handeln.

In allen genannten Punkten ist Schillers *Macbeth* nun gerade das Gegenteil zum Bürgerschen.⁴² Schiller übersetzt Shakespeares Stück in Versen und zwar durchgehend – also auch da, wo Shakespeare zur Prosa überwechselt.⁴³ Er signalisiert damit die Gattung der ›Hohen Tragödie‹ in Abhebung von der Tradition des bürgerlichen

⁴⁰ Vgl. Borcherdts Kommentar in der Nationalausgabe (NA, Bd. 13, S. 402f.) zu den Auslassungen August Wilhelm Schlegels, Caroline Schlegels, Solgers und Schleiermachers über Schillers *Macbeth*. Ausführlichere Dokumentation in Hans Heinrich Borchardt (Hrsg.), *Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente*, Stuttgart 1948, S. 523 u. 569-574.

⁴¹ Im folgenden fasse ich kurz zusammen, was ich andernorts ausführlicher dargelegt habe: Vf., *Shakespeare Translations for Eighteenth-Century Stage Productions in Germany: Different Versions of ›Macbeth‹*, in: Dirk Delabastita, Lieven D'hulst (Hrsg.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam, Philadelphia 1993, S. 163-182.

⁴² Wie wenig Schiller der Bürgersche *Macbeth* behagte, macht seine Intervention gegen A.W. Schlegels in seinen Augen zu wohlwollende Rezension des Stücks deutlich. Vgl. Schiller an A.W. Schlegel vom 11.3.1796, NA, Bd. 28, S. 199f.

⁴³ Dieses Vorgehen ist umso bemerkenswerter, als Schiller A.W. Schlegels Essay *Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit ›Wilhelm Meisters‹* im vierten Heft der *Horen* (1796) veröffentlicht hatte, in dem Schlegel die Funktion des Wechsels von Prosa und Blankvers bei Shakespeare eigens erörtert. Schillers Verzicht auf eine formgenaue Wiedergabe des

Trauerspiels oder auch des ›Volksschauspiels‹, das sein Vorgänger mit Shakespeare verknüpft hatte. Denn Schiller übersetzt für ein anderes Theater als Bürger.

Das Weimarer Theater war seit den 1790er Jahren unter Goethes Leitung zunehmend zur Institution ästhetischer Bildung geworden.⁴⁴ Dies kam nicht nur dem Wiederaufleben der Versdramatik zugute, sondern veränderte auch das Regiekonzept, das durch stilisierende Inszenierung den Kunstcharakter der Werke betonte und dem Zuschauer mehr ästhetische Distanz zum Geschehen einräumte als Schröders emotionalisierende Illusionsregie.⁴⁵ Das zeigt sich insbesondere am Umgang der Weimaraner mit Shakespeares Hexenszenen. Auf jede Art von volkstümlichem Schauereffekt wurde ganz bewusst verzichtet. Bei der Weimarer Uraufführung wurden die Hexen in griechischem Kostüm von Männern dargestellt, die auf Kothurnen meist still standen oder im gemessenen Schritt über die Bühne wandelten.⁴⁶ Auf diese Weise mussten sie von Beginn an eher als symbolische, denn reale Wesen wahrgenommen werden. Dem entspricht auf der Ebene des Schillerschen Textes die Erweiterung der ersten kurzen Hexenszene bei Shakespeare durch zahlreiche selbst erfundene Verse zu einer Prolog-Szene, in der die Hexen ihre Bedeutung für das weitere Geschehen selbst kommentierend hervorheben in Form einer dialogischen Selbstbefragung. Der Kernsatz lautet:

Dritte Hexe. Wir streuen in die Brust die böse Saat, | Aber dem Menschen gehört die Tat. (I,1, v. 18f.)⁴⁷

So erhält der Zuschauer im Prolog bereits die entscheidenden Signale, wie er das Nachfolgende zu verstehen hat: Macbeths freier Wille – Voraussetzung für Schuld und Verantwortung im Zeitalter Kants – bleibt die maßgebliche Instanz für sein Tun und unberührt von irgendwelchen realen dämonischen Mächten. Anders mag es mit seinen heimlichen Wunschphantasien stehen, deren ›böse Saat‹ dann aufgeht.⁴⁸ Dem rein symbolischen Status der Hexen im Prolog entspricht eine auffäl-

Shakespeareschen Textes ist also eine bewusste Entscheidung gegen das Programm der Formtreue, für das sich Schlegel stark gemacht hatte.

⁴⁴ Vgl. dazu Eckhard Heftrich, *Shakespeare in Weimar*, in: Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Bern 1988, S. 182-200, hier S. 184-187.

⁴⁵ Vgl. dazu Hilde Haider-Pregler, *Theorien der Schauspielkunst im Hinblick auf ihre Publikumsbezogenheit*, in: *Das Theater und sein Publikum*, hrsg. v. Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1977, S. 89-100, hier S. 98ff. und Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Basel 1993, S. 143-164.

⁴⁶ Zur Weimarer *Macbeth*-Inszenierung vgl. Heinrich Huesmann, *Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar*, Graz 1968, S. 117ff. Schiller hat die ›Spiegelstellen‹ in Shakespeares Text (die eingeschriebene Inszenierung also) entsprechend verändert.

⁴⁷ Ich zitiere Schillers *Macbeth* nach NA, Bd. 13, S. 73-162 durch bloße Szenen- und Versangaben im Haupttext.

⁴⁸ Treffende Hinweise zur Funktionsanalogie der Hexen in Schillers *Macbeth*-Bearbeitung mit den trügenden astrologischen Orakeln im *Wallenstein* finden sich bei Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*, Frankfurt/M. 1988, S. 223ff.

lige Änderung in der zweiten Hexenszene gegenüber Shakespeare: anstatt der teils derb-komischen, teils gehässigen Erzählung der ersten Hexe von der Rache an der Seemannsfrau (I,3) wird bei Schiller in wohlgesetzten, gereimten Versen die Ballade vom durch Reichtum verführten Fischer rezitiert, die man als parabolischen Kommentar zur Macbeth-Handlung verstehen kann.⁴⁹ Auch hier die Betonung des Artifizialen also, die dazu beiträgt, aus Shakespeares realen und höchst lebendigen Hexen symbolische Wesen zu machen. Dort, wo die Hexen bei Shakespeare direkt in die Handlung integriert sind, sind sie natürlich auch bei Schiller aktive Mitspieler, aber der Verständnisrahmen ist durch den Hexenprolog und die stilisierende Inszenierung vorab festgelegt.

Was bedeutet das nun im Hinblick auf den ›Geist des Originals‹ (Körner)? In Shakespeares ›Macbeth‹ sind drei unterschiedliche Sinndimensionen⁵⁰ auf engste Weise miteinander verkoppelt: (1) die moralische Dimension von Schuld und Sühne am Beispiel eines Helden, der – im Unterschied zum simplen Schurken – für moralische Skrupel zu Beginn durchaus empfänglich ist, sich dann aber, nach dem Königsmord im zweiten Akt, zunehmend verhärtet,⁵¹ (2) die politische Dimension des Niedergangs der staatlichen Ordnung und ihrer Restauration durch die legitimen Gegenspieler des Tyrannen; (3) die metaphysische Dimension der Gefährdung der Naturordnung durch naturfeindliche Mächte.⁵²

Das Wirken von übernatürlichen Mächten ist für das Publikum der elisabethanisch-jakobäischen Epoche ein Bestandteil des Weltbildes und gewinnt entsprechend im *Macbeth* eindringliche Bühnenpräsenz durch das Auftreten der Hexen, die reale Gegenwart von Banquos Geist auf der Bühne (III,4) und die Erscheinungen in der Kessel-Szene (IV,1). Es wird überdies erfahrbar in Banquos Traum (II,1), in Macbeths Dolchvision (II,1), in der Dämonenbeschwörung der Lady Macbeth (I,5) und in den vielfach erwähnten Unheilszeichen der Natur sowie durch zahlreiche verbale Bezugnahmen auf die Apokalypse.⁵³

Shakespeares Text lässt durchaus Spielraum für ganz unterschiedliche Lesarten des Zusammenspiels von natürlichen und übernatürlichen Kräften. Schiller hat nun die ausgeprägte Präsenz der metaphysischen Dimension im *Macbeth* nicht

⁴⁹ Innerhalb der als Exemplum stilisierten Ballade wird überdies auf das Paradigma des verlorenen Sohnes verwiesen (I,4, v. 120; NA, Bd. 3, S. 79), dessen heilsgeschichtlicher Sinn pointiert unerfüllt bleibt.

⁵⁰ Zu den drei Sinndimensionen des *Macbeth* vgl. auch Ulrich Suerbaum, Shakespeares Dramen, Düsseldorf 1980, S. 235.

⁵¹ Zum Problem der Sympathielenkung in Shakespeares *Macbeth* vgl. Robert B. Heilmann, The Criminal as Tragic Hero: Dramatic Methods, in: Shakespeare Survey 19, 1966, S. 12-24 und Rainer Lengeler, Macbeth: Vom Mitleiden am Leiden des Verbrechers, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.), Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares, München 1978, S. 55-64.

⁵² Vgl. dazu insbesondere Horst Breuer, *Macbeth*. Die Zerstörung der Natur, in: Shakespeares Dramen. Interpretationen, Stuttgart 2000, S. 343-368.

⁵³ Vgl. dazu Arthur R. McGee, *Macbeth* and the Furies, in: Shakespeare Survey 19, 1966, S. 55-67 und Kurt Tetzeli von Rosador, Magie im elisabethanischen Drama, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Beiheft 5, 1970, S. 99-104.

einfach reduziert, aber er hat durch gezielte Signale ihre Funktion geändert: Die Realität übernatürlicher Mächte wird gewissermaßen eingeklammert, ihre Bühnenpräsenz gehört zur Welt des ›ästhetischen Scheins‹ – vergleichbar den Göttern und leibhaft auftretenden Erinnyen in der antiken Tragödie aus moderner Perspektive betrachtet.⁵⁴ Stattdessen hat Schiller sich – im Gegensatz zu Bürger – mit großer Sorgfalt um die Nachbildung aller Szenen bemüht, in denen sich im *Macbeth* die Staatsmacht repräsentiert findet. Er hat die politische Dimension im *Macbeth* betont und die moralische damit aufs engste verknüpft. Zwar ruft auch Schillers Lady Macbeth die bösen Geister herbei in der fünften Szene des Stücks (bei Schiller I,9), aber gleichzeitig akzentuiert er – stärker als Shakespeare – die rationale Handlungsmotivation des zusammenarbeitenden Königsmörder-Paares. Durch eine kleine hinzugefügte Dialogsequenz in der wichtigen Persuasionsszene vor dem Königsmord⁵⁵ macht Schiller klar, dass beide das politische Problem der Herrschernachfolge und die voraussehbaren Konsequenzen des Mords in der Öffentlichkeit vorher genau bedacht haben. Lady Macbeth erweist sich dabei als kühl kalkulierende Kennerin des machtpolitischen Intrigenspiels wie die Gräfin Terzky im *Wallenstein*.⁵⁶

In diesen Zusammenhang gehört nun auch jenes ›Surrogat‹ (Körner), das allgemein für Schillers größter Missgriff in seiner *Macbeth*-Version angesehen wird: die Ersetzung des betrunkenen Pförtners bei Shakespeare durch einen frommen Sänger.⁵⁷ Direkt im Anschluss an die schreckliche Mordtat an König Duncan auf Schloss Inverness lässt Shakespeare einen betrunkenen Pförtner auftreten, der sich

⁵⁴ Gerhard Storz (Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 392f.) spricht in diesem Zusammenhang von der »Kunstregion des poetischen Dramas«, in die Schiller Shakespeares *Macbeth* zu »entrücken« suche. Ähnlich auch Bloch (Anm. 1), S. 96f. Zu Schillers Theorie des ›aufrichtigen ästhetischen Scheins‹ vgl. Vf., Dichtung unter Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im *Wallenstein*, Würzburg 1990, S. 271-275.

⁵⁵ Vgl. Schiller, *Macbeth* I,15, v. 535-549 (NA, Bd. 13, S. 94).

⁵⁶ Schiller hat sich für die Ausgestaltung der großen Persuasionsszene der Gräfin Terzky (*Wallensteins Tod* I,7) deutlich von Shakespeares *Macbeth* anregen lassen (vgl. bes. die Verse 453-460 der Gräfin mit den Worten der Lady bei Shakespeare I,7, v. 35-44, 51-54). So ist es nicht verwunderlich, dass nun auch umgekehrt die Lady Macbeth in Schillers Bearbeitung Züge der Gräfin Terzky erhält. Vgl. dazu Köster (Anm. 36), S. 78f., 108ff. und Borchmeyer (Anm. 48), S. 225.

⁵⁷ Schon Horace Howard Furness ([Hrsg.], *A New Variorum Edition of Shakespeare*, vol. II: *Macbeth*, Philadelphia 1873, S. 449) ist ratlos angesichts der offenbaren Ignoranz des »great German poet«. Köster (Anm. 36, S. 115) hält Schillers frommen Schlosswächter für den »ärgsten Misgriff in der ganzen Bearbeitung«. Friedrich Gundolf (*Shakespeare und der deutsche Geist*, Godesberg 1947, S. 275) sieht Shakespeares Pförtner missbraucht, da Schiller ihm »den moralischen Spruchzettel weit aus dem Munde hängen« lasse. Auch Bloch (Anm. 1, S. 94f.) und Steck (Anm. 1, S. 158) registrieren eine moralisierende Vereindeutigung bei Schiller gegenüber Shakespeare. Ähnlich auch Simon Williams (Anm. 6, S. 97) und – allerdings abgewogener um eine genaue Funktionsbestimmung des Pförtners bei Schiller bemüht – Ian Findlay, *The Porter's Scene in Schiller's Macbeth*, in: *Modern Language Notes* 88, 1973, S. 980-987.

in seinem wortspielenden Prosa-Monolog selbst mit dem ›Porter of Hell Gate‹ vergleicht, wie er aus den *Miracle Plays* bekannt war. Die Shakespeare-Philologie hat uns belehrt, dass dieser Porter nicht bloß die Rolle des Clowns spielt, sondern dass die Zoten, Wortspiele und Anspielungen in seinem Monolog und dem nachfolgenden Dialog mit dem anpochenden Macduff zugleich als komische Variationen des Themas der *equivocation* zu verstehen sind, die das Geschehen in Inverness symbolisch universalisieren durch die Assoziation Inverness – Hölle einerseits und die Herstellung eines Bezugs zur zeitgenössischen Gegenwart des Zuschauers (Anspielung auf Father Garnet und Gunpowder Plot) andererseits.⁵⁸

Es ist leicht einzusehen, dass Schiller diesen Shakespeareschen Porter nicht brauchen konnte: schon wegen der Prosa-Rede nicht im Rahmen der ›Hohen Tragödie‹, dann natürlich aus Gründen des *Decorums* in einem Hoftheater nicht, schließlich nicht wegen der für die Zuschauer unverständlichen Anspielungen, die schon in Eschenburgs Übersetzung Erläuterungen notwendig gemacht hatten. Was die Kritik der Romantiker hervorrief, ist denn auch nicht dies, sondern die Art der Ersetzung, die Schiller wählte.⁵⁹ Er lässt nämlich ebenfalls einen Pförtner auftreten, dieser aber singt ein frommes Morgenlied in wohlklingenden Versen: »Verschwunden ist die finstre Nacht, | Die Lerche schlägt, der Tag erwacht« und so fort (II,5, v. 741ff.).

Shakespeare-Puristen mögen den Kopf schütteln, dennoch lässt sich Schillers Porter-›Surrogat‹ mehr abgewinnen, als die achselzuckende Diagnose eines Missgriffs oder einer bloßen Verlegenheitslösung. Schiller hat zwar die niedere Komik eliminiert, stattdessen aber ist die Pförtner-Szene ganz von beißender dramatischer Ironie bestimmt. Schillers Pförtner ist zwar fromm, aber nur der gedankenlose Zuschauer wird sich an dessen Lied erbauen. Denn was singt dieser Pförtner direkt im Anschluss an den Königsmord?

Lob sei dem Herrn und Dank gebracht,
der über dieses Haus gewacht,
Mit seinen heiligen Scharen
Uns gnädig wollte bewahren. (II,5, v. 753-755)

Der Situationskontext verleiht den Versen einen blasphemisch-ironischen Sinn, der auch den anschließenden Dialog des Pförtners mit Macduff prägt. Der fromme Pförtner brüstet sich, in der Nacht ganz Schottland gehütet zu haben, weil er das Haus bewachte, in dem der König ruhte. Macduff stellt richtig:

⁵⁸ Zu Shakespeares Porter-Szene vgl. Kenneth Muirs Einleitung zur Arden-Ausgabe des *Macbeth* (William Shakespeare, *Macbeth*, ed. by Kenneth Muir, London 1984 [The Arden Edition of the Works of William Shakespeare]), S. XXV-XXXII. Weiterhin John B. Harcourt, »I Pray You, Remember the Porter«, in: *Shakespeare Quarterly* 12, 1961, S. 393-402 und Glynne Wickham, *Hell-Castle and its Door-Keeper*, in: *Shakespeare Survey* 19, 1966, S. 68-74.

⁵⁹ Vgl. dazu insbesondere Schleiermachers Rezension des Schillerschen *Macbeth* und seinen Brief an A. W. Schlegel vom 17.9.1801; in: Borchardt (Anm. 40), S. 572f.

Den König hütet seine Gnad' und Milde.
 Er bringt dem Hause Schutz, das Haus nicht ihm,
 Denn Gottes Scharen wachen, wo er schläft. (II,5, v. 771-773)

Keineswegs wachen die, wie man gerade gesehen hat. Vermutlich rechnet Schillers grimmiger Humor hier gar mit einem Leser bzw. Zuschauer, der den Shakespeare'schen Text, zumindest aber dessen Eschenburgsche Übersetzung kennt. Ein solcher Leser nämlich vermag hier das bewusst eingesetzte kontrafaktur-ähnliche Verfahren zu erkennen, das Schillers Transposition prägt: An die Stelle des betrunkenen Höllenpfortners (›porter of Hell-Gate‹) setzt Schiller den machtlosen himmlischen Wächter und seinen selbst ernannten irdischen Vertreter, den das mächtige Klopfen ans Tor nicht aus dem Rausch weckt, sondern beim Gebet stört:

Ein guter Tag fängt an mit Gottes Preis,
 's ist kein Geschäft so eilig als das Beten. (v. 751f.)

Die metaphysische Dimension des Geschehens, die bei Shakespeare durch die Gleichsetzung Inverness – Hölle eingespielt wird, ist bei Schiller auch präsent, aber in Form ihrer kritischen Hinterfragung. Mehr noch: es handelt sich um ein deutliches Signal zur Verhinderung einer christlich-religiösen Lesart der Nemesis-Struktur insgesamt, wie sie im Geschehensverlauf des *Macbeth* durch die Wiederherstellung der Ordnung vorgegeben ist. Der kantianische (im Gegensatz zum jungen) Schiller hat ausdrücklich die Vorstellung einer höheren Gerechtigkeit, die über der Geschichte walte, abgelehnt und deren dramatische Repräsentation in Form einer »moralische[n] Weltregierung« als »leeres Spiel« (NA, Bd. 10, S. 8) disqualifiziert.⁶⁰ Wie der klassische Schiller als Dramenautor in vergleichbaren Fällen verfährt, zeigt der Schluss des *Wallenstein*, bei dem Hegel – und nicht nur er – die Theodizee schmerzlich vermisste. Auch im *Wallenstein* berufen sich Spieler und Gegenspieler – wie Schillers Pfortner – auf Instanzen einer ›höheren Lenkung‹, und dies auch dort vorzugsweise in Situationen höchster dramatischer Ironie.⁶¹ Schiller tilgt also nicht die Nemesis-Bezüge, die in Shakespeares *Macbeth* vorgegeben sind, er signalisiert aber in der Pfortner-Szene, dass die Nemesis nicht etwas ist, das irgendeiner höheren Instanz zuzuschreiben wäre. Sie ist allein als das Ergebnis

⁶⁰ Die gegenteilige Auffassung vertritt Williams (Anm. 6, S. 97), der aus dem Morgenlied des Pfortners bei Schiller schlussfolgert: »This typifies a fundamental distinction between Shakespeare and Schiller. While Shakespeare's action borders persistently on unmitigated evil and chaos, the Weimar *Macbeth* constantly reassures the audience of what Schiller had earlier called ›a sublime order ... a beneficent will.« Die poetologische Position aus Schillers früher Schrift *Über die tragische Kunst* (1791), auf die Williams als Beleg hinweist (vgl. NA, Bd. 20, S. 157), hat Schiller jedoch zur Zeit der *Macbeth*-Übertragung definitiv ad acta gelegt, wie mit aller Deutlichkeit aus dem Vorwort zur *Braut von Messina* hervorgeht (vgl. NA, Bd. 10, S. 8). Nicht Schillers Version verweist auf eine »sublime order«, sondern die ist durch den Handlungsverlauf in Shakespeares *Macbeth* vorgegeben, der ja keineswegs im ›Chaos‹, sondern mit der Wiederherstellung der Ordnung endet.

⁶¹ Dazu ausführlich Alfons Glück, Schillers *Wallenstein*, München 1976, S. 54-141 und Vf. (Anm. 54), S. 344-369.

willentlichen menschlichen Handelns zu betrachten – als Dynamik des provozierenden Rückschlags.⁶²

Sicher, das ist nicht Shakespeare pur, sondern Shakespeare-Neudeutung. Die ist aber ohnehin immer unvermeidbar, wenn es sich um Bearbeitungen für das Theater einer anderen Zeit und Kultur handelt. Schillers Bearbeitungskonzeption setzt auf eine ›Modernisierung‹, deren Sinn sich ansatzweise mit dessen eigenen poetologischen Kategorien erläutern lässt.

In seiner programmatischen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1796 stellt Schiller Shakespeare auf die Seite der ›naiven‹ Dichtung, deren Paradigma eigentlich die antike Dichtung, insbesondere diejenige Homers, ist.⁶³ Was Schiller mit dem Attribut ›naiv‹ vornehmlich im Auge hat, ist eine bestimmte Perspektive der Dichtung auf die dargestellte Welt. Er ist der Meinung, in Shakespeares Dramatik gelange, wie analog in Homers Epik, das jeweils zeitgenössische Weltverständnis unmittelbar, das heißt ungefiltert durch subjektive Reflexion und Wertung, zu seinem adäquaten poetischen Ausdruck – im Gegensatz zur Perspektive der modernen ›sentimentalischen‹ Dichtung, die die darzustellende Wirklichkeit immer am Maßstab subjektiver Ideale messe. Schiller macht nun nicht etwa aus Shakespeares *Macbeth* eine moderne ›sentimentalische‹ Ideentragedie, aber er akzentuiert an einzelnen Stellen bewusst anders als die Vorlage, um zu verhindern, dass die ›naive‹ Darstellung eines voraufgeklärten Weltverständnisses nun ihrerseits ›naiv‹ rezipiert wird. Man müsse der »Maße des Publicums« »vordenken«, weil sie zu »wenig Aufmerksamkeit« habe, schreibt Schiller gelegentlich seiner Veränderung der Hexenszenen an Körner.⁶⁴ Und er meint damit vermutlich vor allem jenes Publikum, das angesichts des Erfolges von Bürgers ›naiv‹-volkstümlicher Version des *Macbeth* einer ›ästhetischen Erziehung‹ offenbar noch sehr bedarf. Entsprechend zieht Schiller mit seinen hochbewussten Umakzentuierungen eine ›moderne‹ – dem Zeitalter Kants angemessene – Rezeptionsperspektive in den *Macbeth*-Text selbst ein, ohne diesen dabei gänzlich umzumodeln.

Hatte der junge Schiller an Shakespeare vor allem die »rohe[.] skythische[.] Pracht« (NA, Bd. 3, S. 246) bewundert, die sich nicht in den Rahmen des zeitgenössischen Theaters pressen lässt, so macht der klassische Schiller Shakespeare zum Gewährsmann und Mitstreiter für ein ästhetisches Reformtheater, das der alltäglichen Lebenswirklichkeit ebenso wie dem bürgerlichen Trauerspiel die hohe Kunst der Verstragedie entgegensetzt. In dieser wird das große und ›zermalmende Schicksal⁶⁵ inszeniert, aber gerade nicht, um beim Zuschauer religiös-metaphysische

⁶² Meine Formulierung lehnt sich an Jochen Schmidts Erläuterungen zur Bedeutung der Nemesis bei Schiller an: »Ohne Beimischung von Moral- oder gar Theodizee-Vorstellungen ist Nemesis für Schiller die Rückschlagsdynamik, welcher der Mensch allein durch sein Handeln verfällt.« Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. *Wallenstein*, in: Günter Saße (Hrsg.), Schiller. Werk-Interpretationen, Heidelberg 2005, S. 85-104, hier S. 102.

⁶³ Vgl. NA, Bd. 20, S. 433ff.

⁶⁴ Schiller an Körner vom 3.7.1800, NA, Bd. 30, S. 168.

⁶⁵ Vgl. das entsprechende Distichon aus der Reihe *Shakespeares Schatten*: »Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal, | Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?« (NA, Bd. 1, S. 359).

Schauer zu erregen wie noch im ersten Jugenddrama, sondern – so hoffte Schiller zumindest – um ihn von derlei heteronomen Ängsten auf ästhetischem Wege zu befreien.⁶⁶

⁶⁶ In Schillers für seine klassischen Tragödien insgesamt programmatischem Vorwort zur *Braut von Messina* (NA, Bd. 10, S. 8) lautet der Spitzensatz: »Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu *machen*, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.«

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

HORST KÖHLER

SCHILLERS VERMÄCHTNIS: KULTURELLE BILDUNG
Grußwort des Bundespräsidenten zur Wiedereröffnung des
Schiller-Nationalmuseums*

»Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei – und wär' er in Ketten geboren«. Das ist eine der bekanntesten Sentenzen von Friedrich Schiller – und es ist sozusagen reinster Schiller: hier zeigt sich das ganze Pathos, zu dem seine Sprache fähig ist, und dieses Pathos zeigt sich am stärksten dann, wenn er die Freiheit feiert und für die Freiheit plädiert. Uns kommt solch hohe Sprache heute manchmal übertrieben vor, wir würden so kaum mehr sprechen. Und doch gibt es Momente oder historische Augenblicke, in denen solche Sprache angemessen ist. Gerade erst gestern haben wir an einen solchen historischen Augenblick erinnert – an den Tag, an dem vor zwanzig Jahren in Berlin die Mauer fiel. Am 9. November 1989 öffnete sich auch für die Menschen in der DDR der Weg in die Freiheit – und damit für alle Deutschen der Weg in die Einheit unseres Landes. Aber dieser Weg in die Freiheit begann nicht erst am 9. November. Er begann letztlich überall da, wo sich die Menschen klarmachten, dass sie, ganz im Sinne Schillers, frei geschaffen sind. »Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, und wär er in Ketten geboren«. Wer diesen Satz nicht nur als Poesie, nicht nur als schönen Traum begreift, sondern als Aufforderung, ihn in seinem Leben und in seiner Gesellschaft wahr zu machen, der hat sich aufgemacht auf den Weg in die Freiheit. So ist es zwar ein Zufall, aber doch auch eine wunderbare Fügung, dass der Jahrestag des Mauerfalls so unmittelbar vor dem Geburtstag Friedrich Schillers liegt, des Dichters der Freiheit. Die individuelle und die politische Freiheit ist in Schillers Werk ein zentrales Thema – und ebenso war es Schiller, der zu seiner Zeit von einem Weg der Deutschen zur Einheit träumte. Zu seiner Zeit, als Deutschlands politische Landkarte ein Flickenteppich war, ein sehr gewagter Traum. Aber in seinem Werk blieb er diesem Traum treu – und er konnte deshalb auch zu einer Leitfigur werden für alle, die dann im neunzehnten Jahrhundert für die Freiheit und Einheit Deutschlands kämpften. Dieser schwäbische Dichter wurde – gerade auch nach seinem Tod – so etwas wie der erste Pop-Star der deutschen Kultur, wobei die Verehrung, genauso wie bei Pop-Stars heute, durchaus auch Folgen für die Mode hatte, wie beim lange Zeit beliebten »Schillerkragen«. Schiller und Deutschland, Schiller und die deutsche Kultur – das war immer eine besondere Beziehung. Aber eine Beziehung hat nicht von allein Bestand,

* gehalten am 250. Geburtstag Friedrich Schillers am 10. November 2009 in Marbach am Neckar.

eine Beziehung will gepflegt werden. Deswegen freue ich mich sehr darüber, dass heute hier in Marbach das Schiller-Nationalmuseum wiedereröffnet werden kann – schöner und informativer als je zuvor. Ich freue mich darüber natürlich auch sozusagen als Landsmann aus Ludwigsburg, als einer, der schon in jungen Jahren mitbekommen hat, dass Schiller hier in dieser Region auf jeden Fall große Wertschätzung und Verehrung genießt. Dieser mit Dichtern gesegnete Landstrich ist in Deutschland schon etwas sehr besonderes: Mörike, Hauff, Uhland, Hölderlin, nicht zu vergessen auch der Philosoph Hegel, sie und andere zeigen: In dieser Region, hier in Baden und Württemberg kann man nicht nur alles – manche können auch Hochdeutsch! Sie haben der deutschen Sprache unvergängliche Werke geschenkt, aus denen wir noch immer klüger werden können, in denen wir noch immer Sätze finden, die uns bewegen, weil sie unser Leben mit seinen Höhen und Tiefen zur Sprache bringen. Unvergänglich heißt aber nicht unbedingt: unvergessen! Die Schätze, die die Kultur vergangener Zeiten auch für die Gegenwart bereithält, sie müssen immer wieder blank geputzt, immer wieder ins Licht gestellt und immer wieder für eine neue Gegenwart erschlossen werden. Sonst werden sie vergessen, und sie verstauben, sind nur noch Archivmaterial oder Angelegenheit für Experten. Die Dichter haben ihre Werke aber nicht für Literaturexperten geschrieben, sondern für Menschen, die neugierig sind auf das Leben und auf die Erfahrungen, die andere gemacht und künstlerisch gestaltet haben. Deshalb sind Einrichtungen, die die Erinnerung an die Kultur vergangener Tage lebendig halten und die eine Begegnung mit Schriftstellern oder auch anderen Künstlern immer neu ermöglichen können, so wichtig. Das weiß man hier in Marbach schon seit langem. Sie können alle sehr stolz darauf sein, dass seit über hundert Jahren, zuerst mit dem Schiller-Nationalmuseum, dann mit dem Literaturarchiv und zuletzt mit dem Literaturmuseum der Moderne, Einrichtungen entstanden sind, die nicht nur der Forschung dienen, sondern der aktiven Begegnung mit Literatur und Literaturgeschichte. Es ist ein herausragendes Beispiel für bürgerschaftliches Engagement, wie sich hier in Marbach immer wieder neu Menschen dafür einsetzen – und viel Geld dafür spenden! So bleibt der Geist, in dem der Stuttgarter Germanist Otto Günther damals das erste Schiller-Museum einrichtete, bis heute lebendig und wirkmächtig. Was Sie hier tun und gestalten, und was Sie hier durch ihr Engagement ermöglichen, das ist nicht nur für Marbach wichtig und nicht nur für Baden-Württemberg – es ist wichtig für unser ganzes Land. Unsere Kulturnation lebt ja in und aus den Regionen, sie lebt in den Städten, sie lebt in Orten wie Marbach. Die deutsche Einheit ist eine Einheit aus Verschiedenen – das gilt für die Kultur ganz besonders. Und das macht ihren Reichtum aus. Apropos Reichtum: Mit Schätzen kann man zweierlei tun: entweder sie horten und verstecken, oder aber sie ausstellen und zugänglich machen, so dass möglichst viele etwas davon haben – und eben durch diese Schätze auch selber »bereichert« werden. Sie hier, Vorstand und Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft, haben sich von Anfang an darum bemüht, die Schätze, die Sie nun wirklich in bedeutender Zahl haben, zugänglich zu machen. Das Literaturmuseum der Moderne und das Schiller-Nationalmuseum, auch Schillers Geburtshaus: das sind nicht nur schöne und gern besuchte Touristenattraktionen; das sind vielmehr elementare Einrichtungen der kulturellen Bildung.

Kulturelle Bildung: das meint vor allen Dingen, Menschen die Chance zur Teilhabe zu geben, zur Teilhabe an der Welt der Kultur, der Literatur, der Musik. Viele junge Menschen bekommen diese Chance in ihren Elternhäusern. Viele junge Menschen, leider immer mehr, bekommen diese Chance dort gerade nicht. Vor allem für sie müssen andere Einrichtungen und Initiativen da sein. Natürlich zuerst die Schule. Aber die allein ist damit überfordert, zumal gerade die musischen Fächer leider immer wieder Kürzungen und Streichungen erfahren. Hier liegt die große Chance und die große Aufgabe außerschulischer Initiativen – und auch die Chance der Literaturmuseen und Literaturhäuser, von denen es glücklicherweise sehr viele in unserem Land gibt. Ich kann nur wünschen und bitten: Predigen Sie nicht nur zu den Bekehrten! Versuchen Sie, Programme und Modelle zu entwickeln, wie Sie auch sogenannte bildungsferne junge Menschen erreichen. Eröffnen Sie ihnen die Welt der Literatur und der Poesie, durch die wir in unserem Leben so viel gewinnen können. Locken Sie, begeistern Sie, fördern Sie, aber fordern Sie auch. So wird manches Kind, mancher junge Mensch, der sonst vielleicht nie auf die Idee gekommen wäre, einen Weg finden zur Beschäftigung mit den kulturellen Schätzen. Und im besten Fall dabei auch seine eigene Kreativität entdecken, seine eigene Freude am Gestalten der Welt. Und so wird er dann vielleicht auch ein »Käpsele«, also ein helles Köpfchen, von denen wir ja nicht genug Exemplare haben können, auch außerhalb Schwabens. Wer in dieser Weise zur kulturellen Bildung beiträgt, erfüllt ein Vermächtnis Friedrich Schillers, für den die Freiheit noch mehr bedeutete als die politische Selbstbestimmung. Er sah die eigentliche und vornehmste Freiheit des Menschen darin, dass er sich von seinen Zwecken und Bedürfnissen frei machen kann, auch von einer zu engen Sorge um sich selbst. Zu dieser Freiheit gelangt man besonders durch Spiel, durch Kunst, durch Kreativität. Wer Menschen hilft, wenigstens von Zeit zu Zeit zu solcher Freiheit zu finden, der hat sich um viele Einzelne, aber auch um die Kulturnation als ganze verdient gemacht. Herzlichen Dank.

GÜNTHER H. OETTINGER

ZUR WIEDERERÖFFNUNG DES SCHILLER-NATIONALMUSEUMS

Grußwort des Ministerpräsidenten des Landes Baden-Württemberg*

Heute wird das Herzstück des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das Schiller-Nationalmuseum, im Beisein unseres verehrten Herrn Bundespräsidenten der Öffentlichkeit zurückgegeben. Ein gelungenes Geschenk zum 250. Geburtstag des Dichters und ein würdiger Höhepunkt für das Schillerjahr 2009! Herr Safranski, für dessen eindrucksvollen Festvortrag ich mich herzlich bedanke, hat unlängst ein neues Buch zu Goethe und Schiller veröffentlicht. Sein Titel: Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft. Auch die Geschichte der Stadt Marbach ist geprägt von einer solchen Freundschaft zu Schiller. Diese Freundschaft hat im Jahr 1835 mit dem Pflanzen von Platanen hier auf der Schillerhöhe ihren Anfang genommen. In diesem Jahr kam es zur Gründung des *Marbacher Schillervereins*, dem es ein Anliegen war, aus dem Geburtsort des Dichters einen würdigen Erinnerungsort zu machen. Heute ist Marbach nicht nur ein Mekka für Schillerverehrer aus aller Welt. Mit dem Deutschen Literaturarchiv ist es vielmehr zu dem »Zuhause für die deutsche Literatur« schlechthin geworden, wie der Herr Bundespräsident zur Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne vor drei Jahren hier in Marbach betonte. Diese beeindruckende Erfolgsgeschichte der Stadt Marbach und ihres Literaturarchivs ist von Beginn an eng verknüpft mit dem Geist bürgerschaftlichen und unternehmerischen Engagements, wie er für unser Land insgesamt prägend ist. Seit der Gründung des Schiller-Nationalmuseums im Jahr 1903 bis zur jüngsten Sanierung haben immer wieder Unternehmen, die für Baden-Württemberg als starke Wirtschaftsregion stehen, mit großzügigen Spenden ihre freundschaftliche Verbundenheit mit dem Literaturarchiv unter Beweis gestellt. Sie fördern damit bewusst eine Einrichtung, die die Erinnerung an jene Literaten und Philosophen pflegt, denen Baden-Württemberg seinen Ruf als Land des Geistes und der Kunst verdankt. Es ist kein Zufall, dass die traditionelle Schillerrede gestern von Professor Berthold Leibinger gehalten wurde, dem Vorsitzenden des Freundeskreises der Deutschen Schillergesellschaft und einem herausragenden Repräsentanten dieses badenwürttembergischen Unternehmer- und Mäzenatentums. Und es ist eine schöne Geste, dass die Räume des Schiller-Nationalmuseums die Namen historischer und zeitgenössischer Förderer und Freunde tragen – ein weiteres Zeichen dieser bemerkenswerten Verbundenheit zwischen Wirtschaft, Kultur und Literatur.

* gehalten am 250. Geburtstag Friedrich Schillers am 10. November 2009 in Marbach am Neckar.

In diesem Klima der Freundschaft zu Schiller und zur Literatur ist auch in Zeiten knapper Kassen die Finanzierung einer umfänglichen Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums möglich geworden. Bund und Land waren mit je 1,95 Millionen Euro an Zuwendungen beteiligt. Doch hinzu kamen 2,38 Millionen Euro als stolzes Ergebnis einer Spendenaktion unter Schirmherrschaft S.K.H. Carl Herzog von Württemberg. Die Gelder kamen nicht nur aus der Wirtschaft, sondern auch von Stiftungen und nicht zuletzt in großem Umfang von privaten Schiller- und Literaturfreunden, für die die heutige Neueröffnung des Museums ein besonderes Ereignis ist. Allen Spendern sage ich heute für dieses großartige Engagement herzlichen Dank! Dank auch an die Landesstiftung Baden-Württemberg, die die neue Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum maßgeblich mitfinanziert hat. Marbach wird aber nicht nur von Freunden aus Baden-Württemberg und Deutschland unterstützt. Seit 2008 gibt es auch einen Amerikanischen Freundeskreis des Deutschen Literaturarchivs, die »American Friends«, die sich aus führenden Vertretern von US-Eliteuniversitäten zusammensetzen. Die Ausstrahlung des Literaturarchivs reicht schon lange weit über die nationalen Grenzen hinaus. Das belegen allein schon die Zahlen von Forschern aus Europa und der ganzen Welt, die jährlich nach Marbach kommen, und die Teilnehmer der Sommerschulen aus Togo, Polen, USA, Italien und vielen anderen Ländern. Chinesische und bhutanische Delegationen trifft man in Marbach ebenso wie bedeutende Autoren, darunter Größen wie den Literaturnobelpreisträger Orhan Pamuk. Die Bedeutung Marbachs als nationaler Kulturstätte von internationalem Rang ist in den letzten Tagen erneut auf eindrucksvolle Weise bestätigt worden. Hatte Marbach 1952 mit der Übernahme des Archivs der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung das wichtigste Archiv des 19. Jahrhunderts erwerben können, so wird mit Suhrkamp und Insel nun die Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart endgültig in Marbach heimisch werden. Zu den Schätzen, die bald in Marbach Quartier beziehen, zählen Manuskripte und Korrespondenzen von Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas, Ingeborg Bachmann, Bertolt Brecht und Max Frisch. Prominente Autoren des Suhrkamp-Verlags haben schon im Vorfeld mit Lobeshymnen auf Marbach nicht gegeizt. So antwortet etwa Hans Magnus Enzensberger stellvertretend für viele Autoren auf die Frage »Warum Marbach?« mit dem schlichten Satz: »Weil wir dort hingehören«. Der Dichter Durs Grünbein nennt das Literaturarchiv »die erste Adresse in Fragen der Literaturgeschichte.« Und in der Tat: Marbach wird nun endgültig zum zentralen Ort literarischer Gedächtnispflege in Deutschland werden. Dem Literaturarchiv entstehen damit freilich auch neue Kosten. Das Land wird an die Landesstiftung Baden-Württemberg mit der Bitte herantreten, den Ankauf der Archive mit einer namhaften Summe zu unterstützen. Ich bitte aber auch alle Freunde des Literaturarchivs von nah und fern, weiterhin die herausragende Arbeit, die hier geleistet wird, tatkräftig zu unterstützen. Mit ein Grund, warum Suhrkamp sich für den Standort Marbach entschieden hat, mag auch darin bestehen, dass Marbach nicht nur ein Ort für Spezialisten ist. Das Archiv im engeren Sinn ist zwar in erster Linie ein Forscherparadies, das es Wissenschaftlern aus aller Welt ermöglicht, mit Originalbeständen zu arbeiten. So nahe wie hier in Marbach kann ein Literaturwis-

senschaftler seinem Untersuchungsgegenstand, »seinem« deutschen Autor, wohl nirgends auf der Welt sein. Doch die beiden Museen richten sich nicht allein an eingefleischte Literaturkenner. Sie wollen ein großes Publikum ansprechen und so Literatur gerade auch für junge Menschen wieder attraktiver machen.

Jetzt, nach erfolgreicher Sanierung, bilden dabei das Literaturmuseum der Moderne und das Schiller-Nationalmuseum eine einheitliche Erlebniswelt, in der die deutsche Literatur und ihre Geschichte sinnlich erfahrbar werden kann. Hier in Marbach ist in den letzten Jahren auch Museums- und Architekturgeschichte geschrieben worden. Das von David Chipperfield Architects entworfene Literaturmuseum der Moderne wurde 2007 mit dem höchsten britischen Architekturpreis, dem Stirling Prize, ausgezeichnet. Diesem ausgezeichneten Architektenteam verdanken wir nun auch die gelungene Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums.

Meine Damen und Herren, mit der heutigen Wiedereröffnung des Museums neigt sich das Schillerjahr 2009 langsam seinem Ende entgegen. Dem Marbacher Festprogramm ist es in den vergangenen Monaten auf eindrucksvolle Weise gelungen, »frei nach Schiller« in einer Fülle von Veranstaltungen den »ganzen Menschen« ins Spiel zu bringen. In Theateraufführungen, Lesungen und Konzerten wurde anspruchsvolle Kunst geboten. Ausstellungen, Vorträge und Tagungen vertieften das Wissen über Schiller und seine Zeit und analysierten die Aktualität seiner Ideen. Zahlreiche Schülerprojekte boten Spielräume für Kreativität. Und immer wieder verwiesen und verweisen Veranstaltungen auch auf die politische Dimension von Schillers Freiheitsdenken, gerade in Verbindung mit unseren wichtigen politischen Gedenktagen in diesem Jahr.

Ich danke allen, die zum Gelingen des Schillerjahres beigetragen haben. Ich wünsche uns, dass wir die Anregungen und Inspirationen aus dem Schillerjahr auch in die nächsten Jahre hineinragen. Und der jetzt kompletten Museumslandschaft wünsche ich, dass sie nicht nur Friedrich Schiller, sondern der deutschen Literatur von gestern, heute und morgen viele neue Freunde gewinnt. Haben Sie vielen Dank!

RÜDIGER SAFRANSKI

IDEALISMUS – LAST ODER LUST?

Festrede bei der Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums*

Woran denken wir, wenn von Schillers Idealismus die Rede ist? An jene Aussprüche aus dem *Wilhelm Tell*, »Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht?« und »... der Freiheit eine Gasse?«. An die *Ode an die Freude*, an dieses Hohe Lied auf die Menschheitsverbrüderung: »Seid umschlungen, Millionen! | Diesen Kuß der ganzen Welt!« An Marquis Posas stolze Forderung an den König Philipp: »Sire! Geben Sie Gedankenfreiheit!« Ist der Idealismus also der enthusiastische Traum von der Freiheit? Und was ist Freiheit? Jedenfalls mehr als nur politische Freiheit, obwohl diese wichtig genug ist, auch für Schiller. Es kommt noch einiges hinzu. Freiheit als schöpferische Potenz, als lebendige Entfaltung der im Menschen angelegten Möglichkeiten. Freiheit im Umgang mit anderen, Beweglichkeit des Denkens und Fühlens, Freiheit auch als Aufschwung der Seele.

Schiller hat in seinem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt die schlichteste Definition seines Idealismus gegeben. »Und am Ende sind wir ja beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge« (2. April 1805). Erlauben Sie mir zur Erklärung des Schillerischen Idealismus noch ein Zitat. In einem Brief erklärte er einmal, dass wir unsern »physischen Zustand, der durch die Natur bestimmt werden kann, gar nicht zu unserm Selbst rechnen, sondern als etwas Auswärtiges und Fremdes« zu betrachten hätten. Gewiss muss man sich mit der Natur, auch dem eigenen Körper, irgendwie gut stellen, und doch muss man sich Freiheitsspielräume erkämpfen. Man ist mehr als seine Bedingungen, man ist immer auch das, was man daraus macht. Schillers Idee der Freiheit zielte nicht nur auf die Gestaltung und Veränderung der Lebensumstände, sondern auf die Umgestaltung seiner selbst. Worauf es vor allem ankommt: sich zur Person zu bilden. Die Epoche des Deutschen Idealismus war besessen und geradezu verzaubert von der Idee der Bildung. Bildung ist von Ausbildung zu unterscheiden. Bildung ist die Entfaltung des Individuums als Zweck, Ausbildung demgegenüber ist ein Mittel zur Qualifikation für den Arbeitsprozess. Selbstverständlich brauchen wir beides, Bildung und Ausbildung. Ausbildung orientiert sich an der Funktion, Bildung an der Person. Bildung brauchen wir, salopp gesprochen, um nicht von uns selbst gelangweilt zu werden, um nicht in ein schwarzes Loch zu fallen, wenn wir es nur mit uns selbst zu tun haben.

* gehalten am 250. Geburtstag Friedrich Schillers am 10. November 2009 in Marbach am Neckar.

Ehe ich mich der Frage zuwende, welche Folgen der Deutsche Idealismus und der Schillersche insbesondere gehabt hat, im Guten wie im Schlechten, will ich noch einen Augenblick beim Problem der Freiheit verweilen. Welches Problem? Ich meine nicht das Problem, dass man seine Freiheit auch nutzen kann, um anderen zu schaden. Gewiss ist dies auch ein Problem. Ich meine aber das Problem der Freiheit, insofern es nämlich ziemlich unklar ist – und in der Moderne immer unklarer wird –, ob es Freiheit überhaupt gibt. Ist nicht alles, auch beim Menschen, naturnotwendig, kausal bestimmt? Schiller war nicht so idealistisch, dass er einfach darüber hinweggegangen wäre. Im Gegenteil. Er hat sich gründlich damit auseinandergesetzt. Er war, das sollte man nicht vergessen, Mediziner, genauer Erforscher des Nervensystems und des Gehirns, ehe er Dichter wurde. Seine Frage war: wieviel Freiheit lässt uns unsere Physiologie? Er wollte der Freiheit »eine Gasse Bahnen« – nicht nur im politischen Gemeinwesen, sondern auch in unserer Physis. Sein Grundsatz: »Die Erfahrung beweist die Freiheit. Wie kann die Theorie sie verwerfen!« Also sieht er sich nach Theorien um, die geeignet sind, die erfahrene Freiheit zu stützen. Aber das fällt schwer, weil schon damals (und heute noch viel mehr) Ergebnisse der Naturwissenschaft, also zum Beispiel, dass es im Gehirn keine Freiheit gibt, so unanfechtbar wirken wie früher die Glaubenswahrheiten. Wir haben uns, von den Naturwissenschaften belehrt, auch sonst daran gewöhnt, unseren eigenen Augen und Ohren nicht mehr zu trauen. Und so kann es sein, dass wir auch unserer eigenen Freiheit nicht mehr trauen.

Heute sind es nicht nur die Naturwissenschaften, sondern auch Psychologie, Soziologie und Ökonomie, welche den Menschen als determiniertes Wesen erscheinen lassen. Das moderne Bewusstsein, das Freiheit hat und will, scheint so genau wie nie zuvor darüber Bescheid zu wissen, von welchen gesellschaftlichen, ökonomischen oder natürlichen Ursachen das vermeintlich freie Handeln hinterücks gelenkt wird. In unserer Kultur der Freiheit gibt es zugleich eine entwickelte Kultur des Wegerklärens von Freiheit. Das ist eine eigentümliche Verbindung von gelebter und geforderter Freiheit einerseits und diskursiver Freiheitsberaubung andererseits. Im Spiegel der Wissenschaft erscheinen wir zumeist als ökonomische Charaktermasken, als soziale Rollen, als egoistische Gene in Aktion als Triebnatur, alles nur nicht als freie Wesen – eine unaufhörliche Blamage für jedes Freiheitsbewusstsein. Freiheit steht hoch im Kurs und das Wegerklären von Freiheit auch. Vielleicht hängt diese Koinzidenz damit zusammen, dass das Freiheitsverlangen den Mut und die Fähigkeit, Verantwortung zu übernehmen, übersteigt. Man will die Freiheit als Ausdrucks- und Handlungskonzept, aber wenn es gilt, Folgelasten zu tragen, dann hat die diskursive Freiheitsberaubung ihre große Stunde: Man kann erklären, dass es so hat kommen müssen, und ist die Verantwortung los. Man kann das nachträgliche Erklären sogar schon an den Beginn einer Handlung setzen im Sinne einer präventiven Absolution für den schlechten Fall. Man antizipiert ihn und bereitet sich schon darauf vor, es nicht gewesen zu sein. Zu Ende gedacht würde übrigens der gehirnphysiologische Determinismus für die Rechtskultur bedeuten, dass der Deliquent als eine Art Naturkatastrophe behandelt werden und das heißt eliminiert werden müsste. An diesem Punkt merkt man, dass Hegel Recht hatte, als er die Strafe als ein »Kompliment« an den Täter bezeichnete.

Denn in der Strafe ist immerhin noch die Freiheit und damit die Würde des Täters vorausgesetzt.

Kehren wir zurück zu Schillers knapper Kennzeichnung seines Idealismus in dem Brief an Humboldt: wir würden uns schämen, schreibt er, »uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge«.

Meine Damen und Herren, Idealismus ist trotz aller anderslautender Gerüchte im Kern nicht mehr und nicht weniger als der Versuch, *dem Geist und der Freiheit* im Spannungsverhältnis von Geist und Materie *ein Primat zuzuerkennen*. Nicht die Alleinherrschaft, aber eine Vorherrschaft, und auch nicht bei der ganzen Natur, sondern nur bei der menschlichen Natur. Schillers Idealismus ist in dieser Hinsicht moderat, nicht extrem. Aber auch noch die moderate Form setzt die Wirkung und Bedeutsamkeit des Geistes und der Freiheit höher an, als das herrschende Weltbild heute es zulässt. Dass Schiller zum moderaten Idealismus gehörte, liegt übrigens daran, dass er ein Schüler des skeptischen Kant geblieben war. Es gab damals auch einen extremeren Idealismus, etwa bei Fichte und Hegel. Diesen beiden zufolge haben, um es verkürzt zu sagen, Geist und Freiheit nicht nur ein Primat – vielmehr bestimmen sie alles.

Das ist gewiss problematisch, aber war dieser Idealismus, auch in seiner extremen Form, wirklich das Problem der deutschen Geistes- und Kulturgeschichte bis ins 20. Jahrhundert? Mit dieser Frage komme ich nun zum zweiten Aspekt des Themas, wo nach dem möglichen »Verhängnis« des Deutschen Idealismus gefragt wird.

Bereits um 1840 sah Heinrich Heine das Problem, das von der deutschen Kultur für die Zukunft ausgehen könnte. Der Deutsche Idealismus von Kant bis Hegel werde eine Revolution zur Folge haben, »wogegen die französische Revolution nur wie eine harmlose Idylle erscheinen möchte«. In Heines Schrift über die Religion und Philosophie in Deutschland heißt es:

Durch diese Doktrinen [des Idealismus] haben sich revolutionäre Kräfte entwickelt, die nur des Tages harren, wo sie hervorbrechen und die Welt mit Entsetzen und Bewunderung erfüllen können. Es werden Kantianer zum Vorschein kommen, die auch in der Erscheinungswelt von keiner Pietät etwas wissen wollen, und erbarmungslos, mit Schwert und Beil, den Boden unseres europäischen Lebens durchwühlen [...] Es werden bewaffnete Fichteaneer auf den Schauplatz treten, die in ihrem Willens-Fanatismus weder durch Furcht noch durch Eigennutz zu bändigen sind; denn sie leben im Geiste, sie trotzen der Materie [...] Der Gedanke geht der Tat voraus, wie der Blitz dem Donner. Der deutsche Donner ist freilich auch ein Deutscher und ist nicht sehr gelenkig und kommt etwas langsamer herangerollt; aber kommen wird er, und wenn Ihr es einst krachen hört, wie es noch niemals in der Weltgeschichte gekracht hat, so wißt: der deutsche Donner hat endlich sein Ziel erreicht.

Es wird aus diesen grandiosen Sätzen nicht ganz klar, ob Heine fürchtet oder bewundert, was er infolge der idealistischen Revolution über die Welt hereinbrechen sieht. Gehört der Deutsche Idealismus zu den geistigen Grundlagen der deutschen Katastrophe? Ich beantworte diese Frage mit Nein.

Die geistige Situation im hochindustrialisierten Deutschland vor 1914 war gerade nicht von Idealismus bestimmt, sondern von Materialismus, plattem Realismus, Ökonomismus und einem Nationalismus, der nicht idealistische, sondern eher sozialdarwinistische Quellen hatte. Maßgeblich waren ein biologisches oder ökonomistisches Menschenbild und ein pragmatisches Nützlichkeitsdenken, das nicht zum Idealismus passt. Nietzsche stellte seiner Epoche deshalb die Diagnose, sie sei »vor der Wirklichkeit jeder Art unterwürfig«, sie suche überall nach Theorien, die eine »Unterwerfung unter das Tatsächliche« rechtfertigen können.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts grassierte tatsächlich ein Realismus, der stolz darauf war, den sogenannten Idealismus überwunden zu haben. Nach den idealistischen Höhenflügen hatte die Karriere der Denkfigur: »der Mensch ist nichts anderes als [...]« begonnen. Prominente Wissenschaftler behaupteten, der Gedanke verhalte sich zum Gehirn wie die Galle zur Leber und der Urin zur Niere. Dieser Realismus oder Naturalismus bringt das Kunststück fertig, klein vom Menschen zu denken und doch Großes mit ihm anzustellen, wenn man denn die wissenschaftlich-technische Zivilisation, von der wir alle profitieren, »groß« nennen will.

Der Siegeszug des Anti-Idealismus war vor allem deshalb nicht aufzuhalten, weil ihm ein besonderes Metaphysikum beigemischt war: der Glaube an den Fortschritt. Fortschritt der Ökonomie, Fortschritt der Wissenschaften, Fortschritt beim zivilisatorischen Komfort. Dies alles aber nicht durch Idealismus, sondern durch Anpassung an die Gesetze der Natur, der Ökonomie oder der Geschichte. In der Biologie dominierte der Darwinismus. Zufällige Mutation und Selektion im Überlebenskampf, das galt als Prinzip der Evolution. Vom Primat des Geistes war nicht die Rede.

Wenn die Physik das Fliegen lernt, müssen die Überflieger der Metaphysik abstürzen. Realitätssinn war gefordert, und man warnte davor, sich von der Kunst verführen zu lassen. Man empfahl eine wohldosierte Diät. Geschichtsbestimmend war im wilhelminischen Deutschland die Sahnehäubchen-Theorie der Kultur. So wurde Deutschland in wenigen Jahrzehnten zur führenden Industriemacht und das war auch zugleich die Zeit der Trockenlegung des Deutschen Idealismus. Wilhelm II. erklärte, man benötige nicht mehr den idealistischen Träumer sondern den Ingenieur, nicht mehr den Metaphysiker sondern den Physiker.

Hatte die Kriegsbegeisterung von 1914 etwas mit Idealismus zu tun? Solange man noch nicht in den Materialschlachten angekommen war und von alten, ritterlichen Kampfesformen schwärmte, hatte es Begeisterung gegeben, aber die gab es auch in den anderen Ländern. Jede Nation erzeugte ihre törichten Feindbilder aus eigenen Bordmitteln. Großmannssucht und Chauvinismus waren gleichmäßig auf die Kombattanten verteilt – auch ohne Idealismus.

Deutscher Idealismus war nicht zum Waffendienst gezogen, auch wenn sich manche auf ihn beriefen. Dagegen wird sich die Weimarer Republik dann ausdrücklich auf ihn berufen; eben deshalb tagte die Verfassungsgebende Versammlung in Weimar. Dass die Republik unterging, zeigt nur, dass der Idealismus nicht stark genug war, um das Unheil, das aus anderer Richtung kam, abzuwehren.

Bei den geistigen Grundlagen des Nationalsozialismus finden wir vor allem Sozialdarwinismus in Verbindung mit Rassenbiologie, vulgarisierte Pseudo-Natur-

wissenschaft, wobei die Rassenbiologie vor 1914 noch zur seriösen Wissenschaft gerechnet wurde. Aus diesem Boden erwuchs jenes Denken, das 1933 die verbrecherische Politik mitbestimmt. Man gab vor, sich »nach der Natur« zu richten, nach ihren Gesetzen. Hitler erklärte: »Die Natur ist grausam, also müssen wir es auch sein ...«. Dies ist die Extremform der Naturalisierung des Menschen, während der Idealismus den Versuch der Humanisierung der menschlichen Natur darstellt.

Aber: wenn auch der Deutsche Idealismus das Unheil nicht aktiv bewirkt hat, so war er doch umgekehrt nicht stark genug, es zu verhindern. Offenbar gibt es im Deutschen Idealismus etwas, das ihn ohnmächtig machte gegenüber der Barbarei. Was geschehen ist, ist nicht wegen, sondern trotz des Idealismus geschehen. Die Schwäche des Deutschen Idealismus besteht in dem, was man seine »Weltfremdheit« genannt hat. Tatsächlich kennzeichnete Weltfremdheit lange Zeit eine Strömung des deutschen Geisteslebens. Thomas Mann hatte sie in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* noch ausdrücklich verteidigt, weil sie die künstlerische Einbildungskraft frei lässt. Später ist er davon abgerückt und sprach von der Gefahr der »machtgeschützten Innerlichkeit«.

Das geistige Leben Deutschlands war, wie Madame de Staël zuerst bemerkte, tief geprägt von der politischen Zersplitterung, dem Fehlen urbaner Zentren, der Kleinformatigkeit des gesellschaftlichen Lebens. Es gab in Deutschland keine politische Nation, sondern zahlreiche kleine und mittelgroße Obrigkeitsstaaten und darin eingeschachtelt eine Mannigfaltigkeit von privaten Kleinwelten, Brutstätten für individuelle Charaktere, vom Sonderlingshaften bis zum Genialischen. Es musste einem schon die große Welt fehlen, dass man wie Werther ausrufen konnte: »Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!«

So entwickelte der nicht an den Hauptstrom angeschlossene Teil der kulturellen Intelligenz sich seine Welt in Einsamkeit und Freiheit – im eigenen Kopf. Schiller spricht von den »papiernen Wänden«, zwischen denen er seine Ideen ausbrütet. Man war erhaben oder idyllisch, hatte kühne Entwürfe über die politische Welt hinaus oder duckte sich unter ihr hinweg und versenkte sich einfallsreich in die Tiefe der eigenen Seele. Die politische Sphäre blieb unterbelichtet und bot wenig Anreiz. Das Desinteresse konnte sich bis zur überheblichen Verachtung steigern. Es fehlte eine politische Kultur, wie sie der Westen hervorgebracht hat, ein auf Realismus, praktischer Klugheit und Weltläufigkeit gründender politischer Humanismus. Das deutsche Geistesleben hatte seine Stärken diesseits und jenseits der Politik. Man entwickelte fruchtbare Perspektiven für das ganz Nahe, das Existentielle und Persönliche, und für das ganz Ferne: für die großen metaphysischen Fragen. Für die mittlere Distanz, dort also wo wir die politische Sphäre vermuten dürfen, hatte der deutsche Geist kein gutes Organ. Es fehlte an politischer Urteilskraft. Statt politischer Klugheit gedieh Geschichtsphilosophie und statt pragmatischer Menschenkenntnis gab es Tiefenpsychologie. Man war zu tief oder wollte zu hoch hinaus. Auch deshalb klang das politische Pathos oft falsch, ob bei Heidegger oder Bloch, bei George, Benn oder Rilke.

Von dieser speziellen Deformation der deutschen politischen Kultur ist heute nicht mehr viel zu merken. Auch in dieser Hinsicht hat sich unser Land norma-

liert. Es genießt inzwischen dieselben Errungenschaften wie die anderen westlichen Demokratien, und es trägt an denselben Problemen. Der Geist spekuliert nicht mehr, Spekulationen gibt es noch am Finanzmarkt und unsere letzte Fragen beziehen sich in der Regel aufs Ozonloch und das Rentenfinanzierungsloch. Kurz: Wir sind so normal geworden, dass wir Impulse aus der wunderbaren Schatzkammer des Deutschen Idealismus wieder ganz gut gebrauchen können. Denken wir nur an diesen wunderbaren Satz, den der Marquis Posa kurz vor seinem Tod dem Freunde Don Karlos durch die Königin übermitteln lässt: »Sagen Sie | Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend | Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird ...?«

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2009/2010

Das Schillerjahr 2009 hat der Stadt Marbach und dem Deutschen Literaturarchiv nur vier Jahre nach dem letzten derartigen Großereignis erneut Einfallsreichtum und organisatorisches Geschick abverlangt. Es ist Ehrensache, dass die Schillerstadt in solchen Jahren in ganz besonderer Weise ihres großen Sohnes gedenkt. Und es versteht sich von selbst, dass sich das Deutsche Literaturarchiv, das seine Entstehung letztlich diesem Sohn der Stadt verdankt, gebührend an den entsprechenden Feierlichkeiten beteiligt. Zahlreiche Veranstaltungen fanden statt, viele davon als Kooperationen der beiden Partner, Stadt und Archiv. Der Zusammenarbeit des Archivs mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie verdankten sich zwei herausragende Liederabende, bei denen Schillervertonungen zum Vortrag kamen. Der Zuspruch war der Qualität des Gebotenen entsprechend hoch.

Der Höhepunkt des Schillerjahrs war selbstverständlich die feierliche Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums. Die Sanierung, die eine zweijährige Schließung unseres Stammhauses erzwungen hatte, ist wie der Bau des Literaturmuseums des Moderne dem Zusammenwirken unserer Zuwendungsgeber in Berlin und Stuttgart mit unseren Freunden und Mäzenen zuzuschreiben. Ohne die großzügigen Spenden von Privaten, Unternehmen und Stiftungen wäre die Finanzierung allein durch die Deutsche Schillergesellschaft – deren Mitglieder sich zwar großzügig einbrachten – nicht möglich gewesen. Es waren der Vorstand unseres Freundeskreises, Professor Berthold Leibinger, sowie S. K. H. Carl Herzog von Württemberg und Ministerpräsident a. D. Lothar Späth als Schirmherren unserer Spendenkampagne, denen es gelang, zahlreiche Spender vom guten Zweck des Unternehmens zu überzeugen und insgesamt 2,6 Millionen Euro der Schillerhöhe zufließen zu lassen.

Erstmals hatten wir uns dazu entschlossen, Spendern von einer bestimmten Summe an die Möglichkeit zu geben, einen Raum nach einer Person zu benennen. Dieses Angebot wurde erfreulicherweise sehr gut aufgenommen (so gut, dass wir zeitweilig schon befürchteten, Zwischenwände einziehen zu müssen). Die Museumsbesucher begegnen nun den diskreten Hinweisen auf unsere großzügigsten Förderer direkt in den Ausstellungsräumen. Im Foyer des Hauses wurde zudem eine Tafel mit den Namen aller Stifter angebracht, an deren herausragendes Engagement erinnert werden soll. Und im Foyer steht nun auch die Büste König Wilhelm II. von Württemberg, der gemeinsam mit Kilian Steiner, Traugott Haffner und Otto Güntter die Idee eines Schiller-Museums auf den Weg gebracht hatte. Dass sie eine Stiftung von Herzog Carl ist, macht die Traditionslinien des bür-

gerschaftlichen Engagements auf der Schillerhöhe in erfreulichster Weise augenfällig.

Ein sichtbares Zeichen der Verbundenheit und der Dankbarkeit sollte es sein, dass wir Berthold Leibinger gebeten haben, die Schillerrede 2009 zu halten. Auf ausgesprochen persönliche und charmante Weise hat unser Freundeskreisvorsitzender daraufhin über sein Verhältnis zu Schiller und dessen Bedeutung für seine eigene Biografie gesprochen. Die Rede ist in diesem Band abgedruckt. Ebenso finden sich darin die Ansprachen, die aus Anlass der feierlichen Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums am Tag nach der Schillerrede, dem 10. November 2009, gehalten wurden. Es war ein großer, bedeutender Tag für Marbach: Sowohl Bundespräsident Horst Köhler als auch Ministerpräsident Günther Oettinger hatten zugesagt, nach Marbach zu kommen und ergriffen auch gern das Wort vor den über 1.200 Gästen der Feier. Ihre Reden hoben den Status Marbachs als international bedeutsame, traditionsreiche Forschungseinrichtung ebenso hervor wie das anhaltende, erfolgreiche Bemühen um die Erweiterung der Sammlungen.

Nachdem den Spendern und Freundeskreismitgliedern das sanierte Haus bereits im Vorfeld der offiziellen Eröffnung präsentiert worden war (unter anderem im Rahmen einer »Tauffeier« für die benannten Räume), war der Bundespräsident der erste Besucher, der die Sanierung vom ausführenden Architekten, David Chipperfield, selbst und die neue Dauerausstellung von der Museumsleitung präsentiert bekam. Die Presse, die an dem Ereignis größten Anteil nahm, berichtete durchweg positiv und umfänglich. Die Besucher des Schiller-Nationalmuseums sehen das Haus in neuem Glanz. Stuck, Marmor und Mosaikböden wurden gereinigt und aufgefrischt, die Ausstellungsräume erhielten farbige, am historischen Befund orientierte Anstriche und Linoleumböden, der Gartensaal bekam sein ursprüngliches Niveau zurück und wurde zum Café ausgebaut. Der Schillersaal als Herzstück des Baus wird in Zukunft als Veranstaltungsort zur Verfügung stehen, da die Dauerausstellung sich auf die Seitenflügel beschränkt.

Einer dieser Flügel ist ganz Friedrich Schiller gewidmet. In bisher nicht gekannter Breite werden dort die Exponate gezeigt, die sich in Marbach von ihm erhalten haben: Briefe, Lebensdokumente, Manuskripte, aber auch die Bestseller seiner Zeit, Ehrengaben an ihn und seine persönlichen Habseligkeiten – von der Schreibfeder bis zur Schnupftabaksdose. Im gegenüberliegenden Flügel sind die Räume thematisch angelegt. Sie präsentieren Schriftstücke, Grafiken, Objekte, die eine Geschichte der schwäbischen Dichterschule zwar ebenfalls abbilden, vor allem jedoch auf Fragen des literarischen Produzierens, des dichterischen und philosophischen Denkens, des schöpferischen Prozesses verweisen. Insofern unterscheidet sich diese Ausstellung von derjenigen im Literaturmuseum der Moderne. Dass die Räume heute verdunkelt sind, mag denjenigen, die sich an die frühere Situation erinnern, unverständlich erscheinen, aus konservatorischen Rücksichten jedoch musste diese Lösung praktiziert werden – Papier ist längst nicht so geduldig, wie der Volksmund meint, und reagiert höchst sensibel auf Sonnenlicht und Temperaturwechsel.

Nachdem die sehr gut besuchte Jubiläumssonderausstellung »Autopsie Schiller« Anfang Oktober im Literaturmuseum der Moderne abgebaut und ein Großteil der dort gezeigten Exponate in die Dauerausstellung im sanierten Schiller-Natio-

nalmuseum integriert worden war, stand das LiMo wieder den verschiedenen Ausstellungstypen unseres Hauses zur Verfügung. Den Anfang machte im Dezember ein fluxus, bei dem die Autorin Sibylle Lewitscharoff eigene Kunstwerke zeigte: Filigrane, geistreiche Miniaturbühnen, auf der sich Literatur abspielt und die an Papiertheater und Guckkastenbühnen erinnern. Im Januar bereits folgte die musikalisch von der Hugo-Wolf-Akademie begleitete Eröffnung der Ausstellung »Kritzeln. Drei Versuche über das Glück, noch nicht zu schreiben« mit Martin Mosebach und Heinrich Steinfest. Mosebachs Zeichnungen, Justinus Kerners Collagen und eine Kollektion unterschiedlichster Randzeichnungen beleuchteten das Verhältnis von konzentriert Hingeschriebenem und versonnen Hingekritzelttem.

Von der Verbundenheit unserer Einrichtungen mit dem Freundeskreis des Deutschen Literaturarchivs Marbach war bereits die Rede. Natürlich bedeutet dies auch, ganz im Sinne der Satzungen jenes Vereins, ein sehr erfreuliches Miteinander von Kultur, Wirtschaft und Gewerbe. Es war für das Literaturarchiv deshalb eine besondere Freude, dass sich im Mai 2009 die Gelegenheit bot, den Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI in Marbach willkommen zu heißen. Die Schauspielerin Katharina Thalbach las Texte aus mehr als 55 Jahren Literaturförderung des Kulturkreises. Viele der gelesenen Stücke stammten aus Nachlässen, die am Deutschen Literaturarchiv aufbewahrt werden.

Einen gewissen Signalcharakter hatte auch der ebenfalls im Mai 2009 veranstaltete »Tag der Verlage«. Buchwissenschaftler, Verleger und Archivare diskutierten über Fragen der Erwerbung und Erschließung von Verlagsarchiven sowie Methoden und Forschungsprobleme der Verlagsgeschichtsschreibung. Dass diese Veranstaltung in Marbach stattfinden musste, lag auf der Hand, befinden sich hier doch mit Cotta, S. Fischer, Pieper, Luchterhand und anderen hoch bedeutende Verlagsarchive. Und diese Sammlung hat durch glücklich abgeschlossene Verhandlungen im Jahr 2009 einen ungeheuren Zuwachs erfahren. Nach langen, intensiv geführten Gesprächen, die in den entscheidenden Phasen von dem Stuttgarter Verleger und Altfreund Marbachs, Wulf D. Lucius, moderiert wurden, kam das Deutsche Literaturarchiv mit dem Suhrkamp Verlag überein, dessen Archive zu erwerben. Der Plural ist durchaus angebracht, umfassen die Bestände doch nicht allein das Archiv des namengebenden Verlags, sondern auch die wertvollen Sammlungen des Insel Verlags – allein die Briefe Rilkes, Zweigs und Hofmannsthals zählen in die Hunderte –, die privaten Materialien Siegfried Unselds und, mit der Peter Suhrkamp Stiftung, das Uwe Johnson Archiv.

Die Tatsache, dass die Nach- und Vorlässe vieler Insel- und Suhrkamp-Autoren sowie der Teilnachlass des Insel-Verlagschefs Kippenberg bereits in den Marbacher Magazinen ruhen, führt zu einer ganz besonderen Form der Verzahnung verschiedener Bestände. Schon bald nachdem die letzten der insgesamt 2.600 Umzugskisten kurz nach Weihnachten in Marbach angekommen waren, begann die Vorsortierung, die mittlerweile abgeschlossen ist. Ein rundes Dutzend kleinerer Ausstellungen im LiMo, die sogenannten »Suhrkamp-Inseln«, ermöglicht erste, unerwartete Einblicke in die neu erworbenen Bestände und wird am Ende, nach vier Jahren, zusammen genommen die größte bisher veranstaltete Ausstellung in Marbach bilden. Der Forschungsgehalt dieser Jahrhundertwerbung, um die sich bereits Bern-

hard Zeller und Ulrich Ott bemüht hatten, lässt sich kaum ermessen; Erschließung und Auswertung werden jedenfalls einige Jahre in Anspruch nehmen. Ein besonderer Dank gebührt an dieser Stelle unseren Zuwendungsgebern – das Land hat über die Landesstiftung 1,5 Millionen Euro, der Bund über den Beauftragten für Kultur und Medien 1 Million Euro bereit gestellt – sowie verschiedenen Stiftungen und Einzelpersonen, die sich sehr großzügig gezeigt haben. Die Wüstenrot Stiftung, die sich bereits bei der Sanierung des Schiller-Nationalmuseums überaus großzügig eingebracht hat, gewährte Marbach auch in diesem Fall wieder ihre unschätzbare Unterstützung. Gleiches gilt von der Kulturstiftung der Länder, der Dieter Schwarz Stiftung, der Berthold Leibinger Stiftung, der Würth-Gruppe sowie weiteren Spendern.

Dem Blick ins Innere des Archivs und ins Inland muss ein solcher ins Ausland folgen. Im Mai 2009 eröffnete das Goethe Institut Paris eine Ausstellung über W. G. Sebald, die aus der zuvor in Marbach gezeigten Schau destilliert worden war und sich großen Zuspruchs erfreute. Weitere derartige Kooperationen sind bereits in Planung. Die Internationale Sommerschule, die sich im Juli und August 2009 dem Thema »Anthropologie der Literatur« widmete, war ein ausgesprochener Erfolg: Doktoranden aus aller Herren Länder trafen sich zum intensiven Arbeiten und zum Austausch in Marbach und knüpften darüber hinaus durch das Zusammenleben im Collegienhaus auch freundschaftliche Bande. Die Kooperation mit Einrichtungen in USA, England und Deutschland bewährte sich hier aufs Beste. Der kontinuierliche Ausbau des Stipendienprogramms sichert überdies den kontinuierlichen Zustrom vielversprechender Nachwuchswissenschaftler aus dem In- und Ausland.

Die bereits 2008 erfolgte Gründung der »American Friends of Marbach« führte im März 2009 zu einem ersten Treffen in den Vereinigten Staaten. Professor Liliane Weissberg von der University of Pennsylvania in Philadelphia bezauberte die deutschen und amerikanischen Gäste mit einem Programm, das zu den wichtigen Forschungseinrichtungen und Sammlungen ihrer Stadt und dabei zu ganz ungeahnten Schätzen führte. Die Gäste sahen neben vielem anderen das Manuskript des »Ulysses« von James Joyce, den Entwurf der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und seltenste hebräische Manuskripte. Ein erstes Reisestipendium für eine amerikanische Doktorandin wurde aus den Einlagen der Friends bereits finanziert; diese Form des Austauschs soll weiter ausgebaut werden.

Ausgebaut, das heißt saniert und zukunftssicher gemacht wird derzeit eines der wichtigsten Dichterrhäuser unseres Bundeslandes. Zu den von der in Marbach angesiedelten Arbeitsstelle für literarische Museen, Gedenkstätten und Archive betreuten Einrichtungen gehört das Ernst Jünger-Haus in Wilflingen. Seit langem benötigte dieses exemplarisch schöne Dichterhaus eine Sanierung, zumal was Außenwände und Installationen angeht. Das Deutsche Literaturarchiv bemühte sich auf zweierlei Weise um die Realisierung dieses Vorhabens: Zum einen unterstützte es aktiv den Aufbau einer Spendenkampagne, und führte zu diesem Zweck ein Gespräch mit Altbundeskanzler Helmut Kohl, dem das Haus und das Werk seines ehemaligen Bewohners bekanntlich sehr am Herzen liegt. Zum andern wurden vor Baubeginn in Wilflingen sämtliche in den Wohnräumen befindlichen Objekte, Bücher und Kunstgegenstände nach Marbach verbracht, wo sie bis zu ihrer Rückführung adäquat aufbewahrt werden können.

Selbstverständlich muss auch in diesem Bericht wiederum das Ringen um eine neue Satzung für die Deutsche Schillergesellschaft e. V. berührt werden. Nach Monaten intensiver Arbeit an den Formulierungen eines Satzungsreformentwurfs, die immer wieder auf ihre vereinsrechtliche Validität überprüft werden mussten (ein kostspieliger Prozess!), verabschiedete der Ausschuss der DSG am 30. September 2009 schließlich einmütig einen neuen Satzungstext, der den Mitgliedern der DSG zur Prüfung und Abstimmung vorgelegt wurde. Auf einer außerordentlichen Mitgliederversammlung am 14. November 2009 wurde dieser Entwurf heftig debattiert und am Ende, statt die erforderliche Dreiviertelmehrheit der Stimmen zu finden, mit einfacher Mehrheit der Anwesenden abgelehnt. Zahlreiche Änderungsanträge wurden formuliert, die in einem neuen Entwurf Berücksichtigung finden sollten. Zu einem solchen kam es freilich nicht mehr, weil im Februar 2010 das Land Baden-Württemberg den Wissenschaftsrat um eine Wiederbegehung des Deutschen Literaturarchivs ersuchte, in deren Zentrum diesmal die schwierigen und umstrittenen Fragen der Trägerschaft und Gremienstruktur stehen sollten.

Das Jahr 2009 war, aus der Rückschau betrachtet, mehr als ein weiteres Schillerjahr: Es war gleichzeitig das Jahr einer sensationellen Neuerwerbung, des Ausbaus der internationalen Beziehungen Marbachs und der Debatte um die organisatorische Erneuerung seines Trägervereins. Diese drei Punkte sind allesamt noch nicht abgeschlossen, und so wird auch für die kommenden Jahre viel zu tun bleiben, damit Marbach bleibt, was es geworden ist, und wird, was es werden muss: ein Forschungs- und Sammlungszentrum mit einer festen, bürgerschaftlichen Tradition und einer internationalen, innovativen Ausstrahlung. Packen wir's an!

ARCHIV

1. Erwerbungen

1.1 Handschriftensammlung

1.1.1 Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen

Hans Günther Adler: Nachtrag zum Nachlass. Briefe an und von Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Hermann Broch, Elias und Veza Canetti, Bettina Gross, Franz Baermann Steiner u. a.

Jean Améry: Nachtrag zum Nachlass. Essay *Die grossen und kleinen Meister des Realismus*; Briefe an und von Maria Leitner (verh. Améry), Bruno Kreisky, Fred Sinowatz, Magistrat der Stadt Wien.

Schalom Ben-Chorin: Nachlass. Dramatisches; Prosa *Bruder Jesus, Jugend an der Isar, Zwiesprache mit Martin Buber* u. a.; Briefe an und von Max Brod, Martin Buber, Lion Feuchtwanger, Bruno Frank, Oskar Goldberg, Mascha Kaléko, Hermann Kesten, Werner Kraft, Else Lasker-Schüler, Klaus und Thomas Mann, Ernst Penzoldt, Leo Perutz, Joseph Roth, Nelly Sachs, Gershom Scholem, Margarete Susman, Armin T. Wegner, Stefan Zweig u. a.

Franz Blei: Sammlung. Prosa *Die Puderquaste, Parerga und Paralipomena zur Philosophie*, Tagebuch 17. Juli 1886-20. Juli 1887; Briefe an und von Hermann Bahr,

Maria Blei, Sibylla Blei, Maria Börner, Gertrud Hindemith, Annette Kolb, Alfred Kubin, Mechthilde Lichnowski, Richard Möhring, Max Rychner u. a.; Verträge und Zeitungsausschnitte.

Rudolf Borchardt: Nachtrag zum Nachlass. Prosa *Der leidenschaftliche Gärtner, Die Aufgabe der Zeit gegen die Literatur* u. a.; Briefe von Walther Rathenau, Ernst Rowohlt, Herbert Steiner u. a.; Soldbuch 1915 u. a. Lebensdokumente; Briefe an Marie Louise Borchardt von Theodor W. Adorno, Martin Buber, Benedetto Croce, Alfred Döblin u. a.

Eugen-Diederichs-Verlag: Nachtrag. Briefe an und von Stefan Andres, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Max Frisch, Albrecht Goes, Herbert Günther, Rudolf Hagelstange, Walter Höllerer, Marie Luise Kaschnitz, Karl Kerényi, Karl Krolow, Golo Mann, Ina Seidel, Lulu von Strauß und Torney, Albert Vigoleis Thelen u. a.

Norbert Elias: Sammlung. Manuskripte und Typoskripte aus den 1980er und 1990er Jahren; Briefe an Hermann Korte u. a.; Lebensdokumente; Manuskripte und Briefe Anderer. Zahlreiche Photographien.

Hans-Georg Gadamer: Prosa *Text und Interpretation* u. a. Aufsätze und Konvolute zum Thema Hermeneutik und Literatur, Vorlesungsmitschriften u. a. von Käte Gadamer.

Johann Nikolaus Götz: Teilnachlass. Gedichte *An die Cikade, Auf eine von einer Katze getödtete Wachtel, Der flüchtige Amor, Die Grille und die Ameise, Grab-schrift eines Schooßhündchens, Momus und Hymen, Sokrates und der stolze Jüngling, Über ihre Bläße* u. a.

Oskar Goldberg: Nachlass. Prosa *Das Volk, Die Wirklichkeit der Hebräer* (Vorarbeiten), Notizbücher und Zettel mit spiritistisch-okkultistischen und mathematischen Aufzeichnungen u. a.; Briefe an und von Adolf Caspary, Albert Einstein, Thomas Mann, Karl Wolfskehl u. a.; Manuskripte von Adolf Caspary.

Peter Härtling: Vorlass. Gedichte; Prosa *Ben liebt Anna, Niembsch oder Der Stillstand, Die dreifache Maria, Waiblingers Augen, Schubert* u. a.; Briefe an und von Ernst Bloch, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Otto Flake, Günter Grass, Helmut Heißenbüttel, Wolfgang Hildesheimer, Wolfgang Koeppen, Karl Krolow, Reiner Kunze, Wilhelm Lehmann, Hermann Lenz, Christoph Meckel, Arno Schmidt, Christa Wolf, Carl Zuckmayer u. a.

Ludwig Harig: Vorlass. Gedichte; Prosa *Reise nach Bordeaux, Ordnung ist das ganze Leben, Weh dem, der aus der Reihe tanzt, Wer mit den Wölfen heult, wird Wolf, Kalahari* u. a.; Briefe an und von Alfred Andersch, Max Bense, Günter de Bruyn, Italo Calvino, Elias Canetti, Jupp Derwall, Reinhard Döhl, Hubert Fichte, Helmut Heißenbüttel, Hermann Hesse, Ernst Jandl, Walter Kempowski, Hermann Lenz, Siegfried Lenz, Raymond Queneau, Ror Wolf u. a.

Eckhard Henscheid: Nachlass. Prosa *Auweia, Die drei Müllerssöhne, Dolce Madonna Bionda, Helmut Kohl. Biographie einer Jugend, 10:9 für Stroh* u. a., Briefe von Reinhard Baumgart, Karl Heinz Bohrer, Elisabeth Borchers, Karlheinz Deschner, Bernd Eilert, Hans Magnus Enzensberger, Wilhelm Genazino, Almut und Robert Gernhardt, Hermann Gremliza, Peter Härtling, Gerhard Henschel, Wolfgang Hildesheimer, Walter Höllerer u. a.

Dorothea Hölscher-Lohmeyer: Nachlass. Prosa und Reden; Briefe an und von

Richard Alewyn, Hilde Domin, Wilhelm Emrich, Hans-Georg Gadamer, Arthur Henkel, Dieter Henrich, Reinhart Koselleck, Victor Lange, Karl Löwith, Gert Matzenklott, Walter Müller-Seidel, Bruno Snell, Emil Staiger, Dolf Sternberger, Peter Szondi, Jacob Taubes, Erich Trunz, Wilhelm Weischedel, Benno von Wiese u. a.; Autographen aus dem George-Kreis.

Josef Wilhelm Jancker: Nachlass. Briefe von Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Johannes Bobrowski, Elias Canetti, Günter Bruno Fuchs, Martin Gregor-Dellin, Peter Handke, Uwe Johnson, Sarah Kirsch, Hermann Lenz, Friederike Mayröcker, Christoph Meckel, Herta Müller, Klaus Nonnenmann, Martin Walser, Carl Zuckmayer u. a.

Joachim Kaiser: Vorlass. Rezensionen, Essays, Features, Vorträge; Briefe an und von Theodor W. Adorno, Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Ernst Bloch, Tankred Dorst, Friedrich Dürrenmatt, Hans Magnus Enzensberger, Dietrich Fischer-Dieskau, Max Frisch, Günter Grass, Peter Handke, Wolfgang Hildesheimer, Rolf Hochhuth, Uwe Johnson, Ernst Jünger, Hans Mayer, Hans Werner Richter, Peter Weiss, Carl Zuckmayer u. a.

Hermann Kant: Vorlass. Prosa *Abspann*, *Der Aufenthalt*, *Die Aula*, *Bronzezeit*, *Escape*, *Das Impressum*, *Die Summe* u. a.; Kalender und Notizbücher; Briefe von Günter Grass, Peter Hacks, Kurt Hager, Wolfgang Harich, Stephan Hermlin, Stefan Heym, Christoph Hein, Wolfgang Hilbig, Klaus Höpcke, Ernst Jandl, Günther Rücker, Anna Seghers, Erwin und Eva Strittmatter, Martin Walser, Dieter Wellershoff, Christa Wolf u. a.; Photographien, Zeitungsausschnitte.

Karl Kerényi: Nachtrag zum Nachlass. Prosa *Erbe des Mythos*, *Gestalten des Theaters im Wandel der Zeiten*, *Orpheus und Eurydike. Von den Griechen, Römern und Poliziano bis Anouilh*, Briefe an Günter und Irmela Abramzik u. a.

Jochen Klepper: Sammlung. Gedichte *Der König*, *Olympische Sonette. I-VII*, *Der heilige Sebastian*, *Das Phänomen*, *Nacht des Abschieds*, *Die Heilige*, *Nächtliches Erwachen*, *Hochzeitsmorgen im Herbst*, *Weihnachtskyrie*, *Abendmahlslied* u. a.

Hein Kohn: Sammlung. Briefe von Mulk Raj Anand, Muhammad Asad, Jean-Richard Bloch, Emil Brunner, Isaac Deutscher, John Kenneth Galbraith, Albert Maltz, Itzik Manger, Kurt W. Marek, Konrad Merz, John Boynton Priestley, Érico Lopes Veríssimo, Grete Weil u. a.; Briefe von Jef Last an André Gide.

Gertrud Kolmar: Sammlung. Inhaltsverzeichnis zum Drama *Napoleon und Marie*; Briefe von ihr (und ihren Eltern Elise und Ludwig Chodziesner) an Hilde Wenzel u. a. Familienmitglieder; Manuskripte von Hermann Kasack u. a.; Briefwechsel von Peter und Hilde Wenzel mit Leo Baeck, Gottfried Bermann Fischer, Günther Birkenfeld, Jacob Picard, Oda Schaefer, Carl Seelig, Ina Seidel, Peter Suhrkamp u. a.

Langen-Müller Verlag: Nachtrag. Briefe an und von Hans Friedrich Blunck, Hans Brandenburg, Hermann Claudius, Paul Ernst, Hermann Esswein, Friedrich Griese, Hans Grimm, Wilhelm Schäfer, Richard Schaukal, Gerhard Schumann, Wilhelm Stapel, Ernst Wiechert u. a.; Manuskripte von Kurt Baschwitz, Hermann Esswein u. a.

Joachim Maass: Nachtrag zum Teilnachlass. Liederzyklus *Mirjam. Ein Liederbuch für Marie Renée Luft*; Briefe an und von Paul Behn, Marie Luft, Lothar Luft, Waldemar Maass u. a.; Lebenszeugnisse, Aufzeichnungen von Marie Luft.

Monika Maron: Dokumente zu ihrem Buch *Pawels Briefe*; Briefe an und von ihre Großeltern Pawel und Josefa Iglarz, an und von ihrer Mutter Hella Iglarz, deren Schwester Marta und Bruder Paul u. a.

Odo Marquard: Vorlass. Vorlesungen 1963 bis 1993 *Schelling, Schopenhauer und Nietzsche, Husserl und Heidegger, Von Schelling zu Freud, Philosophische Ästhetik, Geschichtsphilosophie, Philosophie des Übels, Geschichte der philosophischen Anthropologie, Philosophische Hermeneutik, Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* u. a., Essays, Reden.

Maria Menz: Nachlass. Gedichte; Prosa; Tagebücher; Briefe an und von Maria Beig, Manfred Bosch, Hilde Domin, Werner Dürrson, Josef Eberle, Bernhard Gajek, Wilhelm Gößmann, Günter Herburger, Otto Heuschele, Josef W. Janker, Maria Müller-Gögler, Klaus Nonnenmann, Arnold Stadler, Thaddäus Troll, Martin Walser u. a.; Photographien, Materialien.

Werner Mittenzwei: Vorlass. Prosa *Entwurf einer Literaturgeschichte, Geschichte des Aufbau-Verlags 1945-1992*; Rezensionen (1960-2007); Protokolle von dramaturgischen Gesprächen mit Bertolt Brecht, Peter Hacks u. a.; Briefe von und an Volker Braun, Peter Hacks, Ernesto Grassi, Klaus Gysi, Hans Kaufmann, Kurt Pinthus, Siegfried Unseld, Helene Weigel u. a.

Helmuth James Graf von Moltke: Teilnachlass. Lebenslauf, Aufzeichnungen über die Geschwister Scholl; Tagebücher (20.1.-18.8.1944), Briefe an Freya von Moltke (Januar 1944-Januar 1945), Briefe von Dorothy von Moltke u. a.

Dieter Noll: Nachlass. Lyrik; Prosa *Die Abenteuer des Werner Holt, Adriels Kindheit, Kippenberg*; Studienaufzeichnungen, Tagebücher aus den Jahren 1960-1989; Briefe u. a. von Alexander Abusch, Annemarie Auer, Uwe Berger, Ernst Bloch, Günther Caspar, Daniil Granin, Peter Hacks, Klaus Höpcke, Erich Honecker, Otto Nagel, Fritz J. Raddatz, Klaus Wagenbach; Photos, Urkunden, Zeitungsausschnitte, Bücher.

Reinhard Piper Verlag: Nachtrag. Briefe an und von Stefan Andres, Siegfried Buchenau, Karl-Heinz Hansen, Christine Koschel, Jürgen von Manger, Julius Meier-Graefe, Walter G. Oschilewski u. a.

Rowohlt-Verlag: Teilarchiv. Sachakten aus den Büros von Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, Hans Georg Heepe, Fritz J. Raddatz u. a.; Unterlagen zu den Reihen *rowohlts deutsche enzyklopädie, das neue buch*; Briefe von Nicolas Born, Friedrich Christian Delius, Gisela Elsner, Hubert Fichte, Wilhelm Genazino, Günter Grass, Mascha Kaléko, Friederike Mayröcker, Henry Miller, Gerhard Rühm, Peter Rühmkorf, Hans Joachim Schädlich u. a.; Photos, Tonkassetten der Memoiren von Ernst Rowohlt u. a.

Peter Rühmkorf: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte mit Vorarbeiten (*Quanten und Lyriden*); Proisatexte; Tagebücher; Briefe an und von Jürgen Becker, Nicolas Born, Gerd Bucerius, Hilde Domin, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Peter Härtling, Kurt Hiller, Walter Höllerer, Horst Janssen, Walter Kempowski, Wulf Kirsten, Volker Kriegel, Michael Naura, Fritz J. Raddatz, Hans Werner Richter, Uwe Timm u. a.

Arthur Schnitzler: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte *Anfang vom Ende, Tagebuchblatt* u. a., Anmerkungen in gedruckten Noten, Testament, Briefe an und von

Leo Grünstein, Heinrich, Julius, Lili und Olga Schnitzler, Anton Wildgans, Stefan Zweig; Aufzeichnungen von Lili Schnitzler, Heinrich Schnitzler, Suzanne Clouser; Photos; Erinnerungsgegenstände; gewidmete Bücher.

Rudolf Alexander Schröder: Nachtrag. Gedichte *Ballade vom Wandersmann* u. a.; Prosa *Dichtung wird Wirklichkeit*, *Die Sendung des Dichters* u. a., Rundfunkvorträge, Predigten; Briefe an und von Theodor W. Adorno, Stefan Andres, Rudolf Borchardt, Gerhart Hauptmann, Hugo und Gerty Hofmannsthal, Erich Kästner, Harry Graf Kessler, Wilhelm Lehmann, Peter Suhrkamp u. a.

Jacob Taubes: Teilnachlass. Prosa *Abendländische Eschatologie*, *Apocalypse and Politics*, *Four Ages of Reason*, *Zum Problem einer theologischen Methode der Interpretation* u. a.; handschriftliche Notizen zu Vorträgen und Seminaren.

Egon Vietta: Nachlass. Dramatisches; Prosa, Essays, Vorträge; Briefe an und von Alfred Andersch, Karl Barth, Willi Baumeister, Gottfried Benn, Hermann Broch, Carl Jacob Burckhardt, Giorgio de Chirico, Ernst Robert Curtius, T. S. Eliot, Romano Guardini, Jürgen Habermas, Martin Heidegger, Hans Werner Henze, Peter Huchel, Curzio Malaparte, Luigi Nono, Carl Orff, José Ortega y Gasset, Carl Schmitt, Thornton Wilder u. a.; Manuskripte von Gottfried Benn, Hermann Broch u. a.

Bernhard Zeller: Nachlass. Aufsätze und Reden; Kalendernotizen; Briefe an und von Ilse Aichinger, Jean Améry, Robert Boehringer, Max Brod, Hans-Georg Gadamer, Albrecht Goes, Claire Goll, Martin Heidegger, Hermann Hesse, Ernst Jünger, Hermann Kasack, Reiner Kunze, Thomas Mann, Hermann Lenz, Rudolf Pannwitz, Karl Popper, Dolf Sternberger, Thea Sternheim, Martin Walser, Dieter Wellershoff, Kurt Wolff, Carl Zuckmayer u. a.; Photographien.

Eberhard Zwirner: Teilnachlass. Briefe von Franz Boas, Karl Bühler, Norbert Elias, Paul Fechter, Adolf von Harnack, Louis Hjelmslev, Hugo von Hofmannsthal, Roman Jakobson, Josef Nadler, Max Reinhardt, Nikolai Sergejewitsch Trubetzkoy, Rudolf Tschudi, Karl Vossler, Marianne Weber u. a.

1.1.2 Kleinere Sammlungen und Einzelautographen (Auswahl)

Gisela Andersch: Tagebuch. – Heinrich Böll: 13 Briefe an Sigmar-Jürgen Samwer. – Günter de Bruyn: Manuskript *Hardenberg*, Briefe an Horst Mühleisen. – Paul Celan: 2 Briefe an Yvon Belaval. – Hermann Claudius: Briefe an Reinhold Brüning. – Albert Dulk: Manuskript *Brauchen wir Religion?* – Günter Eich: *Japanischer Holzschnitt*. – Emanuel Geibel: Manuskript *Ihm, der treu dem alten Stamme ...* – Otto Gerok: Reiseerinnerungen und kleine Erzählungen. – Albrecht Goes: Rundfunkmanuskript *Mozarts Reise nach Paris*. – Margarete Hannsmann: Manuskripte, Briefe, Materialien. – Martin Heidegger: Manuskript *Für Hartmut und Brigitte Buchner zum Abschied*, Notizen zu Eugen Fink, Vorlesungsmitschriften von Wilhelm Hallwachs, Briefe von Ernst und Friedrich Georg Jünger. – Alfred Walter Heymel: Manuskripte, Briefe. – Kurt Hiller: Briefe an Hans Prescher. – Rudolf Hirsch: Briefe an Marianne Stegmann. – Hugo von Hofmannsthal: Telegramm an Richard Strauss. – Wolfgang Iser: Widmungsexemplare und Einlagen aus Büchern seiner Bibliothek. – Peter Huchel: Briefe an Hans Dieter Zimmermann von

Friedrich Christian Delius, Walter Höllerer, Monica Huchel, Reiner Kunze, George Tabori u. a. – Erich Kästner: 5 Postkarten an Ida Kästner. – Klabund: Manuskript *Die Sonette auf Irene*. – Wilhelm Lehmann: Gedichte, Briefe an Willi Siegele, Ilse Ostermayer. – Richard Leising: Briefe an Siegfried Thiele. – Karl Löwith: 2 Tagebücher. – Harry Maync: Briefe an ihn von Verwandten und Freunden. – Eduard Mörike: Widmung an Magdalena Herrmann in: Thomas a Kempis, *Die vier Bücher der Nachfolgung Christi*. – Theodor Mommsen: Gedichte, Briefwechsel mit Marie Mommsen (Abschriften). – Norbert Oellers: Materialien und Unterlagen zur Humboldt-Universität zu Berlin. – Fritz J. Raddatz: Briefe an Gerhard Schneider u. a. – Joseph Alois Ratzinger (Papst Benedikt XVI.): Manuskript *L'attualità di Santa Brigida di Svezia*. – Max Reinhardt: Telegramm an Richard Strauss. – Klaus Roehler: Tagebücher. – Richard Samuel: Manuskript *Heinrich von Kleist's Participation in the Political Movements of the Years 1805 to 1809*. – Friedrich Schiller: Biographische Notiz. – Rudolf Alexander Schröder: Briefe an Günther Abramzik, Gerty Hofmannsthal, Eberhard Zwirner u. a. – Hannes Schwenger: Unterlagen zur Mariannenpresse 1979-2000. – W. G. Sebald: Brief an Haydn Mason. – Manès Sperber: Manuskripte, Briefe. – David Friedrich Strauß: Brief an Carl Künzel. – Emil Szittya: Manuskripte. – Albert Vigoleis Thelen: Briefe an Donald O. White. – Ludwig Thormaehlen: Manuskript *Begegnung mit Stefan George*. – Fritz Tschirch: Mitschriften zu Vorlesungen von Arthur Hübner. – Emilie Uhland: Briefe an Emilie und Wilhelm Pistorius. – Philipp Witkop: Seminarnotizen. – Ernst Zinn: Briefe von Ingeborg Schnack. – Carl Zuckmayer: Brief an Hella Jacobowski.

1.1.3 Für Stiftungen ist zu danken

Prof. Dr. Jeremy Adler, Hans Arnold, Dr. Brigitte Burmeister, Johanna Eberbach-Klemenz, Dr. Thomas Feitknecht, Andrea Gadamer, Eckhard Goldberg, Diethelm Hoffmann, Prof. Dr. Wolfgang Jacobmeyer, Dr. Helga Jauss-Meyer, Prof. Dr. Klaus Kanzog, Susanne Kiderlen, Bibliothek der Universität Konstanz, Prof. Dr. Hans Joachim Kreutzer, Günter Kunert, Stadtmuseum Leonberg, Prof. Dr. Odo Marquard, Dr. Madeleine Marti, Thomas Meyer, Horst Möller, Hanne-Lore Mommsen, Prof. Dr. Hans Mommsen, Dr. Horst Mühleisen, Prof. Dr. Norbert Oellers, Ilse Ortloff, Dr. h. c. Friedrich Pfäfflin, Dr. Hans Prescher, Random House, Prof. Dr. Joseph Alois Ratzinger (Papst Benedikt XVI.), Dr. Walter Ritter, Dr. Wolfgang Rothe, Wissenschaftliches Antiquariat Ludwig Schiller, Peter Schlack, Dr. Dietmut Schnetz, Prof. Michael Schnitzler, Peter Schnitzler, Dr. Hans-Gottfried Schönfeld, Hannes Schwenger, Prof. Dr. Ulrich Siegele, Prof. Peter Suitner, Siegfried Thiele, Burkhard Tschirch, Guntram Vesper, Donald O. White, Dr. Carl Winter, Burkart Zinn.

1.2 Bilder und Objekte

1.2.1 Porträtskulpturen und Totenmasken

Ernst Thrasolt, Lebendmaske von Rudolf Heltzel, Gips, um 1937; Wilhelm Schäfer, Büste von Hanns Schrott-Fiechtl, Zinkguss, um 1940; Emil Strauss, Büste von Hanns Schrott-Fiechtl, Gips, um 1940; Karl Klingspor, Büste von Hanns Schrott-

Fiechtl, Zinkguss, 1943; fünf Totenmasken Rudolf Heltzels aus den Jahren 1950-1979, vor allem von Berliner Theologen; Rudolf Alexander Schröder, Totenmaske, Gips, 1962; Friedrich Wilhelm Foerster, Totenmaske, Gips, 1966.

1.2.2 *Porträtgemälde und -graphiken*

Susanna Sophia Reichenbach, Gemälde von Ludovike Simanowiz, 1820 (Depositum); Gerhart Hauptmann, Lithographie von Eugen Spiro, 1930; Gottfried Benn in Uniform, Bleistiftzeichnung eines Unbekannten, 1940; Martin Heidegger, Lithographie von Bernhard Heiliger, 1964; Günter Kunert, Selbstporträt, Bleistiftzeichnung, um 1965; Günter Kunert, Radierung von Roger David Servais, 1969; Karl Krolow, Radierung von Eberhard Schlotter, 1980; Günter Kunert, vier Selbstporträts, Zeichnungen und Druckgraphiken aus den Jahren 2008 und 2009.

1.2.3 *Photographien*

Ernst Rülke an Gerhart Hauptmanns Totenbett, 1946, von Maxa Mück; Leopold Ziegler von Erica Loos, 1954; Ernst Kreuder, zahlreiche Photographien von Rolf Becks, 1957-1968; Dokumentation einer Südostasienreise Ernst Jüngers, 1986, von Wolfram Dufner; Bernhard Schlink von Christian Scholz, 2004; Friederike Mayröcker, (bearbeitete Photographie aus der Serie *Kratzungen*) von Marko Lipuš, 2006; Dokumentation Günter Kunert in seinem Haus in Kaisborstel, 2009, von Chris Korner; Wilhelm Genazino von Chris Korner, 2009; Sybille Lewitscharoff von Regina Schmeken, 2009.

1.2.4 *Varia*

Porzellanmedaillon der Manufaktur Klösterle mit Schillerporträt nach Simanowiz, um 1859; Schillermedaille der Vereinigung Schlaraffia von Wilhelm Volk, Silber, 1905; Plakat von Ernst Penzoldt zum *Argonauten-Fasching* in München (»Literaturgeschichte in einer Nacht«), 1927; Plakat von Cesar Klein zu Jürgen Fehlings *Don Carlos*-Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus, 1935; Porzellanteller mit Hakenkreuz-Dekor aus dem Nachlass Theodor Haecker, um 1940; zwei Illustrationen von Igor Makarewitsch zu *Ein Traum* und *Elf Söhne* von Franz Kafka, Radierungen, 1969; zehn Druckgraphiken zu Gedichten verschiedener Autoren aus der von Kerstin Hensel und Karl-Georg Hirsch herausgegebenen Serie *Cor/art/orium*, 1991-1993; Illustration von Jurij Ljukschin zu Friedrich Schillers *Räubern*, Gouache, 2009.

1.2.5 *Für Stiftungen ist zu danken*

Lore Bäuml, Prof. Dr. Rolf Becks, Gudula Behr, Dr. Martin Blümcke, Michael Blümel, Dr. Wolfram Dufner, Dr. Maria Dunkel, Ingrid Holdefleiß, Chris Korner, Peter Krolow, Ulf-Henning Lange, Jurij Ljukschin, Mathias Michaelis, Prof. Dr. Dietrich Schubert, Prof. Dr. Hinrich Siefken, Rüdiger Volhard, Natalie Walter, Dr. Carl Winter und der Jewish National and University Library in Jerusalem.

2. Erschließung

2.1 Handschriftensammlung

Die Katalogisierung folgender Bestände konnte abgeschlossen werden: Rudolf G. Binding, Geno Hartlaub, Peter Huchel, Friedrich Schiller (Neukatalogisierung), Gustav Schwab (Sammlung Noltenius), W. G. Sebald und Karl Wolfskehl.

Folgende Bestände wurden und werden weiter verzeichnet: Hans Blumenberg (DFG), Carl Friedrich Wilhelm Behl, Rudolf Borchardt, Cotta-Briefkopierbücher, Hilde Domin/Erwin Walter Palm (Domin-Fonds), Kasimir Edschmid, Archiv des S. Fischer Verlags (S. Fischer Stiftung), Hans-Georg Gadamer (DFG), Willy Haas, Ernst Jünger, Peter Rühmkorf (Hermann Reemtsma Stiftung), Erich Schairer (Erich-Schairer-Stiftung) und Margarete Susman.

Durch aufwendigere Vorordnungen wurden die Nach- bzw. Vorlässe von Peter Gan, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Hermann Kant, Reinhart Koselleck und Teile des Rowohlt-Verlagsarchivs benutzbar gemacht.

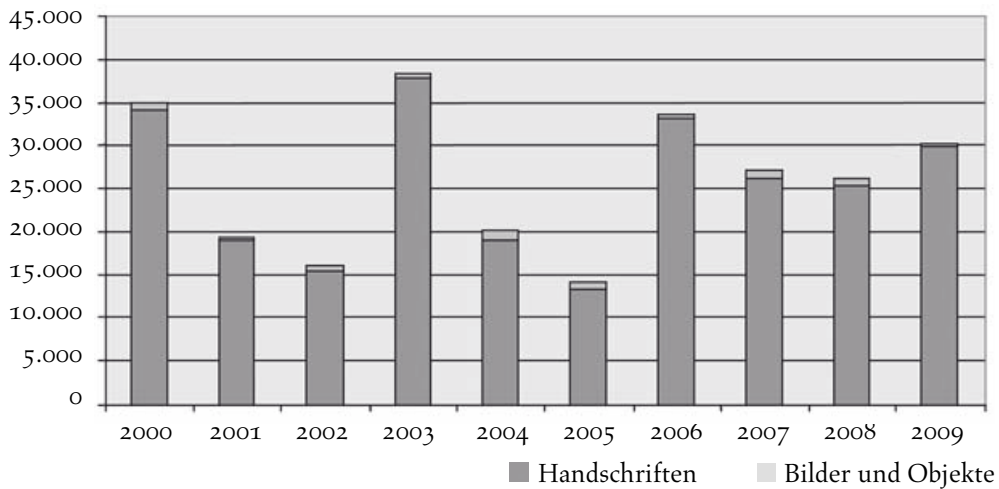
2.2 Bilder und Objekte

Beendet wurden die pauschale Beschreibung von mehr als 230 geschlossen aufbewahrten Photonachlässen und -sammlungen und die Feinordnung von 44 Photobeständen. Verzeichnet wurden die fast 1600 Autogrammphotos der Sammlung Kunz-Hutterstrasser. (Wir danken Ursula Nestel, die damit ihre langjährige ehrenamtliche Mitarbeit beendet!) Unter den Porträtreliefs wurden bei Erschließungsarbeiten zwei in der Forschung bisher als verschollen geltende Arbeiten Johann Heinrich Danneckers entdeckt. Durch das Erscheinen des Katalogs *Darstellungen von Friedrich Schiller auf Münzen, Medaillen, Plaketten und Kleinreliefs* von Ulrich Klein und Albert Raff ist der mehr als 500 Stücke umfassende Marbacher Bestand wissenschaftlich erschlossen.

2.3 Statistik: neue Datensätze

	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
insgesamt	19.487	16.061	38.362	20.193	14.196	33.770	27.173	26.178	30.216
Hand-schriften	18.922	15.526	37.770	18.917	13.445	33.202	26.138	25.380	29.820
Bilder und Objekte	565	535	592	1276	751	568	1035	798	396

Neue Datensätze Archiv

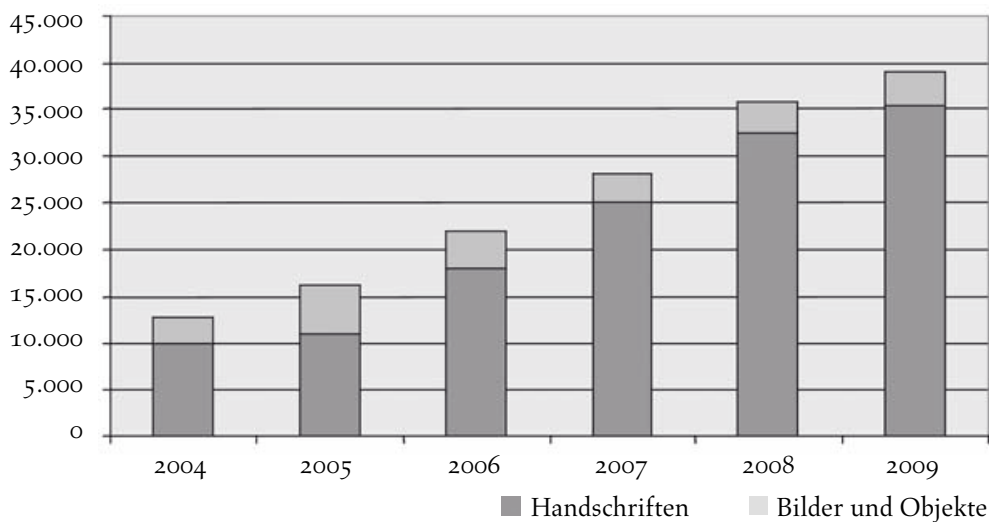
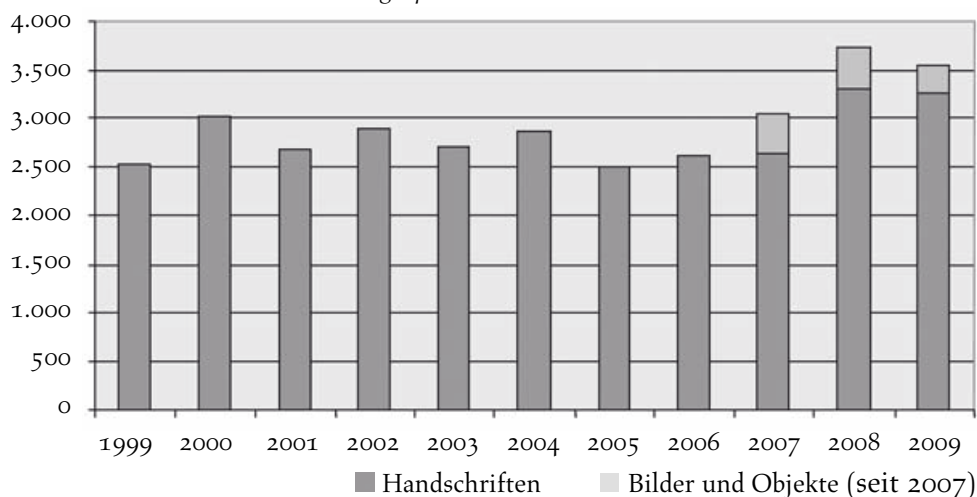


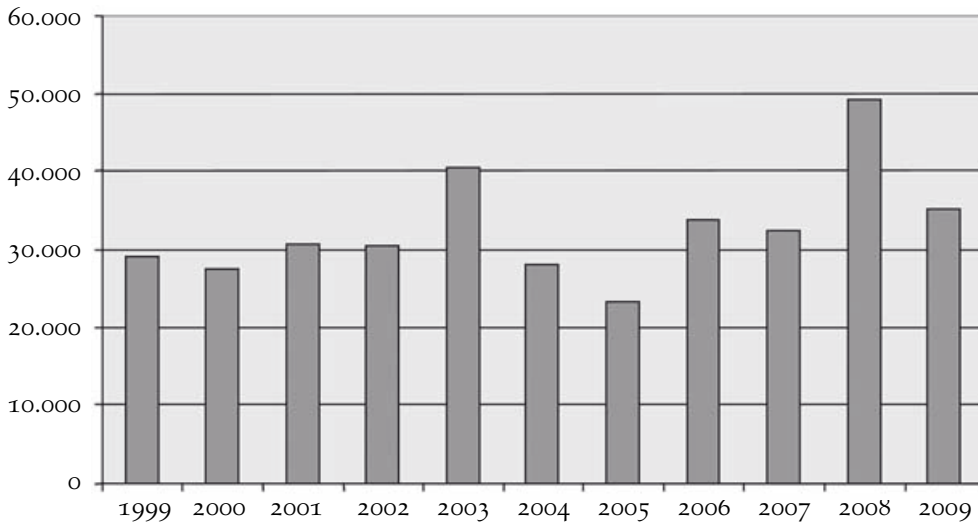
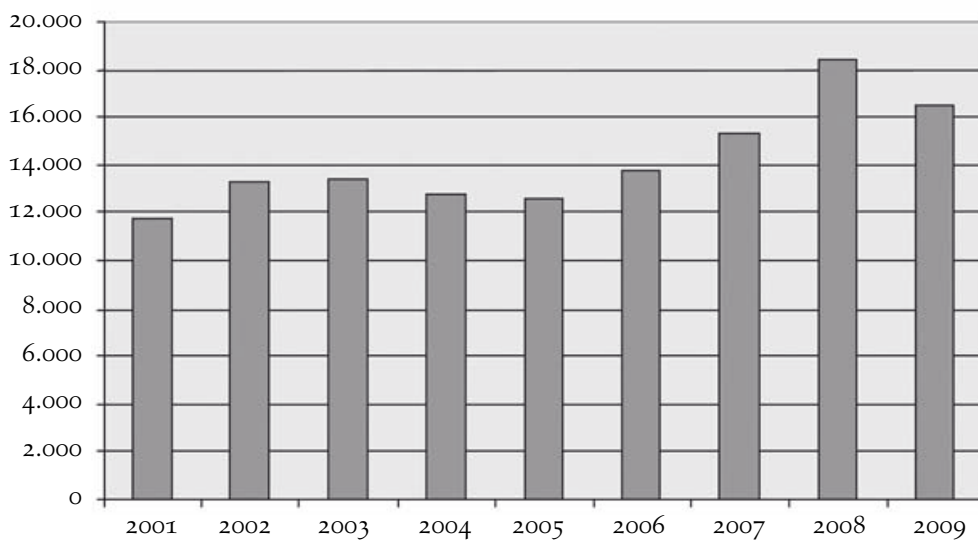
3. Benutzung

Der Vergleich wichtiger Kennzahlen zeigt Steigerungen bei den Datenbankrecherchen und leichte Rückgänge auf erfreulich hohem Niveau in den anderen Bereichen.

<i>Datenbank</i>	2008	2009
Datenbank-Recherchen Archiv insgesamt	35.761	39.001
Datenbank-Recherchen im Modul Handschriften insgesamt	32.387	35.321
Datenbank-Recherchen im Modul Bilder insgesamt	3.374	3.680
Modul Bestandsführung insgesamt	26.637	26.538
<i>Anfragen</i>		
Anfragen mit Rechercheaufwand Handschriften	1.139	989
Anfragen mit Rechercheaufwand Bilder und Objekte	361	ca. 100
<i>Entleihungen</i>		
Handschriften (Leihschein)	18.382	16.498
Handschriften (geschätzte Objekte)		
Externer Leihverkehr. Handschriften: Verträge	56	40
Externer Leihverkehr. Handschriften: Einheiten	814	611
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Verträge	22	24
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Einheiten	153	120
<i>Kopien Handschriften</i>		
Kopien	49.383	35.166
Kopieraufträge	2.846	3.093
Kopierte Einheiten	15.879	16.179

<i>Anwesenheiten</i>		
Tagespräsenzen Archiv insgesamt	3.729	3.550
Tagespräsenzen Handschriften	3.310	3.250
Tagespräsenzen Handschriften Deutschland	2.194	2.221
Tagespräsenzen Bilder und Objekte	419	300
Anmeldungen insgesamt (ausgegebene Benutzungsanträge)	1.332	1.369
Anmeldungen Archiv insgesamt	1.160	1.239
Anmeldungen Handschriften	984	1.140
Anmeldungen Bilder und Objekte	176	99

Datenbank-Recherchen Archiv*Tagespräsenzen Archiv*

Kopien Handschriften*Leihschein Handschriften*

4. Weitere Projekte und Sonstiges

Am 7.5. und 8.5.2009 diskutierten Vertreter von Verlagen, Archiven und Universitäten mit Mitarbeitern des Archivs während eines *Tags der Verlage* über alle Fragen, die mit der Erwerbung, Aufbewahrung und Erschließung von Verlagsarchiven zusammenhängen. Die Ergebnisse der Tagung, die von Gunilla Eschenbach organisiert wurde, sollen im Internet veröffentlicht werden.

Der Manuskriptnachlass von Ernst Jünger wurde digitalisiert; dazu waren erhebliche Vor- und Nacharbeiten notwendig. Die von Jünger jahrzehntelang ver-

wendeten Klebestreifen waren Gegenstand eines Forschungs- und Restaurierungsprojekts (siehe Abt. Entwicklung).

Die Arbeiten an der Edition des Briefwechsels (1914-1931) zwischen Friedrich Gundolf und Elisabeth Salomon wurden – mit Mitteln der Thyssen Stiftung – fortgesetzt.

Wegen ihrer Bedeutung, aber auch wegen des außergewöhnlich großen Arbeitsaufwandes verdienen die Besichtigungen, Schätzungen und Verhandlungen mit dem Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main besondere Erwähnung. Am Ende des Jahres 2009 wurde mit Hilfe vieler Kollegen der Abteilung der erste Teil der Verlagsarchive Suhrkamp und Insel in ca. 2100 Umzugskartons in Frankfurt verpackt und in Marbach wieder ausgepackt.

Der Drittmittelantrag zur Retrokonversion sämtlicher Nachweise zu Autographen und Nachlässen wurde bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft eingereicht. Eine neue Version unseres Datenbanksystems *Kallias*, das einige Weiterentwicklungen vor allem im Bereich der Bestandsführung enthält, wurde vor der Freigabe gründlich getestet.

Im Jahr 2009 waren in der Abteilung insgesamt 23 Praktikanten zu betreuen. Dr. Sabine Fischer nahm am Jahrestreffen der Leiter Graphischer Sammlungen in Deutschland teil. Der Weiterbildung diente ein Ausflug der Abteilung in die Württembergische Landesbibliothek Stuttgart und das dortige Stefan George-Archiv.

BIBLIOTHEK

1. Erwerbungen

Das Berichtsjahr war reich an Zugängen von Sammlungen, Konvoluten und antiquarischen Erwerbungen: Mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft in der Förderlinie »Erwerbung geschlossener Sammlungen und Nachlässe« (finanziert vom Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft) konnte der zweite Teil der Kolportageromansammlung Kosch angekauft werden: 835 gebundene Exemplare waren begleitet von weiteren 159 Titeln mit ca. 7.900 der seltenen Einzellieferungen. Der Marbacher Bestand ist damit vermutlich nicht nur der umfangreichste in öffentlichem Besitz, sondern auch das Genre scheint damit bibliographisch nahezu abgedeckt. Im Bereich der Spezialsammlungen sind weiterhin hervorzuheben: Die ca. 450 Titel umfassende Bibliothek der oberschwäbischen Schriftstellerin Maria Menz, die ihr Werk vor dem Hintergrund tiefer Gläubigkeit und Volksfrömmigkeit widerspiegelt. Die durch zahlreiche Widmungsexemplare ausgezeichnete Lyriksammlung von Heinz Czechowski (1.380 Bände) ist als bislang einzige Teilbibliothek eines DDR-Autors übernommen worden. Mit dem Nachlass von Christa Reinig wurden 144 Bände, z.T. mit Benutzungsspuren, aus den Gebieten Literatur und Philosophie ihrer ehemaligen Bibliothek übernommen, welche die schwerkranke Autorin beim Umzug in ein Heim noch für wichtig erachtet hatte. Das Biberacher Martin-Walser-Archiv, begründet von Heinz Saueressig, ist nun vollständig nach Marbach überführt worden. Etwa 2.200 Veröffentlichungen von und über Walser waren bereits Quellenbasis für eine im Entstehen begrif-

fene Personalbibliographie. 80 Original-Barockdrucke aus dem Nachlass des Germanisten Erich Trunz sind – wie zuvor die Titel der Sekundärliteratur und zahlreiche Nachdrucke – in den allgemeinen Bestand eingearbeitet worden. 600 Bücher mit Evidenzen und Einlagen aus der Bibliothek des Schriftstellers und Übersetzers Kurt Leonhard sind mit dem Nachlass übernommen worden. Der Arbeitskreis Deutsche Dichtung stiftete ein umfangreiches Konvolut mit Tonprotokollen seiner Versammlungen und Lesungen. Ein aus dem Besitz des Schriftstellers und Übersetzers Theodor Haecker stammendes Konvolut mit Büchern, z. T. mit Provenienzspuren, ist ebenfalls gestiftet worden. Das umfangreiche Werk des Unterhaltungsschriftstellers Albert Emil Brachvogel (1824-1878) konnte durch Zukäufe aus Privatbesitz um mehr als 40 Bände ergänzt werden. Aus dem Besitz von Karl Krolow stammen fünf Bücher mit persönlichen Widmungen Paul Celans an den Lyriker. Die Digitale Bibliothek ist durch Lizenzierungen, zum Beispiel der Aufsatz-Datenbank JSTOR, aber vor allem durch DFG-finanzierte Nationallizenzen um weitere 1.427 Datenbank- und Volltextangebote angereichert worden. Zahlreiche herausragende Einzelerwerbungen sind außerdem zu verzeichnen: Die von Leopold Friedrich Günther von Goeckingk komplett redigierten *Lyrischen Gedichte* (1772) von Karl Wilhelm Ramler, ein äußerst rares Exemplar der *Maria Stuart* mit einer Widmung Friedrich Schillers für den Stuttgarter Kupferstecher Johann Gotthard Müller; im Archiv befindet sich seit langem der Brief, mit dem Schiller das Geschenk ankündigt. Desweiteren Kurt Tucholskys Handexemplar des zahlreich wieder aufgelegten *Reimlexikons* (1897) von Willy Steputat mit vielen handschriftlichen Ergänzungen, Walter Serners »absonderliche Liebesgeschichte« *Die Tigerin* (1925) in der auffallenden Umschlaggestaltung von Hans Bellmer, Alfred Döblins Dissertation *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose* (1905) mit einer Widmung des Verfassers, die mit eigenwilliger Typografie im Pressendruck erschienene Erzählung *Der Vorstadtgasthof* (1931) von Robert Musil sowie das unter dem Pseudonym A. Pavel von Paul Celan übersetzte propagandistische Theaterstück *Die russische Frage* von Constantin Simonov.

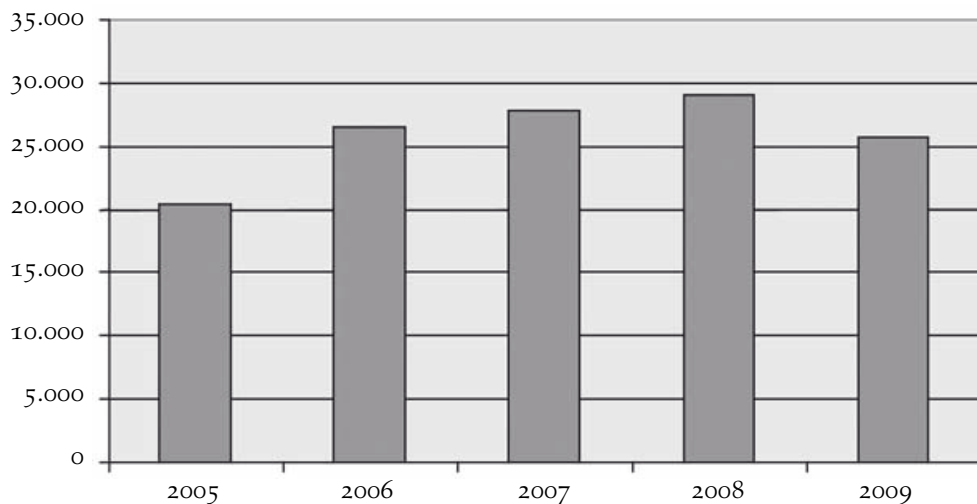
1.1 Für Buch- und Zeitschriftenstiftungen ist zu danken:

Maria del Rovario Acosta López, Dr. Irmgard Ackermann, Marianne Baeumler, Ricardo Barbosa, Nicole Bary (Les Amis du Roi des Aulnes), Jürgen Beverförden, Michael Bienert, Dr. Hans-Jürgen Blinn, Achim Brühne, Richard K.G. Burkart, Michael Busse, Therese Chromik, Prof. Dr. Domenico Conte, Prof. Dr. Ioana Crăciun-Fischer, Dr. Michael Davidis, Wilhelm Deinert, Theodor Deters, Dr. Ingeborg Drews, Oswald Egger, Ulrich Erckenbrecht, Rudi Faßbender, Dr. Robert Gillett, Prof. Dr. Maurice Godé, Dr. Peter Goßens, Dr. Grith Graebner, Reinhard Gröper, Ingrid Grüninger, Prof. Dr. Marek Hałub, Joachim Hanke, Edgar Harwardt, Jutta-Maria Heinrichs, Hanns Hertl, Peter Huckauf, Dr. Klaus Hübner, Stephanie Kaetow, Prof. Dr. Dirk Kemper, Christian Klein, Guido Kohlbecher, Dr. Gerd Kolter, Susanne Koppel, Prof. Dr. Françoise Lartillot, Hartmut Löffel, Waltraut Lorenz, Dr. Heidi Margrit Müller, Prof. Dr.-Ing. habil. Paul Lothar Müller, Prof. Dr. Chetana Nagavajara, Jerzy Pabian, Dr. h.c. Friedrich Pfäfflin, Dr. Margit Raders, Prof. Dr. W. Röllig,

Dr. Dierk Rodewald, Dr. Wolfgang Rothe, Peter Salomon, Joanne Sayner, Dr. Rafik Schami, Dr. Wolf Peter Schnetz, Christian Scholz, Friedrich Schuster, Jürgen Schweier, Dr. Hannes Schwenger, Prof. Dr. Hinrich Siefken, Robert M. Solis, Dr. Uta Treder, Prof. Dr. Selçuk Ünlü, Dr. Ruth Vogel-Klein, Heribert Weber, Magnus Wieland, Eva-Maria Woisetschläger, Dr. Mihaela Zaharia. – Ascherslebener Kunst- und Kulturverein e.V., Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Bibliothèque Nationale Suisse, Bochumer Kulturrat e.V., Robert Bosch Stiftung, Deutsches Aphorismus-Archiv Königswinter, E.T.A. Hoffmann Gesellschaft, Fritz-Bauer-Institut, Galerie Druck & Buch Susanne Padberg, Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde e.V. Darmstadt, Gesellschaft Oberschwaben für Geschichte und Kultur Sigmaringen, Evangelische Erwachsenenbildung Niedersachsen, Friedrich-Schiller-Gymnasium Werischar, Georg-Britting-Stiftung Höhenmoos, Hebelbund Lörrach, Herrenhaus Edenkoben, Historischer Verein Rosenheim e.V., Thomo Manno Kultūros Centras Nidols (Thomas Mann Kulturzentrum, Nidden), Maschinen- und Heimatmuseum Eslohe, Opak Magazin (Berlin), Pädagogische Forschungsstelle beim Bund der Freien Waldorfschulen e.V. Stuttgart, San Marco Handpresse Peter Marggraf, Schütz Kunst & Antiquitäten GmbH Wien, Schweizer-Karl-May-Freunde Luzern, Museum Strauhof Zürich, Studentengeschichtliche Vereinigung des CC e.V. Herzogenaurach, Sveučilište u Zadru University of Zadar, Vereinigung der Freunde und Förderer des Stoltze-Museums e.V. Frankfurt, Württembergische Landesbibliothek, Württembergischer Verein für Münzkunde Stuttgart.

Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen: Azur Verlag, Antiquariat Herbert Blank, Hans Boldt Literaturverlag, Burgart-Presse Jens Henkel Rudolstadt, Corian, Corvinus Presse, De Gruyter, Diogenes, dtv, Edition Das Labor Mülheim a.d.R., Edition Fundamental Fulda, Edition Galerie im Hochhaus Erbach, Edition Isele Eggingen, Edition Maldoror, Edition Sand Halle, Edition Text & Kritik, Verlag Peter Engstler, Fährhaus-Verlag Grohnde, S. Fischer, Verlag Hans Huber, Insel Verlag, Verlag Ralf Liebe, Verlag Peter Ludewig, März Verlag, Orpheus und Söhne Verlag, Piper, Reclam, Schwiftinger Galerie-Verlag, Textem Verlag, Thienemann, Quadrate-Buchhandlung Mannheim, Buchhandlung Zimmermann Nürtingen, Zweitausendeins.

Erwerbung	2005	2006	2007	2008	2009
Gesamt (physische Einheiten)	20.361	26.420	27.803	28.903	25.607
Monographien	8.077	7.438	7.492	7.550	9.527
Geschlossene Nachlässe und Sammlungen (physische Einheiten)	900	5.694	7.700	9.150	3.160
Zeitschriftenerwerbung (physische Einheiten)	2.661	3.193	3.516	3.101	5.579
Mediendokumentation, Spezialsammlungen insgesamt	8.723	10.095	9.095	9.102	7.341
Zeitungsausschnittsammlung (Kästen, Ordner, Konvolute)	753	714	897	737	457
Theatersammlung	2.700	3.704	2.212	2.787	2.051
Rundfunkmanuskripte	1.292	1.131	1.108	1.118	1.239
AV-Materialien	2.615	2.657	2.973	2.720	2.081
Dokumente (bis 2005 Kästen, ab 2006 Mappen)	3	233	296	142	64
Buchumschläge	1.360	1.656	1.609	1.598	1.449
Bibliothek (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	3	4	7	7	6
Mediendokumentation (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	46	49	48	48	44
Zeitschriftenerwerbung (laufende Abonnements)	1.146	1.156	1.148	1.100	1.091
Digitale Bibliothek: Nationallizenzen	0	0	0	5.308	6.735
Digitale Bibliothek: Literatur im Netz (literarische Zeitschriften und Weblogs)	0	0	250	80	38
Gesamtbestand Bibliothek: Bücher + Zeitschriften	748.619	759.984	770.227	779.717	788.861
Andere Materialien: AV-Materialien, Theatersammlung, Zeitungsausschnitte usw.	317.030	327.995	337.862	346.827	348.696

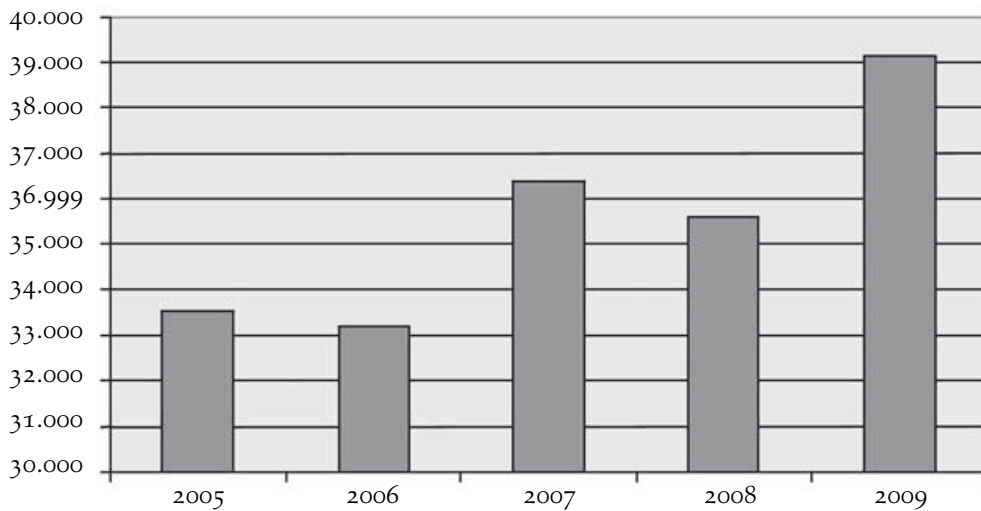
Zuwachs Bibliothek*2. Erschließung*

Im Bereich der Spezialsammlungen wurde mit der Erschließung der Bibliothek Kurt Leonhard begonnen. An diesem Bestand wird die Dokumentation von Provenienzspuren (zum Beispiel Widmungen, Marginalien, eingelegte Briefe, Manuskripte, Zeitungsausschnitte) in einem mit dem Archiv entwickelten Geschäftsgang erprobt. Die neue Dauerausstellung zu Friedrich Schiller im SNM war Anlass für eine Neukatalogisierung der Schiller-Bibliothek (136 Bände aus dem Besitz Friedrich Schillers und seiner Familie), einer der ältesten und kostbarsten Provenienzen im Ensemble der Sammlungen. Damit ist die notwendige Grundlage im Blick auf eine virtuelle Gesamtpräsentation des Schillerschen Buchbesitzes im Internet geschaffen worden. Das Kurt-Wolff-Archiv (1.038 Bände aus der Verlagsproduktion) ist einer gründlichen Revision unterzogen, eine öffentlich zugängliche Titelliste konnte erstellt werden. Die Bibliotheken von Karl Otten, Oskar Pastior und Herbert Steiner (zusammen ca. 9.000 Bände) wurden feingeordnet und zum Teil mit interimistischen Titelverzeichnissen erschlossen. Im systematischen Auswertungsprogramm befinden sich derzeit 61 wissenschaftliche und 43 literarische Zeitschriften sowie 39 Tages- und Wochenzeitungen.

Zuwachs Katalogisierung	2005	2006	2007	2008	2009
Titelaufnahmen Katalog Gesamt	33.554	33.195	36.366	35.578	39.121
<i>davon selbstständige Publikationen</i>	21.862	25.102	29.167	29.598	29.418
<i>davon unselbstständige Publikationen</i>	11.692	8.093	7.199	5.980	9.703
Titelaufnahmen Retro-Projekt	–	–	2.425	303.445	270.484
pauschale Bestandsbeschreibungen (Modul »Bestände«)	793	3.555	1.019	1.022	700

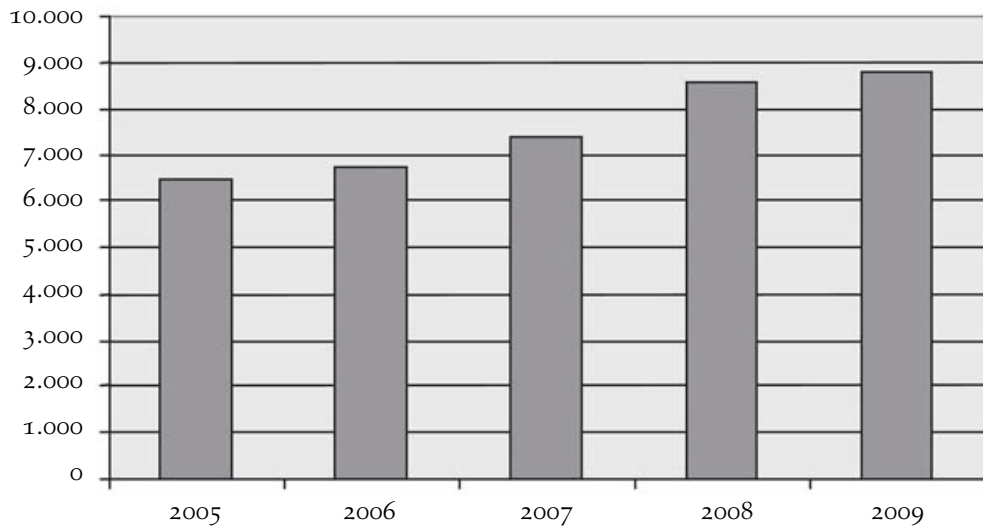
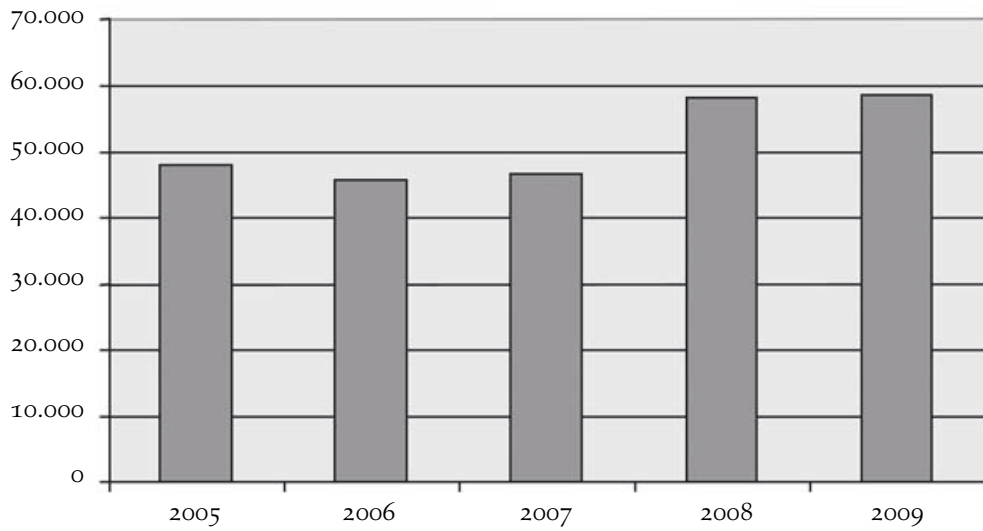
Gesamtnachweis Kallias	2005	2006	2007	2008	2009
Katalogsätze	–	–	361.066	686.017	993.630
Exemplarsätze	–	–	215.437	302.605	371.773
Bestandssätze	–	–	20.912	21.913	26.810

Zuwachs Katalogisierung

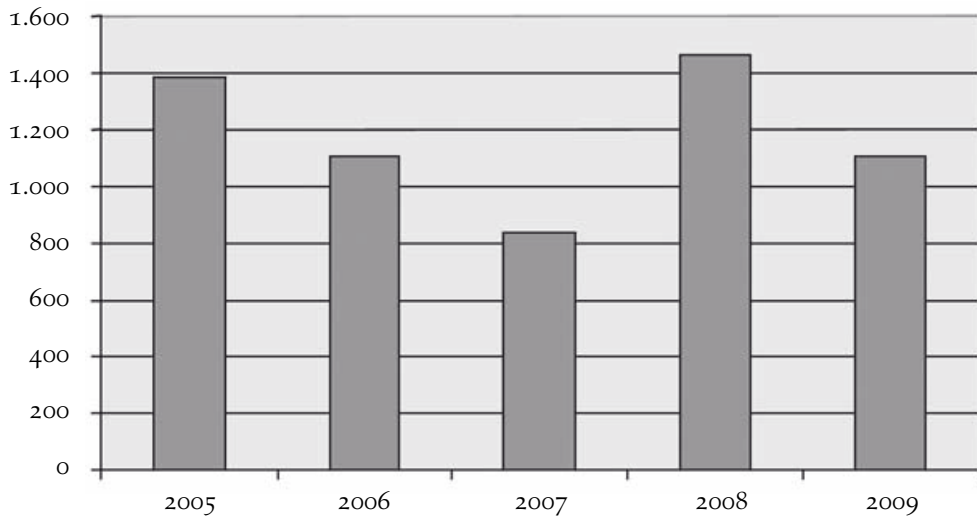


3. Benutzung

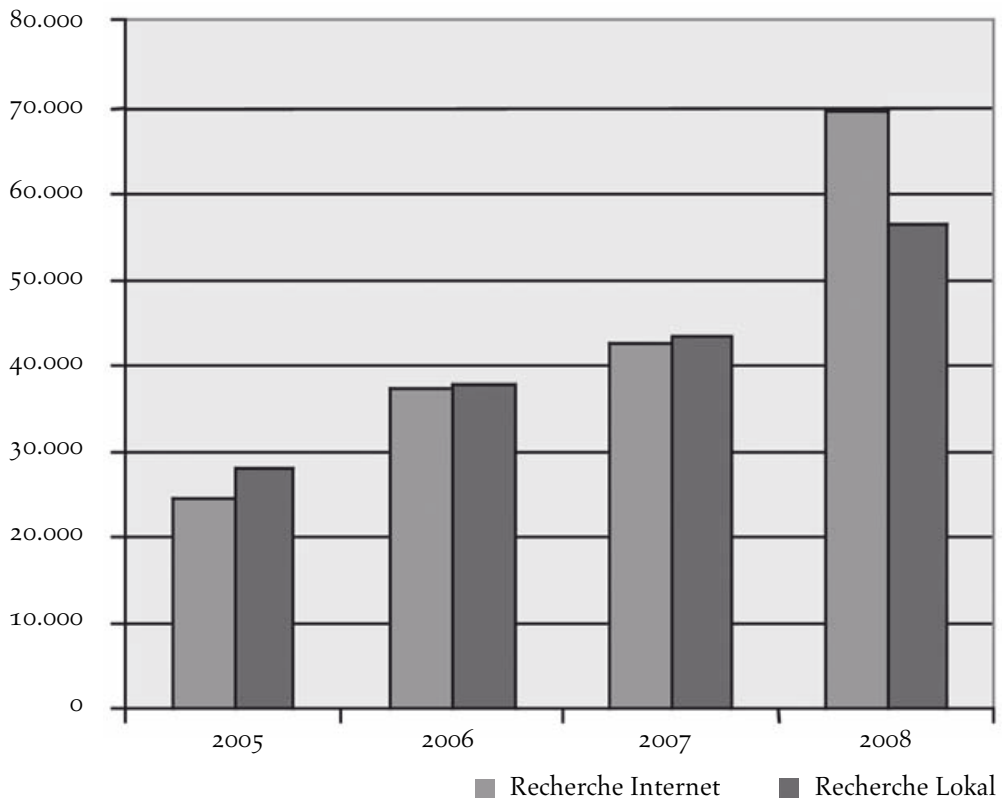
	2005	2006	2007	2008	2009
Wöchentliche Öffnungszeiten	59,5	59,5	59,5	64,5	64,5
Benutzungsanträge	851	878	872	920	947
Lesesaal-Eintragungen	6.480	6.762	7.399	8.573	8.811
Ausleihe (physische Einheiten)	48.085	45.659	46.867	57.972	58.713
OPAC Abfragen extern	–	24.439	37.388	42.519	69.477
OPAC Abfragen lokal	–	27.921	37.876	43.322	56.460
Fernleihe (gebend)	904	936	1.061	1.031	1.108
Fernleihe (nehmend)	1.218	1.283	1.149	1.313	1.362
Direktliefersdienst (Kopien von Beiträgen und Zeitungsartikeln)	501	1.113	749	2.052	1.395
Leihgaben	363	103	125	178	314
Auskünfte und Recherchen	1.382	1.101	838	1.463	1.103
Mediendokumentation (Mitschnitte, Umschnitte, Hausaufnahmen)	1.059	926	988	779	845

Tagespräsenzen Bibliothekslesesaal*Ausleihe Bibliothek*

Telefonische und schriftliche Auskünfte und Recherchen



Datenbank-Recherche Bibliothek



4. Projekte

Die Konversion des Systematischen Katalogs machte weiterhin große Fortschritte; im Spätsommer waren die Kerngebiete (Literatur seit 1880 sowie deutsche Literaturwissenschaft) mit insges. 867.300 Titeltkarten in die Datenbank Kallias überführt. Das ungewöhnliche, da von einem Systematischen Katalog ausgehende Projekt ist in zwei Referaten der Fachöffentlichkeit vorgestellt worden. Zu Beginn des Jahres wurde das Zugangsbuch der Jahre 1933 bis 1945 auf Raubgutverdacht untersucht; Hinweise auf mittelbare oder unmittelbare unrechtmäßige Aneignung in diesem Zeitraum wurden nicht gefunden. Im August startete das DFG-geförderte Projekt »Erschließung der Bibliothek Paul Celan: Katalogisierung und Bestandsrekonstruktion«; bis zum Ende des Jahres waren bereits 2.800 Bände der 4.455 Einheiten zählenden Autorenbibliothek in Kallias erfasst und weltweit recherchierbar. Mit der Übernahme von ca. 6.000 Bänden plus ca. 2.000 Sonderdrucken aus der Arbeitsbibliothek des Historikers Reinhart Koselleck war zugleich eine Titelblatt-dokumentation des in Bielefeld verbliebenen Bestandes von etwa 12.000 Bänden verbunden, diese Arbeiten wurden im Dezember aufgenommen; Ziel ist die virtuelle Rekonstruierbarkeit einer bedeutenden Gelehrtenbibliothek. Von den fest vertorteten und in Online-Bibliographien erfassten literarischen Internetquellen des Sammlungsfeldes »Literatur im Netz« sind mittlerweile 313 Titel in Kallias nachgewiesen, 59 davon befinden sich in einem regelmäßigen Spiegelungsprozess (zwecks Wahrung der Authentizität dieser sich laufend verändernden Quellen); sie werden im Bibliotheksservice-Zentrum Konstanz gehostet und können der Langzeitarchivierung zugeführt werden. Auch dieses Projekt ist in zwei Referaten der fach- und informationswissenschaftlichen Community vorgestellt worden. Ein Umzugsprojekt der besonderen Art war die Überführung des Wilflinger Bestands der Bibliothek Jünger nach Marbach während der Dauer der Renovierung der dortigen Gedenkstätte. Die 9.000 Bände waren in der ursprünglichen Ordnung zu dokumentieren und aufzustellen, um deren authentische Rückführung zu gewährleisten. Im Dezember schließlich wurde mit der Archiv-Produktion des Insel Verlags (ca. 12.000 Bände) und dem Presse-Archiv des Suhrkamp Verlags (ca. 2.600 Ordner) die erste Charge im Rahmen der Archiv-Übernahme der Verlage abgewickelt.

MUSEUM

1. Ausstellungen

1.1.1 LiMo

»Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt«, Kuratoren: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter; Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler und Stefan Schmid (Grafik); 26.9.2008-1.2.2009. – »Strahlungen. Atom und Literatur«, Kuratoren: Helga Raulff und Tanja Stumpff; Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler und Stefan Schmid (Grafik); 20.11.2008-1.2.2009. – »Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung«, Kurator: Heike Gfrereis mit Stephanie Käthow,

Katharina Schneider und Ramona Treinen; Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler und Stefan Schmid (Grafik); 1.3.-4.10.2009. – Dauerausstellung, Kurator: Heike Gfrereis mit Katja Leuchtenberger; Gestaltung: büro element (Basel), seit 6.6.2006, aktualisiert durch: SEITENWECHSEL 4: »Schiller in der Moderne«, Auswahl: Martina Wolff, 9.6.2009. – SEITENWECHSEL 5: »Dichter als Schüler«, Auswahl: Verena Staack, Ellen Strittmatter und Schüler der Erich-Kästner-Realschule Steinheim, 10.12.2009. – »52 x Schiller in stilus«, Konzept und Realisation: Aneka Viering mit Heike Gfrereis, Dietmar Jaegle, Stephanie Käthow, Volker Michel, Katharina Schneider, Andreas Sobotka, Verena Staack, Ellen Strittmatter, Martina Wolff, 1.1.-31.12.2009. – FLUXUS 8: Frank Schirmacher: »Kafkas Angst und German Angst. Pathosformeln der Apokalypse«, Film: Martina Wolff, 11.12.2008-31.1.2009. – FLUXUS 9: »LINA das erste Mal im Museum«, mit Schülern der Grundschulen Erdmannshausen und Rielingshausen und des Friedrich-Schiller-Gymnasiums Marbach, gefördert von der PwC-Stiftung, Konzept: Verena Staack mit Andrea Thormählen und Martina Wolff, Film: Martina Wolff, 1.2.-28.2.2009. – FLUXUS 10: »Zwischen Himmel und Hölle. Schiller auf der Bühne«, Film: Martina Wolff mit Ellen Strittmatter, 1.3.-4.10.2009 – FLUXUS 11: »Schillers Urenkel. Einblick in zwei Marbacher Sommerschulen«, Film: Martina Wolff mit Marcel Lepper und Christoph Wortberg, 5.10.-6.12.2009. – FLUXUS 12: Sibylle Lewitscharoff: »Der Dichter als Kind. Fünf szenische Objekte«, Gestaltung: Heike Gfrereis mit Ellen Strittmatter, Film: Martina Wolff, 10.12.2009-18.4.2010.

1.2 Ausstellungen im SNM

Neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Kurator: Heike Gfrereis mit Stephanie Käthow, Katharina Schneider, Ellen Strittmatter, Aneka Viering und Martina Wolff; Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler und Stefan Schmid (Grafik); seit 10.11.2009.

1.3 Marbacher Passage

(*Vitrinenausstellungen im Vestibül des Archivs, realisiert von Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter.*) »Zum Jahreswechsel: Wie viele Gedanken haben auf einer Seite Platz? Zwei Stücke von Jean Paul und Laurence Sterne«, 8.12.2008-24.1.2009. – »NEU IM ARCHIV: Nelly Sachs. Letzte Dinge aus Stockholm«, 21.1.-1.4.2009. – »Vor der Edition: Kesslers Weltreisealben«, 2.4.-5.5.2009. – »NEU IM ARCHIV: Die Bibliothek von Reinhart Koselleck«, 14.5.-16.6.2009. – »NEU IM ARCHIV: Strandgut aus Bernhard Schlinks Vorlass«, 18.6.-27.7.2009. – »Totengespräch aus dem Archiv. Briefe von Heinrich von Kleist und Ulrike Meinhof«, 27.7.-4.9.2009. – »Leben mit Schiller: Johann Heinrich Voss der Jüngere an Karl Solger«, 9.9.-7.10.2009. – »Leben mit Literatur: Martin Heideggers Lektürefunde«, 9.10.-30.10.2009. – »Leben mit verschiedenen Sprachen: Adalbert von Chamisso«, 2.11.-11.12.2009 – »Marbacher Weihnachtskarte 2009: Johann Peter Hebel zum 250.«, 16.12.2009-14.1.2010.

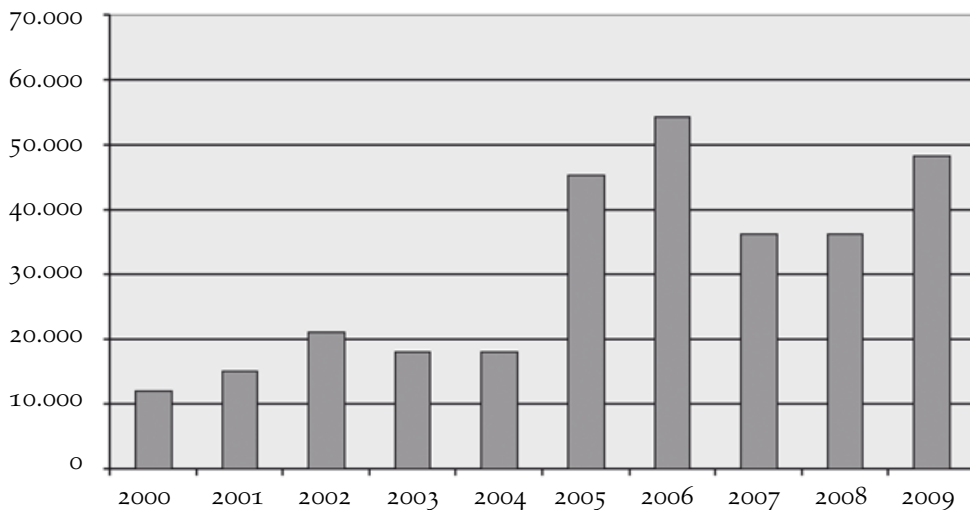
1.4 Ausstellungen auf Wanderschaft

»W.G. Sebald – Austerlitz in der Rue d'Iéna«, Konzept: Ellen Strittmatter mit Heike Gfrereis, Gestaltung: Diethard Keppler und Stefan Schmid, Goethe-Institut Paris, 19.5.-3.9.2009 (500 Besucher).

2. Besucherzahlen

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
13.007	16.241	20.144	18.521	19.668	45.191	52.759	35.500	34.105	48.153

Besucherzahlen



2000 konnte das Schiller-Nationalmuseum wegen Außensanierungen für Ausstellungen nicht genutzt werden, von Ende März 2007 bis 10. November 2009 war es wegen Innensanierung geschlossen. Im Juni 2006 kam das Literaturmuseum der Moderne hinzu.

3. Publikationen

3.1 Zu den Ausstellungen

Marbacher Magazin 125.126: *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung*. Von Heike Gfrereis. Mit einem Essay von Wilhelm Genazino. – Marbacher Magazin 127: *Schiller, rätselhaft und wunderbar. Ein Marbacher Such- und Ratepfad*. Mit einem Essay von Manfred Bornemann und Rätseltexten von Heike Gfrereis, Dietmar Jaegle, Stephanie Käthow, Vinca Lochstampfer, Katharina Schneider, Verena Staack, Ellen Strittmatter und Martina Wolff. – Marbacher Magazin 128: *Der Dichter als Kind. Ein Essay und fünf szenische Objekte*. Von Sibylle Lewitscharoff. – Marbacher Katalog 63: *Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum*. Hrsg. von Heike Gfrereis und Ulrich Raulff, mit Beiträgen von Peter-André Alt, Andreas Beyer, Jens Bisky, Reinhard Brand, Ulrich von Bülow, Frank Druffner,

Manfred Geier, Heike Gfrereis, Ulrich Greiner, Dietmar Jaegle, Stephanie Käthow, Roland Kamzelak, Christine Lubkoll, Peter von Matt, Mathias Mayer, Dirk Mende, Helmuth Mojem, Lothar Müller, Werner Oechslin, Hans Pleschinski, Ulrich Raulff, Wolfgang Riedel, Ulrike Santozki, Katharina Schneider, Ellem Strittmatter, Barbara Vinken, Martina Wolff und Kurt Wölfel.

3.2 Weitere Reihen

Aus dem Archiv (ADA) 1: *Quellen*. Hans Blumenberg. Hrsg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche. Mit einem Nachwort der Herausgeber.

Spuren 79: *Hölderlins ›Winkel von Hahrdt‹ als Erinnerungsort*. Von Christine Ivanovic. – Spuren 81: *Rainer Maria Gerhardt in Karlsruhe*. Von Georg Patzer. – Spuren 85: *Stefan George auf Stift Neuburg*. Von Jürgen Egyptien. – Spuren 86: *Schiller, Schubart und der Hohenasperg*. Von Wolfgang Ranke.

Marbacher Schriften. N. F. 4: *Was war Bielefeld?* Hrsg. von Sonja Asal und Stephan Schlak. Mit Beiträgen von Clemens Albrecht, Frank Becker, Valentin Groebner, Markus Krajewski, Hermann Lübbe, Jürgen Oelkers und Gustav Seibt.

Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jg. 53. Im Auftrag des Vorstands hrsg. von Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff.

3.3 Sonstiges

Else Lasker-Schüler, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. Bd. 10: *Briefe. 1937-1940*. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki und Andreas B. Kilcher.

Eduard Mörike, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 7: *Idylle vom Bodensee. Dramatische Schriften. Vermischte Schriften*. Hrsg. von Albrecht Bergold.

Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch*. Bd. 8: *1923-1926*. Hrsg. von Angela Reintahl, Günter Riederer und Jörg Schuster unter Mitarb. von Janna Brechmacher, Christoph Hilse und Nadin Weiß.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. *Programmplakat 2009*. Nr. 1-4.

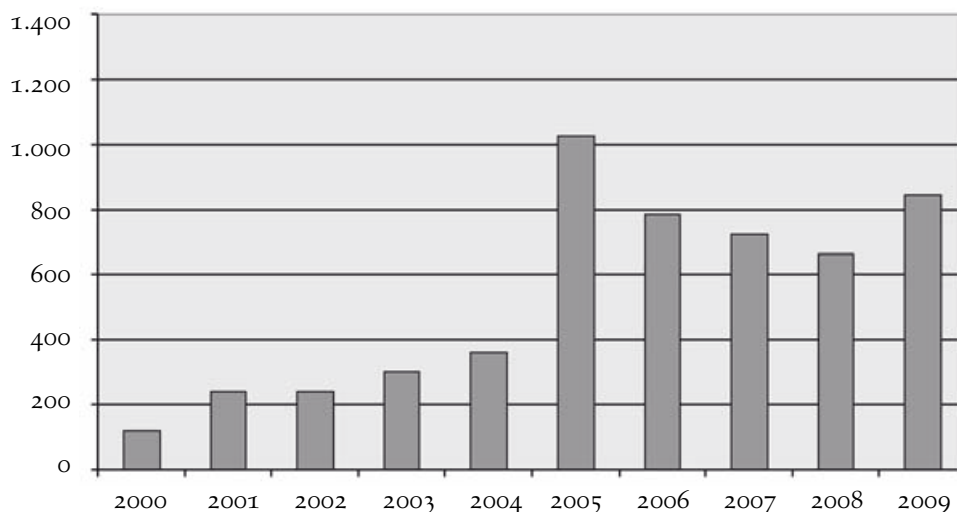
Zeitschrift für Ideengeschichte. Jg. III, H. 1-4, Hrsg. von Ulrich Raulff (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Helwig Schmidt-Glintzer (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Hellmut Th. Seemann (Klassik Stiftung Weimar).

4. Literaturvermittlung / Museumspädagogik

4.1 Museumsführungen 2009

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
104	219	219	251	342	1038	753	730	628	836

Museumsführungen



4.1.1 Themen der öffentlichen Führungen

LiMo Dauerausstellung allgemein. – LiMo Architektur. – LiMo Rundgang (dt., engl., frz.). – Auf Schillers Spuren durchs LiMo. – Literatur für Senioren (»Literatur im Sitzen«). – Ausflug, Reise, Landpartie im LiMo. – W. G. Sebalds Unterwelt. – Strahlungen. Atom und Literatur. – Autopsie Schiller. – Schillers *Räuber*. – Mit Schülern ins LiMo. – Schiller-Rundgang durchs SNM. – SNM Dauerausstellung allgemein. – SNM Architektur. – SNM Rundgang (dt., engl., frz.). – Drei Generationen führen durchs LiMo.

4.1.2 Aktionstage mit freiem Eintritt, freien Führungen und Veranstaltungen

Finissage: Fluxus 9 und Ausstellungs-Kehraus, 1.2.2009. – Internationaler Museumstag. »Ausflug, Reise, Landpartie«, 17.5.2009. – Mit Schiller im LiMo, 6.6.2009. – Marbacher Erlebnistag. »Drei Generationen führen durchs LiMo«, 5.7.2009. – Tag der offenen Tür im LiMo und SNM, 15.11.2009. – Eröffnung: fluxus 12 mit Sibylle Lewitscharoff und Seitenwechsel im LiMo, 10.12.2009.

4.2 Schul- und Kinderprogramm des Museums 2009

4.2.1 Zahl der Veranstaltungen

Veranstaltungen im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	275
Besucher im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	5.116
Seminare und Workshops im Schul- und Kinderprogramm	72
Schreibseminare mit Autoren	1
Spezielle Aktionstage für Kinder, Schulen und Familien	5
Einwöchige Ferienworkshops	2
Fünfmonatige Workshops	3
Führungen im Schul- und Kinderprogramm	203
Lehrerfortbildungen	13

4.2.2 Themen der Kinder- und Schülerführungen

LiMo Dauerausstellung allgemein. – LiMo nexus: Lyrik. – LiMo nexus: Franz Kafkas *Proceß*. – LiMo nexus: Erich Kästner. – LiMo nexus: Poesie aufräumen. – LiMo nexus: Schreib mal wieder! – LiMo nexus: Museums ABC. – LiMo nexus: Manuskripte. – LiMo nexus: Axtbuch. – LiMo nexus: LiMo-Detektive. – LiMo WA: Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt. – LiMo WA: Autopsie Schiller. – LiMo WA: *Räuber*-Rundgang. – SNM: Dauerausstellung allgemein. – SNM: Schiller. – SNM: Dichterschätze. – SNM: Liebeslyrik.

4.2.3 Themen der Seminare und Workshops

(Die Seminare und Workshops 2009 wurden durchgeführt von Monika Degner, Rudi Kienzle [Autorenseminare], Verena Staack, Andrea Thormählen und Martina Wolff.) – Friedrich Schiller. – Franz Kafka. – Erich Kästner. – W.G. Sebald. – »Literatur berührt«. Eine Audioführung von Jugendlichen für Jugendliche. – »Ab ins Windloch!« Die Archivforscher suchen Peter Hacks. – »Neues aus Phantasien«. Unendliche Buchgeschichten. – Schiller-Krimis schreiben mit Christoph Wortberg. – Pop-Up-Bücher schreiben und basteln. – In Schillers Werkstatt.

4.2.4 Themen der Lehrerfortbildungen

(Die Fortbildungen wurden von Rudi Kienzle und Verena Staack durchgeführt). – Kleist und sein *Michael Kohlhaas* mit Jens Bisky und Peter-André Alt. – Neue Schullektüren: Erwin Koch, *Sara tanzt*. – Schillers *Räuber* im Deutschunterricht. – Kafkas Roman *Der Proceß* im Deutschunterricht. – Kafka und der Film. – Lesung für Schüler mit Matthias Politycki. – Dürrenmatts Drama *Der Besuch der alten Dame* im Deutschunterricht, mit Peter Bekes.– Mit Schülern ins LiMo.

5. Projekte

LINA. Die Literaturschule im LiMo – Seit September 2008 können Schüler im LiMo ein bundesweit einmaliges Pilotprojekt besuchen: die Literaturschule LINA (Literatur am Nachmittag), in der sie nachmittags betreut werden und durch Originale aus dem Archiv und Mitwirkung an der Vermittlungsarbeit des Museums einen ungewöhnlichen Zugang zur Literatur kennen lernen. 2008/09 haben Schüler des Friedrich-Schiller-Gymnasiums Marbach und der Grundschulen Erdmannhausen und Rielingshausen einen Audioguide für Schüler konzipiert bzw. den Nachlass von Peter Hacks für die Aktualisierung der Dauerausstellung gesichtet. Im Winterhalbjahr 2009/10 haben Schüler der Erich-Kästner-Realschule Steinheim Michael Endes *Unendliche Geschichte* zum Anlass genommen, selbst Bücher zu gestalten. Das dreijährige, von Verena Staack, Andrea Thormählen und Martina Wolff betreute Pilotprojekt wird gefördert von der PwC-Stiftung und soll dann nach Möglichkeit fest am DLA institutionalisiert werden.

»*Museum & Wissen*«: *Forschungs- und Ausstellungsprojekt Archiv – Exponat – Evidenz*. Gemeinsam mit den Instituten für Kulturwissenschaften und Kunstgeschichte der Universität Tübingen (Anke te Heesen, Barbara Lange, Bernhard Tschofen) und dem Tübinger Institut für Wissensmedien (Stefan Schwan) wurde ein dreijähriges Pilotprojekt initiiert: Seit Mai 2009 werden in dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanzierten Vorhaben literatur-, kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungen offensiv mit Erfahrungen der Ausstellungspraxis und der theoretischen Reflexion des Ausstellens von Materialien, Bildern und Räumen der Literatur verbunden. Ziele des am DLA von Heike Gfrereis und Marcel Lepper betreuten Projekts sind die Ausbildung des Museumsnachwuchses (s. Richtlinien für Volontäre unter www.dla-marbach.de/museum), die Erarbeitung einer Ausstellung 2012 (»1912. Fragen am Ende einer Epoche«) und die Institutionalisierung eines museumswissenschaftlichen ausgerichteten Forschungsschwerpunkts an den beteiligten Institutionen.

Ausstellungsprojekt 2010: »Randzeichen. Drei Annäherungen an den schöpferischen Prozess« – Für ein Ausstellungenvorhaben (Kurator: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter), das auf umfassende Recherche in den Beständen angewiesen war, wurde bei allen Ausstellungen und Ausstellungsprojekten mitrecherchiert und aufgrund einer großen Materialbasis das Ausstellungskonzept erarbeitet.

Ausstellungsprojekt 2010: »Ernst Jünger. Der Nachlass« – Für ein Ausstellungenvorhaben (Kurator: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter, Idee und wiss. Beratung: Stephan Schlak) wurden die Aktivitäten im Zusammenhang mit dem Restaurierungs-Projekt (Tesa-Projekt) des Jünger-Nachlasses und der Räumung des Jünger-Hauses in Wilflingen in die Ausstellungsplanung einbezogen.

Ausstellungsprojekt 2010: »Deutscher Geist. Ein amerikanischer Traum« – Für ein Ausstellungenvorhaben (Kurator: Ernst Osterkamp und David E. Wellbery mit Heike Gfrereis) wurde für die externen Kuratoren eine Materialbasis erarbeitet.

Literaturvermittlungsprogramm SNM – Im Vorfeld der Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums wurde ein Literaturvermittlungskonzept für die neue

Dauerausstellung erarbeitet und in Drucksachen und auf der Homepage der Öffentlichkeit vermittelt.

Aktualisierung stilus – Im Schiller-Jahr wurde die stilus-Installation in der Dauerausstellung im LiMo um zahlreiche Texte von und Interpretationen zu Schiller ergänzt (Texte: Aneka Vierung [u.a.]) und so ausgebaut, dass sie von nun an jedes Jahr um zu den Jahresthemen passende Text erweitert werden wird.

Virtuelles Museum – Im Zuge des Ausbaus der Webpräsentation der Marbacher Museen wurde die Serie ›Im Blickpunkt: Das Exponat des Monats‹ (s. Startseite der Marbacher Homepage) fortgeführt und das Ausstellungsarchiv zur Dokumentation mit Fotos und Konzepttexten erweitert. Ebenso sind seit 2009 ausgewählte, mit Grundlagenforschung verbundene Ausstellungstexte und -Legenden online zugänglich.

Shop im Gartensaal – Für die Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums wurde die Präsentation der Marbacher Publikationen, Postkarten und ausgewählter Fremdpublikationen geplant und durchgeführt (Einrichtung, Auspreisung usw.).

Erweiterung des Online-Angebots der Museen – Im Zuge des Ausbaus der Webpräsentation der Marbacher Museen wurden erstmals in Transkriptionen von Vorträgen und Diskussionen Veranstaltungen des Museums online gestellt (Reihe ›Dichterruhm‹ 2008/09, Jahresthemen-Tagungen bzw. -Workshops und die neue Reihe im Schiller-Saal ›Autor & Autor‹).

Neugestaltung der Jahresgabe für die Mitglieder – Die Ausrichtung und Gestaltung der Jahresgabe für Mitglieder wurde neu konzipiert: Die bisherige Reihe ›Marbacher Bibliothek‹ wurde abgelöst durch die Reihe AUS DEM ARCHIV (ADA), die in größerem Format als die ›Marbacher Bibliothek‹ bisher unveröffentlichte Texte und Bilder aus den Sammlungen des Deutschen Literaturarchivs Marbach präsentiert.

ENTWICKLUNG

1. Entwicklungsplanung

Zu den allgemeinen Arbeiten der Entwicklung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während dessen Abwesenheiten.

1.1 Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums

Die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums durch den Architekten David Chipperfield konnte 2009 mit der feierlichen Eröffnung durch Bundespräsident Horst Köhler abgeschlossen werden. Besonders die Restaurierung des historischen Schillersaals mit seinen wertvollen Stuckreliefs war eine Herausforderung, die im Zusammenspiel zwischen Architekt, Restauratoren, Landesdenkmalamt und Bauherrn gut gelöst werden konnte. Die Entscheidung, die Fassungen der Sanierung in

den 30er Jahren wiederherzustellen, wurde einvernehmlich getroffen. Das Ziel, das Museum denkmalgerecht so zu sanieren, dass es barrierefrei und für moderne Papierausstellungen tauglich ist, konnte umgesetzt werden.

2. Editionsentwicklung

Der Leiter der Entwicklung vertritt das DLA im Ausschuss und als EDV-Koordinator der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition.

2.1 Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler

2009 erschien Band V (1923-1926). Band IX wurde begonnen und weitgehend bearbeitet, um die Drucklegung 2010 zu ermöglichen. Band I konnte nicht während der Projektlaufzeit abgeschlossen werden. Bemühungen um eine Weiterfinanzierung des Projektes laufen. – Neben der Editionstätigkeit hat das Team auch 2009 eine Vielzahl schriftlicher Anfragen beantwortet und die Betreuung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern übernommen, die in Marbach Recherchen zu Kessler durchführten.

3. Wissenschaftliche Datenverarbeitung

Die Ablösung des veralteten Mailsystems MailOne/Teamlinks durch Oracle Beehive/Outlook stand im Zentrum der Arbeiten des Jahres 2009. Im Herbst wurden für die gesamte Belegschaft 19 Schulungsmaßnahmen konzipiert und durchgeführt und eine umfangreiche Benutzerdokumentation erstellt. Vom ersten Installationsworkshop zu Jahresbeginn bis zur erfolgreichen Umstellung am Ende fanden abgestufte Tests und verschiedene Entwicklungsarbeiten auf Client- und Serverseite statt, um Migration und Umstellung möglichst reibungslos zu automatisieren. Insgesamt wurden 161 Mailboxen des Altsystems mit zusammen 876.686 E-Mails migriert. Neben dem Einsatz von Standard-Clients ist nun auch ein Webzugriff auf die Postfächer möglich. Die neuen Möglichkeiten der Gruppenarbeitsbereiche und funktionalen Poolkennungen wurden konzeptionell und praktisch eingesetzt, um neue Formen der rationellen Zusammenarbeit und der verlässlichen Erreichbarkeit zu etablieren.

Der Arbeitsschwerpunkt des Vorjahres, die Retrokonversion der Bibliothek, war in diesem Jahr vor allem durch einen reibungslosen Regelbetrieb der üblichen Importe und Qualitätskontrollen gekennzeichnet. Rund 270.000 Titelaufnahmen wurden neu angelegt (zu den detaillierten Mengenangaben sei auf den Bericht der Bibliothek verwiesen). Der erste Teil des Projektes konnte im September nach 24 Monaten planmäßig und erfolgreich abgeschlossen werden. Ein zweiter, aus finanziellen Gründen abgespaltener Teil wurde anschließend begonnen und geplant; er macht eine Neuanpassungen der Synchronisationsverfahren und einen erneuten Export von Norm- und Heftdaten notwendig.

Es haben sich die qualitativen Mängel der importierten Handschriftendaten aus der Zentralkartei der Autographen bestätigt, so dass diese im März wieder aus

Kallías entfernt werden mussten. Für die Benutzerrecherche im OPAC wurde übergangsweise eine Ersatzlösung geschaffen.

Unabhängig von diesen Sondereffekten wuchs der Datenbestand in Kallías mit 67.758 regulären Titelaufnahmen aller Abteilungen und 9.130 Multimediaobjekten (meist Fotos) deutlich über dem üblichen Rahmen. Die Benutzer dankten der verbesserten Nachweissituation mit einer ausgeprägten Steigerung der OPAC-Recherchen: 217.040 Zugriffe im Vergleich zu 172.761 des Vorjahrs. Der allgemeine Webauftritt zeigt mit durchschnittlich 150.958 Seitenabrufen pro Monat (Vorjahr 133.255) ebenfalls wieder eine deutlich steigende Tendenz.

Zur qualitativen Weiterentwicklung von Kallías gab es mehrere Planungen und Absprachen zur künftigen Provenienzerschließung. Sie war jedoch noch nicht Gegenstand eines neuen Kallías-Releases im Oktober, das in der Folgezeit getestet, aber noch nicht produktiv gemacht wurde. Hierbei ging es vor allem um die Migration von Kallías auf eine moderne, gut unterstützte Serverplattform, die als virtuelle Umgebung vorbereitet wurde. In diesem Zusammenhang wurde auch der Kallías-Wartungsvertrag neu verhandelt und angepasst. Zusammen mit der Migration des Mailservers wurden damit 2009 wichtige Schritte zur Serverkonsolidierung und Ablösung der veralteten Tru64-Plattform vollzogen.

Zum Schillerjahr wurden rund 2.000 Schillerhandschriften im OPAC um frei zugängliche Digitalisate ergänzt und das Gästebuch des Schillergeburtshauses wurde hochwertig digitalisiert. Eine kumulative Schillerbibliographie 1998-2008 wurde als PDF-Datei erstellt und wird seitdem auf einem USB-Stick im Museumshop angeboten. Die Webpräsenz schillerjahr2005.de wurde offiziell stillgelegt, aber für die Forschung hausintern betriebsbereit konserviert.

Die Digitalisierung des Nachlasses von Ernst Jünger wurde mit 36.500 Scans größtenteils abgeschlossen. Dass noch Restarbeiten blieben und Mängel in der Lieferung des Dienstleisters erkannt wurden, ist das Ergebnis neu entwickelter Checklisten und Prüfverfahren nach dem Industriestandard AQL. Parallel zum Scan wurden in diesem Projekt erstmals digital belichtete Mikrofilme für die Langzeitsicherung erstellt. Die Jünger-Daten wurden für Editoren und Kuratoren als Ausdrücke und Datenlieferung zur Verfügung gestellt. Für die Nachfrage im Lesesaal wurden Laptops als Lesegeräte konfiguriert.

Die Konvertierung und »Bitstream Preservation« digitaler Nachlassteile (meist Disketten) wurden 2009 fortgesetzt; die aufgelaufenen Rückstände sind damit aufgearbeitet darunter auch die Streamer-Kassetten aus dem Nachlass von Hans Blumenberg. Sie gelang durch die Zusammenarbeit mit dem Verein zum Erhalt klassischer Computer e. V., der die ungebräuchliche Abspielumgebung und die konvertierten Daten mit großem Einsatz bereitgestellt hat.

Die wachsende Datenmenge machte einer erneuten Erweiterung der zentralen Festplattenspeicher notwendig. Neu angeschafft wurde auch ein leistungsfähiger DIN-A3-Farblaserdrucker/Scanner/Kopierer. Gegen Ende des Jahres wurden neue PCs und Monitore beschafft, jedoch noch nicht aufgestellt, da zunächst ihre Softwarekonfiguration angepasst werden muss. Zwei neue OPAC-PCs im Lesesaal wurden aufgestellt, die Gesamtzahl der Arbeitsplatz- und Medien-PCs/M3s bleibt mit 263 praktisch unverändert.

Wieder führten Bauarbeiten zu verschiedenen Umzügen und Aufgaben: Die Netzarbeitsplätze im Container des Museums wurden wieder aufgelöst und zurückverlagert in das innensanierte SNM, die neue Kabelinfrastruktur im SNM, in den Magazinen 3 und 4 und in den EDV-Räumen selbst musste betreut und in Betrieb genommen werden, EDV-Lager- und Arbeitsräume sowie eine USV mussten neu eingerichtet werden.

Trotz der physischen und virtuellen Umzüge wurde mit 99,91 % Verfügbarkeit in der Rahmenarbeitszeit wieder ein sehr guter Wert erreicht. (Es gab 11 größere, unangekündigte Betriebsstörungen. Vor der Modernisierung des Mailsystems traten zudem viele kleinere Mailserver-Störungen auf.) Leider ist 2009 ein relevanter Virusbefall aufgetreten, der sogar kurzzeitig einen unserer Windows-Server betroffen hat: Der berüchtigte Conficker-Wurm wurde wahrscheinlich über einen Benutzer-Laptop oder einen USB-Stift eingeschleppt.

Weitere Arbeiten mit ausgeprägtem Projektcharakter betrafen: – die technische Unterstützung des BMWF-Projektes »Wissen und Museum« – die Planungen und Systemauswahl für ein mögliches Auskunftssystem – den Aufbau einer Clearingstelle für elektronische Editionen als Typo3-Extension des Webservers – die Bereitstellung der (bebilderten) Datenbank des Klebeband-Projektes im Internet – die Aktualisierung (Hardware und Software) des Video-Schnitt-PCs.

4. Digitalisierung und Fotostelle

Die Digitalisierung/Fotostelle wurde im November 2008 in die Abteilung Entwicklung eingegliedert. Aus diesem Anlass wurden vor allem zu Beginn des Jahres abteilungsinterne Schulungen durchgeführt zu den Bereichen Photoshop, Lotus Organizer, MS-Word und PC-/Windows-Grundlagen. Das allgemeine Schulungsangebot im Haus (Excel, Outlook, Powerpoint) wurde ebenfalls genutzt.

Die Digitalisierung/Fotostelle hat im Berichtsjahr 1.061 Aufträge bearbeitet, davon 457 hausinterne und 604 für externe Auftraggeber. Dabei wurden 10.717 Fotos in unterschiedlicher Form geliefert.

Etwa 50 Veranstaltungen wurden für die Hauschronik, für Ausstellungen, Werbematerial und die Homepage fotografisch dokumentiert. Vier Marbacher Magazine, vier Spurenhefte und acht weitere umfangreiche Hauspublikationen haben Fotoarbeiten der Digitalisierung/Fotostelle genutzt, ebenso Veranstaltungsplakate, Flyer, Werbemaßnahmen und Ausstellungen.

In einem Projekt wurden rund 3.200 Fotos aus der Sammlung Kunz-Hutterstrasser digitalisiert. Für die extern vergebenen Digitalisierungsprojekte (Jünger, Palm/Domin und Schiller) hat die Digitalisierung/Fotostelle die fototechnische Qualitätskontrolle durchgeführt.

Für geplante Projekte wurde ein Größenrechner als Exceltabelle erstellt, mit dem Mitarbeiter des Hauses die Dateigrößen und Kosten von Aufträgen und Digitalisierungsvorhaben erfassen und errechnen können.

Die technische Ausstattung der Fotowerkstatt wurde um einen A 3-Flachbettscanner mit Durchlichteinheit erweitert. In diesem Zusammenhang wurden auch die Arbeits- und Ablageplätze optimiert.

5. Bestandserhaltung

5.1 Konservatorische Betreuung von Ausstellungen

Der Schwerpunkt der Tätigkeiten lag bei der Montage und konservatorischen Betreuung der Objekte für die Ausstellungen. Konservatorisch und restauratorisch wurden folgende Ausstellungen betreut:

Schillers Geburtshaus, Autopsie Schiller (390 Exponate), von der Zensur zum Selbstverlag 350 Jahre Cotta (250 Exponate), Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums (600 Exponate). – Für die Bücher wurde eine neue Bücherwippe entwickelt und hergestellt.

W.G. Sebald-Austerlitz in Paris. Außerdem Umzug der Gedenkstätte Ernst Jünger (700 Objekte).

Erstellung einer Expertise zur Behandlung der Manuskripte von José Rizal, dem philippinischen Nationalschriftsteller, und Workshop über restauratorische und konservatorische Maßnahmen in Manila.

Buchrestaurierung und Reparaturen: 64 (2008: 84). – Handschriften: 102 (2008: 164). – Schadenserfassung der Deposita für den Bund. – Kassetten hergestellt: 32

5.2 Buchpflege

Die Buchpflegestelle hat folgende Konvolute behandelt:

Abgebürstet: – Briefe aus dem Nachlass von Lothar Schreyer – Nachlass des Rowohlt-Verlages – Teile des Nachlasses Borchadt (Zugang 2008) – Bestand des Limes-Verlages – Teile des Bestandes von Reinhart Koselleck – Nachlass von Ernst Schnabel – ca. 200 Bücher des Bestandes von Heinrich Schnitzler

Entmetallisiert: – Nachlass von Lothar Schreyer – Nachlass des Rowohlt-Verlages – Teile des Nachlasses Borchadt (Zugang 2008) – Bestand des Limes-Verlages – Nachlass von Ernst Schnabel.

Die Klarsichthüllen im Nachlass von Ernst Schnitzler wurden entfernt. Er wurde in säurefreie Mappen umgebettet und neu beschriftet.

VERWALTUNG

1. Mitarbeiterschaft (Stand: 31. Dezember 2009)

Voll- und Teilzeitstellen	davon Planstellen der DSG	davon Planstellen des Landes*	Befristete, projektgebundene Stellen
102,5	100,5	2	13

Die befristeten projektgebundenen Stellen wurden überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft und aus Stiftungsmitteln von privater Seite finanziert. Auch 2009 waren zahlreiche wissenschaftliche Volontäre/innen, Hilfskräfte sowie Praktikanten/innen befristet tätig.

* Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten des Landes Baden-Württemberg

2. Personelle Veränderungen im Jahr 2009

a) Neu eingestellt wurden am

12.01.2009	Viering, Aneka	Wissenschaftliche Volontärin
01.04.2009	Breihofer, Sabine	Diplom-Bibliothekarin
01.04.2009	Dünkel, Christiane	Wissenschaftliche Hilfskraft
27.04.2009	Sadlon, Eileen	Sekretärin
01.04.2009	Sterba, Katrin	Wissenschaftliche Hilfskraft
01.04.2009	Näfelt, Lutz	Wissenschaftliche Hilfskraft
01.06.2009	Janson, Dagmar	Verwaltungsleiterin
12.06.2009	Ternava, Dudije	Reinigungskraft
01.07.2009	Albrecht, Heike	Diplom-Bibliothekarin
01.07.2009	Barnert, Arno	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.08.2009	Buchholz, Katja	Diplom-Bibliothekarin
01.08.2009	Hamsch, Jasmin	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.09.2009	Hennemann, Alexa	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.09.2009	Tuschek, Anne	Restauratorin
13.10.2009	Kaluza, Harald	Diplom-Bibliothekar
01.11.2009	Füëß, Monika	Besucherbetreuung Museen
01.11.2009	Grohmann, Isolde	Besucherbetreuung Museen
01.11.2009	Härle, Armin	Besucherbetreuung Museen
01.11.2009	Heise, Elke	Besucherbetreuung Museen
01.11.2009	Stängle, Sabine	Besucherbetreuung Museen

b) Ausgeschieden sind am

31.03.2009	Dätsch, Christiane	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
31.05.2009	Reinhold, Melanie	Bibliothekarin
31.05.2009	Sommer, Friedbert	Verwaltungsleiter
02.06.2009	Näfelt, Lutz	Wissenschaftliche Hilfskraft
11.09.2009	Müller, Stefanie	Diplom-Bibliothekarin
31.12.2009	Gruber, Sabine	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
31.12.2009	Käthow, Stephanie	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
31.12.2009	Schneider Katharina	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
31.12.2009	Weiß, Nadine	Diplom-Bibliothekarin

3. Collegienhaus (Aufenthaltstage)

Jahr	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Erwachsene	8464	8517	8012	8934	8869	8506	9185	9494
Kinder	288	788	156	59	96	183	104	77
Auslastung*	68,83 %	72,80 %	64,81 %	73,63 %	70,93 %	70,59 %	73,77 %	77,38 %

* Wegen der Wochenenden und Feiertage kann nicht mehr als 80 % der theoretischen Kapazität ausgelastet werden

4. Deutsche Schillergesellschaft

Jahr	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Mitglieder	3749	3704	3729	3659	3545	3509	3444	3409
Mitgl. mit Jahrbuch	75 %	75 %	70 %	70 %	65 %	65 %	65 %	65 %
neu	–	118	175	93	83	126	118	133
ausgetreten oder verstorben	–	163	150	200	197	162	183	146
ausländische	10 %	10 %	12 %	12 %	12 %	12 %	12 %	12 %
Jahresbeitrag (€)	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-
Jahresbeitrag mit Jahrbuch (€)	50,-	50,-	50,-	50,-	50,-	50,-	50,-	50,-
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung)	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung mit Jahrbuch)	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-	25,-

Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2009 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

5. Benutzung

Jahr	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Benutzer	10166	10571	9569	8976	9387	9955	11883	12061

Gezählt sind dabei die täglichen Eintragungen, die jeder Benutzer vornimmt.

ARBEITSSTELLE FÜR LITERARISCHE MUSEEN, ARCHIVE UND GEDENKSTÄTTEN IN BADEN-WÜRTTEMBERG (ALIM)

1. Museen und Gedenkstätten

Kirchdorf a.d.I.: Michael-von-Jung-Gedenkstätte (Wiedereröffnung 21.1.2009). – Marbach a.N.: Schillers Geburtshaus (Wiedereröffnung 2.2.2009). – Biberach a.d.R.: Wielands Gartenhaus (Wiedereröffnung 12.9.2009).

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2009 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 109.000,-; außerdem konnten literarische Veranstaltungen in diesen Museen mit rund € 44.000,- gefördert werden. Es wurden außerhalb von Marbach 71 Ortstermine in literarischen Museen in 38 Orten wahrgenommen.

2. Spuren

s. Bericht *Museum*

3. Veranstaltungen

Arbeitstagung der literarischen Museen (16.6.2009 in Kreenheinstetten). – Sommer-Vor-Ort-Aktion des Arbeitskreises III (»Schule, Jugend und Sport«) der CDU-Landtagsfraktion (7.9.2009 in Marbach a. N.). – Tagung *Literaturmuseen als Lern- und Bildungsorte* (21.11.2009 in Warmbronn). – Marbacher Schaufenster in Stuttgart: In Stuttgart sind 2009 vorgestellt worden die *Spuren*-Hefte 83 *Albrecht Goes in Gebersheim*, 80 *Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters* am 18.3.2009 mit Barbara Wiedemann, 82 *Wolfgang Koeppens ›Treibhaus‹ und das Stuttgarter Bunkerhotel* am 17.9.2009 mit Oliver Kobold sowie 86 *Schiller, Schubart und der Hohenasperg* am 17.9.2009 mit Wolfgang Ranke.

Marbacher Schaufenster in Heilbronn: In der Heilbronn fanden die Vorstellungen folgender *Spuren*-Themen statt: Heft 84 *Heimito von Doderer und der Kirchheimer Tunnel in Lauffen a. N.* am 17.2.2009 mit Jan Bürger; Heft 82 *Wolfgang Koeppens ›Treibhaus‹ und das Stuttgarter Bunkerhotel* am 17.9.2009 mit Oliver Kobold und Heft 86 *Schiller, Schubart und der Hohenasperg* am 3.11.2009 mit Thomas Schmidt sowie eine Ausstellung zu den literarischen Radwegen Per Pedal zur Poesie.

In Baden-Baden als neuem Präsentationsort wurden am 13.1.2009 die *Spuren*-Hefte 78 *Brechts ›unwürdige Greisin‹ in Achern* mit Johannes Werner sowie Heft 9 *Auf Iwan Turgenjews Spuren in Baden-Baden* und am 16.6.2009 Heft 82 *Wolfgang Koeppens ›Treibhaus‹ und das Stuttgarter Bunkerhotel* mit Oliver Kobold vorgestellt; in der Galerie Netuschil in Darmstadt am 27.9.2009 Heft 85 *Stefan George auf Stift Neuburg* mit Jürgen Egyptien.

4. Projekte

›Per Pedal zur Poesie‹: Eröffnungen Literarische Radwege. *Radweg 03*: Emanuel von Bodman, Otto Frei, René Schickele, Friedrich Glauser, Lord Byron, Thomas Mann u. a. (Konstanz, Gottlieben, Ermatingen, Schloss Arenenberg, Steckborn, Stein am Rhein) und *Radweg 04*: Jacob Picard, Hermann Hesse, Joseph Victor von Scheffel, Hans Leip, Rudolf Borchardt, Fritz Mühlenweg u. a. (Öhningen-Wangen, Gaienhofen, Radolfzell, Allensbach, Konstanz) am 19.4.2009 in Öhningen-Wangen; *Radweg 05*: Friedrich Schiller, Christian Friedrich Daniel Schubart, Eduard Mörike, Justinus Kerner, Tony Schumacher u. a. (Marbach am Neckar, Monrepos, Hohenasperg, Ludwigsburg, Marbach am Neckar) am 7.6.2009.

Abgeschlossene Projekte: Bad Boll: Blumhardts Literatursalon (*Auffrischung*); Bretten: Melanchthonhaus (*DVD zum Melanchthon-Gedenkjahr 2009/2010*); Kreenheinstetten: Literarische Gedenkstätte Abraham a Sancta Clara (*Hörstation*); Tübingen: Hölderlinturm (*Ausstellung und Katalog ›Hölderlins Turmgedichte‹*).

ARBEITSSTELLE FÜR DIE ERFORSCHUNG DER GESCHICHTE DER GERMANISTIK

1. *Veranstaltungen und Projekte*

Die Marbacher Herbsttagung des Arbeitskreises Geschichte der Germanistik war der *Wissenschaftsplanung und Förderpolitik* gewidmet (3.-4. Dezember 2009).

Kooperationen und internationale Germanistik: Aufgrund der Empfehlung des Wissenschaftsrats 2007 hat das Deutsche Literaturarchiv Marbach seine Zusammenarbeit mit der internationalen Germanistik intensiviert und systematisiert. Die Debatte im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft mit Beiträgen zur Lage der internationalen Germanistik begleitete 2009 und begleitet auch 2010 diesen Ausbau. Wichtig ist die Zusammenarbeit mit dem DAAD (4. Internationale Marbacher Sommerschule 2009), der Robert-Bosch-Stiftung (US-Workshop 2009; geplant auch 2011), der Alexander-von-Humboldt-Stiftung (individuelle Förderung internationaler Gäste) und dem Goethe-Institut (Kulturvermittlung, kulturelle Bildung). Ein Amerikanischer Freundeskreis (USA) wurde gegründet und in die Programmaktivitäten einbezogen. Die American Friends stellten Stipendienmittel für US-Nachwuchsforscherinnen und -forscher bereit, die in Marbach an bestandsbezogenen Projekten arbeiteten.

Die Erwerbung und Erschließung von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven gehen in den Bericht des Archivs ein.

2. *Stipendien*

Im Jahr 2009 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium: Alberti, Elisa (München, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: Schillers Turandot: Bearbeitung und Rezeption); Antonello, Anna (München, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Der kulturelle Austausch zwischen Deutschland und Italien während der Zeitspanne 1920-1940 auf der Grundlage literarischer Zeitschriften); Behrmann, Nicola (Brooklyn, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Ich bin da. Pardon.« Emmy Hennings und die deutsche Avantgarde); van den Berg, Hubert (Leiderdorp, 1 Monat, Vollstipendium, Projektthema: Lothar Schreyer und der *Sturm*. Avantgardekunst zwischen Autonomie, Macht und Konservatismus); Bernstein, Nils (Celle, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Sprachkritik und Phraseologismen im Werk von Ernst Jandl); Breysach, Barbara (Berlin, 1,5 Monate, Vollstipendium, Projektthema: Sarmatien als Verlust und als Perspektive: Johannes Bobrowskis Gedächtnispoetik); Castro, Maria Virginia (Buenos Aires, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Borges, ein »heimlicher Vorläufer« im Werk Winfried Georg Sebalds); Czajka-Cunico, Anna (Genua, 2 Wochen, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Margarete Susman); Difour, Patrick (Gentilly, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Paul Celans Unterrichtstätigkeit an der École normale supérieure); Dietrich, Sarah (Freiburg, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Die existentialistische Bewusstseinsform bei Hans Erich Nossack – ihre Bezüge zu

Albert Camus); Emonts, Anne Martina (Funchal, 2 Monate, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Mechtilde Lichnowsky); Franceschini, Federica (Siena, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Gedichte von Giuseppe Ungaretti in der Übersetzung Ingeborg Bachmanns); Gann, Thomas (Hamburg, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Ich hatte ganz einfach Angst, blasse, sinnlose Angst« – Transformationen der Angst in Ernst Jüngers Frühwerk); Gluchowska, Lidia (Poznan, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Lothar Schreyer und die deutsche Avantgarde – zwischen Rationalismus und Mystik); Grémion, Hermance (Berlin, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Norbert Elias' Theorie der Zivilisation im Gelehrten Diskurs von 1939 bis heute); Hacker, Lucia (Leipzig, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Schreiben an der literarischen Heimatfront – die weibliche Sicht auf den Ersten Weltkrieg); Hedin, Gregory M. (Chicago, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Erzähltheorie in der Nachkriegszeit. K. Hamburger, G. Müller, W. Kayser); Hirano, Yoshihiko (Nagaokakyo-shi, 2 Monate, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Toponym als U-topie bei Paul Celan); Huemer, Georg (Wien, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Richard Friedenthals editorische Bearbeitung von Stefan Zweigs *Balzac*); Hugk, Florian (Wuppertal, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Martin Walser-Bibliographie); Jacobi, Rainer-M.E. (Aue, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Briefwechsel Dolf Sternberger und Viktor von Weizsäcker); Kellerer, Sidonie (Bonn, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Vergleich der Heidegger-Manuskripte zu Descartes mit den unveröffentlichten Texten der Gesamtausgabe); Kemper, Dirk (Moskau, 2 Monate, Vollstipendium, Projektthema: Geschichte der Germanistik: religiös orientierte Literaturwissenschaft 1945-1955); Kölbl, Martin (Berlin, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Briefwechsel Willy Brandt und Günter Grass); Konczal, Katarzyna (Krerowo, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Ausdrucksmöglichkeiten der Grenzerfahrungen im Werk von Jean Améry und Primo Levi); Kußmann, Matthias (Karlsruhe, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Herausgabe und Kommentar der *Gesammelten Werke* von Walter Helmut Fritz); Lahn, Silke (Hamburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Über den Einsatz und die Funktion der narrativen Unzuverlässigkeit im Werk Hans Erich Nossacks); Mahony, Deirdre (Stuttgart, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: The Seeds of Barbarism. Philosophical Explanations and Literary Depictions of Mass Extermination in the Existentialist Tradition: Hannah Arendt, Karl Jaspers, Günter Anders and *Die Wandlung*); Meier, Anika (Mannheim, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Die Dichterplastiken aus dem George-Kreis); Osterauer, Katharina (Niederroth, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Phasenentwicklung und publizistisches Profil der Zeitschrift *März*); Pietrzynski, Ingrid (Genshagen, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Briefwechsel Günter Kunert und Kurt Schwabe 1955-2006); Richter, Myriam (Hamburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: 100 Jahre Germanistik in Hamburg); Rogge-Balke, Katharina (Hamburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Das Verhältnis von Militär und Gesellschaft im wilhelminischen Deutschland im Satirespiegel des *Simplicissimus* 1896-1914); Savage, Robert

(Victoria, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Blumenbergs *Paradigmen zu einer Metaphorologie*); Schmitt-Maaß, Christoph (Köln, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Edition des kritischen Prosawerkes von Lion Feuchtwanger); Schoor, Kerstin (Berlin, 4 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthemen: Kommentierte Dokumentation des literarischen Lebens deutscher Juden im nationalsozialistischen Deutschland und Aufbau eines multimedialen Archivs jüdischer Autorinnen und Autoren in Berlin 1933 bis 1945 – AJAB); Stolzenberg, Raik (Berlin, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: Der Fall Franz Jung. Eine Rezeption unter den Bedingungen der deutschen Teilung); Sucker, Juliane (Berlin, 3 Monate, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Politisch-publizistisches Engagement im Exil – die Journalistin, Schriftstellerin und langjährige Sekretärin des P.E.N.-Zentrums Gabriele Tergit); Todesko, Martina (Augsburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Der Dramatiker Eduard Mörike); Tömmel, Tatjana Noemi (Berlin, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Der Liebesbegriff bei Martin Heidegger und Hannah Arendt); Tourlamain, Guy Thomas (Liverpool, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projekt: Hans Grimm – eine Biographie); Vogt, Margrit (Berlin, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Poetische Farbwörter: Bedeutung und Funktion der Farbe in der Lyrik der Moderne); Walther, Klaus (Zwönitz, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Deutsche Verlagsgeschichte als Literaturgeschichte); Weber, Christian (Berlin, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Der Kommerell-Klostermann-Briefwechsel. Positionen auf den Feldern Literatur, Wissenschaft und Markt); Weber, Regina (Stuttgart, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Raymond Klibansky); Weixler, Antonius (Konstanz, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: »L'écriture visionnaire«. Carl Einsteins Poetik des Transvisuellen); Zimmermann, Till Matthias (Freiburg, 6 Wochen, Graduiertenstipendium, Projektthema: Rudolf Borchardts *Europa*-Monographie von 1934).

Für das Jahr 2009 wurden außerdem folgende benannte Stipendien bewilligt: *Gerda-Henkel-Stipendien für Ideengeschichte*: Baumann, Stephanie (Paris, 2 Monate, Projektthema: Siegfried Kracauers Geschichtsdenken). *C. H. Beck-Stipendium für Literatur- und Geisteswissenschaften*: Brückner, Shirley (Halle/Saale, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Bloomsbury in Jena? Toni Schwabes alternativer Lebensentwurf in der thüringischen Provinz der Jahrhundertwende); Hacker, Lucia (Leipzig, 4 Monate, Doktorandenstipendium, Projektthema: Schreiben an der literarischen Heimatfront – die weibliche Sicht auf den Ersten Weltkrieg); Richter, Thomas (München, 2 Monate, Projektthema: Die Berner Jahre 1916-1918 – Harry Graf Kessler und die deutsche Kulturpropaganda in der Schweiz im Ersten Weltkrieg); Schlak, Stephan (Berlin, 4 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Peter Hacks – Szenen einer Ideengeschichte der DDR). *Udo-Keller-Stipendium für Gegenwartsforschung, Religion und Moderne*: Bakshi, Natalia (Moskau, 4 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Die Behandlung des Religiösen in der deutschen, österreichischen und schweizerischen Literatur von 1945 bis 1955); Wang, Yibing (Stuttgart, 4 Monate, Doktorandenstipendium, Projektthema: Taoismus in der neueren deutschen Literatur). *Hilde-*

Domin-Stipendien: Prager, Katharina (Wien, 4 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Der Exilant Berthold Viertel als Analytiker der österreichischen und deutschen kulturellen Identität). *Stipendium der Wolfskehl-Stiftung:* Franke, Norman (Hamilton, 5 Monate, Projektthema: Edition des Briefwechsels zwischen Stefan George und Karl Wolfskehl). *Freiburger Förderpreise:* Redl, Philipp (Freiburg, 1 Monat, Projektthema: Gertrud Kantorowicz's Lyrik); Mick, Simon (Freiburg, 1 Monat, Projektthema: Poetische Trauerarbeit im George-Kreis).

VERANSTALTUNGEN

Die Programme der literarischen Veranstaltungen wurden im Berichtsjahr 2009 von Jan Bürger konzeptionell und organisatorisch betreut, das wissenschaftliche Programm von Marcel Lepper. Schulveranstaltungen und Lehrerfortbildungen betreute Rudi Kienzle.

Es fanden folgende Veranstaltungen statt: 9. Januar: Podiumsgespräch. *Ist Sebald ein deutscher Autor?* Julika Griem im Gespräch mit Liliane Weissberg, Mark Anderson und Wolfgang Matz. – 14. Januar: Marbacher Lehrerfortbildung. *Kleist und sein »Michael Kohlhaas«*. Mit Jens Bisky. – 22.-24. Januar: Tagung. *Jean Améry: Literatur zwischen Politik und Erinnerung*. Öffentliche Lesung mit Robert Schindel. Gefördert von der Fritz Thyssen Stiftung. – 31. Januar: Workshop. *Elementarteilchen*. Mit Christoph Asendorf, Klaus Hentschel, Sandra Richter, Erhard Schütz u.a. Öffentliche Lesung und Diskussion mit Durs Grünbein. – 2. Februar: Vortrag. *Schiller und das Theater als politische Anstalt*. Von Walter Hinderer. Mit dem Sprecherensemble der Akademie für gesprochenes Wort. – 11. Februar: Lesung. *Japanische Spezialitäten*. Mit Christoph Peters. Moderation: Jan Bürger. – 18. Februar: Zeitkapsel 16. *Letzte Dinge aus Stockholm. Neues von Nelly Sachs*. Mit Ulrich von Bülow und Aris Fioretos. – 28. Februar-1. März: Tagung, Performance, Podiumsgespräch: *Schiller – der deutsche Shakespeare?* Mit Volker Canaris, Norbert Greiner, Frank Günther, Ivan Nagel, Klaus Reichert u.a. In Kooperation mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Weimar, und dem Staatstheater Stuttgart. – 1. März: Ausstellungseröffnung. *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung*. Mit Wilhelm Genazino, Heike Gfrereis und Ulrich Raulff. – 13. März: Konzert. *Schillervertonungen*. Mit den Mitgliedern der Liedklasse der Weimarer Musikhochschule Franz Liszt. Gefördert von der Stiftung Landesbank Baden-Württemberg. In Kooperation mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 26.-28. März: Tagung. *Hans Magnus Enzensberger und die Ideengeschichte der Bundesrepublik*. Mit Wolfgang Kraushaar, Stephan Schlak, Uwe Wittstock u.a. Finanziert von der Stiftung Würth. – 26. März: Öffentliche Abendveranstaltung: Vortrag. *Meine Erlebnisse mit Hans Magnus Enzensberger*. Mit Lars Gustafsson. – 27. März: *Zwischen Wölfen und Wolken*. Hans Magnus Enzensberger im Gespräch mit Jan Bürger und Dirk von Petersdorff. – 1. April: Marbacher Lehrerfortbildung. *Neue Schullektüren: Erwin Koch, »Sara tanzt«*. Leseprojekt der Klassen 9 und Autorenseminar für Lehrer der Realschulen. – 2. April: Tagung. *Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext*. Mit Anne Bohnenkamp-Renken, Roland Kam-

zelak, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta u. a. In Zusammenarbeit mit der Kommission für allgemeine Editions-wissenschaft der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. – 21. April: Buchvorstellung. *Literarischer Führer Deutschland*. Mit Erwin Teufel, Arnold Stadler, Fred Oberhauser, Axel Kahrs. – 21. April: Marbach zu Gast im Literaturhaus Frankfurt/M.: *Letzte Dinge aus Stockholm. Neues von Nelly Sachs*. Mit Ulrich von Bülow und Aris Fioretos. – 24. April: Jahrestagung Fachverband Deutsch im Deutschen Germanistenverband. *Das Drama im Deutschunterricht*. Mit Beiträgen von Karl-Heinz Fingerhut und Jan Knopf. – 28. April: Lesung. *Empfindsame Reise*. Mit Irene Dische. Moderation: Ulrich Raulff. – 7.-8. Mai: Tagung. *Tag der Verlage*. In Kooperation mit dem Institut für Buchwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität Mainz. – 7. Mai: Vortrag und Lesung. *In Bündeln geschnürt bei den Verlegern. Hesses Bucherfolge*. Mit Gunilla Eschenbach, Wolfgang Schopf und Schauspielern. – 8. Mai: Marbacher Lehrerfortbildung. *Kinematographisches Erzählen*. Peter-André Alt stellt sein neues Buch *Kafka und der Film* vor. – 12. Mai: Performance. *Kein Grund zum Aufhören. Eine Bilanz*. Mit Anna Thalbach. Moderation: Jan Bürger. In Kooperation mit dem Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. – 13. Mai: Marbacher Lehrerfortbildung. *Schillers Drama Die Räuber im Deutschunterricht*. – 13. Mai: Marbach zu Gast – Szenische Führung. Kunstmuseum Stuttgart. *Als sei der Text ein Bild. Über literarische Tryptichen und andere poetische Dreiecksverhältnisse*. Mit Heike Gfrereis und Lea Reinheimer. – 14.-16. Mai: Tagung. *Sprache und Geschichte: Reinhart Koselleck (1923-2006)*. Mit Ute Daniel, Hermann Lübbe, Wolfgang Schieder u. a. – 26. Mai: Zeitkapsel 17. *Lethe mit Schuss. Peter Rühmkorf und sein Nachlass*. Mit Jan Bürger, Joachim Kersten und Stephan Opitz. – 8. Juni: Marbach zu Gast im Literaturhaus Frankfurt/M. *Peter Rühmkorf und sein Nachlass*. Mit Jan Bürger, Joachim Kersten und Stephan Opitz. – 9. Juni: Schillerjahr 2009. *Dichterruhm und Unsterblichkeit. Borderline: Heiliges Schreiben heute*. Mit Matthias Politycki und Andreas Urs Sommer. Moderation: Heike Gfrereis. – 18.-19. Juni: Workshop. *Sprache der Wissenschaft*. Mit Valentin Groebner und Martin Bauer. – 20. Juni: Schillerjahr 2009. Konzert. *Schuberts Schiller*. Mit Konrad Jarnot (Bariton) und Elisabeth Föll (Klavier). In Kooperation mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie und dem Verein LiedKunst KunstLied Stuttgart. Gefördert von der Stiftung Landesbank Baden-Württemberg. – 25.-28. Juni: Wochenendseminar für amerikanische Studierende. *Zum neuen deutschen Familienroman*. In Zusammenarbeit mit der Washington University in St. Louis. Gefördert von der Robert Bosch Stiftung. – 27. Juni: Lesung. *Du stirbst nicht*. Mit Kathrin Schmidt. Moderation: Jan Bürger. – 29. Juni: Lehrerfortbildung. *Kafkas Roman »Der Proceß« im Deutschunterricht*. – 8. Juli: Buchpremiere. *Hilde Domin oder Die Liebe im Exil*. Mit Jan Bürger, Frank Druffner, Nikola Herweg, Marietta Meguid und Katharina Ortmayr. – 19. Juli-6. August: 4. Internationale Marbacher Sommerschule 2009 / DAAD-Meisterklasse. *Menschen beschreiben. Literatur – Anthropologie – Psychologie – von 1800 bis 2000*. In Zusammenarbeit mit der Universität Stuttgart, dem King's College, London, der University of Pennsylvania, Philadelphia und dem DAAD. – 28. Juli: Lesung im Rahmen der Sommerschule. *Die Helligkeit der Nacht*. Mit Dagmar Leupold. Moderation: Jan Bürger. – 16. September: Lesung. *Der neue Sim-*

plicissimus. Mit Reinhard Kaiser. Moderation: Marcel Lepper. – 18. September: Vortrag. Dichterruhm und Unsterblichkeit. »*Ich will Schiller lebendig machen*«. *Danneckers postume Schillerbüste*. Von Andreas Beyer. Moderation: Frank Druffner. – 24. September: Zeitkapsel 18. *Fausts Freundin. Dorothea Hölscher-Lohmeyers Nachlass*. Erstmals gezeigt von Marcel Lepper und Ulrich Raulff. – 9.-11. Oktober: Tagung. *Heidegger und die Literatur*. Mit Günther Figal, Donatella Di Cesare, Bernhard Zimmermann u.a. In Zusammenarbeit mit der Martin-Heidegger-Gesellschaft. – 9. Oktober: Lesung. *Hartmut Lange: Mein Blick auf Heidegger*. Moderation: Ulrich von Bülow. – 15.-18. Oktober: Tagung. *Krankheit und Sprache*. Mit Thomas Anz, Roland Borgards, Uwe Pörksen, Heinz Schott u.a. In Zusammenarbeit mit der Viktor-von-Weizsäcker-Gesellschaft. Gefördert von der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften. – 26.-29. Oktober: Seminar. Preisträgerseminar der Berkenkamp Stiftung Essen für Gymnasien in Nordrhein-Westfalen. Schreibwerkstatt mit Felicitas Hoppe. – 9. November: Schillerrede 2009. Berthold Leibinger: *Schiller und die Wirtschaft*. – 9.-11. November: Jahrestagung: *Schiller, der Spieler*. Mit Peter-André Alt, Werner Frick, Peter Utz u.a. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Philologie, Freie Universität Berlin, und der Friedrich Schlegel Graduate School. Gefördert von der Fritz Thyssen Stiftung. – 10. November: Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums. Mit dem Bundespräsidenten Horst Köhler, dem Ministerpräsidenten Günther Oettinger und Rüdiger Safranski. – 15. November: *Tag der offenen Tür im Museum*. – 25.-27. November: Tagung. *Chamisso – wohin? Über die deutschsprachige Literatur von Autoren aus aller Welt*. Mit Walter Schmitz, Dorothee Kimmich, Moray McGowan, Florian Höllerer u.a. In Zusammenarbeit mit und gefördert von der Robert Bosch Stiftung. – 25. November: Vortrag. *Migration als Heimat*. Von Ilija Trojanow. Moderation: Jan Bürger. – 25. November: Marbacher Lehrerfortbildung. *Kafkas Roman »Der Proceß« im Deutschunterricht*. – 2. Dezember: Marbacher Lehrerfortbildung. *Friedrich Dürrenmatts Drama »Der Besuch der alten Dame«* Von Peter Bekes. – 2. Dezember: Zeitkapsel 19. *Ein erschossener Nazi. Wie Schalom Ben-Chorin die Geschichte David Frankfurters aufschrieb*. Mit Jan Bürger und Andreas Heusler. In Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv München. – 3. Dezember: Symposium Marbacher Arbeitskreis Geschichte der Germanistik. *Wirtschaftsplanung und Förderpolitik*. Mit Axel Horstmann, Peter Strohschneider, Sandra Richter, Marcel Lepper u.a.

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Schwerpunkte der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Jahr 2009 waren die Aktivitäten zum Schillerjahr und als Höhepunkt desselben die Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums durch Bundespräsident Horst Köhler am 10. November sowie die Ausstellung »Autopsie Schiller« im Literaturmuseum der Moderne. Außerdem stand die Erwerbung der Suhrkamp Archive als epochales Ereignis im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Auch die kleineren Ausstellungen (zum Beispiel »Schillers Urenkel« oder das Papiertheater »Der Dichter als Kind« von

Sibylle Lewitscharoff) waren vielbeachtet; Fachveranstaltungen wie die Tagung zum 80. Geburtstag von Hans Magnus Enzensberger («Hans Magnus Enzensberger und die Ideengeschichte der Bundesrepublik») oder zu Martin Heidegger («Heidegger und die Literatur») wurden sehr gut wahrgenommen.

Presse: Im Jahr 2009 informierte die Pressestelle die Medien mit 81 Pressemitteilungen über die Arbeit des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Von diesen Meldungen entfielen 30 auf die Ankündigung von Veranstaltungen wie Lesungen, Vorträgen, Konzerten und Tagungen, 5 in den Bereich Ausstellungen, 18 auf Führungen und Literaturvermittlung, 7 auf Erwerbungen, 4 auf Publikationen und 16 auf institutionelle Mitteilungen (zum Beispiel Besucherzahlen oder Ausschreibungen). Die Pressemitteilung zur Erwerbung der Suhrkamp Archive erreichte mit über 200 Abdrucken die größte Aufmerksamkeit, der Umzug der Archive im Dezember 2009 wurde von 3Sat begleitet und in Printmedien und Hörfunk umfassend kommentiert. Daneben rief auch der Rechtsstreit über den Max Brod-Nachlass in Israel großes Medieninteresse hervor, das Archiv wurde dazu häufig von Medien befragt, auch Fernsehbeiträge wurden dazu im Deutschen Literaturarchiv gedreht. Die Pressemitteilungen zu wichtigen Erwerbungen wie des Vorlasses von Joachim Kaiser fanden ebenfalls große Beachtung.

2009 wurden drei Pressekonferenzen durchgeführt: Die Jahrespressekonferenz (26 Medienvertreter), die Pressekonferenz zur Ausstellung »Autopsie Schiller« (36 Medienvertreter) und die Pressekonferenz zur Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums (45 Medienvertreter). Das größte Medienecho galt der Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums, die mit größeren Beiträgen in den Kultursendungen im Fernsehen (SWR »Nachtkultur«, SWR »Schätze des Landes«, Deutsche Welle »Kultur.21«, Österreichisches Fernsehen »kultur.montag«) und Hörfunk und am Tag der Eröffnung auch in den überregionalen Nachrichten (ARD, ZDF, 3sat) ausgezeichnet wahrgenommen wurde. In den Printmedien erschienen dazu über 100 Meldungen, Berichte und Interviews. Wie in den vergangenen Jahren besuchten zahlreiche Journalisten die angebotenen Lesungen, Vorträge und Tagungen, wurden durch das Archiv und die Museen geführt oder waren zu Einzelgesprächen mit dem Direktor zu Gast. Telefonisch oder per E-Mail wurden zahlreiche Anfragen von Journalisten, Marketingabteilungen, Kooperationspartnern, Museumsbesuchern oder anderen Interessierten beantwortet.

Öffentlichkeitsarbeit: Eine Bewerbung aus einem Sonderetat war im Jahr 2009 für die Wiedereröffnung des Schiller Nationalmuseums möglich, zwei farbige Bild-Anzeigen in der *Zeit* wurden geschaltet. Plakatiert wurde an Bahnhöfen und Kultureinrichtungen in 10 großen Städten (Berlin, Frankfurt, Freiburg, Hamburg, Heilbronn, Karlsruhe, Konstanz, Stuttgart, München und Ulm). Aus dem laufenden Etat konnten außerdem kleine Textanzeigen in der Rubrik *Museen und Galerien* der Wochenzeitung *Die Zeit* und punktuell kleinere Anzeigen in verschiedenen Printmedien geschaltet werden. Stipendienanzeigen gab es in der *Zeit* und in *Forschung und Lehre*. Im Oktober fand der Themenabend »Schiller und das Spiel der Liebe« in Kooperation mit dem Südwestfernsehen mit breitem Echo statt, außerdem waren Mitglieder der Jury der SWR-Bestenliste im Literaturmuseum der Moderne zu Gast und diskutierten öffentlich ausgewählte Bücher.

Interne Kommunikation: Die Mitarbeiter wurden über E-Mail oder das Intranet (79 Tickermeldungen) über Mitteilungen des Direktors, Veranstaltungen, personelle Veränderungen und Medientermine laufend informiert.

Personelle Situation: Zum 31. März 2009 wurde die Pressereferentin Dr. Christiane Dätsch nach fünfjähriger Tätigkeit auf der Schillerhöhe verabschiedet. Seit dem 1. September hat Alexa Hennemann (vormals Suhrkamp Verlag) die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit für das Deutsche Literaturarchiv Marbach übernommen. Interimistisch hatte Dr. Frank Druffner (Referat Fundraising) die Aufgaben des Pressereferats wahrgenommen.

Die absoluten Zahlen in den Presseauswertungen sind mit den Vorjahren nicht vergleichbar, da im Frühjahr 2009 der Ausschnittdienst »Cision« aus Kostengründen aufgegeben wurde.

SCHRIFTEN, VORTRÄGE UND SEMINARE

1. Veröffentlichungen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Jutta Bendt: [Kommentar zu] *Friedrich Wolf, Zyankali. 24 Farbradierungen von Felix Furtwängler zu dem Drama von Friedrich Wolf, Privat Presse Berlin 2007*, in: Felix Martin Furtwängler, *Printing into Thinking – Folgen, Suiten, Zyklen*, Wiesbaden 2009 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 91), S. 206-209.

Ulrich von Bülow: [zus. mit Dorit Krusche] *Nachwort*, in: Hans Blumenberg: *Quellen*, hrsg. v. Ulrich von Bülow u. Dorit Krusche, Marbach a.N. 2009 (Aus dem Archiv, 1), S. 86-101. – *Die Tage, die Bücher, die Stifte – Peter Handkes Journale*, in: Peter Handke. *Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, hrsg. v. Klaus Kastberger, München 2009 (Profile 16), S. 237-266. – *Schillers erster Brief*, in: Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 47-49.

Jan Bürger: *Planetenklänge. Der Komponist Dietrich Buxtehude im Weltbild des Schriftstellers Hans Henny Jahnn*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 5. Januar 2008. – *Ein Mann, den Hitler nicht erschossen hat. Die Deportationspapiere des Konrad Merz*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2, 2008, S. 97-109. – *Die Stimme der Birke. Wie Johannes Bobrowski Hans Henny Jahnn gelesen hat*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 52, 2008, S. 468-478. – *Heimito von Doderer und der Kirchheimer Tunnel in Lauffen a. N.*, Marbach a.N. 2008 (Spuren, 84). – *Versendetechniken*, in: Anne Bohnenkamp, Waltraud Wiethölter (Hrsg.), *Der Brief – Ereignis & Objekt*, Frankfurt/M. 2008, S. 215-236. – *Sansibar, sonderbar*, in: Marcel Korolnik, Annette Korolnik-Andersch (Hrsg.), *Sansibar ist überall*, München 2008 (Edition Text + Kritik), S. 59-66. – *Benns Doppelleben oder Wie man sich selbst zusammensetzt, 2.*, durchges. Aufl., Marbach a.N. 2009 (Marbacher Magazin, 113). – [Rez.] Wilhelm Genazino, *Das Glück in glücksfernen Zeiten*, in: *Literaturen* 3, 2009, S. 64. – *Weg in eine eigene Welt. Zum 100. Geburtstag von Hilde Domin*, in: *Badische Zeitung* vom 25. Juli 2009. – *Hilde Domin, Die Liebe im Exil: Briefe an Erwin Walter Palm aus den Jahren 1931-1959*, hrsg. v. Jan Bürger u.

Frank Druffner, 1. u. 2. Aufl., Frankfurt/M. 2009 – Jörg Fauser, *Die Tournee*, hrsg. u. mit Nachw. v. Jan Bürger u. Rainer Weiss, Zürich 2009 (Taschenbuch-Ausgabe). – »Paris brennt.« Iwan Golls *Überrealismus im Kontext der zwanziger Jahre*, in: Friederike Reents (Hrsg.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2009, S. 87-98.

Michael Davidis: *Die Schillers – eine Familiengalerie*, in: *Schillers Familie*, Marbach 2009, S. 3-13. – Roger Melis zum Gedenken. Rede auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin am 9. Oktober 2009, Leipzig 2009. – *Schillers Eltern – zwei bekannte Unbekannte*, Marbach 2009 (Schriften des Marbacher Schillervereins, 5).

Frank Druffner: (Hrsg., zus. mit Jan Bürger) *Hilde Domin. Die Liebe im Exil. Briefe an Erwin Walter Palm aus den Jahren 1931-1959*, Frankfurt/M. 2009. – *Dora Stock kopiert Anton Graff. Schiller denkt über Schillerbilder nach*, in: *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 75-77.

Heike Gfrereis: [Hrsg.] *Literatur*, Stuttgart 2005 (metzler kompakt; russ. Übersetzung: Ternopil 2009). – *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung*, Marbach a.N. 2009. – [Hrsg., zus. mit Ulrich Raulff] *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63). – *Didaktik des Schweigens. Das Literaturmuseum der Moderne*, in: *Der Deutschunterricht* 2009, H. 2, S. 20-29. – *Literaturmuseum der Moderne in Marbach*, in: Christian Schnittich (Hrsg.), *Die Kunst der Inszenierung von Inhalten im Raum. Architektonische Konzepte zur Gewinnung der Aufmerksamkeit von Besuchern*, München 2009, S. 32-35. – *Wie ein Schweizer denken. Schillers Wortsammlung zum »Wilhelm Tell«*, in: *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 29-32. – *Schillers Ringe*, in: *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 93-95. – *Mörikes Schriftzauber*, in: *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 107-110. – *Die Ausstellung*, in: *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 164-289. – *Cantiere eterno della fantasia. Il Museo letterario dell'età moderna a Marbach*, in: Maria Gregorio, Axel Kahrs (Hrsg.), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna 2009, S. 219-226.

Alexa Hennemann: *Durs Grünbein*, in: *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Roland Borgards u. Harald Neumeyer, Stuttgart u. Weimar 2009, S. 356-358.

Nikola Herweg: [Hrsg., zus. mit Melanie Reinhold] *Hilde Domin, Sämtliche Gedichte*, Frankfurt/M. 2009. – *Alfred Andersch (1914-1980): »Lebensabriss«*, in: *akten-kundig? Literatur, Zeitgeschichte und Archiv*, hrsg. v. Marcel Atze, Thomas Degener, Michael Hansel, Volker Kaukoreit, Wien 2009 (Sichtungen. Archiv · Bibliothek · Literaturwissenschaft 10./11., 2007/2008), S. 432-434.

Dietmar Jaegle: *Giuseppe Ungaretti*, in: *Reclams Literaturkalender 2010*, Stuttgart 2009, S. 72-74. – *Kerners Gestalten aus Klecksen*, in: *Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum*, Marbach a.N. 2009 (Marbacher

Katalog, 63), S. 149-150. – *Friedrich Theodor Vischers »Schnauz-Nadel«*, in: Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 155-157.

Stephanie Käthow: *Erstarrtes Herz- und Denkvermögen. Schillers Brief an Körner vom 20. Januar 1805*, in: Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 55-56. – *Von Klingeln und Glocken. Ein Gedankenspiel*, in: Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 89-91.

Roland Kamzelak: *Materialwirtschaft*, in: editio 23, 2009, S. 159-168. – *Mind Mapping (Musik)edition. Versuch einer Zusammenschau*, in: Peter Stadler, Joachim Veit (Hrsg.), *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung*, Tübingen 2009 (beihefte zu editio, 31), S. 233-236. – *Das Schiller-Nationalmuseum nach der Innensanierung*, in: Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 14-17. – *Zur Nachhaltigkeit von elektronischen Texten: XML und TEI*, in: Gertraud Mitterauer, Ulrich Müller u.a. (Hrsg.), *Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffs der Editionswissenschaft*, Tübingen 2009, S. 3-18.

Andreas Kozlik: *Vom Unterhaltungsblatt zur Tageszeitung. Aufbau, Fortschritt und Wandel: Die Geschichte der Murrhardter Zeitung von 1884 bis heute*, in: 125 Jahre Murrhardter Zeitung. 1884-2009, Murrhardt 2009, S. 6-23.

Marcel Lepper: [Hrsg., zus. mit Christoph König, in Verb. mit Michel Espagne, Ulrike Haß, Ralf Klausnitzer, Ulrich Wyss] *Geschichte der Germanistik 35/36*, 2009. – *Heuristikgeschichte: ein zweigliedriges Rekonstruktionskonzept*, in: *Scientia Poetica* 13, 2009, S. 329-338. – *Ausfüllung und Unausschöpflichkeit. Zum Nachlass von Wolfgang Iser*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 19, 2009, H. 1, S. 263-266. – *Schule des Lesens: Zum Nachlass von Reinhart Koselleck*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 19, 2009, H. 2, S. 490-494. – *Foucaults Skepsis: Ein Portrait von Paul Veyne*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3, 2009, H. 1, S. 117-118. – *Welche Auslandsgermanistik? Einladung zur zweiten Diskussionsrunde*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 53, 2009, S. 345.

Helmuth Mojem: [zus. mit Evamarie Blattner, Georg Braungart u. Karlheinz Wiegmann] *Von der Zensur zum Weltverlag. 350 Jahre Cotta*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Stadtmuseum Tübingen, Tübingen 2009. – *Seuche als Metapher. Zu Raabes »Sankt Thomas«, Stifters »Die Pechbrenner« und Storms »Ein Fest auf Haderslevhuus«*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2009, S. 40-53.

Ulrich Raulff: *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, München 2009. – *Lues oder Blues? Friedrich Nietzsche geht ins Bett*, in: Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 159-161. – *Das ist wie ein künstlerischer Arbeitsprozess. Ein Gespräch mit Ulrich Raulff über die Geschichte von Ideen*, geführt von Mario Wimmer, in: *Fortschritt. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 20, 2009, Bd. 1, S. 181-194. – *Aus den Memoiren eines Buchmessen-Veterans*. Blick aus Mar-

bach am Neckar, in: Frankfurt! Frankfurt?, hrsg. v. Christian Ankwitsch, Frankfurt 2009, S. 86-90. – *Come nubi sopra uno specchio d'acqua. Il fascino del manoscritto e il piacere di guardare il testo*, in: *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, hrsg. v. Axel Kahrs u. Maria Gregorio, Clueb 2009, S. 42-52.

Günter Riederer: [Hrsg., zus. mit Angela Reinthal u. Jörg Schuster] *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Achter Band 1923-1926*, unter Mitarb. von Janna Brechmacher, Christoph Hilse u. Nadin Weiss, Stuttgart 2009.

Thomas Schmidt: »Uwe Johnson: Ingrid Babendererde«, in: Kindlers Literatur Lexikon, 3., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. v. H. L. Arnold, Stuttgart u. Weimar 2009, S. 414-415. – »Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl«, in: Kindlers Literatur Lexikon, 3., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. v. H. L. Arnold, Stuttgart u. Weimar 2009, S. 417-419. – [Hrsg.] *Spuren*. Heft 79 (Christine Ivanovic, Hölderlins »Winkel von Hahrtd« als Erinnerungsort). – [Hrsg.] *Spuren*. Heft 85 (Jürgen Etyptien, Stefan George auf Stift Neuburg). – [Hrsg.] *Spuren*. Heft 86 (Wolfgang Ranke, Schiller, Schubart und der Hohenasperg). – *Literarische Radwege »Per Pedal zur Poesie«* 03: Emanuel von Bodman, Otto Frei, René Schickele, Friedrich Glauser, Lord Byron, Thomas Mann u. a. (Konstanz, Gottlieben, Ermtingen, Schloss Arenenberg, Steckborn, Stein am Rhein). – *Literarische Radwege »Per Pedal zur Poesie«* 04: Jacob Picard, Hermann Hesse, Joseph Victor von Scheffel, Hans Leip, Rudolf Borchardt, Fritz Mühlenweg u. a. (Öhningen-Wangen, Gaienhofen, Radolfzell, Allensbach, Konstanz). – *Literarische Radwege »Per Pedal zur Poesie«* 05: Friedrich Schiller, Christian Friedrich Daniel Schubart, Eduard Mörike, Justinus Kerner, Tony Schumacher u. a. (Marbach am Neckar, Monrepos, Hohenasperg, Ludwigsburg, Marbach am Neckar).

Katharina Johanna Schneider: *Vom Tannenbaum zur Eiche. Schiller im Bopserwald*, in: Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 83-85.

Ellen Strittmatter: *Justinus Kerner und die Seherin von Prevorst*, in: Unterm Parnass. Die Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N. 2009 (Marbacher Katalog, 63), S. 131-134.

2. Vorträge der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Ulrich von Bülow: *Zeitkapsel: Letzte Dinge aus Stockholm: Neues von Nelly Sachs*. Vortrag im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 18. Februar 2009 und im Literaturhaus Frankfurt/M. am 21. April 2009. – *Peter Handkes Journale*. Vortrag auf der Tagung »Peter Handke unterwegs – Gehen – Schauen – Schreiben« an der Universität Witten/ Herdecke am 18. April 2009. – *Quellenkunde*. Seminar im Rahmen der Internationalen Marbacher Sommerschule am 22. Juli 2009. – *Einleitung und Gespräch zur Lesung mit Wulf Kirsten* in der Stadtbücherei Fellbach am 28. September 2009. – *Einleitung und Gespräch zur Lesung mit Hartmut Lange* im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 9. Oktober 2010.

Jan Bürger: [zus. mit Reinhard Laube] *Zeitkapsel: »Can you beat that?«*. *Hannah Arendts Briefwechsel mit Dolf Sternberger*. Vortrag im Literaturhaus

Frankfurt/M. am 27. Februar 2008. – Unterirdischer Himmel, Massengrab, Fieberparadies. Das Deutsche Literaturarchiv in Marbach. Kompaktseminar an der Universität Tübingen vom 20.-22. Juni 2008. – »Paris brennt«. Iwan Golls »Überrealismus« im Umfeld der zwanziger Jahre. Vortrag in Rahmen der Tagung »Surrealismus in der deutschen Literatur?« in Marbach a. N. am 4. u. 5. Juli 2008. – [zus. mit Nikola Herweg] Zeitkapsel: *Sansibar, sonderbar. Alfred Andersch in Revision*. Vortrag im Literaturhaus Frankfurt/M. am 25. September und im Literaturhaus Berlin am 13. November 2008. – »Ein unsäglich leidender Mensch«. Wie Hans Henny Jahnn 1917 einen anderen Richard III. entwarf. Vortrag im Rahmen der Shakespeare-Tage 2009 in Weimar am 25. April 2009. – [zus. mit Joachim Kersten u. Stephan Opitz] Zeitkapsel: *Lethe mit Schuss. Peter Rühmkorf und sein Nachlass*. Vortrag im Literaturhaus Frankfurt/M. am 8. Juni 2009. – *Zum Deutschen Literaturarchiv und zu den Nachlässen von Hilde Domin und Erwin Walter Palm*. Zwei Workshops im Rahmen des XIII. ALEG-Kongress in der Universidad Nacional de Córdoba (Argentinien) vom 21.-25. September 2009. – »... weil er klackste bei mir in den Garten.« Rühmkorfs späte »Ballade von den geschenkten Blättern«. Vortrag im Rahmen der Tagung »Im Vollbesitz meiner Zweifel.« Zu Peter Rühmkorfs 80. Geburtstag.« des Nordkollegs Rendsburg vom 22.-25. Oktober 2009. – Hörspielpremiere: »Armut, Reichtum, Mensch und Tier« (DLF 2009) von Hans Henny Jahnn. Anschl. Gespr. mit Ulrich Gerhardt, Jan Bürger und Daniel Dickmeis in der Villa Quandt in Potsdam am 17. November 2009.

Michael Davidis: »*Thüringen ist das Land nicht, wo man Schwaben vergessen kann*«. Grußwort zur Eröffnung des Schillermuseums Rudolstadt am 9. Mai 2009. – *Schillers Mutter – eine bekannte Unbekannte*. Rede zum Mörikefest in Cleversulzbach am 4. Juli 2009. – *Der Dichturfürst aus München und der »große Mogul aus Stuttgart«: Paul Heyse und Cotta — Geschichte einer Verspätung*. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung »350 Jahre Cotta-Verlag« der Universität Tübingen am 15. Juli 2009. – »*Oekonomische Beyträge zur Beförderung des bürgerlichen Wohlstands*« – Johann Caspar Schiller als Fachschriftsteller. Vortrag in Schillers Gartenhaus in Jena am 19. September 2009. – *Friedrich Schiller in Marbach: Die Neugestaltung des Geburtshauses*. Vortrag in der Stadtbibliothek Rudolstadt am 21. September 2009. – *Roger Melis zum Gedenken*. Rede auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin am 9. Oktober 2009.

Frank Druffner: *Fundraising für die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums*. Vortrag bei der Verwaltungsleitertagung des BKM im Bonner Haus der Geschichte am 17. Februar 2009. – *Großspender gesucht: Die Neugestaltung des Schiller-Nationalmuseums als finanzielle Herausforderung*. Vortrag beim Deutschen Fundraising-Kongress in Fulda am 2. April 2009. – *Fundraising in Marbach*. Referat beim Erfahrungsaustausch des AsKI in Marbach am 28. April 2009. – *Der Regelbruch als ästhetisches Prinzip*. Redebeitrag beim »Schwarzmarkt« in Mannheim am 26. Juni 2009. – *Die Geschichte der Deutschen Schillergesellschaft e.V.* Vortrag auf dem Symposium »Die Geschichte der Goethe-Gesellschaft« in Freiburg/Br. am 4. September 2009. – *Hilde Domin's Briefwechsel mit Erwin Walter Palm*. Vortrag und Lesung an der Kölner Stadtbibliothek am 24. September 2009. – *Reading, Writing and Publishing in Exile. The Case of Hilde Domin and Erwin*

Walter Palm. Vortrag am Center for Jewish History in New York am 13. Oktober 2009. – *Schillers Ankunft in Weimar*. Vortrag in Weimar am 4. Dezember 2009.

Gunilla Eschenbach: *Die Ode im frühen zwanzigsten Jahrhundert*. Kolloquium an der Universität Stuttgart im Wintersemester 2008/2009. – *Von Reliquien und Relikten. Sammeln und Kassieren im Verlagsarchiv*. Vortrag auf der Tagung »Collecting and Collections in German Literature« an der Yale University vom 5.-6. März 2009. – [zus. mit Wolfgang Schopf und Schauspielern] »In Bündeln geschnürt bei den Verlagen«. *Hesses Bucherfolge*. Lesung im DLA Marbach am 7. Mai 2009. – [zus. mit Prof. Dr. Ute Schneider] *Tag der Verlage*. Tagung im DLA Marbach vom 7.-8. Mai 2009. – [zus. mit Prof. Dr. Stephan Füssel] *1000 Kästen Rowohlt. Zur Übernahme und Erschließung des Rowohlt Verlagsarchivs*. Vortrag am »Tag der Verlage« im DLA Marbach am 8. Mai 2009. – *Die »Lieder« (1898) von Cyril Scott und die musikalische George-Rezeption um 1900. Mit einem Ausblick*. Vortrag auf der Tagung »Lied und Lyrik um 1900« in Karlsruhe am 8. Mai 2009. – *Spuren Georges im DLA*. Vortrag auf der Präsentation des Spuren-Hefts »Stefan George auf Stift Neuburg« in der Galerie Netuschil in Darmstadt am 27. September 2009. – *Darstellung und Funktionen von Urbanität in Hamburger Opernlibretti um 1720*. Vortrag auf der Tagung »Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung (1500-1800)« in Hamburg vom 7.-10. Septmeber 2009. – *Publishers' Archives in the German Literature Archives: Types and Cataloguing Methods*. Vortrag auf der Tagung »20 ans de recherches sur l'édition« am Institut mémoires de l'édition contemporaine in Caen vom 5.-7. November 2009.

Heike Gfrereis: *Wie man Museumsleiterin wird*. Vortrag zum Tag der Frauenförderung der Universität Tübingen am 24. April 2009. – *Arbeit im Keller. Die Museen des Deutschen Literaturarchivs Marbach*. Vortrag beim Sommer-Fest der Studienstiftung des deutschen Volkes in der Siemens-Stiftung München am 12. Mai 2009. – *Als sei der Text ein Bild. Über literarische Dreier- und Dreiecksbeziehungen*, begleitet von einer szenischen Lesung von Lena Reinheimer. Vortrag zur Ausstellung »Drei. Das Triptychon in der Kunst der Moderne« im Kunstmuseum Stuttgart am 13. Mai 2009. – *Exponat und Evidenz im LiMo*. Auftaktworkshop des Projekts »Museum & Wissen« in Marbach a.N. am 18. Mai 2009. – [zus. mit Ellen Strittmatter] *Große Texte des 18. und 19. Jahrhunderts im Archiv gelesen*. Kolloquium an der Universität Stuttgart im Sommersemester 2009. – [zus. mit Katharina Johanna Schneider u. Anna Janistinová, geplant mit Marion Ackermann] *Hängen oder Legen. Über Literatur- und Kunstaustellungen*. Managementseminar der Studienstiftung des deutschen Volkes in Koppelsberg vom 23.-29. August 2009. – *Aus der Hand in den Mund oder der Geist unterm Kopfkissen. Die Dinge der Literatur im Literaturmuseum der Moderne*. Vortrag auf der Konferenz »Die Materialität der Erziehung. Zur Kultur- und Sozialgeschichte pädagogischer Objekte« in Marbach a.N. am 19. September 2009. – *Vom Bildungsplan zum Heilungsplan. Hugo von Hofmannsthals Briefwechsel mit Ottonie von Degenfeld*. Vortrag auf der 15. Jahrestagung der Viktor von Weizsäcker Gesellschaft (»Krankheit und Sprache«) in Marbach a.N. am 17. Oktober 2009. – *Schiller und das Spiel der Liebe*. Podiumsgespräch bei »SWR Fernsehen zu Gast« in Marbach a.N. am 3. November 2009. – [zus. mit Andrea Fix] *Das Klebalbum von Justinus Kerner. Collagenwerk,*

Bilderatlas, Welttheater. Vortrag auf der Tagung »Album. Organisationsformen narrativer Kohärenz« in Wien am 12. November 2009. – *Mit alten Sachen sprechen. Kunstgriffe des Literatúrausstellens*. Vortrag am Boller Bußtag der Künste in Bad Boll am 19. November 2009. – *Von der Unterwelt zum Parnass. Arbeiten in den Marbacher Museen*. Vortrag zur Internationalen Frauenbegegnung in Stuttgart am 20. November 2009. – »Schriftbildlichkeit als Glück des Literatúrausstellens. Workshop des Graduiertenkollegs »Schriftbildlichkeit« der TU Berlin in Marbach a.N. am 4. Dezember 2009.

Alexa Hennemann: *Presse und Öffentlichkeitsarbeit*. Seminar (Fortbildungsprogramm »Buch- und Medienpraxis«) an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M. im SS 2009.

Nikola Herweg: *Zum 100. Geburtstag von Hilde Domin*. Vortrag in Köln am 27. Juli 2009. – *Hilde Domin*. Vortrag in Freiburg am 20. September 2009. – *Die Liebe im Exil – Ein Abend zum 100. Geburtstag von Hilde Domin*. Gespräch mit Jan Bürger, Nikola Herweg und Volker Weidemann in Frankfurt/M. am 15. September 2009. – *Edition und Archiv*. Praxisseminar mit Exkursion an der Justus-Liebig-Universität Gießen im WS 2009/2010.

Stephanie Käthow: [zus. mit Katharina Johanna Schneider] *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung. Ausstellung im Deutschen Literaturarchiv Marbach zum Schillerjahr*. Vortrag beim Geschichtsverein Leinfelden-Echterdingen am 22. April 2009.

Roland Kamzelak: *Was fasziniert an Texten? oder Vom Spiel zwischen Verstehen und Interpretieren*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im Wintersemester 2008/2009. – *Elektronische Editionen*. Seminar an der TU Darmstadt im Wintersemester 2008/2009. – *Kesslers Tagebuch als Beispiel einer offenen, erweiterbaren und kollaborativen Edition*. Vortrag beim Arbeitsgespräch der Kurt-Schwitters-Edition in Hannover am 30. Januar 2009. – Vortrag zur Digitalisierung des Jünger-Nachlasses auf sowie Veranstalter des internationalen Workshops »Archivalische Probleme mit Selbstklebebändern« in Marbach a.N. vom 19.-20. Februar 2009. – *Digital Archives and Editorial Projects*. Vortrag auf der Tagung Posthumous Lives an der Universität Pennsylvania am 20. März 2009. – [zus. mit Prof. Dr. Bodo Plachta u. Dr. Rüdiger Nutt-Kofoth] Veranstalter des Symposiums »Neugermanistische Editionen im Wissenschaftskontext« in Marbach a.N. vom 2.-4. April 2009. – *Analyse oder Emotion*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im Sommersemester 2009. – *Elektronische Editionen*. Seminar an der TU Darmstadt im Sommersemester 2009. – *Harry Graf Kessler, Leben und Werk*. Vortrag auf sowie Moderation der Veranstaltung »»Aus dem Blickwinkel des Nachbarn«. Harry Graf Kessler in Warschau – Antoni Graf Sobanski in Berlin« im Deutschen Historischen Museum in Berlin am 9. September 2009. – *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach*. Gastvortrag im Deutschen Seminar der Universität Bukarest am 28. September 2009. – *Literature is more than Books*. Roundtable bei der German Studies Association in Arlington am 10. Oktober 2009.

Andreas Kozlik: *Mortalitätsentwicklung und -transition in Stadt und Land am Beispiel Württemberg*. Vortrag auf der Tagung »Bilanz und Perspektiven historisch-demographischer Forschung in Deutschland« des Arbeitskreises Historische

Demographie der Deutschen Gesellschaft für Demographie im Max-Planck-Institut für demographische Forschung in Rostock am 30. Oktober 2009.

Heinz Werner Kramski: [zus. mit Karin Schmidgall] *Retrokonversion 2.0 – am Beispiel des Deutschen Literaturarchivs Marbach*. Vortrag auf dem 98. Deutschen Bibliothekartag in Erfurt am 5. Juni 2009. – [zus. mit Beate Küsters] *Best practice in book preservation and conservation; Mould, a serious challenge for users and archives; Iron gall ink corrosion; Documenting restoration activities; Media conversion: long-term preservation of digital and microfilm objects*. Vorträge bei einem Round-Table-Workshop des Goethe-Instituts in der Nationalbibliothek der Philippinen in Manila am 4. Mai 2009.

Beate Küsters: [zus. mit Heinz Werner Kramski] *Best practice in book preservation and conservation; Mould, a serious challenge for users and archives; Iron gall ink corrosion; Documenting restoration activities; Media conversion: long-term preservation of digital and microfilm objects*. Vorträge bei einem Round-Table-Workshop des Goethe-Instituts in der Nationalbibliothek der Philippinen in Manila am 4. Mai 2009.

Marcel Lepper: *Hölderlin*. Kolloquium an der Universität Stuttgart im Sommersemester 2009. – *Der junge Goethe*. Hauptseminar an der Universität Stuttgart im Wintersemester 2009. – *Objektbezug und Distanzgewinn: Thomas Friedman in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Weltliche Wallfahrten« an der Universität Luxemburg am 20. Februar 2009. – *Archivheuristik*. Vortrag am Institut für Neuere deutsche Literatur der Universität Münster am 12. Mai 2009. – Sektionsleitung im Rahmen der Tagung *Geschichte schreiben in der Postmoderne* an der Universität Stuttgart vom 18.-20. Juni 2009. – *Hölderlin: Streichungen im Marbacher Quartheft*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Schreiben und Streichen« im Schweizerischen Literaturarchiv Bern und im Centre Dürrenmatt in Neuchâtel am 5. September 2009. – [zus. mit Ulrich Raulff] *Zeitkapsel: Fausts Freundin. Zum Nachlass von Dorothea Hölscher-Lohmeyer*. Vortrag im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 24. September 2009. – *Wissenschaftsgeschichte für die Forschungsförderung?* Vortrag im Rahmen des Symposiums »Wissenschaftsplanung und Förderpolitik« des Marbacher Arbeitskreises Geschichte der Germanistik am 3. Dezember 2009.

Helmuth Mojem: *Johann Friedrich Cotta*. Hauptseminar [zus. mit Prof. Dr. Georg Braungart] an der Universität Tübingen im Wintersemester 2008/2009. – *Tübingen als Wiege eines Verlagsimperiums. 350 Jahre Cotta-Verlag*. Ringvorlesung [zus. mit Prof. Dr. Georg Braungart, Hermann-Arndt Riethmüller u. Dr. Karlheinz Wiegmann] an der Universität Tübingen im Sommersemester 2009. – Eröffnungsvortrag zur Ausstellung »Von der Zensur zum Weltverlag. 350 Jahre Cotta« im Stadtmuseum Tübingen am 20. Mai 2009. – *Cottas »Morgenblatt« und die Schwäbische Romantik*. Vortrag an der Universität Tübingen am 10. Juni 2009. – *Der Hausheilige. Schiller-Traditionspflege und Schiller-Bestand im DLA Marbach*. Vortrag in Ludwigsburg am 9. November 2009.

Ulrich Raulff: *The Deutsche Literaturarchiv Marbach – Its History and Collections*. Vortrag an der University of Pennsylvania, Philadelphia am 21. März 2009. – *Das verlassene Haus. Mit Werner Vordtriede über die Geisterinseln des Exils*.

Vortrag in der Ringvorlesung »Intellektuelle im Exil« an der Universität Rostock am 14. Juli 2009. – *Wovon wir sprechen, wenn wir von der geistigen Situation sprechen: Über Techniken intellektueller Gegenwartsdiagnostik*. Vortrag beim Kolloquium »10 Jahre Kolleg Friedrich Nietzsche der Klassik Stiftung Weimar. Anmerkungen zur geistigen Situation unserer Zeit« am 16. Oktober 2009. – *Kilian von Steiner: ein Mäzen der Literatur*. Vortrag beim Freundeskreis des Museums zur Geschichte von Christen und Juden in Laupheim am 5. November 2009. – *Berthold Leibinger zu begrüßen*. Einführung zur Schillerrede 2009 in Marbach a. N. am 9. November 2009. – *Eminent Georgians: Marion Dönhoff und die Ehemaligen aus dem Kreis des Dichters*. Vortrag beim Kolloquium »Die Neubegründung der Toleranz. Marion Dönhoff, die Universität Basel und Europa« am 20. November 2009.

Nicolai Riedel: *Celan, Blumenberg & die Anderen. Autorenbibliotheken im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Strategien ihrer Beschreibung und Erschließung im Wandel textphilologischer Erkenntnisinteressen*. Vortrag auf dem »Workshop Autorenbibliotheken II« in der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern vom 5.-6. März 2009. – »Produktionsarchive« in der Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs Marbach. *Verlegerische Vielfalt als philologische Quelle*. Vortrag während des »Tags der Verlage« im Deutsches Literaturarchiv Marbach in Verbindung mit dem Institut für Buchwissenschaft an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz in Marbach a. N. vom 7.-8. Mai 2009.

Günter Riederer: *Harry Graf Kessler und Polen*. Vortrag im Deutschen Historischen Museum Berlin am 9. September 2009.

Karin Schmidgall: [zus. mit Heinz Werner Kramski] *Retrokonversion 2.0 – am Beispiel des Deutschen Literaturarchivs Marbach*. Vortrag auf dem 98. Deutschen Bibliothekartag in Erfurt am 5. Juni 2009. – [zus. mit Jochen Walter] *Literatur im Netz - Sammeln, Erschließen, Archivieren: Praxisbericht über eine neue Herausforderung für die klassische Bibliothek*. Vortrag auf der ASpB Tagung 2009 in Karlsruhe am 23. September 2009 und auf der DILIMAG-Tagung »Digitale Literaturvermittlung Praxis – Forschung – Archivierung« in Innsbruck am 24. Oktober 2009. – *Von der Eindimensionalität zum Netzwerk: Die Retrokonversion des Systematischen Katalogs im Deutschen Literaturarchiv*. Vortrag auf dem 14. Archivwissenschaftlichen Kolloquium 2009 in Marburg am 1. Dezember 2009.

Thomas Schmidt: [zus. mit Prof. Dr. Dieter Martin] *Literaturpräsentation im Museum. Die Grimmelshausen-Ausstellungen in Renchen und Oberkirch*. Seminar an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg/Br. im WS 2008/2009. – mit »*Wer niemals fühlte per Pedal*«. *Zur ›schwierigen‹ Beziehung von Literatur und Radfahren*. Festvortrag zur Eröffnung des Radwegs 03/04 in Wangen-Öhningen am 19. April 2009. – [zus. mit Prof. Dr. Achim Aurnhammer] *Johann Peter Hebel*. Seminar an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg/Br. im SS 2009. – *Literaturmuseen als außerschulische Lernorte*. Vortrag auf dem Kongress »Hauptsache Kunst« der Landesregierung Baden-Württemberg im ZKM in Karlsruhe am 4. Mai 2009. – *Tunnel und Turm – Zur literarischen Kartierung eines geopolitischen Raums*. Vortrag auf der KOOP-LITERA-Tagung in Linz am 13. Mai 2009 und beim Workshop »Literarisches Erbe. Museen, Archive und Gedenkstätten« an der Universität Paderborn am 19. Mai 2009. – »*Per Pedal zur Poesie*«. *Über die (Un)Ver-*

einbarkeit von Literatur und Radfahren. Einführungsvortrag zur Eröffnung des Radwegs 05 im Literaturmuseum der Moderne in Marbach am 7. Juni 2009. – *Schwimmen lernen: Bewegungskultur in der Literatur um 1800*. Vortrag bei der 4. Internationalen Marbacher Sommerschule 2009. – *Menschen beschreiben. Literatur – Anthropologie – Psychologie 1800-2000*. Vortrag im Rahmen der DAAD Meisterklasse in Marbach am 20. Juli 2009. – *Schiller, Schubart und der Hohenasperg*. Vortrag zu den »Spuren 86« in der Stadtbibliothek Heilbronn am 3. November 2009. – *Die Gegenspieler Schiller und Johann Christoph Friedrich GutsMuths aus bewegungskultureller Sicht*. Vortrag beim Internationalen Symposium »Schiller der Spieler« im DLA Marbach am 10. November 2009. – *Das Literaturland Baden-Württemberg und die Schule*. Einführungsreferat auf der Tagung »Literaturmuseen als Lern- und Bildungsorte« in Warmbronn am 21. November 2009. – *Arbeit am kulturellen Gedächtnis. Museum und Archiv als Berufsfelder für Germanisten*. Vortrag an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg/Br. am 3. Dezember 2009.

Katharina Johanna Schneider: *Das Literaturmuseum der Moderne*. Vortrag beim Neujahrsempfang des Natuhistorischen Museums Oldenburg am 3. Januar 2009. – *Borges und Wittgenstein*. Vortrag im Radio Orange Wien am 21. April 2009. – [zus. mit Stephanie Käthow] *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung. Ausstellung im Deutschen Literaturarchiv Marbach zum Schillerjahr*. Vortrag beim Geschichtsverein Leinfelden-Echterdingen am 22. April 2009. – Podiumsgespräch beim »Schwarzmarkt« des Nationaltheaters Mannheim zum Schillerjahr 2009 am 27. Juni 2009. – *Hängen oder Legen. Über Literatur- und Kunstausstellungen*, geplant mit Marion Ackermann, durchgeführt von Katharina Johanna Schneider und Anna Janistinová, Managementseminar der Studienstiftung des deutschen Volkes, Koppelsberg, 23.-29.8.2009.

Verena Staack: *Literatur- und Kulturvermittlung*. Vortrag zur Reihe »Wohin denn ich? Berufswege für Geistes- und Sozialwissenschaftler« an der Universität Mannheim am 22. April 2009. – *Kreatives Schreiben*. Workshop auf der Fachtagung »Museen als Orte lebenslangen Lernens« vom Verein für Museumspädagogik Baden-Württemberg in Bietigheim-Bissingen am 23. Oktober 2009.

Ellen Strittmatter: [zus. mit Heike Gfrereis] *Große Texte des 18. und 19. Jahrhunderts im Archiv gelesen*. Kolloquium an der Universität Stuttgart im Sommersemester 2009. – *Das Literaturmuseum der Moderne*. Vortrag an der Internationalen Marbacher Sommerschule am 22. Juli 2009. – *Das Schiller-Nationalmuseum*. Workshop II des Projekts »Museum & Wissen« in Marbach a.N. am 18. Dezember 2009.

Jochen Walter [zus. mit Karin Schmidgall]: *Literatur im Netz – Sammeln, Erschließen, Archivieren: Praxisbericht über eine neue Herausforderung für die klassische Bibliothek*. Vortrag auf der ASpB Tagung 2009 in Karlsruhe am 23. September 2009 und auf der DILIMAG-Tagung »Digitale Literaturvermittlung Praxis – Forschung – Archivierung« in Innsbruck am 24. Oktober 2009.

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH-MITARBEITER

- Prof. Dr. URSULA AMREIN, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich/Schweiz
- Prof. Dr. Dr. h. c. WILFRIED BARNER, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
- Dr. CHRISTOPH BARTMANN, Goethe-Institut, Abteilung Kultur und Information, Dachauer Straße 122, 80637 München
- Prof. Dr. Dr. h. c. DIETER BORCHMEYER, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, 69117 Heidelberg
- Prof. Dr. ROLAND BORGARDS, Universität Würzburg, Institut für deutsche Philologie, Neuere Abteilung, Am Hubland, 97074 Würzburg
- Dr. JAN BÜRGER, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- Prof. Dr. ROGER CHARTIER, Collège de France, 11, place Marcelin-Berthelot, 75005 Paris/Frankreich
- Prof. Dr. GÜNTER DAMMANN, Universität Hamburg, Institut für Germanistik II, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
- Dr. MICHAEL DAVIDIS, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- Dr. phil. habil. FRANZ-JOSEF DEITERS, Senior Lecturer in German Studies, Monash University, Faculty of Arts, School of Languages, Cultures and Linguistics, Melbourne, Victoria 3800/Australien
- Dr. SABINE FISCHER, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- Prof. Dr. MARIA CAROLINA FOI, Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di Filosofia, Lingue e Letterature Straniere, Andorna Campo Marzio 10, 34123 Triest/Italien
- Prof. Dr. WOLFRAM MALTE FUES, Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, 4051 Basel/Schweiz
- Dr. THOMAS GANN, Bernstorffstr. 49, 22767 Hamburg
- Dr. HEIKE GFREREIS, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- Prof. Dr. NORBERT GREINER, Universität Hamburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
- Prof. Dr. JEFFREY L. HIGH, California State University Long Beach, Department of Romance, German, and Russian Languages and Literatures, 1250 Bellflower Boulevard, Long Beach, California 90840/USA
- Prof. Dr. CHRISTINE IVANOVIC, University of Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology, German Language and Literature, Hongo 7-3-1, Bunkyo-ku, Tokyo 113-0033/Japan
- Dr. STEFAN KNÖDLER, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen

- Prof. HORST KÖHLER, Bundespräsident a.D., Rosmarin-Carré, Friedrichstr. 83, 10117 Berlin
- Dr. GEORG KURSCHIEDT, Goethe- und Schiller-Archiv, Hans-Wahl-Straße 4, 99425 Weimar
- Prof. Dr.-Ing. E.h. BERTHOLD LEIBINGER, Trumpf GmbH + Co. KG, Johann-Maus-Str. 2, 71254 Ditzingen
- Dr. MARCEL LEPPER, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.
- Prof. Dr. CHRISTINE LUBKOLL, Universität Erlangen–Nürnberg, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen
- Dr. ELISABETTA MENGALDO, Ernst Moritz Arndt Universität, Institut für Deutsche Philologie, Rubenowstraße 3, 17487 Greifswald
- HERMAN MOENS, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.
- Prof. Dr. KLAUS-DETLEF MÜLLER, Eberhard Karls Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen
- Prof. Dr. h.c. IVAN NAGEL, Keithstr. 10, 10787 Berlin
- Dr. YVONNE NILGES, University of Oxford, St. Hugh's College, St. Margaret's Road, Oxford OX2 6LE / Great Britain
- GÜNTHER H. OETTINGER, European Commissioner for Energy, 1049 Brussels/Belgien
- Prof. Dr. ERNST OSTERKAMP, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- Prof. Dr. ULRICH PROFITLICH, Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
- Priv. Doz. Dr. WOLFGANG RANKE, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
- Prof. Dr. ULRICH RAULFF, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.
- Prof. Dr. KLAUS REICHERT, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Alexandraweg 23, 64287 Darmstadt
- Dr. NICOLAI RIEDEL, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.
- Prof. Dr. RÜDIGER SAFRANSKI, Schlossplatz 4, 79410 Badenweiler
- Prof. Dr. PAOLO ASTOR SOETHE, Universidade Federal do Paraná, R. General Carneiro, Curitiba-PR/Brasilien
- Prof. Dr. DIETER STELAND, Kleestieg 7, 37077 Göttingen
- EDITH WACK, Hauptstraße 56, 10827 Berlin
- Univ.-Prof. Dr. NORBERT CHRISTIAN WOLF, Universität Salzburg, Fachbereich Germanistik, Neuere deutsche Literatur, Akademiestraße 20, 5020 Salzburg/Österreich
- Dr. MARIO ZANUCCHI, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar II, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.

ZUM FRONTISPIZ

Im Dezember 2009 fotografierte Barbara Klemm die neue Dauerausstellung im sanierten Schiller-Nationalmuseum. Bei dieser Gelegenheit entstand auch das winterliche Bild des Literaturmuseums der Moderne. Es war nicht der erste Besuch Barbara Klemms in Marbach; seit Jahren gehört die große Dame der deutschen Fotografie, die erst kürzlich mit dem Max Beckmann-Preis der Stadt Frankfurt am Main ausgezeichnet wurde, zu den regelmäßigen Besucherinnen unserer Einrichtung. Mehr als hundert Aufnahmen der auch international berühmten Fotografin finden sich mittlerweile in unseren Sammlungen, die meisten von ihnen zeigen literarische und philosophische Autorinnen und Autoren in eindrucklichen Porträts.

INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft , zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse: *<http://www.dla-marbach.de>*.

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

HERAUSGEBER

Prof. Dr. Dr. h. c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

REDAKTION

Albrecht Bergold, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a.N. / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach a.N. / *Tel.* (++49) 07144/848-406; *Fax* (++49) 07144/848-490 / *E-mail* Albrecht.Bergold@dla-marbach.de / *Internet* <http://dlanserv.dla-marbach.de:81/veroeff/jahrb.html>

ALLGEMEINE HINWEISE

Redaktionsschluß für Jg. 55/2011: 1. Februar 2011 – Das *Jahrbuch* umfaßt in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres – Das *Jahrbuch* ist zum Preis von € 24,60 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.) ist – bei entsprechender Mitgliedsvariante – der Bezugspreis im Mit-

gliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare können zum Preis von € 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) – Alster Werkdruck-Papier von Geese, 100 % chlor- und säurefrei.

HINWEISE FÜR MANUSKRIFT-EINSENDUNGEN

Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegex.* und 15 *Sonderdrucke* seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: 1 *Belegex.* und 5 *Sonderdrucke* des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist per *E-mail* oder auf *Diskette bzw. CD* (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des ausgedruckten Manuskripts sollte in der Regel bis zu 20-25 (maximal 30) *Manuskript-Seiten* (DIN-A4, Zeilenabstand 1 1/2) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen bzw. die digitalisierten Vorlagen* (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und / oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor.*

RECHTLICHE HINWEISE

Mit *Übernahme eines Beitrags zur Veröffentlichung* durch die Herausgeber erwirbt der Verlag für *fünf Jahre* das ausschließliche Verlagsrecht und das alleinige Recht zur Vervielfältigung im Rahmen des *Jahrbuchs*. Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, auch die der Wiedergabe im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege, durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie der Übersetzung in fremde Sprachen, bleiben vorbehalten. Das *Jahrbuch* oder Teile davon dürfen nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren reproduziert oder in eine maschinell les- oder (etwa von Datenverarbeitungsanlagen) verwendbare Sprache übertragen werden.