



Sophie Picard

Klassikerfeiern



Permanenz und Polyfunktionalität
Beethovens, Goethes und
Victor Hugos im 20. Jahrhundert



[transcript] Lettre

Sophie Picard
Klassikerfeiern

Lettre

Sophie Picard, geb. 1988, ist Maîtresse de conférences am Institut für Germanistik der Universität Aix-Marseille. Sie promovierte im Rahmen des Forschungsprojektes »Klassik – Popularität – Krise« an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Sorbonne-Universität in Paris. Ihre Arbeit wurde 2021 mit dem Dissertationspreis der Deutsch-Französischen Hochschule ausgezeichnet.

Sophie Picard

Klassikerfeiern

Permanenz und Polyfunktionalität Beethovens, Goethes und Victor Hugos
im 20. Jahrhundert

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort.

Das vorliegende Buch ist zwischen 2014 und 2019 im Rahmen einer Dissertation an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Sorbonne-Universität Paris entstanden, gefördert durch das Land Thüringen, den Deutschen akademischen Austauschdienst (DAAD) und die Deutsch-französische Hochschule (DFH/UFA).



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

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.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Sophie Picard**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Jean-François Rouchon

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Print-ISBN 978-3-8376-5844-6

PDF-ISBN 978-3-8394-5844-0

<https://doi.org/10.14361/9783839458440>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

I. Klassiker/Feiern – Theorie und Methode

Problemaufriss: das Rätsel der Permanenz	11
1. Permanenz und Polyfunktionalität von Klassikern	17
1.1 Klassik als empirisches Phänomen: das funktional-partikularistische Verständnis des Klassischen	17
1.2 Goethe, Beethoven und Hugo als Klassiker?	19
1.2.1 Goethe, der Nationalklassiker	19
1.2.2 Hugo, <i>grand homme</i> und Heros der Republik	22
1.2.3 Beethoven, der Mythos	25
1.3 Klassiker, Klassik und <i>classicisme</i> : eine Begriffs- und Forschungsgeschichte	28
1.3.1 Staubige Klassiker	28
1.3.2 Historisierung 1: Rezeptionsgeschichte	32
1.3.3 Historisierung 2: Spezifizierung der Epochenbezeichnung	37
1.3.4 Klassik(er) in der Kanondebatte	41
1.4 Klassik als Diskurs	44
1.4.1 Formen des Klassikerdiskurses	44
1.4.2 Klassiker-Kunstdiskurs	46
1.4.3 Klassiker-Spezialdiskurs	49
1.4.4 Kulturpolitischer Klassikerdiskurs	52
1.4.5 Klassiker-Breitendiskurs	54
1.4.6 Klassiker-Bildungsdiskurs	55
1.4.7 Klassiker-Metadiskurs	56
1.5 Zwischenfazit: zur Polyfunktionalität von Klassikern	58
2. Warum Klassikerfeiern?	61
2.1 Zur reintegrierenden Wirkung von Jubiläen	61
2.1.1 Fragmentierung als Problem der Rezeption im 20. Jahrhundert	61
2.1.2 Klassikerfeiern als Medienereignisse	64

2.2	Jubiläen als Katalysatoren	69
2.3	Die Methode der Schlüsseldokumente	73
2.4	Klassikerfeiern: ein Forschungsüberblick	74

II. Klassikerfeiern der Zwischenkriegszeit – alte und neue Klassikermodelle

Einleitung	83
3. Beethoven 1927: Etablierung eines Universalklassikers	85
Schlüsseldokument: Romain Rolland, <i>An Beethoven. Dankgesang</i>	88
3.1 Wien 1927: Die Etablierung Beethovens als Universalklassiker durch die Reintegration der Klassikerdiskurse	92
3.1.1 Öffentlichkeitssphäre 1: ›Menschheit‹ – Modellierung des Universalklassikers im kulturpolitischen Diskurs	97
3.1.2 Öffentlichkeitssphäre 2: internationale Musikwissenschaft – Legitimierung des Universalklassikermodells aus wissenschaftlicher Perspektive ..	113
3.1.3. Öffentlichkeitssphäre 3: Beethoven in der Volkshochschule – Stabilisierung des Universalklassikermodells durch seine Popularisierung	122
3.1.4 Zwischenfazit: Beethoven als Universalklassiker	129
3.2. Exkurs: Alternative Klassikermodellierungen	130
3.2.1 Bonn 1927: Beethoven als deutscher Nationalklassiker	130
3.2.2 Paris 1927: Beethoven, universaler französischer Klassiker oder französischer Universalklassiker?	135
3.3 Öffentlichkeitssphäre 4: Klassiker-Metadiskurs in der <i>Revue musicale</i>	142
3.3.1 Die <i>Revue musicale</i> als Medium des Klassiker-Metadiskurses	142
3.3.2 Herausstellung und Kritik der Funktionalisierungsmechanismen	143
4. Goethe 1932: Reaktivierung eines Nationalklassikers	153
Schlüsseldokument: Thomas Mann, <i>Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters</i>	155
4.1 Goethe im Kunstdiskurs – Öffentlichkeitssphäre 1: Preußische Akademie der Künste	161
4.2 Goethe im kulturpolitischen Diskurs: Manns Rede vor der deutschen, französischen und internationalen Öffentlichkeit	165
4.2.1 Öffentlichkeitssphäre 2: ›Deutsche Nation‹ – Goethe als Nationalklassiker	166
4.2.2 Öffentlichkeitssphäre 3: ›Frankreich‹ – Goethe als <i>grand homme</i> und »classique français«	194
4.2.3 Öffentlichkeitssphäre 4: ›Europa/Menschheit‹ – Goethe als Universalklassiker?	209
4.2.4 Zwischenfazit: Goethe im kulturpolitischen Diskurs 1932	221
4.3 Goethe im Breitendiskurs: Manns Essay in den populären Massenmedien (Öffentlichkeitssphäre 5)	222
4.3.1 Struktur und Funktionsweise des Goethe-Breitendiskurses	223
4.3.2 Thomas Mann in Interaktion mit dem massenmedialen Breitendiskurs 1932	232
4.4 Goethe im Metadiskurs – Öffentlichkeitssphäre 6: <i>Die neue Rundschau</i>	239

4.4.1	Die Zeitschrift als Medium des Metadiskurses: Abgrenzung einer Öffentlichkeit der Wenigen und Edlen	240
4.4.2	Wider die Goethelegende: der Klassiker als Problem	246
4.5	Zwischenfazit zum Goethejahr 1932	252
5.	Hugo 1935: vom <i>grand homme</i> zum antifaschistischen Klassiker	255
	Schlüsseldokument: Heinrich Mann, <i>L'exemple/Das große Beispiel</i>	261
5.1	Öffentlichkeitssphäre 1: <i>Le Mois</i> – Abschied vom Universalklassikermodell	264
5.2	Öffentlichkeitssphäre 2: Exilgemeinschaft – Hugo als Klassiker des ›anderen Deutschlands‹	270
5.3	Öffentlichkeitssphäre 3: Erster internationaler Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur – Hugo als antifaschistischer Klassiker	282
5.3.1	Das ›Erbe‹ Hugos – der Klassiker im sowjetischen und kommunistischen Diskurs ..	283
5.3.2	Hugo in den Diskussionen um die antifaschistische Einheitsfront	287
5.4	Zwischenfazit zum Hugojahr 1935	294

III. Klassikerfeiern der Nachkriegszeit – Destabilisierung der Klassikermodelle

Einleitung	299
6. Goethe 1949: zur Adaptierbarkeit der Klassikermodelle in der Nachkriegszeit	301
Schlüsseldokument: Thomas Mann, <i>Ansprache im Goethejahr 1949</i>	304
6.1 Goethe im kulturpolitischen Diskurs zwischen Ost und West	308
6.1.1 Öffentlichkeitssphäre 1: ›Deutsche Nation‹ – zur Reevaluierung des Nationalklassikermodells in der Nachkriegszeit	308
6.1.2 Öffentlichkeitssphäre 2: ›Frankreich‹ – Goethe, kein französischer Klassiker mehr?	326
6.1.3 Öffentlichkeitssphäre 3: ›Welt‹ – letzte Reaktivierung des Universalklassikermodells?	338
6.1.4 Zwischenfazit: Goethe im kulturpolitischen Diskurs 1949	348
6.2 Der Breitendiskurs als Ort der Reflexion des Klassikerstatus (Öffentlichkeitssphäre 4)	350
6.2.1 Goethe im Radio – Tendenzen des massenmedialen Breitendiskurses 1949	352
6.2.2 Thomas Mann in Interaktion mit dem massenmedialen Breitendiskurs 1949	360
7. Hugo 1952: ein kommunistisches Monopol?	365
Schlüsseldokument: Louis Aragon, <i>Avez-vous lu Victor Hugo?</i>	368
7.1 Hugo im kulturpolitischen Diskurs – Öffentlichkeitssphäre 1: ›Französische Nation‹	372
7.1.1 Ein inkludierender antifaschistischer Nationalklassiker	372
7.1.2 Ein exkludierender antifaschistischer und antiimperialistischer Nationalklassiker	377
7.1.3 Ein monofunktionaler kommunistischer Klassiker?	383

7.2	Hugo im Kunstdiskurs – Öffentlichkeitssphäre 2: <i>Les Lettres françaises</i>	386
7.3.	Hugo im Spezialdiskurs – Öffentlichkeitssphäre 3: Union française universitaire	395
7.4	Zwischenfazit zum Hugojahr 1952	399
8.	Beethoven 1970: das Ende der Klassikermodelle?	403
	Schlüsseldokument: Mauricio Kagel, <i>Ludwig van</i>	406
8.1	Beethoven im Kunstdiskurs	410
8.2	Beethoven im Spezialdiskurs.....	414
8.3	Beethoven im kulturpolitischen Diskurs	419
8.4	Beethoven im Breitendiskurs.....	423
8.5.	Zwischenfazit zum Beethovenjahr 1970	427
9.	Schluss	431
10.	Quellen- und Literaturverzeichnis	435
10.1	Primärliteratur	435
10.1.1	Beethovenjahr 1927	435
10.1.2	Goethejahr 1932	437
10.1.3	Hugojahr 1935	441
10.1.4	Goethejahr 1949.....	443
10.1.5	Hugojahr 1952	447
10.1.6	Beethovenjahr 1970	449
10.1.7	Ausgewertete Jahrgänge von Zeitungen und Programmzeitschriften	451
10.1.8	Konsultierte Datenbanken	452
10.1.9	Sonstige Primärliteratur	452
10.2	Sekundärliteratur	457
11.	Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	481
12.	Dank	483

I. Klassiker/Feiern - Theorie und Methode

Problemaufriss: das Rätsel der Permanenz

Professor (im Litaneiton): Alles hat seine Bedeutung als organischer Tragbalken in dem tektonischen Gefüge dieser in ihrer harmonischen Gegeneinanderwertung von Kraft und Last einzig dastehenden Biographie.

Goethe (jovial): No, so arsch harmonisch war's ja gar net.

—Egon Friedell, Alfred Polgar: *Goethe. Eine Grotteske in zwei Bildern* (ca. 1910)

Das 20. Jahrhundert geht mit einer exponentiellen Vervielfältigung des kulturellen Angebots einher. Im Zuge des medialen Wandels entstehen laufend neue Kunstformen, neue Kunstbewegungen, neue Kulturprodukte. Zugleich trägt die Erweiterung des kulturellen Horizonts zur steten Vermehrung der Auswahlmöglichkeiten bei. Angesichts dieses kontinuierlichen Erneuerungsprozesses ändert sich ebenfalls das, was als maßgeblich, verbindlich oder einfach erhaltenswert erachtet wird – kurz: das Klassische. Klassikerrankings unterliegen im 20. Jahrhundert beständigem Wandel: Ehemalige Vorbilder werden als ungültig deklariert, demonstrativ vom Sockel gestürzt oder geraten unbemerkt in Vergessenheit; im etwa selben Rhythmus werden neue oder alternative Klassikertraditionen etabliert, die über kurz oder lang selbst wieder untergehen.

Neben diesen wechselnden Konjunkturzyklen gibt es auch eine Reihe von kulturellen Phänomenen, deren Bedeutung nach ihrer erstmaligen Klassifizierung niemals wirklich abzunehmen scheint und die allen pessimistischen Prognosen von Kulturverfall zum Trotz von bemerkenswerter Permanenz sind. Johann Wolfgang Goethe, Ludwig van Beethoven und Victor Hugo zählen mit Sicherheit zu diesen besonders robusten Klassikern, die die verschiedensten ikonoklastischen Tendenzen, die wiederholte Kritik an ihrem ideologischen Missbrauch und selbst die Diagnose des Verschleißes durch ihre ubiquitäre Präsenz überleben. Ein Zeichen dafür sind nicht zuletzt ihre Jubiläen, die über das gesamte 20. Jahrhundert mit großer Verlässlichkeit begangen werden.

Die Langlebigkeit von solchen Klassikerfiguren hat angesichts des hohen Turnus in allen sonstigen kulturellen Angelegenheiten etwas Rätselhaftes. Régis Debray schreibt

sie gar dem Teufel (»la part du diable«) zu. Die andauernde Gültigkeit von Nationalklassikern kann er sich nicht anders erklären als durch den Einsatz von okkultistischen Mächten:

»L'opération par laquelle un écrivain devient à la longue, et malgré lui, totem ou blason d'un peuple, reste assez mal connue. L'alchimie posthume se dérobe d'autant plus au questionnement qu'elle nous semble irrécusable et s'impose d'elle-même. Il va de soi que Dante, c'est l'Italie, Shakespeare, l'Angleterre et Cervantès, l'Espagne. Et notre langue, celle de Molière. Quelle machinerie est à l'œuvre dans cette transmutation morale et quelles en sont les conditions?«¹

Debray spricht von Dante, Shakespeare, Cervantes und Molière – auch sie zweifelsohne sehr robuste Klassiker – in ihrer speziellen Funktion als Repräsentanten von (Kultur-)Nationen. Aber seine Beobachtung trifft genauso auf andere Formen der Verwendung zu: Dante, Shakespeare, Cervantes, Molière und Teile ihrer Werke sind – ähnlich wie Beethoven, Goethe und Hugo – immer auf irgendeine Weise in irgendwelchen soziokulturellen Kontexten präsent. Sie überdauern den kulturellen Wandel, indem sie Identität stiften oder repräsentieren, aber ebenso unterhalten, aufwerten, veranschaulichen oder lehren; und diese Funktionen können sie parallel sowohl in einzelnen Nationalkulturen als auch in einer globalen Massenkultur erfüllen, sowohl in sich als bildungsbürgerlich verstehenden Milieus als auch in sich als subversiv definierenden Gegenkulturen.

Mit dem Bild der Magie resümiert Debray treffend den Eindruck, den die Lektüre von Literatur zum Thema Klassik(er), von Augustin Sainte-Beuve bis zu heutigen Feuilletonisten,² hinterlässt. Denn so eindrucksvoll und überzeugend Antworten auf die Frage »Was ist ein Klassiker?« ausfallen können, bleibt doch immer bestehen, was man das Rätsel der Permanenz nennen kann. Zwar sind die Zeiten längst vorüber, in denen die Klassizität ausschließlich den intrinsischen Qualitäten der jeweiligen Autoren und Werke zugeschrieben wurde. Die Behauptung, etwas sei »klassisch«, ist ein retrospektives Werturteil – so steht es in allen einschlägigen Handbüchern.³ Klassiker sind also zuerst ein Phänomen der Rezeption.

Doch ist das Problem ihrer Langlebigkeit damit noch lange nicht gelöst: Schließlich sind diejenigen, die das Werturteil »klassisch« aussprechen, selbst immer Teil eines historischen Prozesses. Das bedeutet, dass die Begründungen für die Klassizität von Klassikern sich ändern. Goethe als nationales Monument zur Zeit des wilhelminischen Kaiserreichs und der Weimarer Republik hat wenig mit Goethe als »Weltbürger Num-

1 Régis Debray: *La part du diable*, in: *Médium (L'écrivain national)*, Nr. 42, 2015, 9-15, hier 9.

2 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

3 Vgl. Horst Thomé: *Art. Klassik*, in: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin, New York 2000, 266-270; Rainer Rosenbergs: *Art. Klassiker*, in: Ebd., 274-276; Wilhelm Voßkamp: *Art. Klassisch/Klassik/Klassizismus*, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2001, 289-305.

mer eins«⁴ in der Nachkriegszeit zu tun. Trotzdem bleiben zumindest der Name und die Figur Goethes bestehen. Klassiker als das Ergebnis retrospektiver Anerkennung anzusehen genügt nicht um diese Kontinuität zu erklären. Weshalb Argumente wie das der Vollendung oder der (künstlerischen, sprachlichen) Leistung gleichermaßen durch die Hintertür zurückkehren. Dass Klassiker die unterschiedlichsten Rezeptionsphasen überdauern, hat damit zu tun, dass sie *an sich* gut seien – so das Fazit der meisten Klassiker-Essays.

Martin Walser, der in seiner Definition des Klassikers die »Brauchbarkeit« zum entscheidenden Kriterium erklärt,⁵ rechtfertigt den Status der in Deutschland als Klassiker geltenden Autoren im pathosgeladenen Tonfall durch ihre Verdienste um die deutsche Sprache: »Man muß sich nur eine Sekunde vorstellen, Goethe, Schiller, Hölderlin hätten nicht gelebt, dann fehlt unserer Sprache gleich soviel, daß man, wenn man sich diesen Mangel vorzustellen versucht, in einem kalten Schrecken landet und das Experiment eher hastig als gemütlich abbricht.«⁶

John M. Coetzee, der in seinem Klassiker-Essay die soziokulturelle Bedingtheit des Phänomens stets im Blick behält, sträubt sich schließlich davor, das Vertrauen (»*confidence*«⁷) zum Klassikerstatus ganz aufzugeben. Dass Bach, den er als zentrales Beispiel anführt, Jahrhunderte *überlebt* habe,⁸ erklärt er mit seinem Widerstandsvermögen: »Bach is some kind of touchstone because he has passed the scrutiny of hundreds of thousands of intelligences before me, by hundreds of thousands of fellow human beings.«⁹

Vonseiten der Forschung schreckt offenbar selbst Alain Viala, der schon zu Beginn der 1990er Jahre Klassiker systematisch von ihrer Rezeption und ihrer Funktionalität her gedacht hat, vor der Gefahr des Relativismus zurück, den sein Konzept implizieren könnte, und versichert: »On ne classicise que du classicisable. Le consensus ne se fait pas sur n'importe qui ou n'importe quoi, en tout cas pas n'importe comment.«¹⁰

Wenn man es überspitzt formuliert, könnte man sagen, dass die Bestimmungen des Klassischen sowohl bei Walser und Coetzee als auch bei Viala auf eine Tautologie hinauslaufen: Klassiker dauern, weil sie Klassiker sind. So ein tautologisches Moment findet sich in den meisten Definitionsversuchen wieder, sei es im essayistischen oder im wissenschaftlichen Diskurs. Wilhelm Voßkamp erklärt es deshalb zu einem konstitutiven Merkmal des Phänomens. Zwar befasst er sich in seinen Studien hauptsächlich mit der Klassik – also mit dem vom Eigenwort ›klassisch‹ abgeleiteten Epochenbegriff,

4 Hans Georg Brenner, Erich Peter Neumann, Elisabeth Noelle: Goethe 1949. Funkbearbeitung einer Massen-Umfrage in drei Teilen, Allensbach 1952, 39. Zu dieser Umfrage vgl. Kapitel 6.2.

5 »Also, wenn eine Qualität Maßstab werden kann, dann die Brauchbarkeit.« Martin Walser: Was ist ein Klassiker?, in: Gottfried Honnefelder (Hg.): Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt a.M. 1985, 3-10, hier 5.

6 Ebd., 7.

7 John M. Coetzee: What is a classic?, in: Current Writing. Text and Reception in Southern Africa, Bd. 5, Nr. 2, 1993, 7-24, hier 19.

8 »The classic is what survives.« Ebd., 20.

9 Ebd.

10 Alain Viala: Qu'est-ce qu'un classique?, in: Bulletin des bibliothèques de France, Bd. 37, Nr. 1, 1992, 6-15, hier 10.

mit dem vor allem im deutschen Sprachgebrauch eine kulturelle Blütezeit bezeichnet wird.¹¹ Doch lässt sich seine grundlegende These, dass Klassik in einem Spannungsverhältnis zwischen Normativität und Historizität zu verstehen sei,¹² ebenfalls auf das Phänomen des Klassikers anwenden. Voßkamp spricht von der »grundlegenden und stets widersprüchlichen Einheit von Idealitätsanspruch und Geschichtlichkeit«, die den Klassikbegriff kennzeichne, und ergänzt: »Deshalb bestimmt die Einheit in der Differenz von Normativität und Historizität durchgehend das Klassikproblem.«¹³ Damit benennt Voßkamp etwas, das den Diskurs über Klassik und Klassiker zum Teil unbewusst bestimmt. Doch löst auch er das Rätsel der Permanenz nicht auf: Er verharrt vielmehr in der Paradoxie.¹⁴

Natürlich wäre es eine Anmaßung vorzugeben, das Rätsel der Langlebigkeit von Figuren wie Goethe, Beethoven und Hugo auflösen zu können. Es sind zu viele Parameter, die den Erfolg oder Misserfolg von kulturellen Phänomenen steuern, als dass man sie allesamt im Blick haben könnte. Hinzu kommt sicherlich eine gehörige Portion Zufall. Die Frage, die in diesem Buch gestellt wird, ist deshalb nicht die nach dem *Warum*, sondern nach dem *Wie* der Permanenz. Unter welchen Bedingungen konnten diese drei Klassiker das 19. und auch das 20. Jahrhundert überdauern? Und wie lässt sich die Langlebigkeit denken, wenn man konsequent vom Standpunkt der Rezeption ausgeht? Um diese Fragen zu beantworten, wird nicht, wie in Rezeptionsstudien üblich, die Wirkungsgeschichte der einzelnen Figuren chronologisch rekonstruiert, sondern es werden mit der Fokussierung auf Gedenkjahre Momente der diskursiven Verdichtung innerhalb des Rezeptionsprozesses isoliert und miteinander verglichen.

Die Permanenz von Klassikern, so die These, ergibt sich aus der Simultaneität heterogener und teilweise antagonistischer Gebrauchsweisen: Goethe, Beethoven und Hugo dauern, weil sie polyfunktional sind. Denn die Gleichzeitigkeit bzw. die rasche Abfolge der Funktionalisierungen in unterschiedlichen kulturellen und diskursiven Zusammenhängen führt zu ihrer gegenseitigen Neutralisierung.

So kann man auch den Dialog zwischen dem Professor und der wiederbelebten Goethefigur in der eingangs zitierten Groteske von Egon Friedell und Alfred Polgar lesen. In diesem Kabarettstück der Jahrhundertwende lassen die Autoren den verherrlichten Nationalklassiker anstelle eines anderen Prüflings im Examen auftreten. Die Komik entsteht dadurch, dass der wiederbelebte Dichter, der vom Schulpersonal nicht erkannt wird, die Fragen zum eigenen Leben und Werk stets ungenau oder gar falsch beantwortet. Der vergötterte Goethe des Spezial- und Bildungsdiskurses wird also durch

11 Thomé: Art. Klassik, 267. Vgl. auch die begriffsgeschichtliche Rekapitulation bei Christian Pietsch: Einführung zu »Klassik als Norm – Norm als Klassik«: Thema und Tagung, in: Ders., Tobias Leucker (Hg.): Klassik als Norm – Norm als Klassik. Kultureller Wandel als Suche nach funktionaler Vollendung, Münster 2016, 1–26.

12 Wilhelm Voßkamp: Einleitung, in: Ders. (Hg.): Theorie der Klassik, Stuttgart 2009, 9–24, hier 10. Vgl. auch Wilhelm Voßkamp (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart 1993.

13 Voßkamp: Einleitung, 10.

14 Voßkamp spricht auch von »Klassik als Aporie«. Vgl. Voßkamp: Art. Klassisch/Klassik/Klassizismus, 289.

den unbedarften und dialektsprechenden Goethe des Unterhaltungsdiskurses konterkariert, indem die Differenzen zwischen beiden Goethebildern evident gemacht werden. ›Gewinnt‹ im Kabarettstück erwartungsgemäß die komische Figur das Wortgefecht, so halten sich in der Realität beide Diskursformen in Balance. Der bittere Ernst mancher Umgangsweisen mit klassischen Autoren und Werken wird durch andere Verwendungsweisen relativiert – und umgekehrt.

Das Phänomen der Mehrfachfunktionalisierung – in kultureller wie auch in diskursiver Hinsicht – und des daraus resultierenden *status quo* ist im Rahmen von Klassikerfeiern besonders gut zu beobachten, denn sie wirken wie chemische Katalysatoren. Jubiläen aktivieren den Diskursivierungsprozess und lassen so die heterogenen Gebrauchsweisen von Klassikerfiguren in ihrer Gleichzeitigkeit sichtbar werden. Die vergleichende Analyse der Beethoven-, Goethe- und Hugojubiläen der Zwischen- und Nachkriegszeit soll es ermöglichen, die These der Polyvalenz als Voraussetzung der Permanenz der drei Klassiker in zwei unterschiedlichen historischen Phasen des 20. Jahrhunderts zu überprüfen. Zuvor werden im folgenden theoretischen und methodischen Teil die Bestimmung des Klassischen, die dieser Studie zugrunde liegt, erläutert und forschungsgeschichtlich eingeordnet (Kapitel 1) sowie die Vorgehensweise dargelegt (Kapitel 2).

1. Permanenz und Polyfunktionalität von Klassikern

1.1 Klassik als empirisches Phänomen: das funktional-partikularistische Verständnis des Klassischen

Ausgangspunkt dieser Studie ist ein funktional-partikularistisches Verständnis des Klassischen.¹ Phänomene – seien es Autorenfiguren, einzelne Werke oder ganze Epochen, aber auch Gegenstände (etwa das klassische ›Kleine Schwarze‹), Verhaltensweisen (man kann auf klassische Weise heiraten), Situationen (es gibt in der Kriminologie klassische Fälle) – sind hinsichtlich der Funktion, die sie in jedem Einzelfall erfüllen, klassisch zu nennen. Der Klassikerstatus ergibt sich also aus der Funktionalität eines Phänomens, muss aber zugleich auf den je partikularen Bezugsrahmen beschränkt werden, für den diese Funktionalität gilt. Anders formuliert: Klassiker funktionieren als Klassiker in einer jeweils zu bestimmenden aspektspezifischen Hinsicht. Sie sind immer Klassiker *von* etwas.

Um das an einem Beispiel zu erläutern: Goethe und Schiller erfüllten zum Zeitpunkt der Errichtung des Rietschel-Denkmal (1857) vor dem Weimarer Nationaltheater in Deutschland eine Funktion nationaler Identitätsstiftung und Repräsentanz. In dieser Gestalt eines komplementären Dichterpaars wurden sie (und werden zum Teil bis heute) als Nationalklassiker, also Klassiker einer Nation, gebraucht. In der Gestalt eines Salz- und Pfefferstreuers, einer der aktuellen Verkaufsschlager in Weimarer Souvenir-Shops, funktionieren sie eher als symbolisches Kapital, mit dem man sich brüsten oder von dem man sich augenzwinkernd distanzieren kann. Auf dem heimischen Esstisch werden sie also als Klassiker der sogenannten Hochkultur gebraucht. Das funktional-partikularistische Verständnis des Klassischen ermöglicht es, solche unterschiedlichen Gebrauchsweisen als Erscheinungsformen eines selben Phänomens einzuordnen.

1 Zum Folgenden vgl. Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Wolting: Intermedialität und Transkulturalität oder: Klassiker populär (eine Einführung), in: Dies. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 3-25; Stefan Matuschek: Von nicht zeitlich, doch sachlich begrenztem Wert. Plädoyer für einen funktional-partikularistischen Klassiker-Begriff, in: Ebd., 27-37.

Das Klassische wird damit zu einer Frage der Empirie. Klassiker entstehen und bestehen im Gebrauch. Es sind von daher die Verwendungsweisen und nicht mehr normative oder epochale Aspekte, die zur Bestimmungsgrundlage des Klassischen werden. Normativität kann als *eine* Funktionalität des Klassischen betrachtet werden: Sie ist etwa die Funktion, die unter der Herrschaft Ludwig XIV. von den französischen Kulturinstitutionen der Antike zugeschrieben wurde. Auch die als Klassiken titulierten Epochen kann man mithilfe des funktional-partikularistischen Klassiker-Begriffs ausgehend von ihrer Funktionalität erklären: Es handelt sich um Epochen, denen zumeist aus nationalpolitischen Gründen die Funktion zugeschrieben wurde, die kulturelle Blüte einer Nation zu verkörpern.

Der funktional-partikularistische Klassiker-Begriff ist deskriptiv: Er dient dazu, den Gebrauch von Autoren, Werken, Epochen, Gegenständen, Verhaltensweisen oder Situationen zu erfassen. Dabei rücken die unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Wirkungsbereiche von einzelnen kulturellen Artefakten in den Blick. Denn Klassiker sind bei Weitem nicht die exklusive Angelegenheit der Hochkultur, der Wissenschaft oder der Kulturpolitik – der Bereiche, mit denen sie in der Regel assoziiert werden. Spätestens ab der Schwelle zum 20. Jahrhundert ist eine Pluralisierung der Erscheinungsformen von (hoch-)kulturellen Gegenständen zu beobachten, die sich zum einen aus dem gesellschaftlichen Ausdifferenzierungsprozess ergibt,² zum anderen aus der zunehmenden Diversifizierung der Medienlandschaft und der Demokratisierung des Mediengebrauchs.³ Man kann diese Erscheinungen als Epiphänomene sehen – als eine Art Kometenschweif, der sich aus der hochkulturellen Praxis oder den politischen Funktionalisierungen von Klassikern ergibt. Sieht man sie dagegen als eigenständige Aneignungsformen, erfährt man unter Umständen mehr über die vielfältigen Wirkungsweisen von Literatur bzw. von Musik. Die Erschließung neuer gesellschaftlicher Sphären geht einher mit einer Funktionsvermehrung von Klassikern.

Dieser Prozess der Funktionsvermehrung gilt ebenfalls in nationalkultureller Hinsicht: Die zunehmende Kommunikationsverdichtung im 20. Jahrhundert befördert die Aneignung von Nationalklassikern in anderen Kultur- und Sprachräumen. Beethoven ist ein Beispiel für die globale Wirkung eines Klassikers, die sich aus einer Vielzahl von je partikularen Aneignungsformen ergibt. Aber auch literarische Klassikerfiguren sowie einzelne Werke können außerhalb ihres ursprünglichen Wirkungsrahmens eine ganze Reihe von je spezifischen Funktionen erfüllen. Das lässt sich am Beispiel Hugos veranschaulichen, der in Frankreich in der Gestalt des *Père Hugo* als moralische Autorität verehrt wird, während sein Prosawerk im angelsächsischen Raum zum Fundus für die moderne Unterhaltungskultur geworden ist.⁴ Der empirisch-deskriptive Klassiker-Begriff, der dieser Studie zugrunde liegt, ermöglicht es eine viel größere Bandbreite an Rezeptionsphänomenen ins Auge zu fassen und zu systematisieren als sonst in Rezeptionsstudien üblich.

2 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft [1997], 2 Bde., Frankfurt a.M. 2015.

3 Vgl. Werner Faulstich: Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2012.

4 Zur internationalen Wirkung der *Misérables* vgl. Stephens Bradley, Kathryn M. Grossman: Introduction: *Les Misérables*: a prodigious legacy, in: Dies. (Hg.): *Les Misérables* and its afterlives. Between page, stage, and screen, Farnham, Surrey 2015, 1-16.

1.2 Goethe, Beethoven und Hugo als Klassiker?

Goethe, Beethoven und Hugo als Klassiker zu bezeichnen ist auf den ersten Blick nicht besonders innovativ: ›Klassiker‹ werden sie oft genug genannt, sei es in der Forschung, im publizistischen oder kommerziellen Kontext oder in der Alltagssprache. Allerdings meint der Begriff dann ganz unterschiedliche Dinge: Goethe etwa kann in Abgrenzung zum ›Klassizisten‹ Voß als ›Klassiker‹ bezeichnet werden, weil sein Verhältnis zur Antike ein produktives und kein reproduktives sei;⁵ Hugo kann wegen seines Engagements für die Idee der »Vereinigten Staaten Europas« in die Reihe der *Klassiker des europäischen Denkens* aufgenommen werden;⁶ Beethovens Werke sind Teil von Musiksammlungen mit Titeln wie *100 best classics*. Das sind freilich nur isolierte Beispiele. Festzuhalten ist zunächst, dass die drei Figuren in sehr unterschiedlichen Hinsichten und sehr unterschiedlichen Diskurskonstellationen als Klassiker gelten. Diese auf einen Nenner zu bringen scheint fast unmöglich: Die Verwendungsvielfalt lässt den Begriff beliebig vorkommen.

Gleichzeitig haben sich im Lauf der Rezeptionsgeschichte andere Begriffe etabliert, um die Wirkung von Goethe, Beethoven und Hugo über den Bereich des Literarischen bzw. Musikalischen hinaus zu beschreiben. Goethe scheint untrennbar mit der Bezeichnung ›Nationalschriftsteller‹ bzw. ›Nationalklassiker‹; Hugo ist das Musterbeispiel des *grand homme*; in der Beethoven-Literatur hat sich dagegen der Begriff des ›Mythos‹ durchgesetzt. In den folgenden Überlegungen soll die Brauchbarkeit dieser Kategorien überprüft werden, um gleichzeitig die Verwendung des funktional-partikularistischen Klassiker-Begriffs zu schärfen.

1.2.1 Goethe, der Nationalklassiker

Die Begriffe ›Nationalklassiker‹ oder ›Nationalschriftsteller‹ (sowie seine Varianten ›Nationaldichter‹, ›Nationalautor‹, ›deutscher bzw. französischer, englischer, chinesischer Klassiker‹ usw.) werden im Deutschen nahezu synonym verwendet. Der Einfachheit halber wird hier die Form ›Nationalklassiker‹ gebraucht, auf die im späteren Verlauf der Studie zurückgegriffen wird. Denn das Entscheidende ist nicht der zweite Teil des Kompositums: In allen Ausprägungen liegt der Akzent auf das Bestimmungswort ›national‹ bzw. auf das jeweilige Nationalitätsadjektiv. Mit dem Begriff des Nationalklassikers wird auf eine spezifische Wirkung von Literatur fokussiert, die nationalpolitische.

Goethe ist nicht der erste und nicht der einzige Nationalklassiker, doch kann man ihn in der Konsequenz, mit der er als solcher konstruiert und perpetuiert wurde, als Prototyp für diese Form der gesellschaftlichen Wirkung von Literatur bezeichnen. Im

5 Frank Baudach: Klassizist und Klassiker. Zum Verhältnis von Voß und Goethe, in: Anne Baillot, Enrica Fantino, Josefine Kitzbichler (Hg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen, Berlin [u.a.] 2015, 51-69, hier 64.

6 Klaus Peter Walter: Victor Hugo (1802-1885), in: Winfried Böttcher (Hg.): Klassiker des europäischen Denkens. Friedens- und Europavorstellungen aus 700 Jahren europäischer Kulturgeschichte, Baden-Baden 2014, 341-347.

19. Jahrhundert fungiert er sogar als Schablone für die Modellierung anderer Nationalklassiker, etwa die Adam Mickiewiczs' zum polnischen Nationalklassiker.⁷

Goethe als Nationalklassiker ist das Ergebnis eines dreistufigen Rezeptionsprozesses, den man als intentional bezeichnen kann und der sich aus Momenten der Auto- sowie der Heteromodellierung zusammensetzt.⁸ Er entsteht im ersten Schritt aus einer starken Erwartungshaltung (*Heteromodellierung*): Es gibt in der deutschsprachigen Literatur des späten 17. und des 18. Jahrhunderts einen Bedarf nach nationalen Bezugsfiguren, die anfangs eine sprachliche und poetologische Musterfunktion, später eine identitätsstiftende Funktion erfüllen sollten.⁹ Goethe ist nicht der Einzige, der für diese Rolle infrage käme, doch wird er bereits von seinen Zeitgenossen darin bestätigt, nicht zuletzt, weil er sich durch die »Arbeit am eigenen Denkmal«¹⁰ selbst dafür anbietet. Damit ist schon der zweite Schritt in der Modellierung des Nationalklassikers angesprochen (*Automodellierung*): Indem er sich als zentrale Bezugsperson der deutschen Literatur und Kultur präsentiert, greift Goethe den Klassikerbedarf auf und passt sich ihm zum Teil an. Der dritte Schritt ist wieder ein Moment der *Heteromodellierung*: Das goethesche Angebot wird gemäß den sich wandelnden Bedarfskonstellationen retrospektiv zum nationalen Monument konstruiert. Die Etappen dieser Konstruktion im 19. Jahrhundert sind hinreichend dokumentiert, von der Erhebung Goethes zum poetischen Genius durch die Frühromantiker bis hin zu seiner Monumentalisierung im wilhelminischen Kaiserreich und darüber hinaus.¹¹

Wichtig ist dabei die Solidarität zwischen dem literarästhetischen und dem nationalpolitischen Aspekt: *Weil* Goethes Schaffen einen literarischen Höhepunkt reprä-

-
- 7 Zu Adam Mickiewicz als Klassiker vgl. das Kapitel »Der Mythos des Holismus und die fragmentarische Praxis der Klassik«, in: Paula Wojcik: *Theorie der Klassik. Zur Praxis kultureller Funktionalisierung am Beispiel der Ballade von Goethe bis Grandmaster Flash*, unveröffentlichte Habilitationsschrift Jena 2019.
- 8 Zu Auto- und Heteromodellierung als die zwei konstitutiven Momente der Klassikerbildung vgl. Paula Wojcik, Sophie Picard: *Chopin, Mickiewicz: zwei Nationalklassiker und der Ursprungsmythos der Ballade*, in: Sascha Wegner (Hg.): *Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen*, Würzburg 2017, 113-132.
- 9 Vgl. dazu Daniel Fulda: *Du classicisme comme apogée des lumières: l'exemple du tragique chez Schiller*, in: *Dix-huitième siècle. Revue annuelle*, Bd. 46, 2014, 579-602; Ders.: *Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells: zwei Voraussetzungen der »deutschen Klassik«*, in: Marie-Therese Mäder, Chantal Metzger et al. (Hg.): *Brücken bauen – Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive*, Bielefeld 2016, 183-201; René Sternke: *Klassikentwürfe als Visionen zur Krisenbewältigung*, in: *Études germaniques*, Bd. 69, Nr. 1, 2014, 3-20; Daniel Fulda: *Klassiker – eine merkmalsunabhängige Wertzuschreibung. Zur Etablierung des Prädikats »deutsche Klassiker« auf dem Buchmarkt um 1800*, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 73-107.
- 10 Maximilian Nutz: *Das Beispiel Goethe: zur Konstituierung eines nationalen Klassikers*, in: Wilhelm Voßkamp, Wilhelm Fohrmann (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert* Stuttgart, Weimar 1994, 605-637, hier 613.
- 11 Exemplarisch dargestellt von Nutz: Ebd. Vgl. auch: Klaus F. Gille: *Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor?*, in: *Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur. Gesammelte Aufsätze zu Goethe und seiner Zeit*, Berlin 1998, 279-302. Zur deutschen Goetherezeption vgl. grundlegend Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, 2 Bde, München 1980-1989.

sentiert, wird der Autor zum Nationalklassiker deklariert; weil Goethe als deutscher Nationalklassiker gilt, wird sein Werk zur literarischen Gipfelleistung und zur normativen, mustergültigen Klassik stilisiert. Zurecht ist deshalb die Konstruktion Goethes zum Nationalklassiker als zunehmende Politisierung und Ideologisierung beschrieben worden,¹² als ein Projekt, das man als megalomanisch bezeichnen kann und in dem alle Wirkungsbereiche von Literatur mehr oder weniger direkt involviert sind – allem voran die Wissenschaft mit der ebenfalls nationalpolitisch orientierten Goethe-Philologie, sowie die Bildung oder die populäre Rezeption.

Obwohl auch der Begriff des Nationalkomponisten existiert und Komponisten vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine identitätsstiftende Funktion zugeschrieben wurde (etwa Jean Sibelius als finnischer Nationalkomponist¹³), hat sich die Idee, dass primär Schriftsteller als Repräsentanten ihrer Nationen fungierten, zum Teil bis heute und bis in die Alltagssprache durchgesetzt.¹⁴ Das hat damit zu tun, dass Sprache und Literatur spätestens seit Herder als der stärkste Ausdruck ›nationalen Geistes‹ galten. Seit Ende des 20. Jahrhunderts hat man sich in der literaturwissenschaftlichen Diskussion von diesem Paradigma getrennt und das Konzept der Nationalliteratur für obsolet erklärt.¹⁵ Die nationalen Grenzen werden nicht mehr als die signifikanten angesehen, um das Phänomen Literatur zu erfassen – was auch die aktuelle Konjunktur des Weltliteratur-Begriffs bestätigt.

Diese Entwicklungen erklären, dass der Nationalklassiker im literaturwissenschaftlichen Diskurs nur noch als eine Kategorie der Rezeption betrachtet wird, die in den meisten Fällen als Instrumentalisierung abgetan wird. Die Rekonstruktion der Prozesse, die zur Etablierung und Tradierung Goethes als Nationalklassiker geführt haben, hat seit etwa Mitte der 1960er Jahre ein verstärktes Interesse der Germanistik für die Wirkung von Literatur außerhalb des strikt Literarischen eingeleitet. Allerdings wurde dadurch die Kategorie des Nationalklassikers auch zum Prisma, durch das alle anderen Gebrauchsformen Goethes wahrgenommen wurden.

Die Fokussierung auf das Nationalpolitische ist, wie gesagt, für einen Großteil der Rezeption seit dem 19. Jahrhundert gerechtfertigt. Doch setzt spätestens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein kultureller und diskursiver Ausdifferenzierungsprozess ein, der es unmöglich macht, alle Rezeptionsformen unter dem Begriff des Nationalklassikers zu subsumieren. Die nationalpolitische ist dann immer noch eine zentrale, aber eben nicht die einzige Funktion, die Goethe erfüllt. Die Fixierung auf die Repräsentations- und Identifikationsfunktion im Begriff des Nationalklassikers erschwert zudem den Umgang mit Aneignungsformen der als solche titulierten Figuren in

12 So etwa bei Klaus L. Berghahn: Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): Die Klassik-Legende, Frankfurt a.M. 1971, 50-78.

13 Zur nationalrepräsentativen Funktion von Komponisten vgl. Helmut Loos, Stefan Keym (Hg.): Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa, Leipzig 2004.

14 Vgl. Anne-Marie Thiesse: La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique, Paris 2019.

15 Vgl. etwa Vittoria Borsò: Europäische Literaturen versus Weltliteratur. Zur Zukunft von Nationalliteratur, in: Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2003, 233-250.

anderen kulturellen Kontexten. Zwar gibt es unzählige Studien zur Wirkungsgeschichte Goethes außerhalb Deutschlands, angefangen in Frankreich, wo schon 1920 Fernand Baldenspergers umfangreiche Arbeit *Goethe en France* erscheint.¹⁶ Doch bleibt es in den meisten Fällen bei Darstellungen des Einflusses des Nationalklassikers im Zielland bzw. auf einzelne Autoren. Dass Goethe auch in Frankreich zu politischen, ästhetischen, unterhaltenden Zwecken gebraucht wurde, dass er vielleicht sogar als »classique français« diente, wie René Lalou in einem 1933 verfassten Artikel suggeriert,¹⁷ wurde bislang nicht systematisch reflektiert.

Der Begriff des Nationalklassikers und seine Reflexion in der Forschung haben es ermöglicht, die Mechanismen der politischen Wirkung von Literatur zu verstehen, insbesondere, was das 19. Jahrhundert betrifft. Um die Vervielfältigung der Rezeptionsformen, sei es in national- bzw. soziokultureller oder in diskursiver Hinsicht, zu erfassen, erscheint er allerdings unzulänglich.

1.2.2 Hugo, *grand homme* und Heros der Republik

Victor Hugo, notre écrivain national titelte 2015 das *Magazine littéraire*. Das Heft präsentierte die Ergebnisse einer Umfrage, deren Ziel es war, eine Art französisches Nationalklassiker-Ranking zu etablieren.¹⁸ Die Verkündung des Siegers im sensationalistischen Ton ist symptomatisch: Anders als in Deutschland besteht über die Frage, wer in Frankreich die Rolle des Nationalklassikers spielen könne, seit jeher kein Konsens. Die Titelseite des *Magazine littéraire* hat deshalb etwas Komisches, fordert sie doch geradezu zum Widerspruch heraus. Hinzu kommt, dass Hugo im Vergleich zu anderen Autoren seiner Zeit, wie etwa Flaubert, vom ästhetischen Standpunkt her oft als minderwertig eingeschätzt wird.¹⁹ Anders als Goethe zieht er seine herausragende Stellung in der französischen Rezeptionsgeschichte nicht primär aus der Maximierung seiner genuin literarischen Leistung. Weitaus konsensueller ist dagegen der Begriff des *grand homme*, wenn von Hugo die Rede ist. Es handelt sich dabei um eine Kategorie der Rezeption, die sich teilweise mit der des Nationalklassikers überschneidet, zugleich aber andere Akzente setzt.

1885 wird die Kirche Sainte-Geneviève in Paris zum zweiten Mal in ihrer Geschichte umgewidmet und findet zurück zur Funktion, die ihr 1791 durch die verfassungsgebende Nationalversammlung zugewiesen worden war, nämlich die einer säkularen Ruhmeshalle zum Kult der großen Männer. Anlass dafür ist der Tod Victor Hugos, der feierlich im Panthéon beigesetzt wird.²⁰ Dass es ausgerechnet Hugo ist, der diese er-

16 Fernand Baldensperger: *Goethe en France* [1920], Genève 2000.

17 René Lalou: *Goethe, classique français?*, in: *La Revue des vivants*, Nr. 7, 1933, 1709-1713. Vgl. dazu Kapitel 4.2.2.

18 Pierre Assouline: *Victor Hugo plébiscité*, in: *Le Magazine littéraire*, Nr. 554, 4.2015, 28-37.

19 Ein Beispiel hierfür findet sich bei Udo Schöning: *Victor Hugos Les Misérables: Überlegungen zur Erfolgsgeschichte eines populären Romans*, in: Olivier Agard, Christian Helmreich, Héléne Vinckel-Roisin (Hg.): *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktion und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, Göttingen 2011, 127-143.

20 Avner Ben-Amos: *Les funérailles de Victor Hugo. Apothéose de l'événement spectacle*, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire*, Bd. 1, Paris 1984, 425-464. Zuletzt hat Judith Perrignon dieses

neute Umwidmung bewirkt, ist kein Zufall: Wie Goethe der Prototyp des Nationalklassikers ist, kann Hugo als der Prototyp des *grand homme* im modernen Verständnis der Dritten französischen Republik angesehen werden. Er ist derjenige, der zwar Bewunderung für seine Errungenschaften (in dem Fall vorrangig im Bereich der Literatur) erfährt, der aber vor allem eine moralische Vorbildfunktion einnimmt und auf diese Weise den sozialen und politischen Zusammenhalt der Gemeinschaft sichert.²¹ Das ist ein erster Unterschied zur Kategorie des Nationalklassikers: Bei der Verehrung des *grand homme* ist die genuin literarisch-künstlerische Leistung sekundär gegenüber dem persönlichen, moralischen Beispiel, das zuerst zu pädagogischen Zwecken eingesetzt wird. Wird der Nationalklassiker durch seine Monumentalisierung also in unerreichbare Ferne gerückt, ist Nähe ein wichtiges Kriterium bei der Konstruktion des *grand homme*, denn sie ermöglicht erst die Identifikation.

Obwohl der *grand homme* in der Neuzeit immer stärker durch seine Differenz zum (kriegerischen) *héros* definiert worden war,²² werden beide Kategorien im Kontext der Dritten Republik mehr und mehr synonym verwendet. Die Nähe zum Heros-Begriff ist deshalb von Bedeutung, weil sie auf eine spezielle Eigenschaft des *grand homme* verweist: seine Popularität. Heroen sind Gegenstand einer populären Bewunderung, und genau das veranschaulicht auch das Beispiel Hugos: Die Organisation seiner Beisetzung im Panthéon ist die politische Antwort auf die Popularität des Schriftstellers, und sie wird durch die Beteiligung der Massen an dem Ereignis sichtbar gemacht. Das ist der zweite wesentliche Unterschied zur Kategorie des Nationalklassikers (bei der die Dimension der Popularität zumeist ausgeklammert wird bzw. nicht als zentrales Kriterium für die Anerkennung in dieser Funktion erscheint).

Der dritte Unterschied betrifft den kulturellen Bezugsrahmen. Ist die Vorbildfunktion des *grand homme* in seiner Bestimmung eindeutig national ausgerichtet, wie die Inschrift »Aux grands hommes la *patrie* reconnaissante« am Fronton des Panthéon bezeugt, so deckt sie sich nicht zwangsläufig mit der Funktion nationaler Identitätsstiftung und Repräsentanz, die dem Nationalklassiker zugeschrieben wird. Sofern sie sich an das republikanische Wertesystem anpassen lassen, werden auch Figuren wie Beethoven oder Goethe als *grands hommes* bezeichnet, wovon nicht zuletzt die französische Gedenkpblizistik zeugt.²³ In nationalkultureller Hinsicht ist das Konzept also integra-

Ereignis in einem Roman rekonstruiert, was von seiner andauernden Bedeutung im kulturellen Gedächtnis zeugt: Judith Perrignon: Victor Hugo vient de mourir, Paris 2015.

- 21 Zur Kategorie des *grand homme* und seiner Etablierung im 18. Jahrhundert vgl. Jean-Claude Bonnet: Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes, Paris 1998. Zu seinem Gebrauch und seiner Transformation im Kontext der Dritten französischen Republik vgl. Jean-François Chanut: La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes, de Sedan à Vichy, in: Vingtième siècle. Revue d'histoire, Nr. 65, 2000, 13-34. Zum Verhältnis zwischen *grand homme* und Schriftsteller vgl. Pierre-Jean Dufief (Hg.): L'écrivain et le grand homme, Genève 2005.
- 22 Pierre-Jean Dufief: Introduction, in: Ders. (Hg.): L'écrivain et le grand homme, Genève 2005, 7-18, hier 10.
- 23 Zur Verwendung des Begriffs *grand homme* im Bezug auf Beethoven im Kontext der Dritten Republik vgl. Marie Gaboriaud: Une vie de gloire et de souffrances. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République, Paris 2017.

tiv.²⁴ Es ist es auch im Hinblick auf die Wirkungsbereiche: Mit dem Begriff ›Nationalklassiker‹ werden in erster Linie Schriftsteller etikettiert, während die Kategorie *grand homme* unspezifisch ist und wahllos Denker, Wissenschaftler, Politiker u.a. auszeichnet. Was mit dem Prädikat *grand homme* herausgestellt wird, ist eine »Universalkompetenz«²⁵, die über die jeweiligen Spezialisierungen hinausgeht.

Die Kehrseite dieses integrativen Potenzials ist, dass es lange Zeit schwerfiel, Schriftsteller wie Hugo vom genuin literarischen Standpunkt her ernst zu nehmen. Anders als beim Nationalklassiker, wird der Status des *grand homme* nicht durch die Maximierung der literarästhetischen Leistung begründet. Das Äquivalent einer ›Goethe-Philologie‹ gab und gibt es bis heute nicht in der französischen Literaturwissenschaft. Zwar gründete der Literaturhistoriker Fernand Gregh 1926 die erste *chaire Victor Hugo* an der Sorbonne, doch konnte sich dieser Lehrstuhl im (literatur-)wissenschaftlichen Betrieb nicht dauerhaft etablieren.²⁶ Seit 1969 versammelt der *Groupe Hugo* (heute an der Université Diderot-Paris 7 angesiedelt) Hugo-Forscher. Trotz einer beachtenswerten Editions- und Vernetzungstätigkeit ist kein Vergleich mit dem Netzwerk der deutschen und internationalen Goethe-Gesellschaften möglich. Dass dies mit der Funktionalisierung als *grand homme* zusammenhängen könnte, lässt sich an einer Parallele mit Voltaire zeigen: Dieser wurde 1791 als erster Schriftsteller ›pantheonisiert‹ und wird in Frankreich ebenfalls vorrangig als moralische Autorität wahrgenommen; ein Interesse für sein philosophisch-literarisches Schaffen besteht indes eher außerhalb Frankreichs. So wird die Gesamtausgabe der Werke Voltaires seit Anfang der 1970er Jahren von der Voltaire Foundation in Oxford betreut.

Mit der Kategorie des *grand homme* lässt sich also im weiten Sinne die gesellschaftliche Wirkung eines Autors fassen; anders als bei der Kategorie des Nationalklassikers wird diese Wirkung nicht auf die Funktion nationaler Identitätsstiftung und Repräsentanz reduziert. Der Begriff impliziert allerdings eine andere Einschränkung, und zwar eine Fokussierung auf die moralisch-didaktische Vorbildfunktion. Das geht mit einer Abkehr von der künstlerischen Leistung und einem verstärkten Interesse für die Persönlichkeit des Autors einher. *Grand homme* ist also – genauso wie deutscher oder französischer Klassiker – eine der Funktionen, die Figuren wie Goethe, Hugo, aber auch Beethoven in der gesellschaftlichen Praxis erfüllen. Die Kategorie könnte sich von daher als hilfreich erweisen, um die moralische Vorbildfunktion, die Goethe etwa im Bildungskontext zugewiesen wird, zu beschreiben. Andersherum kann auch die Kategorie des Nationalklassikers auf Hugo angewendet werden – wovon nicht zuletzt die oben zitierte Umfrage des *Magazine littéraire* zeugt. Mit dem funktional-partikularistischen Klassiker-Begriff lassen sich beide Wirkungsweisen erfassen: Nationalklassiker

24 Davon zeugt die kulturelle Diversität der Figuren, die Georges Minois in seinem Überblick zum Phänomen des *grand homme* behandelt. Vgl. Georges Minois: *Le culte des grands hommes. Des héros homériques au star system*, Paris 2005.

25 Dufief: Introduction, 10.

26 Vgl. Jordi Brahamcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, Dissertation Le Mans, 2018, 295-307, online unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-019740>

und *grand homme* sind dann jeweils spezielle Hinsichten (im weiteren Verlauf diese Studie werden sie als Klassikermodelle bezeichnet), in denen Goethe oder Hugo als Klassiker wirken. So kann je nach historischem und soziokulturellem Kontext zwischen einer nationalpolitischen Identifikations- und/oder Repräsentationsfunktion einerseits und einer moralisch-didaktischen Vorbildfunktion andererseits unterschieden werden.

Bei den Begriffen ›Nationalklassiker‹ und ›*grand homme*‹ handelt es sich jeweils um reduktive Perspektiven auf ein viel komplexeres Rezeptionsphänomen. Die Kategorie des Mythos, die sich vor allem in der Diskussion um die Beethovenrezeption durchgesetzt hat,²⁷ beansprucht im Gegenteil das Ganze der gesellschaftlichen Wirkung des Komponisten ins Auge zu fassen.

1.2.3 Beethoven, der Mythos

Im Laufe der Rezeptionsgeschichte wurde Beethoven sowohl zum deutschen bzw. österreichischen Nationalklassiker als auch zum französischen *grand homme* modelliert. Angesichts der globalen Wirkung des Komponisten hat sich allerdings ein anderer Begriff durchgesetzt: der des Mythos. Allein die Zahl der Publikationen, Ausstellungen und Fernsehdokumentationen, in denen er im Titel auftaucht, ist beachtlich.²⁸ Dabei zeigt sich, dass der Mythos-Begriff bezogen auf Beethoven keine Erfindung der neueren Forschung ist: Er wurde schon in literarischen Bearbeitungen der Komponistenfigur in der Zwischenkriegszeit verwendet. Inflationär wird der Gebrauch erst in dem Moment, in dem die Erforschung und Darstellung der Rezeptionsgeschichte in den Vordergrund rückt.

Dabei besteht ein Unterschied zwischen dem mythenkritischen Ansatz der 1970er bis 90er Jahre und die deskriptiv-phänomenale Verwendung des Mythos-Begriffs in

27 Die Kategorie des Mythos wird gelegentlich auch auf Goethe und Hugo angewendet, allerdings deutlich seltener als es bei Beethoven der Fall ist. Vgl. u.a. Danièle Molinari (Hg.): Victor Hugo, les aspects d'un mythe, Paris 1998; Rüdiger Görner: Goethe oder die Verwandlung zum Mythos, in: Goethes geistige Morphologie: Studien und Versuche, Heidelberg 2012, 175-195; Stefan Matuschek: Goethe und Schiller, in: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen, Stuttgart 2014, 175-180.

28 Übersicht in chronologischer Reihenfolge: Erich Worbs: Beethoven. Novellen und Verse aus seinem Mythos, Regensburg 1928; Beethoven – Abschied vom Mythos: Titelseite des Spiegel vom 7. September 1970; Carl Dahlhaus: Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte, in: Carl Dahlhaus (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1980, 62-67; Rainer Cadenbach (Hg.): Mythos Beethoven: Ausstellungskatalog, Laaber 1986; Alessandra Comini: The changing image of Beethoven. A study in mythmaking, New York 1987; Elisabeth Eleonore Bauer: Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos, Stuttgart 1992; Ernst Pichler: Beethoven: Mythos und Wirklichkeit, Wien [u.a.] 1994; Angelika Corbineau-Hoffmann: Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven, Hildesheim 2000; Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): Ludwig van. Le mythe Beethoven, Paris 2015; Mythos Beethoven. Sein Leben in 6 Sonaten. Regie: Thomas von Steinaecker, Georg Wübbolt und Carl von Karlstedt. Deutschland ZDF/3sat 2016 (sechsteilige Fernsehserie: Der Revolutionär, Der Verliebte, Der Virtuose, Der Kranke, Der Unternehmer, Der Unsterbliche); Gaboriaud: Une vie de gloire et de souffrances.

den letzten zwei Jahrzehnten. In den 1970er Jahren ist ›Mythos‹ eindeutig negativ konnotiert. Kennzeichnend dafür ist die Titelseite des *Spiegels* im Jubiläumsjahr 1970 mit der Schlagzeile *Beethoven – Abschied vom Mythos*. Im dazugehörigen Artikel mit der Überschrift *Vom armen B.* wird strikt zwischen historischer Wirklichkeit (die in dem Fall mit Papieren – also mit etwas Materiellem – gleichgesetzt wird) und ›Mythos‹ (der hier gleichbedeutend ist mit Unwahrheit) getrennt. Dem Text ist ein Zitat als Motto vorangestellt:

»Dort liegt dieses, dort jenes Papier, nehmet es und machet den besten Gebrauch davon, doch in allem streng die Wahrheit. Beethoven auf dem Sterbebett.

Sie haben dieses und jenes Papier genommen, sie haben immer wieder sein Leben beschrieben und sein Werk gedeutet. Aber streng an die Wahrheit haben sich Beethovens Biographen nicht gehalten. Sie haben diese Wahrheit verdrängt, vertuscht, ignoriert oder ins Gegenteil verkehrt.«²⁹

Die Pointe ist, dass das anfängliche Beethoven-Zitat von Anton Schindler überliefert ist, der, zugespitzt formuliert, von der Forschung als der Beethoven-Mythomane schlechthin tituliert worden ist.³⁰ Und in der Weise, in der die Anweisungen des Sterbenden gekürzt wiedergegeben sind, werden sie als eine Art Orakel präsentiert und Beethoven zur quasi-christlichen Figur stilisiert; der pathetische Kommentar der Autoren lässt den Komponisten dann folgerichtig als Opfer der Nachgeborenen erscheinen. Der Mythos wird also unbekümmert weitergeschrieben und der Reflex der Sakralisierung trotz aller Kritik fortgesetzt. Festzuhalten ist aber vor allem, dass die *Spiegel*-Autoren dem Mythos historische Fakten entgegenhalten: Demzufolge gäbe es einen falschen, mythischen Beethoven und einen wahren, dokumentarisch-empirisch belegbaren Beethoven.

Andernorts entsteht eine noch allgemeinere Gegenüberstellung von Mythos und Musik: ›Mythos‹ ist dann alles, was in irgendeiner Weise Beethovens Person betrifft, die in der Regel dem eigentlich Zentralen – dem Werk – entgegengesetzt wird. So z.B. in der Studie von Angelika Corbineau-Hoffmann zum *Literarischen Mythos des Ludwig van Beethoven*. Die Autorin räumt zwar ein: »Und doch ist der Beethoven-Mythos nicht die fragwürdige Kehrseite des Ruhms, sondern zu einem nicht geringen Teil die Bedingung seiner Möglichkeit.«³¹ Doch ist auch sie stets darum bemüht, das Mythische vom Musikalischen zu trennen. Denn, so ihr Urteil: »Die Auswüchse des Mythos verdrängen die Kunst.«³² Die Studie von Corbineau-Hoffmann ist ein geradezu paradigmatisches Beispiel für den Rechtfertigungsdrang, den viele Autoren verspüren, wenn sie sich mit vermeintlich sekundären Erscheinungsformen des eigentlich Klassischen befassen.

Die Verwendung des Mythos-Begriffs in der Bedeutung von ›Allem, was nicht mit Beethovens Werk zu tun hat‹ findet sich in neutralerer Weise in mehreren Untersuchungen zur Beethovenrezeption, etwa in David B. Dennis' Buch über die politischen

29 Anonym: Vom armen B., in: *Der Spiegel*, Bd. 24, Nr. 37, 7.9.1970.

30 Vgl. z.B. bei Pichler das Kapitel »Denkmalschänder, Mythomanen, Saubermänner« (Pichler: *Beethoven*, 13-26). Zu Schindler vgl. Daniel Brenner: *Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographie*, Bonn 2013.

31 Corbineau-Hoffmann: *Testament und Totenmaske*, 8.

32 Ebd., 4.

Gebrauchsweisen der Figur.³³ In ihrer Studie zum französischen Beethoven-Mythos verwendet Marie Gaboriaud den Begriff im Hinblick auf die personenorientierte Rezeption des Komponisten:

»Ce que nous nommons le ›mythe de Beethoven‹ est [...] avant tout un mythe personnel, celui qui s'est construit autour de la vie et de la personnalité du musicien, et qui a fait d'elles le point névralgique de son art, le détour nécessaire à la compréhension de l'œuvre, enfin l'objet de l'admiration et la justification de la canonisation.«³⁴

Den Gebrauch des Mythos-Begriffs begründet Gaboriaud dahingehend, dass es sich beim französischen Beethoven um eine literarische Verarbeitung der Figur handelt: »Le personnage littéraire est [...] un élément central de cette chaîne qui mène de la personne (historique) à la personnalité (mythique, collective).«³⁵ Die Autorin schränkt die Verwendung des Mythos-Begriffs also klar ein: Es handelt sich bei der literarischen Verarbeitung der Figur Beethovens um eine Erzählung, die in Frankreich eine große gesellschaftliche Resonanz erfahren und zugleich einen kollektiven Sinn entfaltet hat. Mit dem dieser Studie zugrunde liegenden Klassikverständnis könnte man sagen, dass Beethoven im Frankreich der Dritten Republik die Funktion eines kollektiven Mythos erfüllte.

Problematisch wird die Verwendung des Mythos-Begriffs, wenn die nicht-personenorientierte Rezeption ins Auge gefasst wird. Denn Beethovens gesellschaftliche Wirkung lässt sich bei Weitem nicht auf die Verarbeitung und Verbreitung seiner Biografie reduzieren. Auch seine Werke werden beständig in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Zusammenhängen gebraucht. 2018 hat die Pariser Ausstellung *Le mythe Beethoven* davon ein eindrucksvolles Panorama gezeigt, von Verwendungen in Politik, Wissenschaft und Kunst bis hin zum Gebrauch in Werbung, Film oder Pop-Musik.³⁶ ›Mythos‹ bezeichnet hier metaphorisch die massive und ubiquitäre Präsenz des Komponisten und seines Werks in der Welt des 19. bis 21. Jahrhunderts. Der Begriff meint also eine Totalität: Anders als bei den Kategorien des Nationalklassikers, des *grand homme* und auch des personenzentrierten Mythos, wie Gaboriaud ihn versteht, werden mit der Kategorie des Mythos jegliche gesellschaftlichen Wirkungsbereiche mitberücksichtigt.

Doch in diesem Fall noch von einem Mythos zu sprechen, hat aus meiner Sicht zwei Nachteile: 1. handelt es sich um eine ungenaue Verwendung des Begriffs: ›Mythos‹ meint nicht mehr eine kollektiv verbindliche *Erzählung*, sondern ist gewissermaßen synonym mit ›Rezeptionsphänomen‹. Die Pariser Ausstellung hätte genauso gut *Le phénomène Beethoven* heißen können. Von einem Mythos zu sprechen war aber publizistisch wirksamer. 2. werden unter der Kategorie ›Mythos‹ sämtliche Rezeptionsphänomene subsumiert, was einen differenzierten Zugang zu den unterschiedlichen gesellschaftlichen, kulturellen und diskursiven Gebrauchsweisen Beethovens erschwert.

33 David B. Dennis: *Beethoven in German politics 1870-1989*, New Haven 1996.

34 Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 32.

35 Ebd., 34.

36 Lemoine, Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*.

Um es anders zu formulieren: Natürlich tragen sowohl die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Beethovens Werken als auch ein Blockbuster wie *BEETHOVEN* (USA 1992, deutsch: *EIN HUND NAMENS BEETHOVEN*) zur ›Mythisierung‹ Beethovens bei; doch tun sie es beide auf andere Weise. Um die Mechanismen des Beethoven-Gebrauchs – wie auch des Goethe- und Hugo-Gebrauchs – und ihren Werken in diesen unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen zu reflektieren, erscheint ein funktionaler Klassiker-Begriff geeigneter. Denn so können die je partikularen Funktionen, die diesen Figuren oder Teilen ihrer Werke zugewiesen wurden bzw. werden, systematisch erfasst, beschrieben und ins Verhältnis zueinander gebracht werden.

Die Kategorien des Nationalklassikers, des *grand homme* sowie des Mythos erscheinen unzulänglich, um Rezeptionsphänomene wie Goethe, Beethoven und Hugo in ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität zu erfassen. Aber hat es überhaupt einen Sinn, an ihrer Stelle mit dem Begriff des Klassikers ein offenbar moribundes Konzept reaktivieren zu wollen? In der Einleitung zu einem Sonderheft der *Cahiers d'études germaniques*, das sich mit der andauernden Gültigkeit von Klassikern als einer Kategorie des 19. Jahrhunderts befasst, verkünden Fabrice Malkani und Frédéric Weinmann: »même si beaucoup l'ignorent encore, [...] les classiques d'hier sont aujourd'hui bel et bien morts.«³⁷ Weinmann hofft in seinem Beitrag auf »une nouvelle histoire de la littérature [...] qui devrait un jour permettre d'apprécier sans a priori les œuvres de grands auteurs du passé enfin débarrassés d'une étiquette qu'ils n'auraient pas songé à se coller eux-mêmes«³⁸. Die Abschaffung der Kategorie des Klassikers ist die logische Konsequenz aus einer Entwicklung, die im folgenden Forschungsüberblick in vergleichender Perspektive nachgezeichnet wird.

1.3 Klassiker, Klassik und *classicisme*: eine Begriffs- und Forschungsgeschichte

1.3.1 Staubige Klassiker

Um sich dem Phänomen des Klassischen anzunähern, greift Italo Calvino in seinem Essay *Perché leggere i classici?* von 1981 auf eine gebräuchliche Redewendung zurück, die den Begriff ›Klassiker‹ in diversen Sprachen mit dem Beiwort ›verstaubt‹ – auf Italienisch *polverosi* – assoziiert: »Un classico è un'opera che provoca incessantemente un polviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.«³⁹ Die grundlegende Paradoxie des Phänomens wird mit dieser prägnanten Metapher auf den Punkt gebracht: Als klassisch sind diejenigen Werke zu nennen, die zwar mit der Aura des Alten und Bewährten

37 Fabrice Malkani, Frédéric Weinmann: Avant-propos, in: *Cahiers d'études germaniques* (Les classiques d'hier aujourd'hui), Nr. 65, 2013, 7–10, hier 10.

38 Frédéric Weinmann: Mehr Licht! La belle mort des classiques, in: *Cahiers d'études germaniques* (Les classiques d'hier aujourd'hui), Nr. 65, 2013, 13–31, hier 31.

39 Italo Calvino: *Perché leggere i classici* [1981], in: *Perché leggere i classici*, Milano 1991, 11–19, hier 14. Hervorhebung im Original.

aufzutreten, doch in jeder Epoche stets frisch und aktuell erscheinen. Klassiker-Lektüren, wie sie auch Calvino in seinen eigenen Essays vorführt, erfordern also vorab eine Art großen Frühjahrsputz, bei dem die alten Bücher von den angesammelten Schichten an Auslegungen, Erläuterungen und Kommentaren befreit werden. Erst dann kann sich der Leser erneut von ihnen überraschen lassen.⁴⁰ Damit ist ein klares Werturteil ausgesprochen: Das originale Werk – nennen wir es den ›Klassiker-an-sich‹ – steht immer weit über den Begleiterscheinungen, die es überhaupt als einen Klassiker erkennbar machen.

Gegen eine solche Auffassung des Klassischen ist zunächst nichts einzuwenden. Den von Calvino beschriebenen Überraschungseffekt hat wohl jeder Leser, allgemein jeder Kunstliebhaber schon einmal erlebt. Die Literatur, besonders die autobiografische, ist voll von solchen Epiphanie-Erfahrungen, in denen das Gefühl der Überwältigung durch ein altes Werk virtuos erinnert wird. So ein Schlüsselerlebnis stellt z.B. Coetzee in den Mittelpunkt seines Klassiker-Essays, in dem er erzählt, wie er im Alter von fünfzehn Jahren eine Aufnahme von Bachs *Wohltemperierten Klavier* aus einem Nachbarhaus zu hören bekam: »I was being spoken by the music as music had never spoken to me before.«⁴¹ Diesen Moment der Offenbarung (›*revelation*‹) kommentiert er dann halb ernsthaft, halb ironisch mit den Worten: »For the first time I was undergoing the impact of *the classic*.«⁴²

Nun legt Coetzee in seinem Essay besonderen Wert darauf, das Erlebnis von seinen soziokulturellen Bedingungen loszulösen und als »a disinterested and in a sense impersonal aesthetic experience«⁴³ aufzufassen. Man könnte ihm entgegenen, dass es genau darauf ankommt: Der Teenager hat nicht etwa »the impact of *the classic*« erfahren, sondern eben eine besonders intensive ästhetische Erfahrung gemacht. Dass ausgerechnet Bachs *Wohltemperiertes Klavier* Auslöser dieser Erfahrung war, ist eher zufällig. Der Fünfzehnjährige hätte Ähnliches mit weniger bekannten barocken Cembalo-Werken oder ganz anderen Musikstücken erleben können. Indem er den soziokulturellen Kontext ausblendet und auf das spezielle Verhältnis zwischen dem Teenager und dem bachschen Werk fokussiert, spricht Coetzee nicht vom Klassiker Bach, sondern von der ästhetischen Wirkung seiner Musik. So ist das auch bei Calvino, der, indem er von den eigenen Lektüre-Erfahrungen ausgeht, am eigentlichen *Phänomen* des Klassikers vorbeigeht: Er behandelt den Klassiker nicht *als Klassiker*, sondern als autonomes Werk, das den Klassikerstatus eigentlich gar nicht braucht, um fortzudauern. Calvino spricht vom individuellen Akt des Lesens und vom Wert literarischer Begegnungen für die eigene Identitätsfindung, nicht von der kulturellen und gesellschaftlichen Praxis der Klassik.

Diese essenzialistische Auffassung des Klassischen bleibt allerdings bei Weitem nicht auf den Bereich der privaten Lektüre und des individuellen Kunstgenusses

40 »La lettura d'un classico deve darci qualche sorpresa in rapporto all'immagine che ne avevamo.« Ebd.

41 John M. Coetzee: What is a classic?, in: *Current Writing. Text and Reception in Southern Africa*, Bd. 5, Nr. 2, 1993, 7-24, hier 13.

42 Ebd. Hervorhebung im Original.

43 Ebd., 14.

beschränkt. Die Vorstellung, dass der wahre, ewige Wert des Klassischen gegen den notwendig relativen seiner späteren Auslegungen zu bewahren sei, bestimmt ebenfalls den Standpunkt der Forschung. Das gilt nicht nur für solche Ansätze, die das als autonom geltende Kunstwerk bewusst von jeglichen soziokulturellen Zusammenhängen loslösen (etwa die staigersche werkimmanente Methode oder, im Bereich der Musikwissenschaft, die Werkanalyse), sondern auch für Zugänge, die an die Erkenntnisse der Rezeptionsästhetik und -geschichte anknüpfen. So weist eine Forderung nach einer historisch-neutralen Betrachtungsweise der ›Weimarer Klassik‹, wie sie 1970 aus dem Second Wisconsin Workshop hervorgeht, durchaus Ähnlichkeiten mit der abstaubenden Geste Calvinos auf. Indem Reinhold Grimm und Jost Hermand die Verherrlichung der Kunstperiode um 1800 als »Legende« entlarven, veranlassen sie nicht nur eine grundsätzliche Ideologiekritik, sondern wollen auch ein besseres Verständnis der klassischen Texte ermöglichen.⁴⁴ Erst die Überwindung der Irrtümer und Fehler der Vergangenheit könne, so die Herausgeber, einen ausgewogeneren Blick auf die Autoren der Zeit und ihr Schaffen ermöglichen:

»Nur indem wir ihren historischen Stellenwert hinter der allgemeinemenschlichen Maske erkennen, können wir wieder ein undogmatisches Verhältnis zu dieser Klassik gewinnen. Weg also mit jener frommen Geste von rechts und links, die alles und jedes an dieser Weimarer Hofklassik verehrt und damit mumifiziert.«⁴⁵

Die Rede von der Klassik wird hier als Hindernis angesehen, das es zu überwinden gilt, um einen objektiven Zugang zum eigentlichen Gegenstand der Untersuchung sichern zu können. Konsequenterweise müsste also vor jeder neuen Beschäftigung mit klassischen Epochen, Autoren oder Werken gründlich aufgeräumt werden.

Auch hier wäre es fehl am Platz, die Einstellung der Protagonisten der *Klassik-Legende* – und der zahlreichen Autoren, die den Klassik-Begriff in der Folge als

44 Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, Frankfurt a.M. 1971. Vgl. die kontextualisierenden Rückschauen über die Kontroverse durch zwei ihrer Protagonisten: Klaus L. Berghahn: *Das andere der Klassik: Von der »Klassik-Legende« zur jüngsten Klassik-Diskussion*, in: *Goethe Yearbook. Publications of the Goethe Society of North America*, Nr. 6, 1992, 1-27; Jost Hermand: *Die Kontroverse um die Klassik-Legende. Eine Episode aus der Zeit um 1970* [2003], in: Ders.: *Pro und contra Goethe. Dichterische und germanistische Stellungnahmen zu seinen Werken*, Bern 2005, 177-190.

45 Grimm, Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, 14.

»Klischee«,⁴⁶ »Mythos«,⁴⁷ »Doktrin«⁴⁸, »Konstrukt«⁴⁹, »Erfindung«⁵⁰ oder »Illusion«⁵¹ kritisch hinterfragt und manchmal zurückgewiesen haben – vom wissenschaftlichen Standpunkt aus als falsch zu bewerten. Wie Karl Robert Mandelkow für den Bereich der deutschen Germanistik festhält, ist aus der Forderung nach Ernüchterung und Objektivität spätestens in den 1980er Jahren eine »radikale Historisierung« und eine Tendenz zur »Demokratisierung« sowohl des Gegenstandsbereichs ›Weimarer Klassik‹ als auch des Klassiker-Begriffs allgemein hervorgegangen.⁵² Dass diese Verlagerungen des Forschungsinteresses eine Vielzahl von neuen Erkenntnissen mit sich gebracht hat, steht außer Frage.

Obwohl unter jeweils anderen gesellschaftlichen, kulturellen sowie wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen sind vergleichende Entwicklungen in der französischen Literaturwissenschaft und der Musikwissenschaft der letzten vierzig Jahre auszumachen – um bei den für die vorliegende Studie relevanten Fachbereichen zu bleiben. Was hierzulande als »Paukenschlag«⁵³ inszeniert wurde und als markanter – vielleicht übertriebener – Bruch in die Fachgeschichte eingegangen ist, hat sich auf nicht ganz so lärmende Weise in anderen Disziplinen durchgesetzt. Zwar spricht Anselm Gerhard im Hinblick auf die Musikwissenschaft nicht zu Unrecht von einer »verspäteten Disziplin«⁵⁴, die lange den teleologischen Denkmustern des 19. Jahrhunderts verpflicht-

-
- 46 Egedius Schmalzriedt: *Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee*, München 1971.
- 47 Vgl. u.a. Domma C. Stanton: *Classicism (re)constructed: notes of the mythology of literary history*, in: *Continuum: problems in French literature from the late Renaissance to the early Enlightenment*, Bd. 1, 1989, 1-29; Alain Cantillon: *Classique et classicisme: de la réification d'une notion de l'historiographie de la littérature*, in: Georges Forestier, Jean-Pierre Néraudeau (Hg.): *Un classicisme ou des classicismes?* Pau 1995, 259-267 (»Seule réalité du classicisme, donc, celle d'un mythe«, 266); Anselm Gerhard: *Zwischen ›Aufklärung‹ und ›Klassik‹. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 24, 2000, 7-53 (die »Wiener Klassik [ist] ein historiographischer Mythos, der die nach 1750 komponierte Musik der deutschsprachigen Länder zum Maß aller musikalischen Dinge machte«, 52); Rolf Selbmann: *Sinnstiftung durch Erfindung. Der Mythos ›Deutsche Klassik‹*, in: Matteo Galli, Hans-Peter Preusser (Hg.): *Deutsche Gründungsmythen*, Heidelberg 2005, 115-126.
- 48 So Jules Brody, der eine Studie von René Bay mit dem Titel *La Formation de la doctrine classique* (1927) kommentierend: »Si cette étude célèbre et influente prouve quoi ce soit, c'est surtout que la doctrine ›classique‹, de la même façon et pour les mêmes raisons que le mot ›classique‹ lui-même, est un parfait épiphénomène, pour ne pas dire une invention postiche.« Jules Brody: *Que fut le classicisme français?* [1989], in: Ders. (Hg.): *Lectures classiques*, Paris 1996, 41-65, hier 42.
- 49 So beispielsweise im Klappentext zu Hartmut Stenzel: *Die französische ›Klassik‹: literarische Modernisierung und absolutistischer Staat*, Darmstadt 1995.
- 50 Vgl. das Kapitel »L'invention du classicisme«, in: Alain Génétiot: *Le classicisme*, Paris 2005, 9-75; Stéphane Zé kian: *L'invention des classiques. Le ›siècle de Louis XIV‹ existe-t-il?*, Paris 2012.
- 51 James Webster: *Haydn's ›Farewell‹ Symphony and the idea of classical style. Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge 1991, 353.
- 52 Karl Robert Mandelkow: *Gegenwart und Vergangenheit eines deutschen Mythos* [1999], in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland*, Frankfurt a.M. 2001, 173-184, hier 179.
- 53 Hermand: *Die Kontroverse um die Klassik-Legende*, 177.
- 54 Anselm Gerhard: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 1995.

tet geblieben sei: Eine grundlegende und systematische Kritik des Klassik-Begriffs setzt dort erst zögernd in den 1990er Jahren ein. Doch haben schon frühere Ansätze zu einem distanzierten Gebrauch der Epochenbezeichnung ›Wiener Klassik‹ geführt. Für die französische Literaturwissenschaft kann eher von einer »Ära des Misstrauens«⁵⁵ als von einem radikalen Einschnitt in der Bewertung des Begriffs ›classicisme‹ die Rede sein: Das Abbröckeln des Epochenkonstrukts setzt dort in den 1960er ein.

Eine Historisierung der Klassik-Forschung im Sinne eines verstärkten Interesses sowohl für die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Epochenkonstrukte ›classicisme‹, ›Weimarer Klassik‹ und ›Wiener Klassik‹ (Historisierung 1) als auch einer Spezifizierung der genannten Epochenbezeichnungen (Historisierung 2) ist gleichermaßen in den drei Fachbereichen zu beobachten. Was die von Mandelkow erwähnte Tendenz zur Demokratisierung betrifft, so ist sie meines Erachtens nur im größeren Zusammenhang der Kanondebatte in den Geistes- und Kulturwissenschaften zu verstehen. Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele gezeigt werden, wie die Prozesse der Historisierung und Demokratisierung in der Klassikforschung das Verständnis von Klassik und den Gebrauch des Klassiker-Begriffs in den letzten Jahrzehnten verändert haben.

1.3.2 Historisierung 1: Rezeptionsgeschichte

Die Einsicht, dass es sich bei den bis heute geläufigen Epochenbezeichnungen ›Klassik‹ und ›classicisme‹ in erster Linie um Rezeptionsphänomene handelt, hat sich in allen drei Fachbereichen etabliert. Welche Eckpunkte auch immer als Entstehungs- oder Verfestigungsmomente der jeweiligen ›Klassik-Legenden‹ angeführt werden: Die in zahlreichen Studien unternommene Rekonstruktion der Begriffsgeschichte hat belegt, dass sich Vorstellungen von Norm und Perfektion in der Moderne retrospektiv in historischen Epochenkonstrukten verankert haben.

Das muss keineswegs *per se* negativ bewertet werden. In seinen Überlegungen zum Gebrauch des Klassik-Begriffs in der Musik aus dem Jahr 1967 rekapituliert Ludwig Finscher zunächst die Etappen, die zu einer Übereinstimmung von Stil- und Epochenbegriff im Konzept einer ›Wiener Klassik‹ geführt haben.⁵⁶ Als Begründer des modernen Klassikverständnisses sieht er den Philosophieprofessor und Musikkritiker Amadeus (eigentlich Johann Gottlieb) Wendt, der schon 1836 von einer »classischen Periode« in der jüngsten musikalischen Entwicklung spricht und sie auf die bis heute geläufige Trias festlegt: »Hier leuchtet uns das Kleeblatt: *Haydn, Mozart, Beethoven* entgegen.«⁵⁷ Obwohl Finscher die Grenzen und Widersprüche eines solchen Epochenkonstrukts anspricht, erwägt er mitnichten sie infrage zu stellen. Im Gegenteil fokussiert er auf die

55 »On pourrait dire, sans trop forcer les choses, qu'une ère du soupçon s'est ouverte depuis longtemps à l'encontre des divers types de discours où le ›classicisme‹ est posé comme une essence transhistorique et universelle.« Jean-Charles Darmon: *Le classicisme et ses évidences problématiques*, in: Ders., Michel Delon (Hg.): *Histoire de la France littéraire*, Bd. 2: *Classicismes. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2006, 1-23, hier 4f.

56 Ludwig Finscher: *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, Nr. 11, 1967, 9-34.

57 Amadeus Wendt: *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836, 3.

Aspekte, die ihm an Wendts Entwurf modern erscheinen, gerade weil sie seine eigene Auffassung von Klassik zu bestätigen scheinen: »Der Abriß der Wort- und Begriffsgeschichte bis zu diesem Zeitpunkt [gemeint sind die 1830er Jahre] liefert uns [...] mutmaßlich alle wesentlichen historischen Fakten, die wir zum Begriff der Klassik erwarten dürfen.«⁵⁸ Die weitreichende Tradition des Epochenkonstrukts gilt als Garant: Die Tatsache, dass sich ein Konzept von »Wiener Klassik«, verkörpert in der Komponistentrias Haydn, Mozart und Beethoven, erhalten habe, ist ein hinreichender Beleg für ihre Qualität.

Befremdlicher mutet die betont affirmative Haltung von Rudolf Bockholdt an, obwohl auch er von der Geschichtlichkeit des Konzepts ausgeht.⁵⁹ Die Erkenntnis, dass es sich bei der Epochenbezeichnung um ein Rezeptionsphänomen handelt, geht bei ihm keineswegs mit einer Distanzierung einher. Vielmehr scheint Bockholdt in diesem Befund ein weiteres Argument zur Aufwertung der »Wiener Meister«, die ohne es zu ahnen ewig gültige Maßstäbe für das Klassische in der Musik gesetzt hätten. So heißt es in Abgrenzung zur Weimarer Klassik (bei Bockholdt abschätzend »Weimarer Schriftstellerei« genannt): »Die Protagonisten in Wien, literarisch ungebildete Musikanten, betrieben nicht Musikgeschichte, erörterten und diskutierten nicht, sondern musizierten und komponierten. Eine Intellektuellenfrage wie die nach dem Klassischen existierte für sie nicht.«⁶⁰

Problematisch wird die Erkenntnis, dass es sich bei den als klassisch geltenden Epochen um nachträgliche Zuschreibungen handelt, wenn nicht nach dem Wahrheitsgehalt oder der anhaltenden Brauchbarkeit historischer Konzepte, sondern nach ihrer jeweils aktuellen Funktion gefragt wird. Dann wird klar, dass die verschiedenen Epochenkonstrukte mehr über den Moment ihrer Entstehung bzw. der Position ihres Verfassers aussagen als über ihren eigentlichen Gegenstand. Das lässt sich am Fall des eben zitierten Amadeus Wendts zeigen, der seine Idee der »classischen Periode«, anders als von Finscher dargestellt, nicht nur für sich selbst geltend, sondern vorrangig zur Beurteilung des »gegenwärtigen Zustands in der Musik« formulierte. »Das Vergangene als Maßstab für das Gegenwärtige« lautet sein Programm für die Bestandsaufnahme der »neuen« und »neueren« musikalischen Entwicklungen, weshalb die Abhandlung mit einer Übersicht über das Schaffen der »Wiener Meister« beginnt. Ziel des ersten Teils seines Buchs ist es, Kriterien für die spätere »beurteilende Schilderung« festzulegen. Dass es sich bei der Setzung dieser Norm um eine bewusste Argumentationsstrategie handelt, wird auch eingeräumt:⁶¹ Weil die Musik der Wiener Komponisten sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht allgemein als Maßstab – als *Klassik* – etabliert hat, bedarf

58 Ebd., 23.

59 Rudolph Bockholdt: Über das Klassische der Wiener klassischen Musik [1987], in: Ders.: Studien zur Musik der Wiener Klassiker. Eine Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors, hg. von Christian Specht, Bonn 2001, 1-38.

60 Ebd., 5.

61 »Indessen kann dies [die Setzung eines Maßstabs], selbst in Hinsicht der Musik ohne weitere Auseinandersetzung, als eine willkürliche Voraussetzung angesehen werden, besonders von denen, welche die Meinung hegen, die Musik habe seit Beethoven noch einen höheren Aufschwung genommen; weshalb ich lieber gleich jene [die Bestimmung von Klassik] selbst versuchen will.« Wendt: Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, zf.

es einer Darstellung und Begründung der verwendeten Kriterien. Diese sind darauf abgestimmt, die gegenwärtige musikalische Produktion zu beurteilen. Dass der Fokus bei der Präsentation der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens auf der Instrumentalmusik liegt, erklärt sich aus der Skepsis Wendts gegenüber neueren musikalischen Phänomenen wie etwa Berlioz' Programmmusik. Wie das hier kurz angerissene Beispiel zeigt, erfüllen Klassikentwürfe immer bestimmte Funktionen – sei es nur die Minimalfunktion des Maßstabs zur Bewertung einer Reihe von neueren Entwicklungen. Das jedoch wurde in der älteren Klassikforschung zumeist übergangen.

Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber Klassikkonzepten wurde erst in dem Moment laut, in dem auf ihren ideologischen Hintergrund verwiesen wurde. Dabei ist entscheidend, dass die Kritik an Funktionalisierungen ausgeübt wurde, die den eigenen Überzeugungen der Autoren konträr erschienen. Hartmut Stenzel hat am Beispiel der französischen, deutschen sowie spanischen Rezeptionsgeschichten darauf hingewiesen, dass die Konzeptualisierung und Verankerung der jeweils als klassisch geltenden Epochen weder im 19. noch im 20. Jahrhundert ohne Unbehagen vonseiten der professionellen Literaturkritik und -wissenschaft aufgenommen worden seien.⁶² Eine Kritik des Klassik-Begriffs wäre allerdings mit einer grundsätzlichen Gefährdung des Status der Literatur in der Gesellschaft einhergegangen. Denn das, was Stenzel als eine folgenreiche »opération classicisme« beschreibt, bedeutet nicht nur das Festlegen eines kulturellen Höhepunkts für Frankreich, Deutschland und Spanien, sondern auch eine Aufwertung der Literatur insgesamt, die im 19. Jahrhundert zum festen Bestandteil der politischen und sozialen Systeme wird. Damit wird klar, warum zahlreiche Literaturwissenschaftler trotz ihrer Skepsis davor zurückschreckten, an den jeweiligen Klassik-Konzepten zu rütteln und den »*sacrificium intellectus*«⁶³, wie Stenzel urteilt, in Kauf nahmen: Eine Kritik an den Klassik-Konzepten hätte auch deren kulturpolitischen und ideologischen Grundsätze ins Wanken gebracht.

Man könnte deshalb behaupten, dass Klassik-Kritik eine ähnliche Funktionalisierung des Literarischen bzw. Musikalischen impliziert, wie die Konzeptualisierung von Klassiken: Auch sie sagt immer etwas über die je aktuelle Auffassung von Kunst und Literatur aus. Das könnte wiederum den radikalen, denunziatorischen Ton der Klassik-Legendler in den 1970er Jahren erklären, die sich ja selbst als progressive Akteure der Geschichte verstehen.⁶⁴ Ähnlich verhält es sich mit Egidius Schmalzriedts Essay *Inhumane Klassik*, in dem deutlich anti-ideologische Klänge zu vernehmen sind. Der Autor klagt von vornherein im richterlichen Ton den Klassik-Begriff an als »erstens idealistisch-dogmatisch, zweitens ahistorisch, drittens deshalb unwissenschaftlich und viertens politisch wie pädagogisch gefährlich«⁶⁵.

62 Hartmut Stenzel: Le »classicisme« français et les autres pays européens, in: Jean-Charles Darmon, Michel Delon (Hg.): *Histoire de la France littéraire*, Bd. 2: *Classicismes XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2006, 39-78.

63 Ebd., 49.

64 Siehe die Selbstdarstellungen, die allerdings jegliche Voreingenommenheit abstreiten: Berghahn: *Das andere der Klassik*; Hermand: *Die Kontroverse um die Klassik-Legende*.

65 Schmalzriedt: *Inhumane Klassik*, 11.

Es ist das Verdienst solcher Ansätze, dass sie dezidiert auf die sukzessiven politischen Funktionalisierungen der ›Weimarer Klassik‹ in Deutschland aufmerksam gemacht haben. Gleichzeitig konnte die Kritik nur deshalb eine so breite Diskussion auslösen, weil zu diesem Zeitpunkt die in den Fokus geratenen ideologischen Hintergründe weiten Gesellschaftskreisen nicht mehr tragbar erschienen. Um es anders zu sagen: Die Verschränkung von Kunst und Politik im Dienst einer nationalen Ideologie stand im Widerspruch zum damaligen Anspruch an Literatur und Wissenschaft, kritische Instanzen innerhalb der Gesellschaft zu sein.

So ist es nicht verwunderlich, dass ein Großteil der Beiträge zur *Klassik-Legende* gezielt solche Verschränkungen aufzuspüren suchte, sei es um den Preis der Vereinfachung. Ein Musterbeispiel liefert Klaus L. Berghahns Aufsatz. Allein der Titel, *Von Weimar nach Versailles*, reaktiviert die Sonderwegsthese, indem er einen Bogen vom Ort der Kunst par excellence zum Bereich der Ideologie spannt. Und obwohl sich Berghahn in seiner Darstellung der Entstehungsgeschichte der »Klassik-Legende« auf den Zeitraum zwischen 1835 (Erscheinen der Literaturgeschichte von Gervinus) und 1883 (Veröffentlichung der Literaturgeschichte von Scherer) beschränkt, wird mit dem Stichwort »Versailles« unüberhörbar auf spätere Entwicklungen in der deutschen Geschichte hingewiesen. Damit ist der Klassik-Begriff disqualifiziert:

»Alles in allem: Was lehrt uns diese Skizze zur Entstehung der Klassiklegende im 19. Jahrhundert? Der literarhistorische Epochenbegriff ›deutsche Klassik‹ entstand zwischen 1835 und 1883 aus nationalem Wunschdenken. Eine politisierende Literaturgeschichtsschreibung formulierte diesen nationalen Mythos, um kulturpolitisch die Einigung Deutschlands vorzubereiten.«⁶⁶

Dem wissenschaftlich-neutralen Ausdruck »literarhistorischer Epochenbegriff« steht in dieser Schlussfolgerung die unwissenschaftlich-tendenziöse »politisierende Literaturgeschichtsschreibung« gegenüber. Mehr noch als eine grundsätzliche Skepsis gegenüber nationalisierenden Konzepten, die ja kennzeichnend für die gesellschaftlichen Entwicklungen der 1960er und 70er Jahre ist, bedeutet eine solche Verurteilung der Literaturwissenschaft und ihrer Akteure eine bewusste Distanzierung von der Wissenschaftspraxis der Nachkriegszeit in Deutschland. Die Literaturwissenschaft, für die Berghahn und seine Mitstreiter sich einsetzen, versteht sich grundsätzlich als gesellschaftskritisch. Die Klassik-Kritik der 1970er Jahre in Deutschland dient der Positionierung im wissenschaftlichen und politischen Feld.

Deshalb ist ein Vergleich mit der Kontroverse zwischen Roland Barthes und Raymond Picard im Paris der 1960er Jahre naheliegend. Zwar steht die Deutung des französischen *classicisme*, insbesondere Barthes' Lektüre der Tragödien von Racine, im Mittelpunkt des Disputs zwischen dem bekanntesten Vertreter der *Nouvelle critique* und dem Sorbonne-Professor. Es geht unter anderem um die angemessene Sprache beim Schreiben über klassische Texte. Den eigentlichen Kern der Kontroverse bildet jedoch

66 Berghahn: *Von Weimar nach Versailles*, 75.

die Frage nach dem Status von Literatur im Wissenschaftssystem, wie Christophe Prochasson herausgearbeitet hat.⁶⁷

Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich im Ansatz von James Webster, der 1991 die erste systematische Kritik des Klassik-Begriffs im Bereich der Musikwissenschaft leistete.⁶⁸ Auch hier geht die Verurteilung des Konzepts ›Wiener Klassik‹ nicht ohne Vereinfachungen einher. Die Eckpunkte der Argumentation bilden bei Webster die Werke des Historikers Raphael Georg Kiesewetter und des österreichischen Musikwissenschaftlers Guido Adler. Der erste gilt als der Erfinder der Idee einer ›Wiener Schule‹, die er in seiner *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* wie folgt einführt:

»Man muss [...] jene Beiden [Haydn und Mozart] als Stifter einer neuen Schule bezeichnen, welche man die deutsche oder (vielleicht richtiger, weil eben in Deutschland zeitlicher ein Nebenzweig, eine Secte, entstanden ist, welche sich gern diesen Namen beilegen lässt), die ›Wiener Schule‹ nennen mag.«⁶⁹

Während Finscher, der diese Passage in seinen Aufsätzen ebenfalls zitiert, nur am Rande auf die in Klammern gesetzte Abgrenzungsgeste Kiesewetters gegenüber der »deutschen Schule« eingeht,⁷⁰ ist sie für Webster Anlass zur radikalen Distanzierung: »The fateful concept of a ›Vienna School‹ centering around Haydn and Mozart thus arose in conservative opposition to contemporary nationalistic and progressive trends.«⁷¹ In dieser Darstellung steht Kiesewetter – und mit ihm der Begriff der ›Wiener Schule‹ – eindeutig auf der ›falschen‹ Seite der Musikgeschichte. Websters Ideologievorwurf ist jedoch weniger gegen die kulturpolitischen Hintergründe der 1830er Jahre (»nationalistische Tendenzen« werden offenbar positiv bewertet), als gegen die konservative Haltung des Musikhistorikers gerichtet.

Das bestätigt sich in der Folge. Die nächste Etappe in der Entwicklung des »unheilvollen Konzepts« einer ›Wiener Klassik‹ bilden die Arbeiten Guido Adlers zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Konsequenterweise wird auch hier die Funktionalisierung der Musik des 18. Jahrhunderts als regressiv gewertet:

»Adler was motivated not only by local patriotism, and the usual academic procedure of legitimizing one's chosen repertory by making large claims for its cultural value, but

67 Christophe Prochasson: Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard: un prélude à Mai 68, in: *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, Bd. 25, 2007, 141-155.

68 James Webster: Haydn's »Farewell« Symphony and the idea of classical style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music, in: *Notes*, Bd. 49, Nr. 3, 1993, 345-357. Vgl. den Kommentar von Ludwig Finscher: Art. Klassik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neubearbeitete Aufl., Kassel, New York 1994, Sp. 224-240, hier Sp. 232.

69 Raphael Georg Kiesewetter: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachstumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christentums bis auf unsre Zeit*, Leipzig 1834, 96.

70 Ludwig Finscher: Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, 232-239; Finscher: Art. Klassik, Sp. 229.

71 Webster: Haydn's »Farewell« Symphony and the idea of classical style, 351.

by the need to defend Vienna's historical role as the stylistic milieu in which ›Classical style‹ has arisen, against Hugo Riemann's rival claims on behalf of the ›Mannheim school‹. In addition – we are in the first decade of this century – the ›Viennese Classics‹, which had in the meantime become the greatest representatives of the entire Western musical tradition, were now made to function as bulwarks against the encroaching downfall represented by modernism and atonality.«⁷²

Die Argumentation folgt einer Logik der Steigerung: Von harmlosen politischen Beweggründen (dem Wiener Lokalpatriotismus) und persönlichen Motivationen (der Beförderung der eigenen Karriere) geht es über zur wissenschaftspolitischen Strategie und der Abgrenzung gegenüber konkurrierenden Tendenzen in der Musikwissenschaft. Die Verurteilung gipfelt in der Herausarbeitung eines ideologischen Hintergrunds für die Konzeptualisierung der ›Wiener Klassik‹ bei Adler: Mit seiner konservativen Haltung gegenüber dem, was bis heute in der Musikgeschichte als der entscheidende Modernisierungsschub gilt (der Schritt von einer tonalen zu einer atonalen Kompositionsweise im Umfeld Arnold Schönbergs), steht Adler ähnlich wie Kiesewetter auf der ›falschen‹ Seite der Geschichte.

Insofern bleibt Webster mit seiner Kritik am Klassik-Begriff einer fortschrittsgläubigen Geschichtsauffassung verpflichtet, die die Musikgeschichte als eine stete Progression und Überwindung von regressiven Tendenzen sieht. Die Vereinfachung der Positionen sowohl Kiesewetters als auch Adlers wird dabei in Kauf genommen. Die von Webster eingenommene Perspektive gründet jedoch weniger auf politischen Vorbehalten denn auf – nur vermeintlich objektiven – historiografischen Argumenten. Wenn Anselm Gerhard noch im Jahr 2000 im Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Diskussion des Klassik-Begriffs moniert, dass »von einer solchen grundsätzlichen Problematisierung eines diffusen ›Klassik‹-Begriffs [...] für die Musikwissenschaft [...] kaum in Ansätzen die Rede sein« kann,⁷³ ist nur die halbe Wahrheit gesagt. Den Ansatz Websters, obwohl er ihm bekannt gewesen sein muss, zitiert Gerhard in seinem Aufsatz nicht: Gut möglich, dass ihm die reine Ideologiekritik in der Klassik-Diskussion um die Jahrtausendwende nicht mehr tragbar erscheint.

1.3.3 Historisierung 2: Spezifizierung der Epochenbezeichnung

Während die rezeptionsgeschichtliche Perspektive den Klassik-Begriff fragwürdig erscheinen lässt, führt die gleichzeitige Beschäftigung mit den jeweils als klassisch geltenden Epochen zu Transformationen im Gebrauch der Terminologie. Die »radikale Historisierung«, die Mandelkow als das Charakteristikum der Klassik-Forschung seit den 1970er Jahren sieht, meint zugleich eine Fokussierung auf den eigentlichen Gegenstand der Untersuchung, unabhängig von seinen sukzessiven Funktionalisierungen. Es wird dabei nach möglichst präzisen Kriterien gesucht, um den Gebrauch des Epochenbegriffs zu begründen.

72 Ebd.

73 Gerhard: Zwischen ›Aufklärung‹ und ›Klassik‹, 41.

Im Anschluss an die Forderung von Grimm und Hermand in der Einleitung zur *Klassik-Legende* wurde im Bereich der Germanistik der weite und vage Epochenbegriff ›Deutsche Klassik‹ neu evaluiert und von einer eng gefassten Vorstellung von Weimarer Hoch- bzw. Hofklassik abgelöst,⁷⁴ die das Jahrzehnt der publizistischen Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805 umfasst. Dieser zeitlichen wie auch räumlichen Eingrenzung wurde, wie Grimm und Hermand bekräftigen, schon durch Studien zu anderen literarischen und kulturellen Tendenzen der Zeit um 1800, wie etwa der jakobinischen Literatur, der Weg geebnet;⁷⁵ sie beförderte in der Folge einen differenzierteren Zugang zu bisher wenig beachteten Phänomenen, beispielsweise der sogenannten Berliner Klassik.⁷⁶ Die Übermacht der ›Weimarer Klassik‹ in der Zeit um 1800 wurde durch diese Pluralisierung der Perspektiven zwangsläufig relativiert.

Der überzeitliche und universelle Geltungsanspruch, der Klassiken zugeschrieben wird, wurde zugleich durch die inhaltlichen Bestimmungen eingeschränkt. Wenn Grimm und Hermand beispielsweise die Einheit der Epoche in einem sozialhistorischen Aspekt, nämlich der Weimarer Hofkultur, begründet sehen und demzufolge die Texte Goethes und Schillers als Flucht vor den politischen Wirren der Zeit und Produkt eines adligen Lebensstils lesen, dann grenzen sie ihren Gültigkeitsbereich klar ein.⁷⁷ So scheint es widersprüchlich, die Werke der Weimarer Schriftsteller in eine Diskussion um moderne Auffassungen von Republik und Demokratie einzubringen. Aber auch wenn ein ästhetisches Programm, etwa die scharfe Trennung von Kunst und Wirklichkeit, wie sie Schiller 1794 in den *Horen* formuliert, als das eigentliche Spezifikum der ›Weimarer Klassik‹ definiert wird, wird ihr Vorbildcharakter eingeschränkt. Das ist der Grund, weshalb Karl Otto Conrady im betont affirmativen Umgang mit den Texten Schillers und Goethes in der Gegenwart die Gefahr einer Verklärung sieht und vor einer »Remythologisierung von Angeboten der Klassik« warnt.⁷⁸ Wie beide Beispiele zeigen, geht jede noch so gut begründete Neubestimmung des Epochen- als Stilbegriffs nicht ohne die gleichzeitige Abschwächung, wenn nicht gar die Aushöhlung des Begriffs ›Klassik‹ einher.

Bildet sich im Fall der deutschen Literaturwissenschaft das Bewusstsein für die Pluralität der als klassisch geltenden Epoche aus einer Neubewertung des Klassik-Begriffs heraus, so kann – vereinfachend dargestellt – für die französische Literaturwissenschaft und die Musikwissenschaft von einem umgekehrten Prozess ausgegangen werden. Die Historisierung ist dann nicht das Ergebnis der Reevaluierung der jeweiligen Klassik-Konstrukte, sie ist vielmehr Anlass für ihre Kritik. Es geht dabei um die Erkenntnis, dass die Kategorien ›Klassik‹ und ›classicisme‹ unzulänglich sind, wenn man sich der historischen Wirklichkeit hinter den so benannten Epochen nähern will. Kurz: Klassik-Konstrukte verdecken mehr, als sie sichtbar machen. Das gilt einerseits

74 Grimm, Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, 10.

75 Vgl. Jost Hermand: *Von deutscher Republik. 1775-1795*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1968.

76 Vgl. Conrad Wiedemann: *Weimar? Aber wo liegt es? Über Größenphantasien im Weimar und Jena der klassischen Zeit*, in: Dieter Burdorf, Stefan Matuschek (Hg.): *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur*, Heidelberg 2008, 75-101.

77 Grimm, Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, 12.

78 Karl Otto Conrady: *Eine neue Klassik-Legende?* [1991], in: Ders.: *Klärungsversuche. Essays zu Literatur und Zeitgeschehen*, München 2005, 93-106, hier 97.

für die normativen Vorstellungen, die der Klassik-Begriff mit sich führt; andererseits betrifft es die notwendige Selektion, die jedes Epochenkonstrukt impliziert.

Die normative Musterfunktion, die Vorstellungen von Klassik erfüllen, hat zur Folge, dass auf spezifische Aspekte innerhalb der literarischen oder künstlerischen Produktion klassischer Autoren fokussiert und dabei weitere, nebensächlich oder gar konträr erscheinende Aspekte ausgespart werden. Das gilt im hohen Maß für die Musikwissenschaft, die den Begriff lange mit der Idee von Formvollendung verbunden hat: Die Wiener Klassiker sind diejenigen Komponisten, die für beinahe alle musikalischen Gattungen Muster festgelegt haben. Nach diesen Mustern lässt sich die gesamte musikalische Entwicklung des 19., zum größten Teil auch des 20. Jahrhunderts verstehen. Noch zu Beginn der 1970er Jahre versucht Charles Rosen mit seiner breit rezipierten Studie zur Musik Haydns, Mozarts und Beethovens unter dem Titel *The classical style* diese Auffassung zu begründen.⁷⁹ Seine Definition der Sonatenhauptsatzform als ausgeglichene und dynamische kompositorische Struktur liefert ein folgenreiches analytisches Raster, um das Innovationspotenzial der Wiener Komponisten, aber auch aller späteren musikgeschichtlichen Phänomene herauszustellen.

Obwohl Rosen bemüht ist, alle Aspekte des musikalischen Schaffens Haydns, Mozarts und Beethovens in sein Verständnis des »klassischen Stils« zu integrieren und damit ein kohärentes Bild der Musikpraxis der Zeit liefert, geht die Konzentration auf das Strukturbewusstsein der drei Komponisten mit einer Komplexitätsreduktion einher, die die Gesamtkonzeption angreifbar macht. So drückt Gerhard seine Irritation darüber aus, dass ein evident erscheinendes Deutungsmuster wie dasjenige der Wiener Klassik selbst im post-nationalen Zeitalter daran scheitert, die »verwirrende und überreiche Vielfalt«⁸⁰ der Musik des 18. Jahrhunderts wahrnehmbar zu machen. Die inhaltliche Spezifizierung im Sinne einer Übereinstimmung von Epochen- und Stilbegriff, die sich im Begriff des »Wiener klassischen Stils« vielleicht noch am überzeugendsten gestaltet, reduziert also zugleich den möglichen Geltungs- und Anwendungsbereich.

Der Schritt von der Konzeptualisierung zur Historisierung ist kennzeichnend für die französische Literaturwissenschaft. Der *classicisme* wird dort – in Anlehnung an Perroults Rede vom »Siècle de Louis le Grand« und Voltaires *Siècle de Louis XIV* – zumeist mit dem 17. Jahrhundert als Ganzem identifiziert. Anders als die später entstandenen Konzepte von Weimarer oder Wiener Klassik, die im Vergleich als prekäre Konstrukte erscheinen, bildet der französische *classicisme* einen stabilen diskursiven Gegenstand, in dem die Übereinstimmung von Epoche und Stil durch die starke Rückbindung an die Antike (Klassizismus) und die zeitgenössische Formulierung und Institutionalisierung eines sprachlichen und ästhetischen Normkatalogs historisch belegt sind. Auch das im 17. Jahrhundert immer wieder betonte Bewusstsein für das Schaffen einer Nationalliteratur im Sinne der *translatio studii* trägt zur Einheit des Gesamtbildes bei. Mehr als im Fall der Weimarer und Wiener Klassiken gründet der *classicisme* auf einer Affirmation von Klassizität, sodass trotz aller Vorbehalte der Begriff bis heute in seiner Gültigkeit aktualisiert und bestätigt wird.⁸¹

79 Charles Rosen: *The classical style*. Haydn, Mozart, Beethoven, New York 1971.

80 Gerhard: Zwischen »Aufklärung« und »Klassik«, 53.

81 Genétiot: *Le classicisme*, 62.

Werden bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts dissonante Elemente, die dem Gesamtkonzept widersprechen (wie die Literatur der Libertins) als »Kehrseite des classicisme«⁸² ausgegrenzt, beginnt mit US-amerikanischen Publikationen zur Funktion der Rhetorik⁸³ sowie der Beschäftigung mit bisher als nebensächlich betrachteten Phänomenen wie der *préciosité* oder der *galanterie* und schließlich der Reevaluierung des Verhältnisses zwischen *classicisme* und Barock ein Aufbrechen des klassischen Paradigmas. Der Begriff »*classicisme*« integriert mehr und mehr die historische Vielschichtigkeit des 17., zuweilen sogar des 18. Jahrhunderts. Was in der Literaturgeschichtsschreibung lange Zeit als monolithischer Block präsentiert wurde, soll nun in seiner Diversität dargestellt werden. Die Verwendung der Pluralform »*classicismes*« bietet eine Möglichkeit, diesem neuen Erscheinungsbild gerecht zu werden.⁸⁴ Dies hat jedoch eine ähnliche Verschiebung des Begriffes zur Folge wie im Fall der »Weimarer Klassik«: Die Ausdehnung dessen, was mit »*classicisme*« gemeint ist, lässt die Terminologie beliebig erscheinen. Schließlich könnte, zumal in europäischer Perspektive, genauso gut von einer Epoche des Barocks die Rede sein. Die Aufwertung des Barocks in der französischen Literaturwissenschaft lässt solche Fragestellungen erneut in den Vordergrund treten.⁸⁵

Die Historisierung der Klassik-Forschung, sei es in rezeptionsgeschichtlicher oder terminologischer Perspektive, hat eine Relativierung des Klassik-Begriffs zur Folge gehabt. Entweder er erscheint als ideologisch belastet oder als beliebig besetzbar, nicht selten beides zusammen. Welche möglichen Verwendungen bleiben dann noch übrig? Eine radikale Entscheidung bildet der gänzliche Verzicht auf die Kategorie der Klassik – zumindest im Hinblick auf die Neuzeit. Diesen Schritt versucht beispielsweise James Webster durchzusetzen, indem er für den Gebrauch von alternativen Epochenbezeichnungen plädiert. Anstelle der herkömmlichen »Wiener Klassik« schlägt er den (vermeintlich) neutraleren Begriff »Erste Wiener Moderne« vor.⁸⁶ Zwar wird die Musik der Zeit um 1800 damit von ihrem ideologischen Ballast befreit, doch ist fraglich, ob der terminologische Wechsel allein etwas am Klassiko-Zentrismus der Musikwissenschaft ändern kann. Auch in der französischen Literaturwissenschaft wurde zuweilen

82 Der Ausdruck geht auf eine Studie von 1924 mit dem Titel *L'Envers du Grand siècle. Etude historique et anecdotique* zurück. Der Autor, Félix Gaiffe, versucht darin dem Mythos eines glorreichen, tugendhaften und christlichen Jahrhunderts Ludwigs XVI. entgegenzuwirken, indem er auf seine Schattenseiten – u.a. den libertinage – aufmerksam macht. Vgl. Jean-Pierre Cavaillé: Les libertins. L'envers du grand siècle, in: Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques (Quelques »XVIIe siècle«: Fabrications, usages et réemplois), Nr. 28-29, 2002, online unter <https://journals.openedition.org/ccrh/842>

83 Vgl. Emmanuel Bury: De la rhétorique classique au classicisme rhétoricisé: les leçons américaines (1950-1980), in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Bd. 107, Nr. 2, 2007, 331-345.

84 Richtungsweisend ist die von Georges Forestier und Jean-Pierre Néraudau organisierte Tagung von 1991: Georges Forestier, Jean Pierre Neraudau (Hg.): *Un classicisme ou des classicismes?* Pau 1995. Der Vorschlag wird von Darmon und Delon übernommen und auf das 18. Jahrhundert ausgeweitet: Jean-Charles Darmon, Michel Delon (Hg.): *Histoire de la France littéraire*, Bd. 2: *Classicismes. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2006.

85 Vgl. u.a. Jean-Claude Vuillemin: *Épistémè baroque: le mot et la chose*, Paris 2013.

86 James Webster: Die »Erste Wiener Moderne« als historiographische Alternative zur »Wiener Klassik«, in: Gernot Gruber (Hg.): *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Wien 2002, 75-92.

der Versuch unternommen, auf die Epochenbezeichnung ›*classicisme*‹ zugunsten einer Einordnung in Jahrhunderte zu verzichten.⁸⁷ Abgesehen davon, dass scheinbar objektive Kategorien wie Jahrhunderte historiografische Konstrukte bilden,⁸⁸ bleibt die Frage offen, ob es erstens möglich und zweitens angebracht ist, durch eine einfache Begriffsänderung die gesamte Rezeptionsgeschichte zu überbrücken und so eine (vermeintlich) direkte Verbindung zum Gegenstand selbst herzustellen.

Eine Alternative bietet die Neutralisierung der Epochenbezeichnungen, die dann nur noch aus Konvention eine bestimmte Epoche der Literatur- bzw. Musikgeschichte bezeichnen.⁸⁹ Ulrich Schulz-Buschhaus bezeichnet diese Verwendung des Klassikbegriffs als »post-nationale Bescheidenheitsformel«⁹⁰. Man könnte auch von einem autonom funktionierenden Zeichen, einem Epochenamen ohne signifikanten Inhalt sprechen. Die Herausforderung liegt dann in der Markierung dieses Bedeutungsverlustes, beispielsweise durch die Verwendung von Anführungszeichen. Eine solche Distanzierung unterstreicht jedoch mehr das Unbehagen als sie Klarheit schafft, wie Jean-Charles Darmon für die französische Literaturwissenschaft feststellt:

»Classique, ›*classicisme*‹: l'adjectif et le substantif suscitent aujourd'hui bien des réticences, qui se manifestent de manière récurrente dans le discours critique par leur mise entre guillemets. Comme s'il s'agissait de recourir quand même à cette catégorie tout en la maintenant à une certaine distance – mais à quelle distance au juste? Comme si l'on voulait rappeler que le terme fait difficulté et qu'une épaisse sédimentation d'idées reçues léguées par une longue histoire en rendent l'usage délicat, sans pour autant se résoudre à y renoncer.«⁹¹

Obwohl es Konsens ist, dass die Begriffe ›Klassik‹ und ›*classicisme*‹ mehr verschleiern, als sie erklären, werden sie aus Gewohnheit oder aus Verständigungsgründen nach wie vor gebraucht – und gleichzeitig zurückgewiesen. Jede Verwendung des Klassikbegriffs bedarf der Rechtfertigung. Der Frühjahrsputz, der für den oben zitierten Calvino Voraussetzung jeder privaten Klassiker-Lektüre ist, muss auch in der Fachwissenschaft immer aufs Neue wiederholt werden.

1.3.4 Klassik(er) in der Kanondebatte

Die andere Tendenz, die Mandelkow als kennzeichnend für das Klassikverständnis der letzten Jahrzehnte bezeichnet, ist eine »Demokratisierung«.⁹² Damit meint er eine Aus-

87 Vgl. etwa den Band zum 17. Jahrhundert in der Reihe *Histoire de la littérature française*: Odile Biyidi: XVIIe siècle. 1600-1699, Paris 1987.

88 Vgl. Alain Corbin: *L'invention du XIXe siècle*, Paris 1999-2002.

89 So etwa bei Cornelia Zumbusch, die das Wort »Klassik« zwar im Titel ihrer Studie verwendet, in der Einleitung aber die Intention bestreitet, den »umstrittenen literatur-historischen Epochenbegriff [...] reinstallieren« zu wollen. Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der deutschen Klassik*, Berlin 2012, 19.

90 Ulrich Schulz-Buschhaus: *Klassik zwischen Kanon und Typologie. Probleme um einen zentralen Begriff der Literaturwissenschaft*, in: *Arcadia*, Bd. 29, 1994, 67-77, hier 67.

91 Darmon: *Le classicisme et ses évidences problématiques*, 2.

92 Mandelkow: *Gegenwart und Vergangenheit eines deutschen Mythos* [1999], 179.

weitung des Begriffs auf Autoren und Werke, die im Hinblick auf Epoche und Stil gemeinhin nicht als klassisch gelten. Mandelkow sieht diese Tendenz in der 1981 initiierten *Bibliothek deutscher Klassiker* illustriert. Das Programm des eigens für diese Sammlung gegründeten Deutschen Klassiker Verlags soll all jene Werke umfassen, die »für das Gedächtnis der Sprachgemeinschaft zu Maßstäben geworden sind«⁹³ – kurz: die Werke des deutschen Literaturkanons. Ein solches Verständnis von Klassik als der Summe von verbindlichen Texten der National- bzw. Weltliteratur hat sich nicht erst in den 1980er Jahren herausgebildet, sondern ist fester Bestandteil der Verlagssprache, spätestens seit dem sogenannten »Klassikerjahr« 1867.⁹⁴ Mandelkows Befund der »Demokratisierung« beschreibt also eher eine Entwicklung im literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch, die man als eine Annäherung an die Verlags- und Alltagssprache zusammenfassen kann. In der Literaturwissenschaft war seit den 1980er Jahren immer seltener von (deutscher bzw. Weimarer) »Klassik« und immer häufiger von »Klassikern« überhaupt die Rede. Je mehr die Bezeichnung »klassisch« in der literaturwissenschaftlichen Diskussion an Spezifik verlor, desto mehr wurde sie also synonym mit »kanonisch« gebraucht.⁹⁵ Die Klassiker sind dann so etwas wie die Inhalte des Kanons.

Damit geriet die Kategorie des Klassischen in den Strudel der Kanondebatte, die nach einer ersten revisionistischen Phase in den 1960er und 70er Jahren Ende der 80er erneut virulent wurde. Die Zeitresistenz von bestimmten kulturellen Gegenständen wurde zu diesem Zeitpunkt Institutionalismen zugeschrieben: Damit Texte dauerten, erklärten Aleida und Jan Assmann, bedürfe es »Wächter der Tradition«, also »gesellschaftlicher Institutionen, die mit der Herstellung der Permanenz befasst sind«⁹⁶. Diese Institutionen sind zuständig für Zensur (d.h. Auswahl), (Text-)Pfleger (d.h. Überlieferung) und Sinnpflege (d.h. Deutung und Interpretation) von den von einer Gesellschaft als erhaltenswert erachteten Gegenständen.

Aleida und Jan Assmann halten sich bei der Bewertung dieses Kanonisierungsprozesses zurück: »Über seine [des Kanons] Nützlichkeit oder Gefährlichkeit läßt sich nicht pauschal entscheiden. Wir werden ihn in jedem besonderen Fall nach der Freiheit zu

93 Gottfried Honnefelder: Warum Klassiker? Zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker, in: Ders. (Hg.): Warum Klassiker? Ein Almanach zu Eröffnungsedition der Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt a.M. 1985, v-xi, hier viif.

94 Vgl. Birgit Sippel-Amon: Die Auswirkung der Beendigung des sogenannten Verlagsrechts am 9.11.1867 auf die Editionen deutscher »Klassiker«, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 14, 1973, Sp. 350-415.

95 Vorschläge zur Differenzierung von Klassik und Kanon wurden u.a. von Hans Ulrich Gumbrecht, Ulrich Schulz-Buschhaus sowie Jan Assmann vorgelegt. Davon hat sich aber keiner dauerhaft etabliert. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Phönix aus der Asche« oder: Vom Kanon zur Klassik, in: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II, München 1987, 284-299; Schulz-Buschhaus: Klassik zwischen Kanon und Typologie; Jan Assmann: Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels, in: Klaus Pietschmann, Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.): Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte: ein Handbuch, München 2013, 101-118.

96 Jan Assmann, Aleida Assmann: Kanon und Zensur als kulturosoziologische Kategorien, in: Dies. (Hg.): Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II, München 1987, 7-27, hier 11.

messen haben, die er zu geben, und der Zwangslage, die er zu überwinden vermag.«⁹⁷ Mit dieser Schlussbemerkung weisen die Autoren aber auf die kritische Perspektive, die die Kanondiskussion zu diesem Zeitpunkt im Wesentlichen bestimmt. Denn, so bemerkt Aleida Assmann wenige Jahre später: »Die Kanonfrage wird heute vorwiegend von denen angestoßen, die entdeckt haben, daß sie aus ihm ausgeschlossen sind.«⁹⁸ Durch die Fokussierung auf die Institutionen des Kanons wird darauf hingewiesen, dass Kanon immer etwas mit Macht zu tun hat, was auch der Titel des Sammelbands (*Kanon Macht Kultur*), in dem Assmanns Aufsatz erscheint, unterstreicht: Kanon ist institutionalisierte Macht. *Der Kanon* – darauf haben u.a. die *gender* und *race studies* aufmerksam gemacht – ist das Ergebnis einer kulturellen Hegemonie (in der Regel von weißen Männern).

Diese Perspektive führt im Extremfall dazu, jede Form des Umgangs mit kanonisierten Gegenständen als Ausdruck von Machtverhältnissen zu sehen. Das wird in Renate von Heydebrands Zusammenfassung des Bands deutlich. Die Autorin spricht zwar die Notwendigkeit an, nicht nur die Mechanismen der Kanonbildung zu untersuchen, sondern auch die kulturelle Praxis des Kanons im Blick zu haben. Doch sieht sie diese kulturelle Praxis nur als zweite und dritte Stufe in einem Kanonbildungsprozess, also in einem Abhängigkeitsverhältnis zum eigentlichen Kanon:

»Die Forschung zu Kanonbildungsprozessen [...] beschränkt sich oft darauf, die Absichten der Kanonisierung von Autoren, Werken, Stilen u.a. und die Entwürfe von Kanones – nur die erste Stufe von Kanonbildung – nachzuweisen, ohne gleichzeitig zu überprüfen, ob sich als zweite Stufe eine pädagogische Kanonsozialisation anschließt und als dritte Stufe das Ziel der Kanonisierung auch erreicht, der Geltungsanspruch durchgesetzt worden ist. Ist das eine über die Rekonstruktion von Diskursen möglich, müßte das andere [...] durch die viel schwierigere empirische Forschung geschehen.«⁹⁹

Der gesellschaftliche Gebrauch von Klassikern (d.h. hier der Inhalte des Kanons) kann demzufolge nur Zeichen des Erfolgs oder Misserfolgs von Kanonisierungsprozessen sein, die ja selbst Ausdruck von kulturellen Machtverhältnissen sind. Im Zuge der Kanondebatte standen Klassiker also erneut unter Ideologieverdacht: Ihre kulturelle Präsenz wurde als Ausdruck einer männlichen, eurozentrischen Hegemonie interpretiert.

Das funktional-partikularistische Verständnis des Klassischen, das dieser Studie zugrunde liegt, soll es ermöglichen, den Unterschied zwischen Kanon und Klassik zu schärfen und zur Analyse von kulturellen Praktiken zu gebrauchen.¹⁰⁰ Kanon wird – wie auch in der Kanonforschung – als das institutionell Gesetzte bestimmt: Das

97 Ebd., 25.

98 Aleida Assmann: Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Renate von Heydebrand (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart 1998, 47-59.

99 Renate von Heydebrand: *Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung*, in: Dies. (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart, Weimar 1998, 612-625.

100 Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel »Zum Verhältnis von Klassik und Kanon«, in: Paula Wojcik: *Theorie der Klassik*.

Kanonische unterliegt Entscheidungsprozessen, es bedarf also (institutioneller) Akteure, die es als solches deklarieren. Der Kanon zeichnet sich durch seine Stabilität aus: Was einmal kanonisiert wurde (durch Verschriftlichung, Edition, Archivierung, akademische Forschung etc.) bleibt für die Gesellschaft verfügbar. Um etwas aus dem Kanon zu löschen, bedarf es umgekehrt auch immer einer institutionell durchgeführten Revision.

Klassik dagegen bezeichnet den tatsächlichen Gebrauch von kulturellen Gegenständen und zeichnet sich durch ihre grundsätzliche Dynamik aus. Sie kann tatsächlich das meinen, was von Heydebrand die zweite und dritte Stufe im Kanonbildungsprozess nennt: Klassik bezeichnet dann die kulturelle Praxis des Kanons (des institutionell vorgegebenen) in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen (etwa Schule, künstlerische Praxis). Wenn man aber zwischen Kanon als dem institutionell Gesetzten und Klassik als kultureller Praxis trennt, geraten auch umgekehrte Prozesse in den Blick. Oft geht nämlich die kulturelle Praxis der eigentlichen Kanonisierung voraus – als Beispiel könnte man all jene Phänomene der Popkultur anführen, die schon lange ihre Klassiker hatten, aber erst deutlich später institutionell anerkannt und dadurch stabilisiert wurden.¹⁰¹ Mit Klassik und Kanon werden also zwei unterschiedliche Sachverhalte beschrieben: einerseits der tatsächliche Umgang mit kulturellen Gegenständen, andererseits ihre Festlegung durch institutionelle Akteure. In manchen Fällen können sie übereinstimmen; öfter weichen sie allerdings voneinander ab.

1.4 Klassik als Diskurs

1.4.1 Formen des Klassikerdiskurses

Befasst man sich mit dem Klassischen am Klassiker, dann tritt nicht der Kern, sondern, um mit Calvino zu sprechen, die ihn umschwebende Staubwolke in den Vordergrund. Oder, weniger metaphorisch ausgedrückt, die Summe an diskursiven Ereignissen, die ihn als solchen erscheinen lassen. Klassiker sind im foucaultschen Sinn ein diskursives Phänomen: Sie sind das, was als klassisch deklariert bzw. so präsentiert oder gebraucht wird.

Der Diskursbegriff ist hier weit gefasst. Er meint nicht lediglich sprachliche Erzeugnisse, sondern umfasst auch visuelle oder materielle Präsentationen sowie Handlungsschemata,¹⁰² kurz: alle Formen des Gebrauchs von Kulturgütern bzw. der Bezugnahme auf sie. Dazu gehören historisch-kritische Gesamtausgaben ebenso wie industriell hergestellte Konterfeis, das künstlerisch-produktive *Rewriting* von älteren Texten ebenso

101 Zu Kanonisierungs- und Klassifizierungsprozessen im Jazz vgl. Hannes Höfer: Transatlantischer Klassiker-Transfer: Von der Moritat von Mackie Messer zum Jazz-Standard Mack the Knife, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 477-501.

102 Zur Unterscheidung von Diskursivem und Nicht-Diskursivem in der Diskursforschung vgl. Silke van Dyk, Antje Langer et al.: Discourse and beyond? Zum Verhältnis von Sprache, Materialität und Praxis, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff et al. (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1: Theorien, Methodologien und Kontroversen, Bielefeld 2014, 347-363.

wie die Errichtung von Denkmälern. All diese Präsentations- und Gebrauchsformen tragen dazu bei, ihren Gegenstand als Klassiker zu konstituieren, d.h. ihm für die jeweiligen Praxisbereiche Relevanz zu attestieren. Diese weite Auffassung des Diskursbegriffs ermöglicht es, eine wesentliche Eigenschaft des Phänomens zu fassen, nämlich seine Hybridität. Der Klassikerdiskurs lässt sich nicht auf *eine* Form von Spezialdiskurs reduzieren.¹⁰³ Es handelt sich um ein mehrschichtiges Phänomen, das aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisbereichen hervorgeht.

Man kann idealtypologisch vier gesellschaftliche Praxisbereiche bestimmen, in denen Klassiker gebraucht – d.h. produziert und/oder bewahrt – werden: die künstlerische und literarische Produktion, die Wissenschaft, die Ideologie, die Alltagskultur. Diesen Bereichen korrespondieren je eigene Diskursivitäten: der Kunstdiskurs, der Spezialdiskurs, der kulturpolitische Diskurs und der Breitendiskurs. Für jede Diskursform kann ein idealtypischer Adressatenkreis definiert sowie Medien der Verbreitung ausgemacht werden. Die vier Diskursformen unterscheiden sich aber vor allem im Hinblick auf die Funktionen, die Klassiker darin erfüllen: Im Kunstdiskurs dienen Klassiker der Verortung des eigenen Schaffens; im Spezialdiskurs erfüllen sie eine Exemplaritätsfunktion; im kulturpolitischen Diskurs werden sie als Autorität eingesetzt; im Breitendiskurs werden sie als Distinktionsmerkmal gebraucht. Der Bildungsdiskurs wird dabei nicht als eigenständige Diskursform behandelt, sondern als eine Mischform zwischen Spezial- und kulturpolitischem Diskurs.

Die Typologie ist in der unten stehenden Tabelle zusammengefasst. Im Folgenden werden die Funktionen von Klassikern in den einzelnen Diskursformen erläutert und an Beispielen aus den Bereichen der Literatur und der Musik veranschaulicht. Anschließend soll eine sechste Diskursform erwogen werden, die im Kontext von Jubiläen eine wichtige Rolle spielt: der Klassiker-Metadiskurs, der den Gebrauch von Klassikern und den Klassikerstatus reflektiert.

103 Das ist der Grund, weshalb sich das Phänomen des Klassikers nur bedingt mithilfe der Interdiskurstheorie beschreiben lässt. Der Klassikerdiskurs ist nicht gleichzusetzen mit *einer* Form von Spezialwissen; er ist aber auch nicht rein interdiskursiv, d.h. dass er *nur* der Reintegration von unterschiedlichen Formen von Spezialwissen dienen würde. Um die von Jürgen Link geprägte Terminologie zu verwenden: Klassiker sind keine Kollektivsymbole, die Kopplungen von Spezialdiskursen ermöglichten. Zur Interdiskurstheorie und Kollektivsymbolik vgl. u.a. Axel Drews, Ute Gerhard, Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Nr. 1. Sonderheft Forschungsreferate, 1985, 256-295; Jürgen Link, Ursula Link-Heer: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse, in: LiLi. Zeitschrift für Literatur und Linguistik, Bd. 20, Nr. 77, 1990, 88-99; Frank Becker, Ute Gerhard, Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie (Teil II), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 22, 1997, 70-107.

Tabelle 1: Formen des Klassikerdiskurses

	Kunstdiskurs	Spezialdiskurs	Kulturpolitischer Diskurs	Breitendiskurs
		Bildungsdiskurs		
Adressatenkreis	Kunst- und Literaturpublikum/ ›Nachwelt‹	Spezialisten/ Akademische Öffentlichkeit	(Ideale) Öffentlichkeit: z.B. ›Volk‹, ›Nation‹, ›Menschheit‹	(Reale) Öffentlichkeit: Massen
Medien	Kunstwerke; programmatische Schriften (Manifeste, Lehrwerke etc.)	Wissenschaftliche Publikationsorgane; wissenschaftliche Vorträge	(Fest-)Reden; Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften	Unterhaltungs- und Massenmedien; materielle Kultur
Funktion des Klassikers	VERORTUNG	EXEMPLARITÄT	AUTORITÄT	DISTINKTION (PARTIZIPATION/ DISTANZIERUNG)

1.4.2 Klassiker-Kunstdiskurs

Geht man von der Begriffsgeschichte aus, dann ist die primäre Funktion, die Klassikern zugeschrieben wird, Vorbildlichkeit. Der *scriptor classicus*, wie er zum ersten Mal im 2. Jahrhundert bei Aulus Gellius erwähnt wird, zeichnet sich durch seinen korrekten und deshalb mustergültigen Sprachgebrauch aus.¹⁰⁴ Die als ›klassisch‹ bezeichneten Werke, Autoren oder Epochen sind dem historischen Gebrauch zufolge diejenigen, die (ästhetische, stilistische) Maßstäbe setzen und aus diesem Grund als nachahmenswert gelten. Gerade hier lohnt es zu unterscheiden zwischen gesetzter und gebrauchter Norm, also zwischen Kanon und Klassik. Solange nur von institutioneller Seite erklärt wird, dass bestimmte Werke und Autoren mustergültig seien, sind sie als kanonisch zu bezeichnen; erst in dem Moment, in dem sich moderne Schriftsteller und Künstler produktiv mit ihnen auseinandersetzen – im Sinne der *imitatio* oder auch der *aemulatio* – werden sie zu Klassikern. Paradigmatisch hierfür sind die Werke der als Klassizismen titulierten Epochen: Die gesetzte (antike) Norm wird dann zum ästhetischen Programm und fällt (idealerweise) mit der künstlerischen Praxis zusammen.

Auch unabhängig von klassizistischen Epochen ist die Kunst- und Literaturproduktion Ort der Herausbildung eines Klassikerdiskurses. Die Bezugnahme auf Werke und Autoren der Vergangenheit im Kunstdiskurs wurde im Anschluss an die Konstanzer Schule unter dem Aspekt der ›produktiven Rezeption‹ untersucht. Sie lassen sich mithilfe des Klassiker-Begriffs in funktionaler Perspektive beschreiben. Man kann dann von drei Modalitäten des Klassiker-Gebrauchs im Kunstdiskurs ausgehen:

104 Wilhelm Voßkamp: Art. Klassisch/Klassik/Klassizismus, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2001, 289-305, hier 292.

1. *Bestätigung*: Indem Künstler und Schriftsteller sich in ihren Werken an alten Vorbildern orientieren, bestätigen sie ihren Klassikerstatus. Dabei wird das Vorbild so gestaltet, dass es mit den eigenen ästhetischen Prinzipien übereinstimmt. Das kann man z.B. an den Vorträgen sehen, die Anton Webern, einer der Protagonisten der sogenannten Zweiten Wiener Schule, Anfang der 1930er Jahre zur »Neuen Musik« hält. Beethoven wird darin immer wieder als Wegweiser zitiert. An einer Stelle wird er als Maßstab für die Variationenform genannt, einer Form, die, so Webern, »eine Vorläuferin der Komposition in zwölf Tönen«¹⁰⁵ sei. Der Autor erklärt das anhand eines bekannten Beispiels, das er allerdings anders fokussiert als zu seiner Zeit üblich: »Beispiel: Beethovens Neunte Symphonie, letzter Satz: Thema einstimmig; alles weitere ist auf diesen Gedanken gestellt, er ist die Urform. Unerhörtes geschieht, und es ist doch immer wieder dasselbe!«¹⁰⁶ Webern bestätigt den Klassikerstatus Beethovens und des Finales der *Neunten Symphonie* für die »Neue Musik«; indem er das Stück aber auf ein strukturelles Prinzip reduziert – und zwar eben das Prinzip, das auch für die »Komposition in zwölf Tönen« maßgeblich ist –, modelliert er diesen Klassiker neu. Das bedeutet nicht, dass diese Fokussierung *per se* falsch wäre; nur muss man sich bewusst sein, dass sie sich aus dem speziellen Legitimationsbedarf der »Neuen Musik« ergibt.¹⁰⁷

Dass die Klassiker dem je aktuellen künstlerischen Bedarf angepasst werden, gilt auch für »klassizistische« Ansätze: »Die Bestimmung des Klassischen entwirft sich die Antike, die sie braucht«¹⁰⁸, formuliert das griffig Horst Thomé im Hinblick auf die von Winkelmann festgelegten und in der Folge transformierten Konzepte eines klassischen Stilideals.

2. *Absetzung*: Wenn sich Kunstproduzenten von alten Vorbildern absetzen, gebrauchen sie sie als Maßstäbe, an denen sich der eigene – divergierende oder antagonistische – Ansatz klären lässt. Wenn Jean Cocteau 1918 provokativ behauptet: »Beethoven est fastidieux quand il développe«,¹⁰⁹ nutzt er den Klassiker als Anti-Vorbild für sein eigenes episodisches, pointillistisches Kunstverständnis. Er präsentiert Beethoven dazu als langweiliger Musterschüler einer organischen Gestaltungsform, wofür die Idee des *développement* (Durchführung) steht. Auch als Anti-Vorbilder werden Klassiker also dem Bedarf entsprechend modelliert.

3. *Erschaffung*: Indem sich Kunstproduzenten auf alternative Vorbilder berufen, schaffen sie neue Klassiker. Ein Beispiel hierfür bietet die vom George-Kreis inszenierte Konkurrenz zwischen Goethe und Hölderlin, die sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in der latenten Rivalität zwischen Friedrich Gundolf und Max Kommerell

105 Anton Webern: Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen [1932], in: Der Weg zur neuen Musik, Wien 1960, 45-61, hier 56.

106 Ebd.

107 Zum Verhältnis der Komponisten der Zweiten Wiener Schule zu Beethoven vgl. Nikolaus Urbanek: »Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so denken wie er komponierte.« Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule, in: Hartmut Krones, Christian Meyer (Hg.): Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule, Wien 2012.

108 Horst Thomé: Art. Klassik, in: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin, New York 2000, 266-270, hier 268.

109 Jean Cocteau: Le Coq et l'Arlequin, Paris 1918, 16.

widerspiegelt:¹¹⁰ Goethe wird in dieser Debatte in seiner Funktion als Vorbild für das neue Geschichts- und Gemeinschaftsmodell der George-Anhänger von Hölderlin abgelöst. Durch das Umstürzen des Klassikers präsentiert sich die Bewegung als modern; durch das Etablieren eines alternativen Klassikers wird der eigene Neuansatz legitimiert. So konstruiert jede noch so radikale Avantgarde ihren »Stammbaum«¹¹¹ und erschafft neue Klassiker-Traditionen.

Im heutigen Kunst- und Literaturbetrieb ist die Produktion von Klassikern geradezu exponentiell. Im »Zeitalter der neuen Archive«¹¹² und der permanenten Verfügbarkeit von vergangenen und aktuellen Kulturgütern kann alles jederzeit als Vorbild (oder Anti-Vorbild) gebraucht werden. Angesichts dieser neuen Entwicklungen erscheint es sinnvoll, die Vorbildfunktion von Klassikern dahingehend zu präzisieren, dass es weniger um eine *imitatio* bzw. *aemulatio* geht denn um eine Verortung innerhalb der Kunst- bzw. Literaturgeschichte sowie innerhalb eines immer vielfältiger werdenden künstlerisch-literarischen Feldes. Klassiker werden weniger als stilistische oder ästhetische Maßstäbe gebraucht; sie dienen dazu, sich in einem Kontinuitätsverhältnis oder im Gegenteil im Bruch mit Vorgängern zu positionieren.

Um auch das an einem Beispiel zu erläutern: In seiner im Rahmen seines Aufenthalts in der Villa Massimo entstandenen Erzählsammlung *Orangen und Engel* lässt Ingo Schulze das Vorbild schlechthin, wenn es um deutsche Italienreisen geht, auftreten. Allerdings tut er es an eher unerwarteter Stelle, nämlich indem er Goethe in Gestalt eines Oktopus im Aquarium von Neapel erkennt:

»Es ist keine nachträgliche Erfindung, wenn ich behaupte, seine Haltung [des Oktopus] entsprach der eines Menschen auf einer Chaiselongue, ja, in gewisser Weise erinnerte er mich an Tischbeins Goethe, denn der mächtige Kopf und Rumpf – es ist schwer, dies genau voneinander zu unterscheiden – war leicht nach links geneigt, während er sämtliche Arme nach rechts ausgestreckt hatte.«¹¹³

Goethe dient hier nicht als Vorbild im ästhetischen oder stilistischen Sinn: Schulze braucht sich nicht mehr an das Muster der *Italienischen Reise* zu halten, um selbstbewusst seine eigenen *Italienischen Skizzen* vorzulegen. Trotzdem bleibt Goethe eine unumgängliche kulturelle Referenz, etwa wenn der Autor seine Erzählung als »das verspätete Tagebuch«¹¹⁴ eines Ausflugs nach Neapel einführt. Mit dem Verweis auf den Klassiker eröffnet Schulze eine historische Perspektive und positioniert sich innerhalb der Tradition deutscher Italienreisender. In der Affirmation der klassischen Referenz und ihrer gleichzeitigen Verfremdung durch den Vergleich mit dem Oktopus kann man zugleich eine Verortung im kulturellen Feld sehen: Schulze schafft für seine Auseinan-

110 Vgl. Claude Haas: Hölderlin contra Goethe. Gemeinschaft und Geschichte in Max Kommerells *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, in: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 27, Nr. 1, 2017, 149-162.

111 Astrit Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst: zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.

112 Moritz Baßler: *Klassiker im Zeitalter der Neuen Archive. Zwischen idée reçue, Modell und Zitierbarkeit*, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 39-51.

113 Ingo Schulze: *Orangen und Engel. Italienische Skizzen*, Berlin 2010, 137.

114 Ebd., 117.

dersetzung mit Italien einen Raum zwischen Hochkulturellem und Trivialem – Goethe dient ihm gewissermaßen als Zeiger, mit dem er sich in diesem Raum verorten kann.

Im Kunstdiskurs werden Klassiker also gebraucht, um die eigene zeitliche und räumliche Position zu klären. Neben der Verortung innerhalb eines künstlerisch-literarischen Feldes dient der Bezug auf einen Klassiker auch dazu, um es etwas pathetisch auszudrücken, sich für die Nachwelt in ein bestimmtes Licht zu stellen. Das Prinzip gilt selbst für Schriftsteller und Künstler, die man im strengsten Sinne als Klassizisten bezeichnen kann, etwa für den französischen Moralisten La Bruyère. Indem er in seinen *Caractères* in ein produktives Verhältnis zum griechischen Philosophen Theophrastos tritt, schafft er eine philosophisch-ästhetische Filiation, die sein eigenes Vorhaben legitimiert.¹¹⁵ Zugleich signalisiert er damit im Kontext der *Querelle des Anciens et des Modernes* seine Zugehörigkeit zu den *Anciens*. Mit dem Verweis auf Theophrastos macht La Bruyère seine Position in geschichtlicher und zeitgenössischer Perspektive eindeutig.

1.4.3 Klassiker-Spezialdiskurs

Quant au texte qui a été choisi (pour quelles raisons? Je sais seulement que je désirais depuis longtemps faire l'analyse d'un court récit dans son entier et que mon attention fut attirée sur la nouvelle de Balzac par une étude de Jean Reboul; l'auteur disait tenir son propre choix d'une citation de Georges Bataille, ainsi je me trouvais pris dans ce report, dont j'allais, par le texte lui-même, entrevoir toute l'étendue), ce texte est *Sarrasine*, de Balzac.

—Roland Barthes: *S/Z* (1970)

Der Spezialdiskurs ist nicht unwesentlich an der Produktion der Staubwolke beteiligt, von der Klassiker umgeben sind: Die meisten Seiten, die je über Goethe und sein Werk geschrieben wurden, stammen aus dem Bereich der Philologie, wozu eine Reihe von Nachbardisziplinen wie die Philosophie, die Kunst- und Wissenschaftsgeschichte oder auch die Kulturwissenschaften treten. Allerdings liegt der Anspruch dieser Wissenschaften gerade darin, den Klassiker nicht zu *gebrauchen*, sondern ihn mithilfe von historischer Rekonstruktion, Kontextualisierung, Textthermeneutik etc. gewissermaßen zu entfunktionalisieren. Überspitzt formuliert: Der Klassiker wird im Spezialdiskurs nicht *als* Klassiker gebraucht.¹¹⁶

115 Jean de la Bruyère: *Les Caractères* [1688-1694], hg. von Emmanuel Bury, Paris 2004. La Bruyère präsentiert sein Werk als eine einfache Übertragung der »Charaktere« des Theophrastos, die er mit Beobachtungen zu seiner eigenen Zeit ergänzt habe.

116 Man kann das, um mit Aleida Assmann zu sprechen, auch als zwei konträre Umgangsweisen mit literarischen Texten ansehen: Die Kulturwissenschaft befasst sich mit »kulturellen Texten«, die eine gesellschaftliche Relevanz haben; die Literaturwissenschaft hingegen konstruiert »autonome Texte«, indem sie die »kulturellen Texte« unabhängig von ihren gesellschaftlichen Funktionen betrachtet. Beide Perspektiven schließen sich nach Assmann einander aus: »Die Thematik kultureller Texte kann aus literaturwissenschaftlicher Sicht überhaupt nicht in den Blick kommen. Die Institutionalisierung von Literatur als kulturelles Subsystem beruht auf einer grundsätzlichen Abwendung von kulturellen Texten.« Aleida Assmann: Was sind kulturelle Texte? in: Andreas Poltermann

Der Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen Umgang mit einem Text und seinem gesellschaftlichen Gebrauch lässt sich anhand der 1933 veröffentlichten Abhandlung von Wilhelm Böhm mit dem Titel *Faust der Nichtfaustische* veranschaulichen. Aus philologischer Perspektive widerlegt der Autor mit aller Deutlichkeit die nationalpolitische Funktionalisierung der Faust-Figur: Im Spezialdiskurs wird Goethes Drama die Funktion als Nationalklassiker abgesprochen. Genauer: Die Bedingung für eine ernst zu nehmende philologische Beschäftigung mit dem Werk ist von seinem Klassikerstatus abzusehen. Das hindert Böhm allerdings nicht daran, diesen Status für den außerphilologischen Bereich positiv zu bewerten: »Ich verkenne gar nicht, daß das Wort vom ›faustischen Menschen‹ in neuerer Zeit durchaus eine Kulturmission hat, und Missionen müssen durch Legenden wirken!«¹¹⁷ Der Spezialdiskurs konstituiert sich hier in Abgrenzung zu anderen Gebrauchsweisen.

Natürlich wäre es falsch zu behaupten, der Spezialdiskurs verzichte auf jegliche Form von Klassiker-Gebrauch: Dass etwa die Germanistik lange Zeit an der kulturpolitischen Funktionalisierung Goethes mitgewirkt hat, sie daraus sogar ihre Dignität zog, wird sich auch im Folgenden in der Analyse der Goethejubiläen bestätigen. Und bis heute kann die Wahl eines Forschungsgegenstandes karrierestrategisch motiviert sein. Für Katharina Mommsen ist dies sogar eine der letzten gesellschaftlichen Funktionen, die Goethe am Ende des 20. Jahrhunderts noch erfülle: »Man ist eigentlich kein ernstzunehmender Germanist, solange man nicht seinen Senf zu Goethe produziert hat. Das gehört einfach dazu. [...] Goethe findet fast nur noch in der Literaturwissenschaft statt.«¹¹⁸ In beiden Fällen – der kulturpolitischen und der karrierestrategischen Funktionalisierung – wird der Klassiker aber zu wissenschaftsexternen Zwecken genutzt: Er dient, wie im kulturpolitischen Diskurs, als Autorität, oder, wie im Breitendiskurs, als gesellschaftliches Diskontinuitätsmerkmal.

Man könnte den literatur- und musikwissenschaftlichen Spezialdiskurs deshalb eher als Kanonisierungsinstanz betrachten, die das, was schon klassisch ist (also schon gebraucht wird), institutionalisiert. So ist beispielsweise Mickiewicz, lange bevor er in der Zwischenkriegszeit zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung wird, ein populärer Schriftsteller, der in anti-russischen Kreisen als polnischer Nationalklassiker angesehen wird. Erst nach der Unabhängigkeit Polens 1918 wird diese Popularität institutionell anerkannt u.a. durch die Entwicklung einer ›Mickiewiczologie‹ an den Universitäten. Bis dahin war Mickiewicz klassisch, aber nicht kanonisch.¹¹⁹ Auf der Ebene der Gesellschaft als Ganzes hat der Spezialdiskurs eine Regulationsfunktion: Er kann eine schon bestehende Klassiker-Praxis legitimieren, er kann sie aber umgekehrt auch anstoßen, indem bestimmte Werke als maßstäblich für den künstlerischen oder didaktischen Gebrauch erklärt werden. Zu Klassikern werden diese Werke erst, wenn sie in den jeweiligen Praxisbereichen tatsächlich gebraucht werden.

(Hg.): Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung, Berlin 1995, 232-244, hier 234.

117 Wilhelm Böhm: *Faust der Nichtfaustische*, Halle 1933, 2.

118 Katharina Mommsen: *Goethe und unsere Zeit. Festrede im Goethejahr 1999 zur Eröffnung der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft im Nationaltheater zu Weimar am 27. Mai 1999*, Frankfurt a.M. 1999, 11.

119 Vgl. dazu Wojcik: *Theorie der Klassik*.

Um von Klassikern *innerhalb* des Spezialdiskurses zu sprechen, scheint es sinnvoll, von den (Geistes-)Wissenschaften als Kommunikationssystem auszugehen. In diesem System werden sie aus Verständigungsgründen eingesetzt. Klassiker, so definiert es Stefan Matuschek, »sind die akzeptiertesten individuellen Anschauungsbeispiele für unseren gemeinsamen Begriffs- und Vorstellungshaushalt. [...] Sie entstehen und erhalten sich als die am häufigsten- und erfolgreichsten gebrauchten Exempel, an denen man sich und anderen einen je bestimmten Sachverhalt deutlich machen kann«¹²⁰. ›Klassisch‹ sind demnach diejenigen Phänomene zu nennen, die innerhalb des Kommunikationssystems Wissenschaft die Vorstellung von abstrakten Kategorien füllen.

Wilhelm Meister etwa ist der Bildungsroman-Klassiker: Es ist der Text, an dem sich am besten erklären lässt, was ein Bildungsroman überhaupt ist; der Vergleich mit Goethes *Meister*-Roman ermöglicht es, frühere und spätere Bildungsroman-ähnliche Texte einzuordnen und zu systematisieren. Am Fall des *Wilhelm Meister* lassen sich noch andere Sachverhalte erklären – etwa Goethes Umgang mit Zeitformen des Erzählens¹²¹ oder auch Bourdieus Theorie des literarischen Feldes.¹²² Aber die Exemplaritätsfunktion und damit der Klassikerstatus des Werkes beschränken sich auf seine Definition als Bildungsroman. Im Spezialdiskurs wird man deshalb nicht von einer bedarfsorientierten Modellierung sprechen, sondern von einer Zuspitzung: Der Klassikerstatus impliziert eine Fokussierung auf einen bestimmten Aspekt im so definierten Phänomen. Wenn von *Wilhelm Meister* als Bildungsroman die Rede ist, dann werden notwendigerweise eine ganze Reihe von anderen Aspekten in diesem Werk ausgeblendet.

Die Phänomene, die innerhalb des Kommunikationssystems Wissenschaft als Klassiker bezeichnet werden können, bilden eine relativ stabile und überschaubare Gesamtheit. Dennoch werden auch im Spezialdiskurs Klassiker produziert, und zwar in der Regel dann, wenn neue Theorien oder Begriffe etabliert werden. Denn »jede auch auf das Allgemeinste zielende Literaturtheorie [beruht] auf einer Vorauswahl, woran man sich zum Verständnis der Sache orientiert«¹²³. Insofern der neue Theorieentwurf Erfolg hat, wird diese Vorauswahl klassisch, denn sie dient dann der Klärung des theoretischen Sachverhalts bzw. seiner Weiterentwicklung und Diskussion. So ist das mit Balzacs *Sarrasine*, der Erzählung, die Barthes nach eigener Aussage zufällig wählte, um seine Theorie der Pluralität des literarischen Textes und der sich daraus ergebenden Notwendigkeit einer strukturalen Textanalyse zu veranschaulichen. Auf die prinzipielle Solidarität zwischen Theorieentwurf und Text weist Barthes in seiner knappen theoretischen Einleitung selbst hin: »chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple

120 Matuschek: Plädoyer für einen partikularistischen Klassiker-Begriff, 32ff.

121 Albrecht Koschorke: Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes *Wilhelm Meister*, in: Claudia Breger, Fritz Breithaupt (Hg.): *Empathie und Erzählung*, Freiburg i.Br. 2010, 173-186.

122 Stefanie Stockhorst: Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes: eine methodenorientierte Fallstudie am Beispiel der frühen *Wilhelm Meister*-Rezeption, in: Hubert Zapf, Günter Butzer (Hg.): *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 4, Tübingen 2009, 55-80.

123 Stefan Matuschek: Die majestätische Bequemlichkeit eines Ordnungsmodells. Zur Funktion der Scholastik in der neueren Literaturtheorie, in: Gerhard R. Kaiser, Stefan Matuschek (Hg.): *Be Gründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literaturwissenschaft, Philosophie und Theologie*, Heidelberg 2001, 173-190, hier 201.

exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer.«¹²⁴ Es ist auch Barthes' *Sarrasine*, also *Sarrasine*, wie Barthes sie in *S/Z* deutet, die zum Klassiker des Strukturalismus geworden ist: Wenn man wissen will, wie eine strukturalistische Literaturanalyse aussieht, dann nimmt man am besten den zweiten Teil von Barthes' *S/Z* zur Hand.

1.4.4 Kulturpolitischer Klassikerdiskurs

Immer wenn man etwas nicht auf die eigene Kappe zu nehmen wagt, holt man sich einen klassischen Gewährsmann.

—*Martin Walser: Was ist ein Klassiker? (1985)*

Der kulturpolitische Klassikerdiskurs ist an eine ideale – im Sinne der von Habermas untersuchten bürgerlichen – Öffentlichkeit adressiert,¹²⁵ etwa ›Volk‹, ›Nation‹, ›Menschheit‹.¹²⁶ Es geht darin um die Aushandlung von Prinzipien und Werten, die die Gesellschaft als Gesamtheit betreffen. Konkret meint das, dass es die Öffentlichkeit als kritische Masse zu überzeugen gilt. Die Funktion von Klassikern in diesem Zusammenhang lässt sich am besten mit dem Begriff der Autorität fassen: Wer die Öffentlichkeit zu überzeugen sucht und dabei auf alte Autoren oder Werke zurückgreift, tut es, um der eigenen Botschaft mehr Gewicht zu verleihen. Was behauptet wird, erscheint dadurch legitimiert, dass es schon einmal auf prägnante Weise formuliert bzw. impliziert wurde. Klassiker sind also gewissermaßen externalisierte Autoritätsargumente: Die Verantwortung für das Vermittelte wird durch den Verweis auf sie fiktiv nach Außen verlagert.

Die Funktionalisierung von Klassikern wurde bisher vorrangig am Fall des kulturpolitischen Diskurses besprochen, weil sie dort am spektakulärsten, oft auch am plakativsten ist. So ist die Behauptung des Germanisten Julius Petersen, Goethe würde im nationalsozialistischen Deutschland ›den schwarzen Gesellen und den braunen Kameraden [...] seinen Gruß nicht versagt haben«¹²⁷, eine reine Spekulation, die 1935 dazu dient, den Klassiker für das neue politische Regime brauchbar erscheinen zu lassen. Es sind solche besonders auffällige bedarfsorientierte Modellierungen, die seit Mitte der 1960er Jahre das grundlegende Misstrauen gegenüber Klassikern genährt haben.

Das geht allerdings nicht ohne Widersprüche: Als Funktionalisierungen – bzw. ›Instrumentalisierungen‹ oder ›Missbrauch‹ – herausgestellt wurden in der Regel diejenigen Gebrauchsformen, die aus der Perspektive der jeweiligen Gegenwart als moralisch zweifelhaft galten. Ein Beispiel hierfür findet sich im Katalog zur Ausstellung *Mythos*

124 Barthes: *S/Z*, 17.

125 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962/1990], Frankfurt a.M. 2004.

126 Mit den einfachen Anführungszeichen wird die im kulturpolitischen Diskurs erfolgende Adressierung an eine ideale, projizierte Öffentlichkeit markiert.

127 Julius Petersen: *Goethe-Verehrung in fünf Jahrzehnten. Ansprache zur Feier des 50jährigen Bestehens der Goethe-Gesellschaft am 27. August 1935*, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, Bd. 21, 1935, 1-25, hier 23.

Beethoven aus dem Jahr 1986, die nach den Zeiten der Ideologiekritik eine sachliche Darstellung der Beethovenrezeption intendierte.¹²⁸ In der Sektion zu »Politik und deutsche Geschichte« distanzieren sich die Autoren erwartungsgemäß vom Beethovenkult des Nationalsozialismus:

»Das Dritte Reich [tat sich] mit dem Menschen Beethoven [...] schwer. Auch die Tatsache, daß Hitler lieber Bruckner und Wagner hörte und sich zu Beethoven kaum einmal geäußert hat, mag damit im Zusammenhang stehen, daß die nationalsozialistische Zuwendung, die natürlich unvermeidlich erfolgen mußte, der Wirkung Beethovens keinen bleibenden Schaden zugefügt hat.«¹²⁹

Das Argumentationsschema ist bekannt: Die (ewigen) Klassiker, so lautet vor allem in den Nachkriegsjahrzehnten der Tenor, seien unversehrt geblieben von den widersinnigen Indienstnahmen, denen sie unter der nationalsozialistischen Herrschaft ausgesetzt wurden. Sie würden sich der politischen Instrumentalisierung wie von selbst widersetzen.

Ganz anders bewertet werden allerdings als moralisch wertvoll betrachtete Funktionalisierungen. So heißt es im Ausstellungskatalog betont positiv zur Verwendung des Anfangsmotivs der *Fünften Symphonie* als Erkennungs- und Kommunikationszeichen durch die Alliierten: »Das Morsealphabet, das für den Buchstaben V dreimal kurz und einmal lang vorsieht, Winston Churchills Victory-Fingerwink und der Rhythmus des Hauptmotivs aus Beethovens *Fünfter* verschmolzen so zu einer griffigen, stimmigen und bedeutungsvollen Abkürzung.«¹³⁰ Insofern sich die Autoren mit den Werten, die dem Gebrauch des Motivs zugrunde liegen, identifizieren können, besteht kein Grund mehr, auf die Unversehrtheit des Klassikers zu pochen. Obwohl sowohl die Indienstnahme durch die Nazis als auch die durch die Alliierten Funktionalisierungen Beethovens und seines Werks im kulturpolitischen Diskurs darstellen, werden sie also anders behandelt: Die eine wird als Instrumentalisierung des Klassikers herausgestellt, die andere als adäquates Zeugnis der Beethovenrezeption.

Es soll hier keineswegs darum gehen, grundsätzliche Unterschiede im ideologischen Gebrauch von Klassikern zu relativieren. Vielmehr soll differenziert werden zwischen moralischer Bewertung einerseits und funktionaler Analyse andererseits. Anders formuliert: Natürlich ist es richtig, den Gebrauch des Schicksalsmotivs aus Beethovens *Fünfter* als Erkennungszeichen bei den Alliierten für moralisch wertvoller zu halten als seine gleichzeitige Verwendung zur Feier von Hitlers Geburtstag. Allerdings ist es argumentativ unsauber, um nicht zu sagen naiv, sich dabei zusätzlich auf das Argument zu stützen, die alliierte Interpretation entspreche eher der Intention des Werks und sie deshalb nicht als Funktionalisierung aufzufassen. Beide Formen des Gebrauchs machen gleichermaßen das Phänomen des Klassikers aus.

128 Im Geleitwort heißt es: »Die Zeit der Bilderstürmerei [...] ist vorbei. [...] Niemand kann das Positive vom Negativen des Mythos trennen, er muß als Ganzes begriffen werden. Und er will ernstgenommen sein; denn er ist viel zu sehr in unserem Denken verwurzelt, als daß wir uns über ihn erheben könnten.« Rainer Cadenbach (Hg.): *Mythos Beethoven: Ausstellungskatalog*, Laaber 1986, 5.

129 Ebd., 143.

130 Ebd.

Wie wird aber Beethoven von den Alliierten und den Nazis gebraucht? In beiden Fällen könnte das, was vermittelt wird, auch ohne Bezug auf den Klassiker auskommen: Um einen wiedererkennbaren Jingle, wie den der BBC zu etablieren, genügt eine prägnante Tonfolge; um Hitlers Größe musikalisch zu inszenieren, hätte es genug andere feierliche Musikstücke zur Auswahl gegeben, auch von zeitgenössischen Komponisten. Der Rückgriff auf die *Fünfte* ermöglicht es aber, dem Vermittelten mehr Gewicht zu geben. Die implizite Botschaft lautet: Beethoven sagt es genauso wie wir. Der Klassiker spielt also die Rolle der Autorität, die die eigene Handlungsweise legitimiert. Damit geht eine wichtige Charakteristik des kulturpolitischen Klassikerdiskurses einher: Er ist fast immer personenbezogen. Wird nicht, wie bei Petersen, die Person des Klassikers selbst in einer Art Fiktion bemüht, dann werden musikalische oder literarische Zitate als Autorausagen präsentiert. Das zentrale Stilmittel des kulturpolitischen Klassikerdiskurses ist die Prosopopöie. Das kann so weit gehen, dass Klassikern erfundene Zitate in den Mund gelegt oder nie geschehene Handlungen attribuiert werden. Aussagen oder Handlungsweisen von Klassikerfiguren werden dann auf die gegenwärtige Situation appliziert. Bei diesem Applikationsverfahren bleibt sehr viel implizit; zentraler ist der Effekt: Es soll der Eindruck entstehen, dass die Anekdote oder das Zitat sich genau auf die gegenwärtige Lage beziehen würden.

1.4.5 Klassiker-Breitendiskurs

Was sag ich immer? Der alte Fritz, der kategorische Imperativ und unser Exerzierreglement, das macht uns keiner nach! Das und die Klassiker, damit hammer's geschafft in der Welt!

—Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick* (1931).

Der kulturpolitische Klassikerdiskurs pflegt ein emphatisches Verständnis von Öffentlichkeit: Adressiert werden ideale Projektionen von Gemeinschaft, für die der Klassiker verbindlich ist. Der Breitendiskurs richtet sich an die einzelnen Individuen, die diese Gemeinschaft bilden: An die Stelle des idealen ›Volks‹ oder der idealen ›Menschheit‹ tritt eine reale Masse, d.h. eine Summe an privaten Interessen. Damit ist der Breiten-diskurs derjenige, der am ehesten Aufschluss über eine tatsächliche Klassiker-Praxis gibt. Denn die Vermarktungs- und Verbreitungsformen von Klassikern in der materiellen Kultur und in den Massenmedien hängen auf unmittelbarere Weise als in anderen Diskursformen mit den Reaktionen der Rezipienten zusammen. Klassiker unterliegen im Breitendiskurs den Gesetzen der Markt- und Aufmerksamkeitsökonomie, was eine rasche Anpassung an wandelnden Bedürfnissen impliziert.

Die Funktion von Klassikern im Breitendiskurs lässt sich mit Blick auf Bourdieu mit dem Begriff der Distinktion fassen.¹³¹ Sei es affirmativ gemeint oder im Gegenteil ironisch gebrochen, ist der Verweis auf Klassiker ein Wink zu einer Vorstellung von Kultur (sei es der sogenannten Hochkultur oder einer Subkultur), zu der ein Verhältnis hergestellt wird. Dieses Verhältnis lässt sich sowohl als *Partizipation* als auch als *Distanzierung* auffassen. Durch den materiellen oder geistigen Besitz eines Klassikers wird eine

131 Pierre Bourdieu: *La distinction: critique sociale du jugement* [1979], Paris 2007.

kulturelle Zugehörigkeit markiert, was Carl Zuckmayer in seinem *Hauptmann von Köpenick* auf den Punkt bringt: Wenn Schneider Wormser im oben angeführten Zitat sich mit Kant und »den Klassikern« brüstet, dann tut er es, um sich von einem kulturellen ›Unten‹ abzugrenzen – jenes, das in seinen Augen durch den streunenden Ex-Sträfling Wilhelm Voigt repräsentiert ist. Doch entsteht der Witz im Stück gerade durch die Inkongruenz der Inanspruchnahme: Wer »die Klassiker« wie Schneider Wormser offen als Distinktionsmerkmal gebraucht, macht sich lächerlich. Damit schafft Zuckmayer eine weitere Ebene der kulturellen und sozialen Distinktion, auf der sich diejenigen treffen, die ein distanzierendes Verhältnis zur Literatur beanspruchen und sie nicht als Aushängeschild nutzen.

Was im *Hauptmann von Köpenick* literarisch bearbeitet und reflektiert wird, kann man auch auf ein aktuelles Beispiel übertragen: den Gebrauch von Klassikern in der Dingkultur. Wer etwa eine Goethe-Playmobilfigur erwirbt, ist nicht im Besitz irgendeines Spielzeugs, sondern signalisiert damit ein zumindest minimales Bewusstsein vom Stellenwert Goethes in der Gesellschaft. Für den Käufer der Playmobilfigur steht Goethe *für* irgendetwas: für (Hoch-)Kultur, Bildung, Humanismus, Geschichte, deutsche Identität etc. Das Spielzeug kann eine Form der Teilhabe an diesem ›Etwas‹ sein. Vielleicht verschenkt der Käufer es an ein Kind, mit der Überzeugung, dass dieses an das von Goethe Verkörperte herangeführt werde. Vielleicht sieht er in der Playmobil-Figur aber andersherum einen Zusammenprall zwischen Hochkulturellem und Trivialem – und stellt sie als (selbst-)ironische Geste auf den heimischen Schreibtisch. Er führt dadurch eine Distanz zu Goethe und dem ein, was er für ihn und die Gesellschaft bedeutet. Dennoch muss er sich dazu zunächst in ein Verhältnis zu dem Klassiker setzen können. Auch um den Kauf einer Goethe-Playmobilfigur als ironische Geste aufzufassen bedarf es eines minimalen Bewusstseins um den Stellenwert Goethes in der (westlichen) Kultur. Der Klassiker – hier reduziert auf wenige charakteristische Merkmale, bei Zuckmayer sogar auf die Kategorie des ›Klassikers‹ selbst – verweist im Breitendiskurs auf einen größeren Sinnzusammenhang. Er ist ein Zeichen *für* etwas.

1.4.6 Klassiker-Bildungsdiskurs

Dass Klassiker etwas mit Bildung zu tun haben, wird in der französischen Klassikdiskussion immer wieder betont. ›*Classique*‹ wird schon in Furetières *Dictionnaire universel* in die Nähe von ›*classe*‹ gerückt: »CLASSIQUE, adj. masc. & fém., qui ne se dit guère que des auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles, ou qui y ont grande autorité.«¹³² Tatsächlich ist im Bildungsdiskurs eine kontinuierliche Klassikerpraxis zu beobachten: Es ist der Ort, an dem das (schul-)kanonisch Gesetzte in die Praxis umgesetzt wird.¹³³ Trotzdem gehe ich davon aus, dass der Klassiker-Bildungsdiskurs keine eigenständige Form des Klassikerdiskurses darstellt, weil er abhängig von anderen Formen ist.

Die Funktionsweise von Klassikern im Bildungskontext ergibt sich zum einen aus dem Klassiker-Spezialdiskurs: Klassiker werden gebraucht, um Wissen über histori-

132 Antoine Furetière: *Dictionnaire universel*, Paris 1690.

133 Vgl. Isabelle de Peretti, Béatrice Ferrier, Christine Prévost (Hg.): *Enseigner les classiques aujourd'hui: approches critiques et didactiques*, Bruxelles 2012.

sche, ästhetische, gattungsbegriffliche Kategorien zu konkretisieren. Racines *Phèdre* ist besonders gut geeignet, um alle Aspekte der klassizistischen Tragödie anzusprechen; Mozarts *Sonate facile* um zu erklären, was eine Sonatenhauptsatzform ist. Klassiker haben hier eine Exemplaritätsfunktion. Sie werden zum anderen zur Vermittlung von Werten gebraucht, und erfüllen dann – wie im kulturpolitischen Klassikerdiskurs – eine Autoritätsfunktion. Kristina Popp hat untersucht, wie Goethes Biografie und Werke im ausgehenden 19. Jahrhundert zum Zweck der Moralerziehung, aber auch der Stabilisierung bürgerlicher und humanistischer Wertvorstellungen dienten;¹³⁴ zu Beginn des 21. Jahrhunderts werden der Autorin zufolge goethesche Texte im Deutschunterricht nicht ausschließlich, aber auch als »literarische Denkbilder« gelesen, d.h. als »Wahrnehmungs-, Deutungs- und Sinnangebote, von denen die Schülerinnen und Schüler Gebrauch machen können«¹³⁵. Im Vordergrund stehe dann »nicht das literarische Werk als sprachliches Gebilde, als ästhetischer Gegenstand [...], sondern das Wirkungspotenzial«¹³⁶.

1.4.7 Klassiker-Metadiskurs

Es bleibt eine letzte Form des Klassikerdiskurses in Erwägung zu ziehen, bei der im Unterschied zu den anderen Diskursformen nicht die Funktion im Mittelpunkt steht, weshalb sie nicht in der oben präsentierten Typologie erscheint: der Klassiker-Metadiskurs. Dieser ist dann gegeben, wenn der Umgang mit Klassikern in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisbereichen und den ihnen korrespondierenden Diskursivitäten reflektiert wird. Im Metadiskurs wird auf die Funktionalisierungsmechanismen von Klassikern aufmerksam gemacht. Der Spezialdiskurs, wenn er explizit den Anspruch hegt, die Klassiker *nicht zu gebrauchen*, eröffnet eine solche Perspektive. Ein Beispiel ist die schon zitierte Studie von Böhm *Faust der Nichtfaustische*, die, indem sie die gesellschaftlich-politische Faust-Praxis benennt, das Bewusstsein für den Unterschied zwischen Faust als Dramenfigur und Faust als Klassiker (hier im Sinne des kulturpolitischen Diskurses) schärft. Die Originalität von Böhms Ansatz liegt darin, dass er diesen Klassikergebrauch für sich gelten lässt.

Weitere Beispiele für eine Reflexion der Klassikerpraxis im Spezialdiskurs finden sich in der Klassikforschung: Geradezu paradigmatisch wurden etwa in der *Klassik-Legende* – wie bereits ausgeführt – die Funktionalisierungsmechanismen »entlarvt«, die dem Epochenkonstrukt Weimarer Klassik zugrunde liegen. In diesem Fall ist es das explizite Anliegen der Autoren, mit der von ihnen herausgestellten Klassikerpraxis zu brechen. Wenn der Spezialdiskurs zum Ort des Metadiskurses wird, ist das Ziel eine Richtigstellung: Dem Konzept vom faustischen Menschen wird die auf Texthermeneutik basierende »nichtfaustische« Dramenfigur gegenübergestellt, dem politisch-ideologischen Konstrukt von Deutscher Klassik eine historisch bzw. ästhetisch fundierte Auffassung von Weimarer Klassik.

134 Kristina Popp: Goethe: Vorbild oder Denkbild? Goetherezeption im Deutschunterricht des späten 19. Jahrhunderts und im aktuellen Literaturunterricht, Frankfurt a.M. 2005, 214.

135 Ebd., 230.

136 Ebd.

Die Reflexion über Status und Gebrauch von kulturellen Gegenständen kann aber auch außerhalb des Spezialdiskurses stattfinden. Als Klassiker-Metadiskurs können die Essays bezeichnet werden, die eine Antwort auf die Frage »Was ist ein Klassiker?« bringen. Die Einnahme einer solchen Metaperspektive ist nicht immer, aber bemerkenswert oft, durch einen äußeren Anlass motiviert. Es ist, als würden die Autoren von Klassiker-Essays bewusst eine Pause in einer alltäglichen Klassikerpraxis einlegen. So unterbricht Sainte-Beuve seine Reihe der *Causeries* über aktuelle Publikationen, um auf die Frage einzugehen, die ihm »un homme d'esprit«¹³⁷ vorgelegt habe. Mit seinem Essay nimmt der Autor momentan Abstand von der Praxis der Literaturkritik, die man als Begleiterscheinung des Kunstdiskurses ansehen kann. T.S. Eliots berühmte Abhandlung *What is a classic?* geht auf eine Rede zurück, die er im Oktober 1944 bei der Gründung der Vergil-Gesellschaft in London hält.¹³⁸ Der Schriftsteller markiert zu Beginn des Textes die Distanz zur Gelehrtenpraxis der Vergil-Spezialisten, die ihm zuhören. Die durch Gottfried Honnefelder animierte Publikation zur Eröffnung der Bibliothek Deutscher Klassiker, in der sich u.a. Martin Walsers Klassiker-Essay befindet, dient der Reflexion einer editorischen – also kanonisierenden – Praxis.¹³⁹ Nicht zuletzt sind Klassikerjubiläen zu nennen, die nicht nur die Produktion von Klassikerdiskursen befördern, sondern auch ihre kritische Reflexion.

Den okkasionalistischen Charakter des Klassiker-Metadiskurses zu betonen ist deshalb wichtig, weil dadurch seine stabilisierende Funktion sichtbar wird. So kritisch und zuweilen ikonoklastisch dieser sein mag, so geht es doch immer wieder darum, die Klassikerpraxis zu begründen, gegebenenfalls zu korrigieren und letztendlich zu bewahren. Das gilt im Übrigen auch für den Spezialdiskurs, wie die vorangehenden Ausführungen zur Begriffsgeschichte gezeigt haben: Die Kritik an der Klassikerpraxis dient dazu, den Begriff des Klassischen neu zu fundieren, ihn also erhaltenswert erscheinen zu lassen. Insofern trägt der Klassiker-Metadiskurs ähnlich wie die anderen Formen des Klassikerdiskurses zur Permanenz des Phänomens bei.

Um das zuletzt an einem Beispiel zu veranschaulichen: Der eingangs zitierte Klassiker-Essay von Calvino, dessen Originaltitel *Italiani, vi esorto ai classici* lautet,¹⁴⁰ gibt sich offen als Plädoyer für das Lesen von Klassikern aus, wobei der Schriftsteller letztendlich die Begründung und die Bewahrung eines Bildungskanons im Blick hat. Mit dem Bild der Staubwolke fasst er griffig zusammen, was das Phänomen der Klassik im Kern ausmacht: sein kontinuierlicher Gebrauch in unterschiedlichen Diskursformen. Obwohl für ihn der eigentliche Klassiker nur jener »Klassiker-an-sich« sein kann, der sich unter den Staubschichten verbirgt, indiziert er mit der Staub-Metapher zugleich die Unentbehrlichkeit der Klassikerdiskurse. So erdrückend diese auch seien, tragen sie zur Stabilität des Gesamtphänomens bei. Diesen Gedanken hat Philippe

137 Charles-Augustin Sainte-Beuve: Qu'est-ce qu'un classique? in: Ders.: *Causeries du lundi*, Bd. 3, Paris 1850, 38-55, hier 38.

138 T.S. Eliot: *What is a classic?*, London 1945.

139 Martin Walser: Was ist ein Klassiker?, in: Gottfried Honnefelder (Hg.): *Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker*, Frankfurt a.M. 1985, 3-10.

140 Veröffentlicht in der Wochenzeitschrift *L'Espresso* am 28. Juni 1981.

Sollers in der Einleitung zur französischen Ausgabe von der italienischen Essaysammlung aufgegriffen und in ein ihm eigenes Bild übertragen. Calvinos Staubwolke wird bei Sollers zum Fliegenschwarm, der den Klassiker umgibt.¹⁴¹ Allerdings geht es dem Schriftsteller keineswegs darum, die lästigen Insekten abzuschaffen, sind sie es doch gerade, die die Vitalität des Klassikers unter Beweis stellen: »Ce qui ne veut pas dire que les mouches n'ont pas leur nécessité. De même, les interprétations sont fatales et utiles: un classique, pourrait-on dire, s'en nourrit, les digère, les détruit.«¹⁴²

1.5 Zwischenfazit: zur Polyfunktionalität von Klassikern

Die immer wieder behauptete ›Immunität‹ der Klassiker gegen alle möglichen Instrumentalisierungsformen hat, so meine These, wenig mit der Beschaffenheit des ›Klassikers-an-sich‹ zu tun. Einen ›Klassiker-an-sich‹, der sich von allein gegen vermeintlich ›falsche‹ Funktionalisierungen wehren oder wie ein Phönix aus der Asche der Fehlinterpretationen aufsteigen würde,¹⁴³ gibt es nicht. Und es gibt auch keine Diskursform, die wirksam gegen ›falsche‹ Indienstnahmen antreten oder irgendwelche Funktionalisierungen verhindern könnte. Denn das Kriterium der Wahrheit ist eigentlich nur für den Spezialdiskurs von Relevanz. Natürlich ist es die Funktion von Wissenschaft, Klischees, Fehlannahmen, Verfälschungen oder auch Missbräuche zu hinterfragen und Richtigstellungen vorzunehmen. Aber die Wirksamkeit wissenschaftlicher Widerlegungen und Richtigstellungen sollte man in diesem Fall nicht überschätzen.

Im Grunde verhält es sich mit Klassikern ähnlich wie mit Fake News: Begründete, rationale Argumente scheinen dem Phänomen der Verbreitung von bewusst manipulierten Informationen wenig oder gar nichts antun zu können. Fake News zirkulieren nicht, weil sie wahr oder auch nur glaubwürdig erscheinen würden; sie werden weitergegeben und ausgebaut, weil sie das Weltbild bestimmter kultureller, sozialer, politischer Gruppen bestätigen und ihrem je aktuellen Bedarf entsprechen. So hindert kein noch so begründetes (historisches, analytisches, hermeneutisches) Argument, dass ein Klassiker weiterhin – aus wissenschaftlicher Perspektive – ›falsch‹ gebraucht werde.

So gesehen ist die Behauptung, Schiller oder Beethoven hätten ihre berühmteste *Ode* nicht *der Freude*, sondern *der Freiheit* widmen wollen, eine der wirksamsten Fake

141 »On ne saurait mieux dire qu'un classique est une sorte d'animal perpétuel et irréductible, une sorte de cheval qui, dans une prairie, chasserait sans arrêt, par un léger frémissement de son pelage, les mouches qui se posent sur lui.« Philippe Sollers: Calvino lecteur, in: Italo Calvino: Pourquoi lire les classiques? Paris 1995, III.

142 Ebd.

143 Die Phönix-Metapher wendet auch Hans Ulrich Gumbrecht auf das Phänomen der Klassik an, um es vom Kanon zu unterscheiden. Er geht von einer Ablösung eines kanonischen Systems (›Kanon-Asche‹) durch die Klassiker in der Zeit um 1800 aus (›Klassik-Phönix‹). Der »auf Normierung, interaktionsfördernde Komplementarität und Reproduktion kommunikativen Verhaltens« setzende Kanon betrachtet er als ein Phänomen der Aufklärung; Klassiker seien dagegen als eine Antwort auf einen dreifachen Individualisierungsprozess in der Moderne zu verstehen (Individualisierung der Lese-Praxis und der literarischen Kommunikation, Singularität als Wertschätzung). Vgl. Gumbrecht: »Phönix aus der Asche« oder: Vom Kanon zur Klassik, 291.

News der Musikgeschichte: Vielfach pseudowissenschaftlich nachgewiesen, vielfach wissenschaftlich widerlegt, ist der Gedanke nach wie vor im Umlauf. Obwohl Leonard Bernsteins Berliner Aufführung der *Neunten Symphonie* im Dezember 1989, bei der er die weit zurückgehende Tradition der Umtextierung wieder aufgriff, die Diskussion um die Fundierung der »freiheitlichen« Deutung von Schillers Gedicht erneut anstieß, hat sie ihr neue Legitimität verliehen. Seine Interpretation ist zum griffigen Symbol für die Zeit der Wende und die mit ihr verbundenen Hoffnungen geworden, ein Symbol, das gefällt und viele Menschen anspricht – kurz: das ihrem Bedarf entspricht. Dass diese Deutung historisch betrachtet »falsch« ist, spielt dabei keine Rolle. Im Gegenteil: Die *Ode an die Freude/Freiheit* erschien durch Bernsteins Eingriff in ihrer Funktion als europäische Hymne zusätzlich legitimiert.¹⁴⁴

Dass Klassiker wie Goethe, Beethoven und Hugo den kulturellen Wandel überdauern, hat also nur wenig mit den intrinsischen Eigenschaften ihrer Biografien und Werke zu tun, mit einem wie auch immer zu definierenden »Klassiker-an-sich«, der den unzähligen Verwendungsweisen »widerstehen« würde. Im Gegenteil: Es sind diese Verwendungsweisen, die das Phänomen im Kern ausmachen. Die Permanenz der drei Klassiker erklärt sich aus der Tatsache, dass sie zu fast jeder Zeit Gegenstand konkurrierender und konfligierender Funktionalisierungen sind. Die simultanen und zum Teil konträren Gebrauchsformen ermöglichen den Phönix-Effekt. Und das nicht nur in dem Sinne, dass die Klassiker nicht auf eine Interpretation festgelegt werden könnten, etwa Goethe als Befürworter der Nazis oder Beethoven als überholter Klassizist. Denn der Zugriff auf Goethe, Beethoven oder Hugo in einer Diskursform und/oder Kultur regt zu weiteren Gebrauchsweisen an – sei es innerhalb oder außerhalb dieser Diskursform und/oder Kultur: zu Weiterverwendungen, Kommentaren, Berichtigungen, Widersprüchen, Remodellierungen, die jeweils andere, alternative Funktionalisierungen sind. Diesen Mechanismus anzuhalten erscheint im Fall von robusten Klassikern wie Goethe, Beethoven und Hugo kaum möglich: Die Pluralität der Gebrauchsweisen spricht dafür, dass sie in Zukunft weiterhin gebraucht werden. Die Staubwolke, die den Klassiker umgibt, macht ihn also nicht nur als solchen erkennbar, sie ist auch die Bedingung seiner Permanenz.

144 Zu Bernsteins Aufführung der *Neunten* 1989 vgl. das Kapitel »Epilogue: Beethoven's Ninth at the Wall«, in: Alexander Rehding: *Music and monumentality: commemoration and wonderment in nineteenth-century Germany*, Oxford 2009, 197ff.

2. Warum Klassikerfeiern?

Um das Klassische am Klassiker zu verstehen, muss man nicht primär sein Werk studieren, sondern sich mit den Verwendungsweisen befassen, die seine Permanenz begründen. Dadurch sieht man sich einer methodischen Schwierigkeit konfrontiert: Die Menge an Dokumenten, die von den Verwendungen zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Kontexten zeugen, übertrifft bei Weitem das vergleichbar noch überschaubare Werk. Der Klassikerdiskurs lässt sich also immer nur partiell rekonstruieren. Um dennoch den Zusammenhang zwischen Permanenz und Polyfunktionalität beleuchten zu können, wird in dieser Studie eine dreifache Reduktion der Materialfülle vorgenommen. Das Klassikverständnis wird erstens an drei repräsentativen Fallbeispielen aus unterschiedlichen kulturellen und disziplinären Kontexten erprobt: Beethoven, Goethe und Hugo. Dies ermöglicht es auf Divergenzen, vor allem aber auf Konstanten in der Praxis der Klassik einzugehen. Es wird zweitens auf die Jubiläen fokussiert, die jeweils vor und nach dem als tiefen Einschnitt erlebten Zweiten Weltkrieg stattgefunden haben: 1927 und 1970 für Beethoven, 1932 und 1949 für Goethe, 1935 und 1952 für Hugo. Diese Klassikerfeiern sind Momente der Verdichtung der Diskurse und eignen sich deshalb für einen repräsentativen Querschnitt durch die vielfältigen Verwendungsweisen. Um drittens auf die Interaktionen zwischen den unterschiedlichen Formen des Klassikerdiskurses eingehen zu können, wird jedes Gedenkjahr anhand eines Schlüsseldokuments erarbeitet, das über mehrere Medienkanäle verbreitet wurde.

2.1 Zur reintegrierenden Wirkung von Jubiläen

2.1.1 Fragmentierung als Problem der Rezeption im 20. Jahrhundert

Um die Struktur seines Buches *Beethoven in America* zu veranschaulichen, bedient sich Michael Broyles einer Analogie.¹ Die Geschichte der Beethovenrezeption in den Vereinigten Staaten könne man mit dem Plan der *Green line* vergleichen. Die Bostoner U-Bahn-Linie folgt von Nord nach Süd zunächst einem einzigen geradlinigen Verlauf, was

1 Michael Broyles: *Beethoven in America*, Bloomington [u.a.] 2011, 4ff.

Broyles auf die Rezeption im 19. Jahrhundert bezieht. Diese ließe sich als eine zunehmende Sakralisierung und Heroisierung des Komponisten in Anlehnung an die deutsche romantische Tradition zusammenfassen. Für die Darstellung dieser Zeitspanne sei es also möglich, chronologisch vorzugehen. Ab einem gewissen Punkt beginnt sich die *Green line* vielfach zu verzweigen. Das ließe sich, so der Autor, ins Verhältnis zu den vielfältigen Aneignungen und Aktualisierungen Beethovens im 20. Jahrhundert bringen, die parallel zueinander verliefen. Deshalb bevorzugt Broyles für den zweiten Teil seiner Studie eine thematische Herangehensweise: »Thus the second and longer part of this book traces various branches through the twentieth century, each with its own stops, destinations and highlights.«²

Die Analogie veranschaulicht treffend die Schwierigkeit, der sich ein Großteil der Rezeptionsstudien – nicht nur im Bereich der Musik³ – konfrontiert sehen: Lässt sich die Wirkungsgeschichte eines Autors oder Komponisten bis zur Jahrhundertwende einigermaßen kontinuierlich darstellen, setzt spätestens im 20. Jahrhundert eine Pluralisierung der Rezeptionsformen ein, die eine kohärente, lineare Narration erheblich erschweren.

Im Hinblick auf die im vorangehenden Kapitel beschriebenen Kategorien können die von Broyles beobachteten Verzweigungen sowohl als kulturelle als auch diskursive Ausdifferenzierungsprozesse aufgefasst werden. Im 20. Jahrhundert werden Klassiker in immer vielfältigeren (national-)kulturellen oder soziokulturellen Kontexten sowie in verschiedenen Lebensmilieus gebraucht. Zugleich erfüllen sie in einer funktional differenzierten Gesellschaft in unterschiedlichen diskursiven Zusammenhängen je unterschiedliche Funktionen. Diese Fragmentierung der Rezeptionsformen lässt sich nicht monokausal erklären. Sie ist sicherlich auf eine fortschreitende Demokratisierung der Kultur seit Beginn des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Sie hängt aber auch unmittelbar mit der medialen Vielfalt der Verbreitungsformen zusammen. Die kulturellen und diskursiven Ausdifferenzierungsprozesse innerhalb der Wirkungsgeschichte von Klassikern sind deshalb (aus heutiger Perspektive) erst fassbar, wenn man die Medien der Klassikerrezeption in ihrer Diversität berücksichtigt, wobei Medien hier als Träger der unterschiedlichen Formen des Klassikerdiskurses verstanden werden.⁴

Die mediale Diversifizierung und die damit einhergehende Fragmentierung der Rezeptionsformen und Rezeptionskreise setzt spätestens im Zeitalter der Industria-

2 Ebd., 6.

3 So leitet beispielsweise Mandelkow den vierten Band seiner Dokumentation zur Goetherezeption, die den Zeitraum 1918 bis 1982 abdeckt, mit der Vorbemerkung ein: »War es schon für den Zeitraum von 1870 bis 1918 einem einzelnen Forscher kaum noch möglich, die ungeheure Masse an vorhandenen Rezeptionsdokumenten zu überschauen und zu sichten, so müsste ein solcher Anspruch für den in diesem Band dokumentierten Zeitraum das Signum purer Hochstapelei tragen.« Karl Robert Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil IV 1918-1982*, München 1984, xvii.

4 Zum Zusammenhang zwischen Diskurs und Medien vgl. Stefan Meier, Juliette Wedl: *Von der Medienvergessenheit der Diskursanalyse. Reflexionen zum Zusammenhang von Dispositiv, Medien und Gouvernementalität*, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff et al. (Hg.): *Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Bd. 1: *Theorien, Methodologien und Kontroversen*, Bielefeld 2014, 411-435.

lisierung ein,⁵ nimmt aber im Zeitalter der Massenmedien exponentiell zu. So ermöglicht es das Radio – um nur den wichtigsten medialen Innovationsschub zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu nennen – breite gesellschaftliche Schichten zu integrieren, indem z.B. gezielte Bearbeitungen und Adaptionen klassischer Werke an verschiedene Hörergruppen – etwa Jugendliche, Frauen, Arbeiter, Akademiker – vermittelt werden.

Vor dem Hintergrund der zunehmenden kulturellen und diskursiven Pluralisierung der Rezeptionsformen im 20. Jahrhundert erscheint es sinnvoll, den Untersuchungsgegenstand einzugrenzen, ohne zugleich die für das Phänomen des Klassikers konstitutive Vielfalt aus den Augen zu verlieren. In diesem Buch wird deshalb, anders als bei Broyles, keine diachrone Darstellung der Kontinuität der Rezeption in jedem der einzelnen Zweige vorgenommen. Mit der Fokussierung auf die Gedenkjahre der Zwischen- und Nachkriegszeit werden vielmehr Querschnitte durch die vielfältigen Verwendungsweisen privilegiert und eine synchrone Überlegung zum Verhältnis der Rezeptionszweige untereinander angestellt.

Die Querschnitte geschehen allerdings keineswegs zufällig, was die Vorgehensweise von der Hans Ulrich Gumbrechts unterscheidet, der in seiner 1997 veröffentlichten Monografie *1926: ein Jahr am Rand der Zeit* einen »Versuch über historische Gleichzeitigkeit«⁶ vorlegte. Gumbrecht verzichtete auf die Wahl eines sogenannten »Schwellenjahres«⁷, um von der Kontinuität und Kausalität in der Geschichtsschreibung zu abstrahieren. Auf der Ebene der Geschichte der Klassikerrezeption kann man Jubiläen dagegen durchaus als »Schwellenjahre« bezeichnen: Oft werden sie in entsprechenden Darstellungen auch als Wendepunkte angegeben.⁸ Das hat damit zu tun, dass Klassikerfeiern als Ereignisse – genauer als Medienereignisse – inszeniert werden und somit, folgt man der Definition von Reinhart Koselleck, ein »Minimum von Vorher und Nachher«⁹ produzieren, also zeitstrukturierend wirken.

5 Zum Fall der populären Faustrezeption im 19. Jahrhundert vgl. Carsten Rohde: Faust populär. Zur Transformation »klassischer« Stoffe in der modernen Massen- und Populärkultur, in: *Oxford German Studies*, Bd. 45, Nr. 4, 2016, 380-392.

6 Hans Ulrich Gumbrecht: *1926: ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt a.M. 2003, übers. v. Joachim Schulte, 475.

7 Ebd.

8 So ist etwa Scott Burnhams Überblick über die Wirkungsgeschichte Beethovens nach dem Todesjahr 1827 und den Gedenkjahren 1870, 1927 und 1970 strukturiert. Vgl. Scott Burnham: *The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer*, in: Glenn Stanley (Hg.): *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge 2000, 272-291.

9 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* [1979], Frankfurt a.M. 2003, 144f.

2.1.2 Klassikerfeiern als Medienereignisse

2.1.2.1 Jubiläen in der kulturwissenschaftlichen Fest- und Gedächtnisforschung

Das (historische) Jubiläum ist seit den 1990er Jahren vermehrt in den Fokus der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und Festforschung geraten.¹⁰ Es wurde – ausgehend von der ritualen Praxis in oralen Kulturen – als »Medium«¹¹ bzw. »Praxis des kulturellen Gedächtnisses«¹² definiert. Die Funktionsverwandtschaft mit anderen Objektivationen des kulturellen Gedächtnisses – d.h. allen zentralen Wiedergebrauchstexten, -Bildern und -Riten einer gegebenen Kultur¹³ – hat Aleida Assmann mit einer Analogie zwischen Jubiläum und Denkmal auf den Punkt gebracht: »Jahrestage und Jubiläen sind [...] Denkmäler in der Zeit, die das, was immer ferner rückt, periodisch zurückholen und einer allgemeinen Öffentlichkeit wieder zu Bewusstsein bringen.«¹⁴ Insofern das Paradigma des kulturellen Gedächtnisses dazu tendiert, Gedächtnis mit Identität gleichzusetzen,¹⁵ wird Jubiläen in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung eine identitätsstiftende Funktion zugeschrieben. Als Wir-Erlebnisse und Inszenierungen von Traditionen bzw. gemeinsamen Zeithorizonten dienen sie der Konstruktion und Sicherung kollektiver Identitäten. So heißt es auch zusammenfassend bei Assmann: »In Ergänzung zu den einsamen Formen der kulturellen Teilhabe braucht die Gesellschaft Möglichkeiten einer gemeinsamen Vergewisserung kultureller Identität in einem öffentlichen Raum. Diesen Raum schaffen die Denkmäler in der Zeit.«¹⁶

-
- 10 Für systematische Herangehensweisen vgl. u.a. Winfried Müller: Das historische Jubiläum. Zur Geschichtlichkeit einer Zeitkonstruktion, in: Ders. (Hg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster 2004, 1-75; Paul Münch (Hg.): Jubiläum, Jubiläum ... Zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung, Essen 2005; Catrin B. Kollmann: Historische Jubiläen als kollektive Identitätskonstruktion: ein Planungs- und Analyseraster, überprüft am Beispiel der historischen Jubiläen zur Schlacht bei Höchstädt vom 13. August 1704, Stuttgart 2014; T. G. Otte: Centenaries, self-historicization and the mobilization of the masses, in: Ders. (Hg.): The age of anniversaries. The cult of commemoration, 1895-1925, London, New York 2018, 1-35.
- 11 Jan Assmann: Der zweidimensionale Mensch: das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses, in: Ders., Theo Sundermeier (Hg.): Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt, Gütersloh 1991, 13-30.
- 12 Michael Maurer: Fest, in: Ralf Konersmann (Hg.): Handbuch Kulturphilosophie, Stuttgart, Weimar 2012, 209-303, hier 302. Darin zusammenfassend zur Polarität zwischen Fest (als Exzeß) und Feier (als kulturelle Praxis). Vgl. auch grundlegend: Michael Maurer (Hg.): Das Fest: Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, Köln 2004.
- 13 Vgl. grundlegend Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen [1992], München 1999; Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999; sowie einführend Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung [2005], 3. Aufl., Stuttgart 2017.
- 14 Aleida Assmann: Jahrestage – Denkmäler in der Zeit, in: Paul Münch (Hg.): Jubiläum, Jubiläum ... Zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung, Essen 2005, 305-314, hier 313.
- 15 Zur Gleichsetzung von Identität und Gedächtnis im Paradigma des kulturellen Gedächtnisses vgl. Felix Denschlag: Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des »kollektiven Gedächtnisses« mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie, Bielefeld 2017.
- 16 Assmann: Jahrestage – Denkmäler in der Zeit, 314.

Die Annahme, auch Klassikerfeiern – als spezielle Kategorie von Jubiläen – erfüllen eine identitätsstiftende Funktion, ist natürlich nicht ganz von der Hand zu weisen, wie die Analysen in den folgenden zwei Hauptteilen belegen werden. Sie *nur* als Medien des kulturellen Gedächtnisses zu betrachten hat meiner Ansicht nach allerdings zwei Nachteile. Zum einen wird dadurch in der Forschung zumeist auf einen nationalen Wirkungsrahmen fokussiert. Klassikerjubiläen werden – ähnlich wie Klassiker – als eine primär nationale Angelegenheit angesehen. Parallele Aneignungsprozesse in anderen (National-)Kulturen oder auch transnationale Aneignungsprozesse werden dabei weitgehend ausgeblendet.¹⁷

Auf den zweiten Nachteil weist Assmanns Bild vom Jubiläum als »Denkmal in der Zeit« hin: Gedenkfeiern haften in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung etwas Statisches an. Damit wird erneut nur ein Teil des Phänomens ins Auge gefasst. Vielleicht entspricht es der Intention der institutionellen Akteure, mithilfe von Klassikerjubiläen Identitäten zu verfestigen. Doch sind Klassikerfeiern in ihrer konkreten Ausgestaltung alles andere als statische Gebilde. Wie auch kein Denkmal ohne langwierige Debatten im öffentlichen Raum errichtet werden kann, so öffnet jedes Jubiläum einen Raum für die Neubewertung des gefeierten Gegenstands, an der eine Vielzahl von Akteuren beteiligt ist. Assmann ist zuzustimmen, wenn sie im Hinblick auf den Vergewärtigungsprozess des Vergangenen feststellt: »Was zurückgeholt wird, ist jedesmal etwas anderes.«¹⁸ Doch sollte man ergänzen: Was zurückgeholt wird, muss auch jedes Mal neu ausgehandelt werden. Man könnte das im Hinblick auf die von Jan und Aleida Assmann geprägte Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis – also zwischen der lebendigen Erinnerung, die auf Alltagskommunikation basiert, und den in symbolischen Formen und Codierungen festgehaltenen Objektivationen des Gedächtnisses¹⁹ – auch so formulieren: Anlässlich von Jubiläen werden die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses wieder zum Gegenstand des kommunikativen Gedächtnisses.

2.1.2.2 Zum Begriff des Medienereignisses

Um anhand der Jubiläen die Funktionsweise von Klassikern zu erfassen, ist es sinnvoll, sie nicht als Medien des kulturellen Gedächtnisses, sondern als Medienereignisse anzusehen. Der Akzent wird somit von der Funktion der Feier überhaupt (»wozu dient ein Jubiläum?«) auf ihr Charakteristikum verlagert, nämlich eine Verdichtung der Diskurse zu demselben Thema. Medienereignisse wurden von den Medien- und Kommunikationswissenschaften definiert als »*certain situated, thickened, centering performances of mediated communication that are focused on a specific thematic core, cross different media products and reach a wide and diverse multiplicity of audiences and participants.*«²⁰

17 Vgl. den Forschungsüberblick in Abschnitt 2.4.

18 Assmann: Jahrestage – Denkmäler in der Zeit, 313.

19 Vgl. dazu – neben der oben zitierten Literatur – auch: Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Ders., Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1988, 9-19.

20 Nick Couldry, Andreas Hepp: Introduction: media events in globalized media cultures, in: Nick Couldry, Andreas Hepp, Friedrich Krotz (Hg.): Media events in a global age, London, New York 2010, 1-20, hier 12. Hervorhebung im Original.

Diese weite Definition ermöglicht es, zwei wichtige Eigenschaften von Klassikerfeiern im Zeitalter der Massenmedien anzusprechen:

1. *Die Fokussierung auf den Gegenstand der jeweiligen Feier*: Im Rahmen von Jubiläen entwickelt sich eine besondere Sensibilität der medialen Akteure für das, was sich ins Verhältnis mit dem gefeierten Gegenstand bringen lässt. Das bedeutet, dass alles, was in irgendeiner Weise mit dem tagesaktuellen Klassiker zu tun hat, von den (Massen-)Medien registriert und verbreitet wird. Diskursen, die sonst an einen eher überschaubaren Adressatenkreis gerichtet sind, wie etwa dem Spezialdiskurs, wird im Rahmen eines Medienereignisses gesamtgesellschaftliche Relevanz attestiert.

2. *Die Integration unterschiedlicher Öffentlichkeitssphären*: Die Streuung von Diskursen über unterschiedliche Medien ermöglicht eine breite mediale Teilnahme, sowohl auf soziokultureller als auch auf transnationaler Ebene. Klassikerfeiern lassen einen Medienraum entstehen, in dem alles, was sich sonst in getrennten Bereichen der Gesellschaft abspielt, in weitere Kreise transportiert wird. Insofern haben sie im Hinblick auf die oben geschilderte Fragmentierung der Klassikerrezeption eine reintegrierende Wirkung. Das bedeutet nicht, dass es zu einem gesamtgesellschaftlichen Konsens über die gefeierte Figur käme, sondern dass die unterschiedlichen Formen des Klassikerdiskurses verstärkt miteinander interagieren.

Klassikerfeiern als Medienereignisse zu bezeichnen ermöglicht es, der Tatsache Rechnung zu tragen, dass es die (Massen-)Medien sind, die den unzähligen Gedenkfeiern, Festreden, Vorträgen, Ausstellungen und Publikationen einen Resonanzraum bieten. Durch die Verbreitung von Informationen in weiten Kreisen der Öffentlichkeit ermöglichen Tagespresse, Zeitschriften und Rundfunk die kollektive Teilnahme am Gedenken und tragen auf diese Weise zur Schaffung einer Erfahrungsgemeinschaft bei.²¹ Doch gleichzeitig, und das ist das Entscheidende, sind es auch die Medien, die das Jubiläum als öffentliches und kollektives Ereignis aktiv mitgestalten. Der Begriff des Medienereignisses, wie er in den Kulturwissenschaften gebraucht wird, ermöglicht es, auf die grundsätzliche Medienstrukturiertheit von Klassikerfeiern hinzuweisen.²² Frank Bösch bemerkt zwar zurecht, dass der Begriff des Medienereignisses an sich tautologisch sei: Reale Geschehnisse werden in der Neuzeit erst durch mediale Kommunikation zu Ereignissen verdichtet.²³ Doch haben Klassikerfeiern, wie sie im 20. Jahrhundert begangen werden, die zusätzliche Besonderheit, dass ihnen außer einer Konvention kein wirkliches Geschehen zugrunde liegt. Sie werden allein von den Medien »gemacht« und können daher sogar als »Pseudo-Ereignisse« gelten. Anders formuliert: Nicht eine einzelne Gedenkfeier – wie etwa die Goethe-Reichsgedächtnisfeier in Weimar im März 1932 – macht das Ereignis Goethefeier als Ganzes aus, sondern erst die massenmediale Kommunikation über Goethe im Rahmen des Goethejahrs.

21 Das entspricht der konstruktivistischen Perspektive Thorsten Logges in seiner Studie zum Schillerjahr 1859, die in Kapitel 4 näher besprochen wird. Thorsten Logge: Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika, Göttingen 2014.

22 Vgl. einführend Friedrich Lenger: Einleitung. Medienereignisse der Moderne, in: Ders., Ansgar Nünning (Hg.): Medienereignisse der Moderne, Darmstadt 2008, 7-13.

23 Frank Bösch: Europäische Medienereignisse, in: Europäische Geschichte Online (EGO) 2010, online unter <http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/europaeische-medienereignisse>

Das unterscheidet die Klassikerfeiern des 20. Jahrhunderts wesentlich von denen des 19. Jahrhunderts.

Klassikerfeiern als Medienereignisse zu definieren ermöglicht es nicht zuletzt, ihre Eigendynamik ins Auge zu fassen. Auf der medial-diskursiven Ebene unterliegen sie einem Verselbständigungsprozess, den man als Kettenreaktionen von Frage und Antwort, Rede und Widerrede, Provokation und Reaktion auffassen kann. Die Verdichtung der Kommunikation, die im Rahmen von Klassikerjubiläen zu beobachten ist, hat weniger mit einem wie auch immer zu erklärenden Erinnerungsimperativ zu tun als mit der breiten medialen Partizipation.

2.1.2.3 Klassikerfeiern als Medienereignisse: das Beispiel der *Literarischen Welt* 1932

Wie sich eine Klassikerfeier als Medienereignis konstituiert, lässt sich an der Vorgehensweise der *Literarischen Welt* zeigen, die im Spätsommer 1931 eine Rundfrage zum Thema *Soll das Goethe-Jahr 1932 gefeiert werden?* initiiert. Der Redakteur, Willy Haas, schlägt in seinem Leitartikel vor, »rechtzeitig, und nicht erst, wie die Reichsbank, in der allerletzten Minute« der »drohenden Phraseninflation«²⁴ zu begegnen und das Goethejahr durch ein schlichtes, wenn auch bedeutungsvolles Schweigen zu zelebrieren. Die Provokation wirkt: In der Ausgabe vom 18. September werden erste Stellungnahmen von Persönlichkeiten der Kultur und Wissenschaft veröffentlicht, darunter Paul Ernst, Jakob Wassermann, Karl Voßler und Thomas Mann. Letzterer bringt in seiner Antwort die Strategie des Herausgebers auf den Punkt: »Sie stellen das Schweigen zur Diskussion. Sie eröffnen damit die Diskussion über Goethe.«²⁵ Tatsächlich macht die Zeitschrift mit ihrer Rundfrage bewusst einen Raum für die Debatte und die Auseinandersetzung auf, in dem es um die Bedeutung des Klassikers für die Gegenwart geht. Indem Willy Haas in seinem einleitenden Aufsatz die Relevanz Goethes für seine Zeit infrage stellt, oder genauer: die Gegenwart als Goethe-fern bewertet, zwingt er seine Kontrahenten, Argumente für eine aktuelle Rechtfertigung von Goethes Klassikerstatus zu bringen.

Was der Veröffentlichung der *Literarischen Welt* darüber hinaus Gewicht verleiht, ist ihre breite Resonanz im gesamten Medienraum. In der Ausgabe vom 16. Oktober stellt der Herausgeber zufrieden fest, dass sein Aufruf, »das Goethe-Jahr *nicht* zu feiern, [...] ein [ihm] in diesem besonderen Fall durchaus erwünschtes Aufsehen erregt« habe.²⁶ Tatsächlich berichten in den Wochen nach dem Erscheinen des September-Heftes nahezu alle regionalen und überregionalen Presseorgane Deutschlands teils empört, teils zustimmend, manchmal auch im humoristischen Tonfall über das Unterfangen der *Literarischen Welt* und veröffentlichen eigene Stellungnahmen und Vorschläge zum The-

24 Willy Haas: *Soll das Goethe-Jahr 1932 gefeiert werden?*, in: *Die literarische Welt*, Bd. 7, Nr. 38, 18.9.1931.

25 Antwort Thomas Manns auf die Rundfrage, zitiert nach: Ebd.

26 Willy Haas: *Kulturabbau und Goethe-Jahr*, in: *Die literarische Welt*, Bd. 7, Nr. 42, 16.10.1931.

ma.²⁷ Im Rundfunk wird die Diskussion in Form eines fiktiven Radio-Gesprächs von Alfons Paquet weitergeführt.²⁸

Selbst in französischen Zeitungen lassen sich Kommentare zum Vorschlag des Literaturblatts finden. So leitet das nationalistische Wochenblatt *Aux écoutes* eine Meldung über Haas' Artikel mit folgender Bemerkung ein: »Autre signe de l'empoisonnement des esprits en Allemagne: le centenaire de Goethe est boycotté.«²⁹ Das Beispiel ist deshalb von Interesse, weil es den Streuungs- und Transformationsprozess veranschaulicht, den eine Vielzahl von Wortmeldungen im Goethejahr unterliegen. Nicht nur wird eine ursprünglich für einen relativ überschaubaren Kreis bestimmte Rundfrage im Ausland rezipiert, sie wird auch an eine andere Problemkonstellation gekoppelt. Verstand sich das Schweigen bei Haas als eine emphatische Rettung Goethes und mit ihm der ganzen (deutschen) Kultur, wird es in dem französischen Blatt als Verrat an dem Klassiker und den von ihm verkörperten Werten aufgefasst. Goethe erfüllt in beiden Fällen konträre Funktionen. Man kann das als ein banales Missverständnis oder auch eine gewollte Manipulation bewerten. Man kann an diesem Beispiel aber ebenfalls sehen, wie die Diskussion eine Eigendynamik entwickelt: Alles, was 1932 in irgendeiner Weise mit Goethe zu tun hat, wird über die Medien vervielfältigt, verwandelt, verbreitet und vor allem in andere Problemkonstellationen eingebracht. Das, was im Rahmen der *Literarischen Welt* am Fall Goethe ausgehandelt wird, ist etwas ganz anderes als das, was in nationalistischen und germanophoben Kreisen in Frankreich anhand desselben Goethe diskutiert wird: Auf der einen Seite sind es Auffassungen von Kultur- und Bildungspolitik innerhalb des Sozialstaats,³⁰ auf der anderen Fragen der kulturellen Überlegenheit in den deutsch-französischen Beziehungen.³¹

Haas nutzt das Jubiläum in seiner Verfassung als Medienereignis. Durch seine Provokation gelingt es ihm, einen Medienraum zu schaffen, der distinkte Diskursformen und Öffentlichkeitsphären miteinander vernetzt. Zu seiner Rundfrage positionieren sich sowohl Vertreter des Kunstdiskurses (etwa – in der *Literarischen Welt* – die Schriftsteller Thomas Mann, Wilhelm Schäfer, Paul Ernst oder – in der Presse – Anton Kuh, Hanns Martin Elster, Julius Bab, Rudolf Paulsen etc.³²) als auch des Spezialdiskurses (etwa der Romanist Karl Voßler, die Germanisten Herbert Cysarz und Oskar Walzel). Die breite Rezeption in den Massenmedien ermöglicht es gleichzeitig, unterschiedliche

27 Haas spricht von über 70 Zeitungsartikeln, die ihm vorliegen (Ebd.). Vgl. auch die Sammlung an Presseauschnitten im Goethe- und Schiller-Archiv mit über 30 Reaktionen zur Rundfrage der *Literarischen Welt*: GSA: Goethe-Gesellschaft. Pressestimmen zur Vorbereitung der Goethe-Feier 1932.

28 Alfons Paquet: Goethe gestern, heute und morgen. Ein Gespräch, in: Rufer und Hörer, Bd. 1, Nr. 12, 1932, 521-526. Der Beitrag wird unter dem Titel »Das Goethe-Jahr beginnt« in den Programmzeitschriften angegeben. Vgl. Der deutsche Rundfunk, 1.1.1932.

29 Anonym: Le centenaire de Goethe, in: *Aux écoutes*, 17.10.1931.

30 Vgl. Haas: Soll das Goethe-Jahr 1932 gefeiert werden?; Ders.: Kulturabbau und Goethe-Jahr.

31 Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 4.2.2.

32 Anton Kuh: Vorschlag zum Goethe-Jahr, in: Prager Tageblatt, 8.10.1931; Hanns Martin Elster: Goethe-Ehrung 1932 durch Schweigen?, in: Braunschweigische Landeszeitung, 4.10.1931; [Julius] Bab: Goethe-Feiern oder nicht? Eine Rede über das Gerede über ungehaltene Reden, in: Berliner Volkszeitung, 18.10.1931; Rudolf Paulsen: Zu Goethes Gedächtnis, in: Deutsche Zeitung, 24.09.1931.

soziokulturelle und nationalkulturelle Öffentlichkeitssphären zu integrieren: Die Debatte über Goethe, wie sie von Haas angestoßen wurde, findet auf lokaler, regionaler, nationaler und zum Teil transnationaler Ebene statt. Sie erreicht sowohl literaturaffine Kreise wie die Leserschaft der *Literarischen Welt* als auch im weiten Sinn die Massen, die über Rundfunk und Tagespresse die Möglichkeit bekommen, sich an der Diskussion zu beteiligen.

Was für die Rundfrage der *Literarischen Welt* gilt, gilt erst recht für das Medienergebnis Jubiläum als Ganzes. Es sind die Medien – Bücher, Zeitschriften und vor allem die Massenmedien Presse und Rundfunk –, die die Frage um die Aktualisierbarkeit und Funktionalisierbarkeit des Klassikers in parallelbestehende Öffentlichkeitssphären transportieren. Dabei geht es nicht primär um Goethe, sondern vielmehr um Goethe im Verhältnis zu den für die jeweilige Öffentlichkeitssphäre relevanten Problemkonstellationen.

2.2 Jubiläen als Katalysatoren

Im Langzeitprozess der Rezeption stellt sich stets von Neuem die Frage, *wer* oder *was* von *wem* als Klassiker gebraucht werden kann. Je nach Bedarf werden alte Vorbilder oder Bezugsfiguren in ihren Funktionen bestätigt oder aktualisiert; sie können aber auch von neuen Klassikern abgelöst werden. Die im vorangehenden Kapitel angeführten Beispiele haben gezeigt, dass die Autoren und Werke, die in je partikularen Konstellationen als Klassiker fungieren, dem jeweiligen Bedarf entsprechend modelliert sind. Die Mechanismen, die diesen Funktionalisierungen zugrunde liegen, werden allerdings selten bewusst wahrgenommen und als solche herausgestellt. Das kann mehrere Gründe haben:

1. *Die Pragmatik*: Wenn das Klassikerbild dem aktuellen Bedarf entspricht bzw. in das Weltbild der angesprochenen Gruppe passt, dann besteht kein Grund es anzufechten. Die Kritik an der Funktionalisierung geschieht in der Regel erst retrospektiv, etwa – wie im Fall der *Klassik-Legende* – im Zuge eines politisch-ideologischen Horizontwandels.

2. *Die Illusion der Authentizität*: Der Klassikerdiskurs erhebt in den meisten Fällen Anspruch auf Wahrheit bzw. wird so argumentiert, dass der Gebrauch plausibel oder gar alternativlos erscheint. Wenn Petersen behauptet, Goethe hätte den »braunen Kameraden« seinen Gruß nicht verwehrt, untermauert er sein Postulat mit einem biografisch-historischen Vergleich,³³ der es auf argumentativer Ebene fundiert wirken lässt. Hinzu kommt in diesem Fall die Autorität des Sprechers, der aus der Perspektive des Spezialdiskurses einen politischen Gebrauch Goethes legitimiert.

33 »Wie er im Frühjahr 1813 Lützowschen Jägern, die in den Freiheitskampf zogen, an der Elbe die Waffen segnete, so würde er auch den schwarzen Gesellen und den braunen Kameraden, die 120 Jahre später für die innere Befreiung Deutschlands sich zu opfern bereit waren, seinen Gruß nicht versagt haben.« Julius Petersen: Goethe-Verehrung in fünf Jahrzehnten. Ansprache zur Feier des 50jährigen Bestehens der Goethe-Gesellschaft am 27. August 1935, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 21, 1935, 1-25, hier 23.

3. *Die Deutungshoheit*: Die Präsentation eines Klassikers erscheint umso unanfechtbarer, als es keine oder wenig konkurrierende Modelle gibt, die sie infrage stellten. Dass z.B. die Funktionalisierung der Faust-Figur zum ›Faustischen Menschen‹, also zum positiven Nationalhelden, von der Reichsgründung bis in die Zeit des Nationalsozialismus bestehen bleiben konnte,³⁴ erklärt sich nicht nur, aber auch durch die Absenz alternativer Deutungsmuster in Deutschland. Der »Mythos« beginnt erst dann zu bröckeln, wenn divergierende Aneignungs- und Präsentationsformen ins Blickfeld geraten – etwa, wenn der Fokus wieder auf frühere *Faust*- Fassungen gerichtet wird oder Interpretationen aus fremdnationaler Perspektive verstärkt wahrgenommen werden.

Pragmatik, Illusion und Deutungshoheit haben zur Folge, dass der Klassikerstatus im Langzeitprozess der Rezeption kaum hinterfragt wird. Anlässlich von Gedenkjahren ist die Situation gewissermaßen umgekehrt: Die Frage ist nicht mehr, wer oder was als Klassiker dient, sondern *wie* der Jubilar von *wem* als Klassiker gebraucht werden kann. Pointiert formuliert: Außerhalb der Gedenkjahre schafft der Bedarf den Klassiker; im Rahmen von Jubiläen schafft der Klassiker den Bedarf. Gedenkjahre wirken also wie chemische Katalysatoren: Sie aktivieren den Diskursivierungsprozess, indem sie einerseits die Begründung bzw. die Reaktivierung von bestehenden Formen des Klassikergebrauchs veranlassen, andererseits neue Formen des Gebrauchs in anderen Bedarfskonstellationen bezwecken. Das Goethejahr 1932 – das in Kapitel 4 näher analysiert wird – gibt davon ein Beispiel: Goethe wird in Deutschland in seiner längst etablierten Funktion als Nationalklassiker gestärkt; in Frankreich wird er zu diesem Zeitpunkt erst in aller Konsequenz zum französischer Klassiker stilisiert, d.h. zum Träger vermeintlich französischer Werte. Jubiläen sind deshalb besonders dazu geeignet, die Mechanismen der Funktionalisierung zu beschreiben, weil sich dort die (teilweise forcierte) Einpassung von Klassikern in je partikulare Bedarfskonstellationen beobachten lässt.

Den Aspekt der forcierten Funktionalisierung lässt sich erneut am Beispiel von Rundfragen veranschaulichen. Bis in die 1950er Jahre hinein war es eine beliebte Praxis von Zeitungen und Zeitschriften, prominente Vertreter der Kulturwelt nach ihren Meinungen zu unterschiedlichen Themen zu befragen, anlässlich von Jubiläen eben zu den je tagesaktuellen Klassikern. Was also unter Umständen latent geblieben wäre, wird auf diese Weise artikuliert. Selbst dezidiert ablehnende oder auch nur indifferente Haltungen werden zum relevanten Statement. So etwa 1927, wenn die *Literarische Welt* sich an »eine Reihe moderner und modernster Komponisten«³⁵ wendet, um zu erfahren, was sie von Beethoven halten. Die Antworten wichtiger Vertreter der Avantgarde wie Ernst Křenek, Maurice Ravel, Leoš Janáček oder Kurt Weill fallen beinahe allesamt negativ aus: Die Musik Beethovens sei für sie keineswegs ausschlaggebend – so lassen sich die Aussagen zusammenfassen. Der französische Komponist Georges Auric bringt seine Funktionslosigkeit für die zeitgenössische Musikproduktion auf den Punkt. Beethoven, schreibt er,

34 Vgl. Matuschek, Stefan: Faust, in: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen, Stuttgart, Weimar 2014, 123-128, hier 126.

35 Willy Haas: Die literarische Welt: Erinnerungen, München 1960, 181.

»geht mich nichts an, und ich glaube, auch die Jungen nach Stravinsky nicht. Wir haben uns mit ihm nicht mehr auseinanderzusetzen, brauchen also weder verächtlich von ihm zu sprechen, noch ungerecht zu sein, da uns der Stachel fehlt. Einen direkten Einfluß Beethovens auf die heutige Musik gibt es in der wertvollen Produktion bestimmt nicht, in keiner Weise, denn weder seine Harmonie, noch seine Instrumentation, noch das, was seine Musik ausdrücken will, hat mit der modernen Auffassung von Musik etwas zu tun.«³⁶

Vielleicht hätten Auric und seine Komponistenkollegen, hätte sie die Rundfrage der *Literarischen Welt* nicht erreicht, sich gar nicht zu Beethoven geäußert und den Klassiker für die zeitgenössische Musikproduktion einfach in Vergessenheit geraten lassen. Aber indem sie antworten und mit Nachdruck auf die Bedeutungslosigkeit des allerorten gefeierten Komponisten hinweisen, reaktivieren sie ihn *volens volens* in der Funktion des Antivorbilds. Beethoven dient der modernen Musikproduktion nach wie vor zur Verortung: Über den Klassiker positionieren sich die jungen Komponisten abseits der spätromantischen Ästhetik eines Richard Strauss' oder Sergei Rachmaninoffs, abseits der an klassischen Mustern orientierten Unterhaltungsmusik, aber auch abseits des politischen Gebrauchs von Musik. Zugleich ist eine so ehrlich ausgedrückte Indifferenz gegenüber Beethoven in den 1920er Jahren immer noch eine Provokation,³⁷ die es ermöglicht, das Selbstverständnis dieser Komponistengeneration als Vertreter einer musikalischen Avantgarde zu markieren. Mit ihrer ablehnenden Haltung gegenüber Beethoven verorten sie sich in der künstlerischen Landschaft der Zwischenkriegszeit und geben implizit auch der Nachwelt ein Zeichen. Dieser Gebrauch des Klassikers im Kunstdiskurs wird in dem Fall durch den Anlass erzwungen.

Der zweite Aspekt, den Jubiläen durch ihre katalytische Wirkung sichtbar werden lassen, ist die Polyvalenz der jeweils gefeierten Persönlichkeit. Vereinfacht formuliert: Alle nutzen den Klassiker, aber alle nutzen ihn anders. Gedenkjahre erzeugen in konzentrierter Form den Effekt gegenseitiger Immunisierung durch unterschiedliche Gebrauchsformen, der sonst über längere Zeiträume erfolgt. Das wird auch von den Zeitgenossen hervorgehoben, allerdings mit polemischer Intention. So beispielsweise in einer in der *Berliner Volkszeitung* veröffentlichten Karikatur von Wronzow, in der der vielfältige und teilweise widersprüchliche Goethe-Gebrauch im Jubiläumsjahr 1932 durch eine Anhäufung von fiktiven Titeln und Themen dargestellt wird, die zusammen die Medienlandschaft des Gedenkjahres bilden (Abbildung 1).

In der von Wronzow gezeichneten Landschaft begegnet man pseudowissenschaftlichen Vortragstiteln wie *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*, aber auch solchen wie *Ein roter Faden durch Goethes Faust*, die auf den Popularisierungsdiskurs hinweisen. Der kulturpolitische Diskurs ist mit Themen wie *Goethe und die Zukunft Deutschlands* oder *Unser Goethe* ebenfalls repräsentiert. Dass die Überschrift *Der internationale Goethe* unmittelbar unter der Überschrift *Der nationale Goethe* steht, ist schon ein Hinweis

36 Zitiert nach: Ebd., 183.

37 So gesteht auch Haas seine Entrüstung über das Ergebnis der Rundfrage: »Ich hatte mir das so schön gedacht, daß eine Reihe moderner und modernster Komponisten sich um die Statue Beethovens scharen und ihm huldigen sollten. Zu meinem Entsetzen ging es ganz anders aus.« Ebd., 181.

Abbildung 1: Wronzow: Johann Wolfgang in allen Lebenslagen



Quelle: Berliner Volkszeitung, 20.3.1932

auf die Widersprüche, die innerhalb der abgebildeten Medienlandschaft entstehen. Im Grunde annullieren sich beide Deutungsmodelle gegenseitig. Im Kontrast zu diesen ernsthafteren Zugängen zum Jubilar stehen schlagzeilenartige Titel wie *Sturm um Lottchen* oder *Der Schlüssel zu Goethes Liebesleben*: Das Anekdotische und das Triviale sind dem Unterhaltungs- bzw. massenmedialen Diskurs über Goethe entlehnt. Der Widerspruch zum Spezial- und Geltungsdiskurs entsteht hier nicht primär auf inhaltlicher, sondern besonders auf sprachlicher Ebene. Wie der schiefe Wegweiser mit der Aufschrift *Goethe als Landwirt* im Zentrum der Zeichnung suggeriert, ist das Ergebnis der Omnipräsenz des Klassikers und seines Gebrauchs in allen Diskursformen für den Zeichner ein Orientierungsverlust. »Es wird [sic!] die Spur von deinen [sic!] Erdentagen nicht in Aeonen untergehen!« – das modifizierte *Faust II*-Zitat in der Bildunterschrift liest sich als Antiphrase: Obwohl Goethe 1932 so präsent wie nie zuvor im Medienraum ist, scheint sich seine Spur endgültig zu verlieren.

Wronzows Zeichnung geht aus einem kritischen Impuls gegenüber der Institution Jubiläum überhaupt hervor. Die Überfunktionalisierung, die das Ereignis zwangsläufig impliziert, führe zu einer kompletten Relativierung dessen, was Goethe eigentlich sei. Das Phänomen des Klassikers bleibt dabei – wie in den meisten kritischen Stellungnahmen zur Jubiläumspraxis – unberührt. Anders formuliert: Jubiläen führen oftmals zu einer Reflexion der Funktionsweise von Klassikern; diese Reflexion wird aber überwiegend kulturpessimistisch gegen das Jubiläum gewendet. Ziel der vorliegenden Studie ist es im Gegenteil, die Feiern als Laboratorium zu betrachten, in dem sich Klassik als eine kulturelle Praxis beobachten lässt.

2.3 Die Methode der Schlüsseldokumente

Um gleichzeitig die vielfältigen Funktionalisierungen von Klassikern und den von den Klassikerfeiern angestoßenen Aushandlungsprozess greifbar zu machen, werden in diesem Buch für jedes untersuchte Jubiläum Schlüsseldokumente herangezogen. Dabei handelt es sich um Texte – in den meisten Fällen um Gedenkreden –, die vielfach über verschiedene Medienkanäle verbreitet wurden und auf diese Weise unterschiedliche Öffentlichkeitssphären erreichten. Um das an einem Beispiel zu veranschaulichen: Der Beitrag Thomas Manns zum hundertsten Todestag Goethes 1932, der in Kapitel 3 als Schlüsseldokument dient, wird 1. als öffentliche Rede im Rahmen der Goethefeier der Preußischen Akademie der Künste gehalten; 2. als Rundfunkbeitrag von allen deutschen Sendeanstalten übertragen; 3. als Aufsatz in der Goethe-Sondernummer der *Neuen Rundschau* abgedruckt; sowie 4. in französischer Übersetzung in der Goethe-Sondernummer der *Revue Europe* veröffentlicht.

Jede Medialisierung lässt eine eigene Öffentlichkeitssphäre – d.h. einen realen oder imaginierten Adressatenkreis – entstehen, deren Konturen noch näher zu bestimmen sind. Festzuhalten ist zunächst, dass den Öffentlichkeitssphären partikulare Bedarfskonstellationen korrespondieren, in denen der Klassiker eingepasst wird. In den verschiedenen Öffentlichkeitssphären interagiert das Schlüsseldokument mit anderen Diskursformen, die entweder vergleichbare oder auch antagonistische Funktionalisierungen des Klassikers implizieren. Es lassen sich also jeweils Kommunikationszusammenhänge definieren, in denen die Funktionen des Klassikers neu ausgehandelt werden. Es ist dieser Prozess der Neufunktionalisierung bzw. Aktualisierung, der ausgehend von den Schlüsseldokumenten untersucht wird. Dazu werden die Schlüsseldokumente in jeder Öffentlichkeitssphäre im Zusammenhang mit einer Auswahl an Texten besprochen, mit denen sie beabsichtigt oder nicht interagieren. Die Auswahl ergibt sich durch die Form der Medialisierung: Wurde das Dokument etwa in der Sondernummer einer Zeitschrift veröffentlicht, die eine übersichtliche und homogene Öffentlichkeitssphäre bildet, dann bestehen die Interaktionen in erster Linie mit den anderen Beiträgen des Heftes. Im Fall einer Rundfunkübertragung sind die Interaktionen vielfältiger und heterogener: Um diese zu erfassen, wurde eine Auswahl an repräsentativen bzw. ähnlich breit rezipierten Dokumenten getroffen, die sich in Zusammenhang mit dem Schlüsseldokument bringen lassen.

Die Vorgehensweise führt zwangsläufig dazu, bestimmte Aspekte der jeweiligen Jubiläen auszusparen: Betrachtet werden in erster Linie die Öffentlichkeitssphären, in denen die Schlüsseldokumente tatsächlich rezipiert wurden. Dafür werden aber die Vernetzungen zwischen den unterschiedlichen Bedarfskonstellationen fassbar. Die Funktionalisierungen eines Klassikers innerhalb einer partikularen Öffentlichkeitssphäre lassen sich größtenteils als Reaktion auf die Funktionalisierungen in anderen Öffentlichkeitssphären auffassen. Somit findet der Aushandlungsprozess nicht nur innerhalb einer bestimmten Bedarfskonstellation statt, sondern auch zwischen den unterschiedlichen Öffentlichkeitssphären.

Die Methode der Schlüsseldokumente ermöglicht es zudem, die materiellen Rezeptionsbedingungen von publizistischen Texten näher ins Auge zu fassen. Selten werden Beiträge von Schriftstellern wie Thomas Mann *synchron* auf so vielfältige Weise mediali-

siert, wie es im Rahmen von Gedenkjahren geschieht. Die Medialisierungen haben – ob vom Autor intendiert oder nicht – eine Pluralisierung der Rezeptionskreise zur Folge. Genau dieser Zusammenhang zwischen medialer Verbreitung und konkreter Rezeption soll in den Fokus geraten. Indem konsequent den medialen Verbreitungsformen der Schlüsseldokumente nachgegangen wird, kann das Prinzip der Mehrfachadressierung in seiner Materialität ernst genommen werden. Die Gedenkreden sind in der Regel für mehrere Adressatenkreise vorgesehen, was sich – so die Annahme – auf ihre inhaltliche Gestaltung auswirkt; aber auch im Fall von nicht intendierten bzw. nicht gesteuerten Verbreitungsformen entstehen Wechselwirkungen zwischen den Schlüsseldokumenten und ihren jeweiligen Kontexten, die Rückschlüsse über den Gebrauch von Klassikern in unterschiedlichen Öffentlichkeitssphären zulassen.

Diese rezeptionsorientierte Form der Analyse führt dazu, die Texte nicht als geschlossene Einheiten zu betrachten, sondern je nach Kontext nur spezifische Aspekte darin zu berücksichtigen bzw. sie zu »zerstückeln«. ³⁸ Das hat einerseits mit den Verbreitungsformen zu tun: Die Dokumente werden nicht immer vollständig reproduziert oder übertragen, sondern zuweilen drastisch gekürzt oder zusammengefasst. Immer wenn es möglich ist, wird deshalb auf die originale Verbreitungsform zurückgegriffen. Andererseits erzeugen die jeweiligen Bedarfskonstellationen Fokussierungseffekte, die dazu führen können, dass die Texte auf einzelne Aspekte verdichtet werden. Auch hier rücken die konkreten Rezeptionsbedingungen in den Vordergrund: Die Rekontextualisierung der Texte soll Aufschluss über ihre Wahrnehmung in den jeweiligen Öffentlichkeitssphären geben.

2.4 Klassikerfeiern: ein Forschungsüberblick

Die Gedenkjahre der Zwischen- und Nachkriegszeit, die Gegenstand dieses Buchs sind, wurden unter verschiedenen Aspekten in den Blick genommen. Zu den Goethe- und Beethovenjubiläen existieren ausführliche Darstellungen, auf die in den folgenden Kapiteln rekuriert wird; die Hugofeiern dagegen wurden bisher nur sporadisch untersucht, was damit zusammenhängen mag, dass ein vergleichbar geringeres Interesse für die Rezeptionsgeschichte dieses Schriftstellers besteht. ³⁹

Die Menge an Texten und im weiteren Sinn an Diskursen, die anlässlich von Gedenkjahren produziert wird, ist kaum zu überschauen. Die Studien, die sich bisher mit den Jubiläen der Zwischen- und Nachkriegszeit befasst haben, privilegieren daher den Zugang über eine bestimmte Gattung oder ein bestimmtes Medium. Das größte Interesse gilt der Gedenkrede, was mindestens zwei Gründe hat. Zum einen wurden

38 Zum besseren Verständnis wird das ausgewählte Schlüsseldokument und seine Medialisierungen zu Beginn jedes Kapitels präsentiert.

39 In jüngster Zeit wurden zwei Dissertationen zur Hugorezeption verfasst, was auf ein verstärktes Interesse für dieses Forschungsfeld hinweist: Myriam Truel: *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS*, Paris 2021; Jordi Brahamcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, Dissertation Le Mans 2018, online unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01974079>

zahlreiche Laudationes von heute kanonisierten Schriftsteller- bzw. Komponistenpersönlichkeiten verfasst. Diese Texte werden oft im Rahmen eines rezeptionsästhetischen oder biografischen Interesses herangezogen, geben sie doch Aufschluss über die Position ihrer Autoren in ästhetischen oder gesellschaftspolitischen Fragen. Zum anderen ist die Gedenkrede die zentrale Form der Klassikeraktualisierung bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, was man an der Bedeutung sehen kann, die sie in Darstellungen zur Klassikerrezeption einnimmt. Ein Beispiel ist die Materialsammlung Mandelkows zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, die überwiegend Gedenkreden enthält, darunter die wichtigsten der Jubiläen von 1932 und 1949.⁴⁰

Laudationes sind auch das bevorzugte Korpus, wenn es darum geht, beide Gedenkjahre zu vergleichen, was bereits in Aufsätzen von Rainer Nägele, Hans-Dietrich Dahnke, Erich Kleinschmidt sowie zuletzt Ernst Osterkamp mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen erfolgt ist.⁴¹ Mit der Gattung Goethe-Laudatio zur Zeit der Weimarer Republik und speziell dem Jahr 1932 befasst sich Astrida Ment in ihrer 2010 erschienenen Dissertation.⁴² Die Beethoven-Gedenkreden nehmen David B. Dennis und Esteban Buch in den einschlägigen Kapiteln ihrer Darstellungen zur politischen Rezeption der Komponistenfigur in den Blick;⁴³ Christina M. Stahl untersucht im Rahmen ihrer vergleichenden Studie zum Umgang mit Beethoven in den zwei deutschen Staaten die Jubiläen der Nachkriegszeit.⁴⁴ Damit ist der kulturpolitische Diskurs bei den Goethe- und Beethovenfeiern schon gut erforscht. Weniger Beachtung fanden bis jetzt die Ehrungen außerhalb Deutschlands,⁴⁵ weshalb hier die französischen sowie die internationalen Klassikerfeiern verstärkt in den Fokus rücken. Zugleich hat die Forschung durch die Fokussierung auf die Gattung Gedenkrede bisher hauptsächlich die ideologischen Aspekte der Klassikeraktualisierung in den Gedenkjahren beachtet; die Rolle der anderen Formen des Klassikerdiskurses blieb insgesamt unterbeleuchtet.

40 Karl Robert Mandelkow: Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, Teil IV 1918-1982, München 1984.

41 Rainer Nägele: Die Goethefeiern von 1932 und 1949, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): Deutsche Feiern, Wiesbaden 1977, 97-122; Hans-Dietrich Dahnke: Humanität und Geschichtsperspektive. Zu den Goethe-Ehrungen 1932, 1949, 1982, in: Weimarer Beiträge, Bd. 28, Nr. 10, 1982, 66-89; Erich Kleinschmidt: Der vereinnahmte Goethe. Irrwege im Umgang mit einem Klassiker 1932-1949, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 28, 1984, 461-482; Ernst Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949: Kontinuität und Diskontinuität, in: Matthias Löwe, Gregor Streim (Hg.): »Humanismus« in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland, Berlin 2017, 23-38. Die Autoren ziehen vereinzelt auch Zeitschriftenartikel heran, doch besteht ihr Korpus im Wesentlichen aus Gedenkreden.

42 Astrida Ment: Goethe zwischen den Kriegen. Gedenkreden in der Weimarer Republik (1919-1933), Frankfurt a.M. 2010.

43 David B. Dennis: Beethoven in German Politics 1870-1989, New Haven 1996; Esteban Buch: La *Neuvième* de Beethoven: une histoire politique, Paris 1999. Beide Autoren ziehen auch ein reichhaltiges Pressematerial heran.

44 Christina M. Stahl: Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung, Mainz 2009.

45 Buch bietet einen Überblick über die internationalen Beethovenfeiern (Buch: La *Neuvième* de Beethoven); mit dem US-amerikanischen Beethovenjubiläum von 1927 befasst sich Broyles im Kapitel »Deification and Spiritualization«, in: Broyles: Beethoven in America, 68ff.

Andere Diskursformen wurden im Rahmen von Einzelstudien berührt, die ein bestimmtes Medium in den Blick nehmen. Mehrere Aufsätze befassen sich mit den Sondernummern von literarischen oder wissenschaftlichen Zeitschriften, die anlässlich der Jubiläen erscheinen.⁴⁶ Seltener beachtet wurden bisher die populären (Massen-)Medien, was damit zusammenhängen mag, dass diese erst spät von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung wahrgenommen wurden.⁴⁷ Der Aufsatz von Hiltrud Häntzschel, der die populäre Presse im Goethejahr 1932 in den Blick nimmt, bildet eine Ausnahme, wobei die Autorin sich trotzdem vorrangig mit den ideologischen und politischen Aspekten der Goethefunktionalisierung befasst und die Frage der Populärkultur unberührt lässt.⁴⁸ Zuletzt hat Jana Piper die Filme zum Jubiläum von 1932 analysiert und damit ein zentrales Medium der Klassikeraktualisierung im Kontext von Gedenkjahren in den Mittelpunkt gestellt.⁴⁹

Die genannten Studien haben eine beachtliche Menge an Dokumenten und Materialien erschlossen. Auf diesen Ergebnissen aufbauend wird in der vorliegenden Untersuchung auf die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Formen der Klassikeraktualisierung fokussiert. Mit der Methode der Schlüsseldokumente gerät nicht ein einzelnes Medium in den Blick, sondern ein medialer Interaktionsprozess. Als Materialbasis dienen – sofern vorhanden – Sammlungen an Presseauschnitten, die von unterschiedlichen institutionellen Akteuren (Goethe-Gesellschaft, Bibliotheken) oder privaten Sammlern zusammengestellt wurden. Sie wurden durch Recherchen in Zeitungen, Zeitschriften und Programmzeitschriften ergänzt. Besonderes Interesse gilt darüber hinaus dem Rundfunk, der im 20. Jahrhundert ein zentrales Medium des Gedenkens ist und die unterschiedlichen Formen des Klassikerdiskurses transportiert.

Eine solche transversale Perspektive nehmen zum Teil schon Studien ein, die – oft einem zeitgeschichtlichen Interesse folgend – Planung und Ablauf von Feierlichkeiten

46 Marie Gaboriaud: Presse spécialisée et commémoration. L'exemple de la Revue musicale et du centenaire de Beethoven, in: Danièle Pistone (Hg.): Recherches sur la presse musicale française, Paris 2011, 29-39; Dieter Schiller: Goethe in den geistigen Kämpfen um 1932. Über die Goethe-Nummern der Zeitschriften »Die Neue Rundschau« und »Die Linkscurve« im April 1932 [1986], in: Ders.: Im Widerstreit geschrieben. Vermischte Texte zur Literatur 1966-2006, Berlin 2008, 239-256; Florence Bancaud: Il n'y a de salut pour l'Europe que dans l'esprit de Goethe, in: Pierre Béhar, Michel Grunewald (Hg.): Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels, Bern 2005, 107-125; Didier Alexandre: Le centenaire de Goethe: Regards croisés sur le monde actuel, in: Ders., Wolfgang Asholt (Hg.): France-Allemagne, regards et objets croisés, Tübingen 2011, 1-14.

47 Vgl. dazu Astrid Ertl: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: Dies., Ansgar Nünning (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität, Berlin 2004, 3-22. Ertl plädiert für die Einführung eines weiten Medienbegriffs in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, der nicht lediglich die Speicherfunktion von Medien berücksichtige, sondern ebenso ihre Übertragungs- und Verbreitungsfunktion.

48 Hiltrud Häntzschel: »Hitler bei Betrachtung von Goethes Schädel.« Das Goethe-Jahr 1932 in der populären Presse, in: Goethezeitportal 2009, online unter www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/haentzschel_goethejahr_1932.pdf.

49 Jana Piper: Goethe und Schiller in der filmischen Erinnerungskultur, Würzburg 2019. 1949 wird mit Ausnahme einer *Werther*-Verfilmung von Karl-Heinz Stroux kein Goethe-Erinnerungsfilm produziert, weshalb die Autorin das Jubiläum in ihrer Studie nicht berücksichtigt.

rekonstruieren und daher eine größere Bandbreite an Medien und Gattungen berücksichtigen. Bettina Meier hat in ihrer 1989 veröffentlichten Arbeit zur Goetherezeption in der unmittelbaren Nachkriegszeit die ihr zugänglichen Archivbestände untersucht und die Goethefeiern von 1949 in den drei Westzonen und der Ostzone verglichen.⁵⁰ Neben den zentralen Gedenkreden zieht sie ebenfalls die Sitzungsprotokolle der unterschiedlichen Organisationsgremien sowie Presseartikel heran, die die Debatten um das Jubiläum sowie den Besuch Thomas Manns in beiden Teilen Deutschlands dokumentieren. Ähnliches gilt für Ingeborg Cleve, die sich für ihre ausführliche Analyse der Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag Goethes in der Sowjetischen Besatzungszone zusätzlich auf die Bestände der politischen und kulturellen Ausschüsse stützen konnte, die an der Organisation der Goethefeiern beteiligt waren.⁵¹ Am Rande seien die Beiträge zu vereinzelt Ereignissen im Rahmen des Zentenars erwähnt, beispielsweise zu den Festveranstaltungen des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main⁵² oder den Goetheausstellungen anlässlich der zwei Jubiläen.⁵³ Wenn auch weniger ausführlich, existieren ähnliche Rekonstruktionen für die Beethoven- und Hugo-Gedenkjahre.⁵⁴

Die vorliegende Untersuchung bietet zusätzlich eine vergleichende Herangehensweise. Die genannten Studien nehmen selten mehr als eine Klassikerfigur in den Blick, Vergleiche erfolgen in der Regel nur in transhistorischer Perspektive.⁵⁵ Indem hier drei Figuren nebeneinandergestellt werden, die sich sowohl hinsichtlich des kulturellen Hintergrunds (Deutschland bzw. Österreich und Frankreich) als auch des künstlerischen Wirkungsbereichs (Literatur und Musik) unterscheiden, sollen die Differenzen, vor allem aber die Konstanten im Umgang mit Klassikern herausgearbeitet werden. Es wird also gefragt, unter welchen Bedingungen *a priori* entfernte Biografien und Werke ähnlichen Bedarfskonstellationen angepasst und im Modellierungsprozess einander angeglichen werden können. Ebenso interessiert, ob und wie sich die Formen des Klassikergebrauchs gegenseitig beeinflussen. Auch wenn jedes Kapitel sich als Einzelstudie

-
- 50 Bettina Meier: Goethe in Trümmern: zur Rezeption eines Klassikers in der Nachkriegszeit, Wiesbaden 1989.
- 51 Ingeborg Cleve: Der Goethe-Pakt. Das Goethejubiläum und die Formierung der Kulturöffentlichkeit im Staatsgründungsprozess der DDR 1949, in: Archiv für Sozialgeschichte, Bd. 39, 1999, 423-443.
- 52 Joachim Seng: Das Goethe-Jahr 1932, in: Christian Welzbacher (Hg.): Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933, Weimar 2010, 196-216.
- 53 Stefan Hüpping: Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Weimarer Ausstellungspläne im Goethe-Jahr 1932, in: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik, Göttingen 2012, 171-186; Peter Seibert: »Unmittelbarster Zugang zu Goethes Leben und Schaffen«: Goethe-Häuser und Goethe-Ausstellungen zwischen 1945 und 1951, in: Ebd., 187-206.
- 54 Für die Beethovenjubiläen sei auf die schon genannten Studien von Dennis, Buch und Stahl verwiesen. Zum 200. Geburtstag Beethovens im Jahr 1970 vgl. zusätzlich Helmut Loos: Das Beethoven-Jahr 1970 [2001], in: E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter, Kassel 2017, 83-94. Eine erste Übersicht zu den zwei Hugo-Jubiläen bieten die Beiträge im Ausstellungskatalog *La gloire de Victor Hugo*: Madeleine Rebérioux: 1935 – Fascisme et antifascisme, in: Pierre Georgel (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 228-235; Dies.: 1952: Les communistes et Hugo, in: Ebd., 235-241.
- 55 Eine Ausnahme ist die Studie von Piper: Goethe und Schiller in der filmischen Erinnerungskultur.

zum jeweiligen Jubiläum lesen lässt, geht es mir grundsätzlich um die Entwicklungen im Umgang mit Klassikern überhaupt in unterschiedlichen kulturellen und diskursiven Kontexten.

Bevor im Folgenden zu den Analysen der Klassikerfeiern der Zwischen- und Nachkriegszeit übergegangen wird, sei noch eine grundsätzliche Vorbemerkung vorausgeschickt. Auf die vielfältigen Formen der Funktionalisierung der untersuchten Klassiker – allen voran die nationalpolitischen – in den Jubiläen der Zwischen- und Nachkriegszeit reagiert die Forschung oft mit harscher Kritik, die teilweise auch die moralische Verurteilung der Diskursträger impliziert. Das ist von der Sache her richtig: Der Chauvinismus, der sich in den deutschen Goethefeiern von 1932 ausdrückt, oder auch die Art und Weise, wie die Kommunisten 1952 Besitz von Hugo ergreifen, sind aus heutiger Perspektive in jeglicher Hinsicht inakzeptabel. Problematisch ist aus meiner Sicht die Tatsache, dass die Verurteilung solcher Diskurse auf der Grundlage eines vermeintlich ›richtigen‹ Verständnisses von der jeweiligen Klassikerfigur erfolgt. Vereinfacht formuliert: Die Standpunkte, die anhand Goethes vertreten werden, seien verwerflich, weil sie auf einer ›falschen‹ Interpretation bzw. einer Manipulation des Klassikers beruhen.

Paradigmatisch ist das an dem schon etwas älteren Aufsatz von Erich Kleinschmidt zu sehen. Kleinschmidt setzt alle Formen der Vereinnahmung Goethes zwischen 1932 und 1949 gleich, bezeichnet er sie doch allesamt als »Mythen«, die im Widerspruch zur »historisch rekonstruierbaren Realität von Autorschaft und Werk Goethes«⁵⁶ stünden. Gebrauch wird bei ihm zum Synonym mit Missbrauch: »Die Mythen zur Deutung Goethes nach dem Zusammenbruch 1945 verführen [...] nicht anders als Goethes nationalsozialistische Apologeten und seine Verfechter im Exil. Lediglich die Substantiiierungen wurden gewechselt.«⁵⁷ Auch in späteren Ansätzen schwingt zumindest implizit immer der Vorwurf eines Missbrauchs Goethes in der Jubiläumsliteratur mit, der das (moralische, politische) Vergehen nur noch schlimmer machen würde.

Um es nochmals zu betonen: Das, wofür Goethe, Beethoven und Hugo anlässlich ihrer Jubiläen im 20. Jahrhundert gebraucht wurden, ist oft moralisch fragwürdig oder auch einfach trivial. Diese Gebrauchsweisen aber auf der Grundlage der ›Realität‹ des (heutigen) Goethe-, Beethoven- bzw. Hugo-Verständnisses oder der Kenntnisse über diese Autoren und ihren Werken zu verurteilen ist meines Erachtens aus analytisch-systematischer Perspektive ein Fehlschluss.

Klassiker, das wurde im vorangehenden Kapitel betont, entstehen und bestehen *nur* im Gebrauch. Dabei ist kein Klassiker *per se* brauchbar (zupal aus der historischen Distanz), sondern muss im Diskursivierungsprozess erst für den jeweiligen Kontext brauchbar gemacht werden. Die Autoren und Publizisten, die sich im Zuge der Gedenkjahre auf Goethe, Beethoven oder Hugo beziehen und ihr Werk zitieren, tun es immer von ihrem gegenwärtigen Bedarf ausgehend. Es geht ihnen in den seltensten Fällen um die historische Gestalt der Klassiker, dafür in der Regel um ihre Einsetzbarkeit in je spezifischen politischen, sozialen, kulturellen, künstlerischen, zuweilen auch wissenschaftlichen Kontexten. Um die Erscheinungsformen Beethovens, Goethes oder Hugos einzuordnen, macht es deshalb wenig Sinn, von einer letztlich immer konstruierten

56 Kleinschmidt: Der vereinnahmte Goethe, 468.

57 Ebd.

historischen Gestalt auszugehen, um sie mit den je zeitgenössischen Gebrauchsformen zu konfrontieren; denn das Erscheinungsbild ergibt sich stets aus der gegenwärtigen Perspektive und der Funktion, die dem Klassiker in jedem Einzelfall zugewiesen wird.

Im Folgenden interessieren deshalb weniger die Verschiebungen zwischen historischem (»realem«) und je aktuellem (»falschem«) Verständnis der drei Klassiker als vielmehr die Mechanismen der Funktionalisierung in den unterschiedlichen Bedarfskonstellationen. Die Frage ist, auf welche Weise der historische Gegenstand Beethoven/Goethe/Hugo dem jeweiligen Bedarf angepasst wird, also zum Klassiker »Beethoven«/»Goethe«/»Hugo« modelliert wird. Es wird gefragt, auf welche Zitate, welche Werke, welche Eigenschaften der Autoren rekuriert wird und auf welche Weise diese Zitate, Werke, Eigenschaften ausgelegt und präsentiert werden, um auf je spezifische Bedarfskonstellation zu reagieren. Daher wird auch nicht immer wieder auf die »Richtigkeit« oder »Falschheit« der verschiedenen Klassikerkonzepte hingewiesen. Grundsätzlich gilt: Ein Klassikerkonzept ergibt sich aus der Funktion, die es erfüllen soll. Wenn es darum geht, die kulturelle Praxis der Klassik zu untersuchen, ist die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der diversen und heterogenen Klassikerkonzepte sekundär.

II. Klassikerfeiern der Zwischenkriegszeit – alte und neue Klassikermodelle

Einleitung

Aber das Jahrhundert nach Goethe! Haben wir in ihm den Triumph des Geistes erlebt, den Triumph des klaren Denkens, des gereinigten, menschlichen Gefühls? Wir erlebten den Triumph der Masse, die Anbetung der Gewalt. [...] Ich meine nicht einmal die größere Zahl der Menschen. Ich meine noch mehr die Zahl der unwesentlichen Dinge, Zeitungsblätter, Schlager, Filme, die Tag für Tag einander jagen, die Eindrücke, die uns täglich überspülen, von denen keiner haftet.
—*Alfons Paquet: Goethe gestern, heute und morgen. Ein Gespräch (1932)*

Beethoven, Goethe und Hugo stammen nicht nur aus unterschiedlichen kulturellen und disziplinären Kontexten, sie gehören auch verschiedenen Generationen an. Goethe und Beethoven, geboren 1749 und 1770, haben noch das *Ancien Régime* erlebt; ihr Werk ist geprägt von den Erfahrungen der Französischen Revolution und ihren Folgen; Hugo, Jahrgang 1802, ist Zeuge der postrevolutionären Entwicklungen in Europa und der grundlegenden gesellschaftlichen Änderungen, die die industrielle Revolution mit sich bringt.

Aus Sicht der Menschen der Zwischenkriegszeit gehören jedoch alle drei zur »Welt von gestern« (Zweig), dem 19. Jahrhundert, dessen Ende spätestens der Erste Weltkrieg markiert. Dieses Bewusstsein prägt die Gedenkfeiern der 1920er und 30er Jahre. Mit dem Rückgriff auf Beethoven, Goethe und Hugo stellt sich jedes Mal die Frage nach der Brauchbarkeit alter Klassiker in teilweise präzedenzlosen Bedarfskonstellationen. In der Zwischenkriegszeit werden deshalb alte Klassikermodelle den sich wandelnden politischen, kulturellen und vor allem medialen Kontexten angepasst und neue Klassikermodelle etabliert. In diesem Teil wird untersucht, wie Beethoven, Goethe und Hugo in diese Modelle eingepasst werden,¹ und wie sie in vergleichbaren Bedarfskonstella-

1 Ich unterscheide im Folgenden zwischen über einen längeren Zeitraum konstant bleibenden Klassikermodellen und punktuellen, singulären Einpassungen Beethovens, Goethes und Hugos in die-

tionen quasi identische Funktionen erfüllen. Zugleich wird analysiert, wie sich die so entstandenen Klassikerkonzepte gegenseitig beeinflussen.

In den folgenden Kapiteln steht jeweils ein Klassikermodell im Mittelpunkt: das Universalklassikermodell für das Beethovenjahr 1927 (Kapitel 3), das Nationalklassikermodell für das Goethejahr 1932 (Kapitel 4) und das antifaschistische Klassikermodell für das Hugojahr 1935 (Kapitel 5). Dabei handelt es sich um Funktionalisierungen im kulturpolitischen Diskurs, der in den Klassikerfeiern der Zwischenkriegszeit dominiert. Die anderen Formen des Klassikerdiskurses stehen entweder in Kontinuität zum kulturpolitischen Diskurs, wie im Fall des Beethovenjahrs 1927, oder sie ermöglichen alternative Zugriffe auf den Klassiker, wie im Fall des Goethejahrs 1932.

Neben den politischen und kulturellen Entwicklungen und ihren Auswirkungen auf den Umgang mit Beethoven, Goethe und Hugo liegt der Akzent auf den medialen Neuerungen und ihren Konsequenzen auf den Klassikergebrauch. Denn die modernen Massenmedien ermöglichen es einerseits, die Klassikermodelle um- und durchzusetzen. Die Vorstellung einer im Zeichen des Nationalklassikers vereinten Nation etwa wird im Goethejahr dank des Einsatzes fortschrittlicher Kommunikationstechniken zeitweilig realisiert. Andererseits sind es die Massenmedien, die in der Zwischenkriegszeit die zunehmende Diversifizierung des Klassikergebrauchs ermöglichen und damit das Phänomen der Polyfunktionalität von Klassikern greifbar werden lassen.

se Modelle. Statt metaphorisch von Klassikerbildern (bzw. Beethoven-, Goethe- und Hugobildern) zu sprechen, bezeichne ich diese Einpassungen als Klassikerkonzepte. Damit soll dem Umstand Rechnung getragen werden, dass der Klassikergebrauch sich in den seltensten Fällen auf ein einziges Bild reduzieren lässt. Ein Klassikerkonzept ergibt sich aus einer Reihe von Sprach- und Deutungsmustern, die teilweise auf die Biografie und die Werke des Klassikers zurückgehen, im selben Maße aber von den je aktuellen Themen und Formen des Sprechens bestimmt ist.

3. Beethoven 1927: Etablierung eines Universalklassikers

Als sich Beethovens Tod 1927 zum hundertsten Mal jährt, hat der kulturelle wie diskursive Ausdifferenzierungsprozess in der Beethovenrezeption längst eingesetzt.¹ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts waren Leben und Werk des Komponisten in immer unterschiedlicheren (sozial- oder nationalkulturellen) Kontexten zu immer vielfältigeren (künstlerischen, wissenschaftlichen, politischen, unterhaltenden) Zwecken gebraucht worden. In den 1920er Jahren ist der Komponist in weiten Teilen der (hauptsächlich, jedoch nicht ausschließlich westlichen) Welt bekannt.² Auch wenn Beethoven außerhalb Deutschlands und Österreichs anfänglich als deutsch-österreichisches »Exportgut« gelten kann, entwickeln sich in den einzelnen Kulturen nach und nach eigenständige Rezeptionstraditionen, die auf internationaler Ebene für eine Diversifizierung der Zugriffe auf den Komponisten und seine Musik sorgen.³

- 1 Einen Überblick über die Vielgestaltigkeit der Beethovenrezeption seit dem 19. Jahrhundert bietet Hans-Joachim Hinrichsen: »Seid umschlungen, Millionen«. Die Beethoven-Rezeption, in: Sven Hiemke (Hg.): *Beethoven Handbuch*, Kassel 2009, 567-609. Vgl. auch Scott Burnham: *The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer*, in: Glenn Stanley (Hg.): *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge 2000, 272-291; David B. Dennis: *Beethoven at large. Reception in literature, the arts, philosophy, and politics*, in: Ebd., 292-305.
- 2 Aufschluss über die internationale Beethovenrezeption geben Studien zur Wirkungsgeschichte in einzelnen Ländern. Vgl. insbesondere Leo Schrade: *Beethoven in France [1942]*, New York 1978; Beate Angelika Kraus: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001; Mattias Hirschfeld: *Beethoven in Japan. Zur Einführung und Verbreitung westlicher Musik in der japanischen Gesellschaft*, Hamburg 2005; Michael Broyles: *Beethoven in America*, Bloomington [u.a.] 2011; Jindong Cai, Sheila Melvin: *Beethoven in China. How the great composer became an icon in the People's Republic*, Melbourne, Vic. 2015; Marie Gaboriaud: *Une vie de gloire et de souffrances. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris 2017.
- 3 Besonders eindrucksvoll ist der Fall Frankreichs, wo Beethoven um die Jahrhundertwende »zum französischen Klassiker« stilisiert wurde. Vgl. Marie Gaboriaud: *Die Republik und der Deutsche. Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde*, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 281-294. Broyles hat belegt, wie sich das US-amerikanische Beethovenbild, das anfangs noch stark vom romantisch-deutschen be-

Der Ausdifferenzierungsprozess ist ebenso innerhalb der Gesellschaften zu beobachten. Zwar ist die Ansicht verbreitet, die Begeisterung für Beethoven ließe nach dem Ersten Weltkrieg nach, weil ein Teil der jungen Komponistengeneration sich zu diesem Zeitpunkt erstmals skeptisch gegenüber dem großen Vorbild äußerte. Doch hält diese Einschätzung einer Erweiterung des Blickfeldes über die Sparte der produktiven Rezeption hinweg nicht stand. In den 1920er Jahren ist Beethoven in den verschiedensten Erscheinungsformen und medialen Präsentationen in vielfältigen gesellschaftlichen Bereichen anzutreffen. Beethoven-Symphonien und -Konzerte sind Dreh- und Angelpunkt einer sich als bürgerlich verstehenden Musikpraxis;⁴ die Werke werden aber ebenso von Arbeiterorchestern und Laienchören adaptiert und sind somit fester Bestandteil einer populären Musikpraxis.⁵ Seit Mitte der 1920er Jahren sorgt zudem das Radio, in dem Beethoven einen Großteil des »konventionellen und arrivierten Repertoires«⁶ ausmacht, für die Anwesenheit seiner Musik in weiten gesellschaftlichen Kreisen. Nicht nur das Werk des Komponisten, auch seine Lebensgeschichte ist Gegenstand einer populären Praxis, wovon die zahlreich erscheinenden Biografien, Romane, Anekdoten und Theaterstücke zeugen, die an unterschiedliche Zielgruppen gerichtet sind.⁷

Es wären weitere Rezeptionsformen zu erwähnen, seien es die politischen Funktionalisierungen der Figur Beethovens im deutschsprachigen wie im internationalen Kon-

einflusst war, zu Beginn des 20. Jahrhunderts verselbstständigt. Vgl. Broyles: Beethoven in America, 5f. sowie das Kapitel »Defining Beethoven«, 41-67. Kraus hat die divergierenden Aneignungsformen von Beethovens Werken in unterschiedlichen europäischen Kulturen im 19. Jahrhunderts verglichen: Beate Angelika Kraus: Europas Beethoven. Ein rezeptionsgeschichtlicher Vergleich, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 3, 2003, 47-79.

- 4 Auf die Omnipräsenz Beethovens in der Konzertkultur der 1920er Jahre weisen die Zeitgenossen hin. In der im vorangehenden Kapitel zitierten Umfrage der *Literarischen Welt* von 1927 stellt der Autor fest: »Ob Furtwängler, Kleiber oder Bruno Walter: fast jedes Konzert enthält eine Beethoven-symphonie. Fast jede Opernsaison bringt eine Neueinstudierung des »Fidelio«. Und Kammermusik oder Solistenabende ohne Beethovenkompositionen sind überhaupt nicht denkbar.« (Felix Joachimson: Beethoven in der Meinung der jungen Musiker. Eine Rundfrage, in: Willy Haas (Hg.): Zeitgemäßes aus der »Literarischen Welt« von 1925-1932, Stuttgart 1963, 89-93, hier 89). Dass die Situation nicht nur die deutsche Konzertkultur kennzeichnet, bezeugt der Kommentar des französischen Dirigenten Paul Paray angesichts des sich anbahnenden Jubiläums: »Je donne tous les ans les symphonies de Beethoven. Que faire de neuf? Pour changer, nous placerons peut-être la *Neuvième* symphonie avant la *Cinquième*, la *Quatrième* après la *Deuxième*.« Zitiert in: Jacques Christophe: Le centenaire de la mort de Beethoven. Quelques opinions, in: *Candide*, 11.11.1926.
- 5 Vgl. etwa zur Rolle der *Neunten Symphonie* in der Arbeitermusikbewegung zwischen 1905 und 1933: Andreas Eichhorn: Beethovens neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption, Kassel 1993, 317ff.
- 6 Susanna Großmann-Vendrey: Musik-Programm in der Berliner »Funk-Stunde«: Mehr als ein »Nebenbuhler des Konzertbetriebs«, in: Rundfunk und Fernsehen, Nr. 4, 1984, 463-490, hier 484.
- 7 Zu den belletristischen Verarbeitungen der Figur Beethovens vgl. Egon Voss: Das Beethoven-Bild der Beethoven-Belletristik. Zu einigen Beethoven-Erzählungen des 19. Jahrhunderts, in: Helmut Loos (Hg.): Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn 1986, 81-94; Brigitte Wesselmann, Heribert Schröder: Beethoven in der Belletristik (Dramen, Romane, Anekdoten, Essays). Eine Bestandaufnahme, in: Ebd., 95-116; Angelika Corbinea-Hoffmann: Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven, Hildesheim 2000; Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, bes. das Kapitel »Une vie en feuilletton«, 307ff.

text,⁸ die – trotz aller Kritik in den Reihen der Avantgarde-Komponisten noch immer zahlreichen – kreativen Auseinandersetzungen mit seinem Werk in Musik⁹ oder bildender Kunst¹⁰ und natürlich die musikwissenschaftliche Forschung, die sich weiterhin maßgeblich an Beethoven orientiert.¹¹ Doch dürfte schon dieser kursorische Überblick einen Eindruck davon vermitteln, wie breit und divers der Klassiker in der Zwischenkriegszeit rezipiert wird.

Vor dem Hintergrund dieser heterogenen Zugriffe auf den Komponisten kann das Jubiläum von 1927 als Moment der Reintegration angesehen werden. Im Rahmen der in Wien organisierten Zentenarfeier wird versucht, ein – wenn nicht einheitliches, so doch vereinendes – Klassikermodell zu etablieren, das die unterschiedlichen Gebrauchs- und Erscheinungsformen unter einem Leitgedanken subsumiert. Beethoven wird zum ›Universalklassiker‹ modelliert, das heißt zu einer Repräsentations- und Identifikationsfigur von Weltmaßstab, die zugleich als Vermittlerin universaler Werte funktioniert. Dieser Gedanke ist 1927 nicht neu; neu ist die Konsequenz, mit der er diskursiv konstruiert und kommuniziert wird. Denn, wie im ersten und längeren Abschnitt dieses Kapitels gezeigt wird, erfolgt die Etablierung Beethovens als Universalklassiker in Wien durch den Zusammenschluss von kulturpolitischem und musikwissenschaftlichem Diskurs; die Verbreitung des Modells im Bildungsdiskurs sorgt zusätzlich für seine Stabilisierung.

Die in Wien umgesetzte Modellierungs- und Etablierungsstrategien haben zur Folge, dass Beethoven dauerhaft mit den Ideen von Brüderlichkeit, Menschheit und Frieden assoziiert wird, und zwar bis heute. Jedes Mal, wenn etwa die mittlerweile als Europa-Hymne bekannte Melodie der *Ode an die Freude* angespielt wird, dann wird das in Wien konstruierte Universalklassikermodell abgerufen und mit ihm der Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden. Der Erfolg des Modells lässt sich aber schon 1927 belegen, wenn man das Konkurrenzverhältnis, das zwischen Beethoven als Universalklassiker einerseits und den in einzelnen nationalen Kontexten reaktivierten Klassiker-

8 Zur Beethovenrezeption im deutschen politischen Diskurs vgl. David B. Dennis: *Beethoven in German politics 1870-1989*, New Haven 1996. Für die Zeit der Weimarer Republik hält der Autor zusammenfassend fest: »all the political factions of the Weimar era endeavored to prove that Beethoven belonged exclusively to their circle« (ebd., 88). Esteban Buch untersucht neben den deutschen auch die internationalen Funktionalisierungen von Beethovens Werk im politischen Diskurs. Vgl. Esteban Buch: *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*, Paris 1999.

9 Gut erforscht sind die Kontinuitäten zwischen ›Wiener Klassik‹ und ›Zweiten Wiener Schule‹. Vgl. Otto Kolleritsch (Hg.): *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, Wien 1992; Hartmut Krones, Christian Meyer (Hg.): *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, Wien 2012.

10 Vgl. Silke Bettermann: *Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Bonn 2012.

11 In den Jahren um den Ersten Weltkrieg erscheinen die für die Musikwissenschaft insgesamt und die Beethovenforschung insbesondere impulsgebenden strukturanalytischen Studien von Hugo Riemann (*L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 Bde, Berlin 1918-1919), Heinrich Schenker (z.B. *Beethoven: V. Sinfonie. Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*, Wien 1925) und August Halm (*Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913). Zur Geschichte der Beethovenforschung vgl. den Überblick von Hinrichsen: »Seid umschlungen, Millionen«. *Die Beethoven-Rezeption*, 600ff.

modellen andererseits ins Auge fasst: ›Beethoven der Universale‹ erfordert von nun an eine Positionierung, wie der zweite Abschnitt am Beispiel der Gedenkfeiern in Deutschland und in Frankreich zeigt. Selbst im Metadiskurs kann dem Universalklassikermodell keine wirkliche Alternative entgegengesetzt werden, wie im letzten Teil des Kapitels am Fall des Beethoven-Sonderhefts der *Revue musicale* ausgeführt wird.

Bedeutet die erfolgreiche Etablierung des Universalklassikermodells nun, dass Beethoven 1927 zu einem ›monofunktionalen‹ Klassiker mutiere? Das Jubiläum zum hundertsten Todestag des Komponisten ließe sich bis zu einem gewissen Punkt als Gegenbeispiel zur These der Polyfunktionalität von Klassikern anführen, die im ersten Teil dieses Buches präsentiert wurde. Es liefert eine Gebrauchsanleitung zur Wiederherstellung von Kontinuität zwischen den unterschiedlichen Zweigen der Klassikerrezeption. Dennoch – wie die Analyse der Beiträge zum Jubiläum belegt – sind der einseitigen und verbindlichen Funktionszuschreibung Grenzen gesetzt, und sei es nur, weil der Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden, der dem Universalklassikermodell zugrunde liegt, ein permanenter Streitfall bleibt. Dies wird an der Rede des französischen Schriftstellers Romain Rolland deutlich, die in diesem Kapitel als Schlüsseldokument dient: Sie partizipiert maßgeblich an der Etablierung des neuen Klassikermodells, trägt aber im selben Maße zu seiner Kritik und Relativierung bei.

Schlüsseldokument: Romain Rolland, *An Beethoven. Dankgesang*

Als der französische Schriftsteller Romain Rolland sich 1927 nach langem Zögern bereit erklärt, sich an den Feierlichkeiten zum hundertsten Todestag Beethovens in Wien zu beteiligen, hat er eigentlich schon lange mit dem Thema abgeschlossen. Ein Vierteljahrhundert zuvor war ihm mit der *Vie de Beethoven*, einer etwa 90 Seiten umfassenden Biografie,^{*1} nicht nur der persönliche Durchbruch in der französischen Kulturszene gelungen, in der Folge wurde er auch zu einem der meistgelesenen Beethovenbiografen der Jahrhundertwende, zunächst in Frankreich, in den Folgejahren und -jahrzehnten in ganz Europa und der Welt.^{*2} Wie Marie Gaboriaud gezeigt hat, popularisierte er mit diesem Werk das romantisch-wagnerische Beethovenbild und passte es dem Bedarf seiner Zeit nach neuen para-christlichen Heldenfiguren an.^{*3} Der Erfolg hält in der Zwischenkriegszeit an: Rollands Buch bleibt lange Zeit ein unumgänglicher Standard der internationalen Beethovenliteratur.^{*4} 1927 wird es in vielen Sprachen neu aufgelegt, in der Presse wird immer wieder daraus zitiert, im Radio daraus vorgelesen und generell in zahlreichen Beiträgen darauf Bezug genommen.

Auf den ersten Blick knüpft der in Wien vorgetragene und über mehrere Kanäle verbreitete *Dankgesang an Beethoven* in Ton und Inhalt an diesen frühen Erfolg an. Die Rede präsentiert sich als Reflexion über die Gültigkeit des Jahre zuvor entworfenen heroischen Klassikerkonzepts in einer durch den Ersten Weltkrieg erschütterten Welt. Seit 1903 hatte Rolland, abgesehen von einem kurzen Artikel anlässlich des 150. Geburtstags des Komponisten,^{*5} nicht mehr zu Beethoven publiziert; 1912 hatte er sich sogar dafür entschieden, seine Laufbahn als Musikwissenschaftler zu beenden. Er wirkt fortan als freier Schriftsteller und Publizist und engagiert sich ab 1914 hauptsächlich für den inter-

nationalen Frieden. Beethoven scheint in diesem Kampf keine Funktion erfüllen zu können. Dafür, dass Rolland sich 1927 dazu entschließt, sich erneut mit dem Komponisten zu befassen, gibt er vor allem persönliche Gründe an. An Rabindranath Tagore schreibt er:

»Je ne participe, d'ordinaire, à aucune de ces commémorations: car je pense que la meilleure façon de célébrer les grands morts, c'est de vivre et d'agir selon leur exemple et dans la voie qu'ils ont tracée. Mais je fais exception pour Beethoven et Tolstoy (j'ajoute Goethe). Je suis le fils de leur pensée, de leurs souffrances et de leurs combats. Et je dois leur apporter le témoignage de mon amour et de ma foi.«⁶

Rolland nimmt das Prinzip des Gedenkens offenbar sehr ernst: Er sieht darin eine moralische, quasi religiöse Pflicht, die es zu erfüllen gilt. Die Form des *Dankgesangs*, die er für seine Beethovenrede wählt, bestätigt das. Der Titel ist ein Hinweis auf die Notiz, mit der Beethoven den 3. Satz seines späten *Streichquartetts* op. 132 versehen hatte: »Heiliger Dankgesang des Genesenen an die Gottheit.«⁷ Rolland imitiert die religiöse Geste Beethovens, indem er dem Komponisten nun selbst ein (literarisches) Opfer darbringt, und setzt sich dabei in ein Identifikationsverhältnis zu ihm. Wie der nach langer Krankheit wieder genesene Komponist versteht er sich als ein seelisch Erkrankter, der in Beethoven und seiner Musik den Weg zur Heilung gefunden habe. So zumindest erinnert er in einem zeitgleich veröffentlichten Text an die Entstehung seiner Beethovenbiografie, die aus einem quasi mystischen Erlebnis hervorgegangen sei:

»C'était vers 1902. Je traversais une période tourmentée, riche en orages qui détruisent et qui renouvellent. J'avais fui Paris. J'étais venu chercher asile, pour dix jours, auprès du compagnon de mon enfance, celui qui m'avait soutenu plus d'une fois dans la bataille de la vie: Beethoven. [...] Et seul avec lui, me confessant, aux bords du Rhin embrumés, en ces jours gris d'avril mouillé, tout pénétré de sa douleur, de sa vaillance, de son *Leiden*, de sa *Freude*, agenouillé, relevé par sa forte main [...], je repris le chemin de Paris, réconforté, ayant signé un nouveau bail avec la vie, et chantant un *Dankgesang* (cantique de remerciement) du convalescent à la Divinité.«⁸

Aus der Retrospektive präsentiert Rolland die *Vie de Beethoven* als eine Opfergabe (und damit als eine rein private Angelegenheit), die er im *Dankgesang* von 1927 wiederholt. Zu diesem Zeitpunkt scheint Beethoven für ihn keine gegenwärtige und auch keine kollektive Funktion zu erfüllen. Auffallend ist in dieser Hinsicht die melancholisch-nostalgische Tonlage der Wiener Rede: Rolland berichtet fast ausschließlich im Vergangenheitsmodus von verflissenen Erfahrungen – »souvenirs«⁹, »impressions d'enfant«¹⁰ –, die nicht mehr unmittelbar wiederholt werden können.

Der Unterschied zum 1903 veröffentlichten Buch ist die zeitliche und physische Distanz, die eine Form von Erkenntnis ermöglicht: »Dans l'état d'absorption où j'étais englouti, je ne pouvais point discerner encore le travail qui s'accomplissait en moi. Je ne l'ai su qu'après. Je le sais bien aujourd'hui; je crois être arrivé à le lire clairement.«¹¹ Dieser Gedanke findet sich in der etwa zeitgleich verfassten Einleitung zu den *Grandes époques*

créatrices wieder, der Monumentalbiografie Beethovens, die Rolland in den Folgejahren veröffentlicht:^{*12}

»Je veux dire ce qu'il [Beethoven] fut pour nous – pour les peuples d'un siècle: je le sais mieux aujourd'hui qu'au temps où je lui chantais un hymne d'adolescent. Car, en ce temps, sa lumière nous pénétrait, unique. Aujourd'hui, le heurt qui s'est produit entre deux âges humains, que la guerre a bien moins séparés qu'elle n'a été la borne au carrefour, où tant de coureurs se sont brisés, a eu cet avantage qu'il nous a fait prendre la pleine conscience de nous, de ce que nous sommes, et de ce que nous aimons...«^{*13}

Zwischen dem Moment der Erfahrung und dem der Erkenntnis liegt der Erste Weltkrieg, der für Rolland den Beginn eines neuen Zeitalters markiert. Die Trennung führt zwar zur Bewusstwerdung der eigenen Identität, lässt diese aber sogleich als vergangen und unwiederbringlich erscheinen. Dabei wird die persönliche Erfahrung auf das Kollektiv ausgeweitet. Schon in der Wiener Gedenkrede heißt es im feierlichen Duktus: »J'apporte à celui qui fut le grand compagnon de notre vie l'hommage de reconnaissance – le *Dankgesang* – de toute une génération.«^{*14} Aufschlussreich ist der Gebrauch des Begriffs »*génération*«, als dessen Sprachrohr sich Rolland sieht: Gegenstand seiner Rede ist eine historische Epoche, in deren Namen er ein Zeugnis ablegt. Der *Dankgesang* nimmt damit schon den Memoiren-Charakter der Monumentalbiografie vorweg, in der die musikgeschichtliche Darstellung Anlass für eine Reflexion der *Histoire* gibt.^{*15} Beethoven ist bei Rolland – ähnlich wie später Goethe bei Thomas Mann^{*16} – der Repräsentant eines vergangenen Zeitalters, des *Fin de Siècle*. Mit diesem Zeitalter verabschiedet der Autor zugleich das heroisch-christliche Klassikerkonzept, das er selbst entworfen hatte. Ausschüt auf ein neues, zeitgemäßeres Konzept bietet er nicht.

Warum hier nun ausgerechnet einen Text als Schlüsseldokument wählen, der Beethovens Funktionslosigkeit in der Gegenwart konstatiert und damit mehr oder weniger explizit die Funktionalisierung zum Universalklassiker, wie sie in Wien erfolgt, verwehrt? Dafür gibt es zunächst einen pragmatischen Grund: Rollands *Dankgesang* ist eines der meistverbreiteten Texte im Rahmen des Jubiläums. Durch seine Medialisierungen (Tabelle 2) erreicht er eine Vielzahl von Öffentlichkeitsphären und interagiert mit unterschiedlichen Diskursformen. Ein weiterer Grund ist, dass sich am Beispiel dieser Rede zeigen lässt, wie das Universalklassikermodell nicht nur die verschiedenen synchronen Zugriffe auf Beethoven zu reintegrieren vermag, sondern auch das veraltete, aber immer noch einflussreiche und generationsbildende heroisch-christliche Klassikermodell, für das Rolland steht, aufzunehmen. Die Universalität des in Wien entworfenen Klassikermodells ist deshalb geografisch, sozial und zeitlich zu denken.

^{*1} Zum Kontext und zur Entstehung der *Vie de Beethoven* vgl. Marie Gaboriaud, Gilles Saint-Arroman: *Le Beethoven de 1903, entre littérature et musicologie*, in: Hervé Audéon (Hg.): *Romain Rolland musicologue*, Dijon 2017, 63-78.

*² Zur französischen Rezeption der *Vie de Beethoven* vgl. Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 145f. sowie 152f.

*³ Vgl. ebd., 150.

*⁴ Die Beethovenbiografie von Rolland erscheint 1910 in englischer, 1914 in polnischer, 1915 in spanischer, 1917 in schwedischer sowie neuer englischer, 1918 in deutscher und finnischer, 1921 in italienischer, 1922 in tschechischer, 1923 in holländischer, 1927 in slowakischer Sprache; 1923 erscheint das Buch ebenfalls in Mexiko. Die deutsche Übersetzung von Lisbeth Langnese-Hug, zuerst in Zürich bei Rascher veröffentlicht, erreicht 1927 eine Auflagenhöhe von 70.000 (die französische erreicht zum selben Zeitpunkt 74.000).

*⁵ Romain Rolland: *Au nom de Beethoven*, in: *Le Populaire*, 18.12.1920. In diesem Artikel fordert Rolland die Öffentlichkeit bezeichnenderweise dazu auf, weniger Beethoven denn dem Elend der Wiener in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu gedenken.

*⁶ Brief Rollands an Tagore vom 11.11.1926. Rabindranath Tagore, Romain Rolland: *Lettres et autres écrits*, Paris 1961, 76ff., hier 77. Vgl. den Brief an Alphonse de Châteaubriant vom 22.2.1927: »Les fêtes de Beethoven seront belles. J'ai accepté d'y prononcer un discours. Ce sera le seul de ma vie. Mais Beethoven est aussi le seul, dans le sanctuaire le plus intime de mon esprit.« Romain Rolland, Alphonse de Châteaubriant: *L'un et l'autre. Choix de lettres*, Bd. II: 1914-1944, hg. v. L.-A. Maugendre, Paris 1996, 303f.

*⁷ Zu Opus 132 vgl. Jürgen Heidrich: *Die Streichquartette*, in: Sven Hiemke (Hg.): *Beethoven Handbuch*, Kassel 2009, 174-219, bes. 202ff.

*⁸ Romain Rolland: *Beethoven. Pour le centenaire de sa mort*, in: *Europe*, Bd. 13, Nr. 51, 1927, 289-315, hier 290f.

*⁹ Romain Rolland: *Actions de grâce à Beethoven*, in: *La Revue Musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 3-14, hier 4.

*¹⁰ Ebd., 5.

*¹¹ Ebd.

*¹² Die Beschäftigung mit Beethoven und der neueren Beethovenforschung im Kontext des Jubiläums regt Rolland zu einer neuen Biografie des Komponisten an. Die Monumentalbiografie mit dem Gesamttitle *Beethoven. Les grandes époques créatrices* umfasst 7 Bände, die zwischen 1928 und 1957 erscheinen (die zwei letzten posthum). Der *Dankgesang an Beethoven* fließt später mit anderen, ebenfalls im Kontext des Jubiläums entstandenen Texte in diese Summe ein. Vgl. Romain Rolland: *Beethoven. Les grandes époques créatrices [1928-1957]*, Paris 1966, 1497-1509. Zu den methodischen und ästhetischen Aspekten dieses Spätwerks vgl. Stefan Hanheide: *Die Beethoven-Interpretation von Romain Rolland und ihre methodischen Grundlagen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 61, Nr. 4, 2004, 255-274; Alain Corbellari: *Les mots sous les notes: musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève 2010, 307-328.

*¹³ Rolland: *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, 14.

*¹⁴ Rolland: *Actions de grâce à Beethoven*, 3.

*¹⁵ Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 183.

*¹⁶ Vgl. Kapitel 4.

Tabelle 2: Medialisierungen von Romain Rollands Dankgesang

Art der Medialisierung	adressierte bzw. erreichte Öffentlichkeitssphäre	Interaktion mit...
Rede beim internationalen musikhistorischen Kongress in Wien am 28.3.1927	Musikwissenschaft (Öffentlichkeitssphäre 2)	...musikwissenschaftlichem Spezialdiskurs
Abdruck in der <i>Neuen Freien Presse</i> am 29.3.1927	›Menschheit‹ (Öffentlichkeitssphäre 1)	...internationalem kulturpolitischem Diskurs
Veröffentlichung im offiziellen <i>Festbericht</i> zur Wiener Zentenarfeier		
Vortrag in der Volkshochschule Ottakring am 13.4.1927	Arbeiterschicht (gesellschaftliches ›Unten‹) (Öffentlichkeitssphäre 3)	...Bildungsdiskurs
Veröffentlichung in der Beethoven-Sondernummer der <i>Revue musicale</i> (April 1927)	Melomane Elite (Öffentlichkeitssphäre 4)	...(französischem) Metadiskurs

3.1 Wien 1927: Die Etablierung Beethovens als Universalklassiker durch die Reintegration der Klassikerdiskurse

Völkerverbrüderung im Dienste des Genius titelt am 26. März 1927 die *Wiener Neue Freie Presse*.¹² Gemeint ist die vom österreichischen Bund und der Stadt Wien organisierten Festwoche zum 100. Todestag Beethovens, die vom 26. bis 31. März Vertreter aus zahlreichen Nationen versammelt. Die Veranstaltung kann als der groß angelegte Versuch gedeutet werden, in Analogie zum bisher vorherrschenden Nationalklassikermodell einen Universalklassiker zu etablieren, d.h. einen Klassiker, der die Menschheit in einer gemeinsamen Geste der Verehrung und Identifikation vereint.

Der universalistische Beethovendiskurs ist keine Erfindung der 1920er Jahre. Schließlich hatte der Komponist selbst wiederholt seinen Willen bekundet, mit sei-

12 Anonym: Völkerverbrüderung im Dienste des Genius. Die große Gedenkfeier zu Ehren Beethovens, in: *Neue Freie Presse*, 26.3.1927.

ner Kunst »der armen leidenden Menschheit zu dienen«¹³, womit er einen ideellen universalen Adressatenkreis für seine Musik bestimmt hatte. Dies kann man – um auf die im ersten Kapitel eingeführten Kategorien zurückzugreifen – als Strategie der Automodellierung als Universalklassiker deuten. Beethovens Angebot wird in der Folge verschiedentlich ausgelegt. Die Idee der Musik als einer »universalen Sprache«¹⁴ prägt die Beethovenrezeption der literarisch-philosophischen wie musikalischen Romantik, wobei »universal« – vereinfacht formuliert – sich hier nicht mehr primär auf den Adressatenkreis bezieht, sondern auf den ideellen Gehalt der Kunst: (Beethovens) Musik ist für die Romantiker das Medium, durch das sich das »Reich des Unendlichen«¹⁵ erahnen lässt. Die Universalität kann aber ebenso unter zeitlich gedacht werden, etwa in Richard Wagners 1870 erschienenem Essay über den Komponisten: »Beethovens Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtenteils nur unter Vermittlung kunstgeschichtlicher Reflexion uns verständlich bleiben wird.«¹⁶ Der Komponist erscheint hier als der zeitlose Klassiker schlechthin.

Ob sie räumlich, zeitlich oder auf ihren Inhalt bezogen ist: 100 Jahre nach seinem Tod ist die Rede von Beethovens universalen Bedeutung also kein Novum. Neu ist, dass diese Universalität nicht mehr als idealistische Abstraktion angesehen, sondern zum politisch umsetzbaren Programm erklärt wird. Wenn Beethoven seinerzeit vorgab, die »Menschheit« zu adressieren, dann wird er nun beim Wort genommen: In Wien wird versucht, die »Menschheit« in Form einer Weltöffentlichkeit zu erreichen. Zugleich werden die Konturen und der Inhalt der – vermeintlich – universalen »Sprache« des Klassikers näher bestimmt.

Dass dieses Angebot nicht ohne Schwierigkeiten angenommen wird, belegt die eingangs zitierte Ausgabe der *Neuen Freien Presse*: Der Leitartikel zur »Völkerverbrüderung« wird durch einen Beitrag des französischen Außenministers Aristide Briand unterstützt, der die internationale Entspannungspolitik der 1920er Jahre wie kein anderer verkörpert. Seine Annahme, dass »die an Geschichte reichsten Völker [...] sich über ihre politischen und sozialen Vorurteile« erheben und »sich brüderlich in einem gleichen Gefühl der Dankbarkeit«¹⁷ für Beethoven einigen würden, wird allerdings auf derselben Seite durch die kurze Botschaft des deutschen Reichsministers des Innern, Walter von Keudell, konterkariert. Dieser bezieht sich auf das konkurrierende Modell des Nationalklassikers, wenn er behauptet: »In Beethovens Musik [...] erlebt das deutsche

13 »Nie von meiner ersten Kindheit an ließ sich mein Eifer der armen leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen mit etwas Andern abfinden.« Brief Beethovens an Joseph von Varena von Dezember 1811, zitiert nach: Martin Geck: Beethoven und seine Welt, in: Sven Hiemke (Hg.): Beethoven Handbuch, Kassel 2009, 2-55, hier 23.

14 Friedrich Schlegel: »Die Musik, als Begeisterung, als Sprache des Gefühls, die das Bewußtsein in seiner Urquelle aufregt, ist die einzige universelle Sprache, und das einzige Ideal für dieselbe.« Friedrich Schlegel: Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern. Siebentes Buch: Theorie der Gottheit, in: Philosophische Vorlesungen [1800-1807]. Zweiter Teil, hg. v. Jean-Jacques Anstett, München, Paderborn, Wien 1964, 36-62.

15 E.T.A. Hoffmann: Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 12, Nr. 40 u. 41, 1810.

16 Richard Wagner: Beethoven, Leipzig 1870, 46f.

17 Aristide Briand: Frankreich und Beethoven, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

Volk, über staatliche Grenzen, Weltanschauungen und soziale Schichten hinweg, die heroische Form seines eigenen Wesens, die ganze Tiefe, Kraft und Gläubigkeit seiner Seele.«¹⁸ Von Keudell bedient sich der Mechanismen der Vernetzung der deutschen Nation, die fünf Jahre später auch im Rahmen des Goethejubiläums reaktiviert werden:¹⁹ Bekräftigt wird die Inanspruchnahme Beethovens als eines (groß-)deutschen Klassikers noch auf der ersten Seite in einem Feuilleton von Hermann Bahr, der in dem Komponisten »die höchste Gestalt des deutschen Wesens« sieht, dazu bestimmt zu zeigen, »was die Menschheit an uns Deutschen hat«²⁰.

Blättert man weiter in der Ausgabe der *Neuen Freien Presse*, begegnet man neben dem universalen und dem großdeutschen einem dritten konkurrierenden Klassikermodell: dem Beethovens als österreichischer, genauer als Wiener Klassiker. Durch die Übertragung der Beethovenfeiern im »Weltrundfunk«, so ein Artikel mit der Überschrift *Die Welt hört auf Wien*, wird »man es überall vernehmen, daß Wien eine Kaiserstadt im Reiche der Geister war und bleiben will, daß unser Schicksal unmöglich Verdorfung und kulturelle Verelendung bilden kann.«²¹ Der Klassiker dient dann als Kompensation für die schwindende politische Bedeutung Wiens, dem ehemaligen Zentrum der k. u. k. Monarchie, das seit 1918 nur noch Hauptstadt der kleinen österreichischen Republik ist. Die Liste der konkurrierenden Klassikermodelle ließe sich fortführen, etwa mit einem französischen oder einem sowjetischen Beethoven.²² Bemerkenswert ist, dass all diese alternativen Funktionalisierungen im Kontext der Wiener Zentenarfeier nebeneinander bestehen bleiben. Das Universalklassikermodell erweist sich von vornherein als höchst integrativ: Es lässt alternative Klassikerkonzepte gelten und als Teil eines übergeordneten Ganzen erscheinen.

Integrativ ist das Universalklassikermodell auch auf diskursiver Ebene. Die Organisation der Zentenarfeier ist im Wesentlichen das Œuvre des anerkannten Musikwissenschaftlers Guido Adler, seit 1898 Professor an der Wiener Universität und Gründer des dortigen Instituts für Musikwissenschaft.²³ Das Jubiläum gestaltet er in Zusammenarbeit mit politischen Repräsentanten und Künstlern als kulturpolitische, musikalische und wissenschaftliche Veranstaltung, bestehend aus einer Festwoche mit Reden und Konzerten und einem musikhistorischen Kongress.²⁴ Obwohl die Berichte über beide

18 Walter von Keudell: Beethoven die heroische Form deutschen Wesens, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

19 Vgl. Kapitel 4.2.1.1.

20 Hermann Bahr: Beethoven, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

21 Anonym: Die Welt hört auf Wien, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

22 Vgl. etwa in derselben Tageszeitung: Edouard Herriot: Frankreichs Huldigung an Beethoven, in: Neue Freie Presse, 24.3.1927; Olga D. Kamenewa: Beethoven als Erzieher in Sowjetrußland, in: Neue Freie Presse, 29.3.1927.

23 Vgl. Barbara Boisits: Ein *diligens pater familias* der Musikwissenschaft? Zur Persönlichkeit Guido Adlers, in: Heinz Faßmann (Hg.): Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien, Göttingen 2017, 15-30.

24 Zur Planung, Durchführung und Diskussion der Wiener Zentenarfeier vgl. das Kapitel »Beethoven Zentenarfeier (26. bis 31. März 1927)«, in: Gabriele Johanna Eder: Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung, Wien 1991, 114-154.

Ereignisse getrennt erscheinen,²⁵ sind sie nach Adlers Aussage »organisch miteinander verbunden«²⁶. Es ist dieser Zusammenschluss von kulturpolitischem und musikwissenschaftlichem Diskurs, die die Kohärenz des in Wien konstruierten Klassikermodells sichert.

In dem von Adler erdachten Konzept spielt Romain Rolland eine Schlüsselrolle.²⁷ In Wien tritt er zunächst als Repräsentant des musikwissenschaftlichen Diskurses auf. In der Presse wird er als einer der »hervorragendsten Musikhistorikern und Musikästhetikern Frankreichs«²⁸ präsentiert; sein Vortrag, den er im Rahmen der öffentlichen Sitzung des Kongresses am 28. März hält, zieht den Berichten zufolge ein zahlreiches Publikum an:

»Der große Festsaal der Universität war dicht gefüllt, Hunderte und Aberhunderte mußten an den Türen umkehren. Die berühmte Akustik des Saals brachte es mit sich, daß die wenigsten überhaupt etwas zu hören bekamen, aber die ungeheure Menge harrete ehrfürchtig schweigend aus, begeisterte sich wenigstens am Tonfall der Rede. Es gab förmliche Ovationen für den verehrten Dichter und Menschenfreund, der ja auch ein so großer Musiklehrer und besonders Beethoven-Forscher ist.«²⁹

Wie der Musikkritiker Paul Stefan hier durchaus kritisch anmerkt, spielt in der begeisterten Aufnahme durch die Zuhörer weniger die wissenschaftliche Qualität der Rede Rollands eine Rolle als sein Status als Nobelpreisträger und Pazifist. Mit der Einladung des französischen Schriftstellers ist es Adler gelungen ein lebendes Symbol der Völkerverständigung zu gewinnen.³⁰ Dass seine Beethovenrede auch als kulturpolitische Botschaft gelesen werden soll, wird dadurch bestätigt, dass sie, anders als die meisten anderen musikwissenschaftlichen Beiträge, nicht im Kongressbuch, sondern im deutlich repräsentativeren *Festbericht* erscheint, in dem ebenfalls die Reden aller politischen Regierungsvertreter abgedruckt sind.³¹ Eine leicht gekürzte Fassung des *Dankgesangs*

-
- 25 Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927; Ders. (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927.
- 26 Ansprache Guido Adlers während der Festversammlung am 26. März, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 44.
- 27 Adler setzt sich mit aller Kraft dafür ein, Rolland als Redner zu gewinnen. Zum Austausch zwischen Rolland und Adler im Vorfeld des Jubiläums vgl. Gabrielle Johanna Eder: Beethoven, die Musikwissenschaft, die Dichtung und die Politik. Romain Rolland, ein Grenzgänger zwischen den Welten, in: Dominik Schweiger, Michael Staudinger, Nikolaus Urbanek (Hg.): Musikwissenschaft an ihren Grenzen, Frankfurt a.M. 2004, 447-458.
- 28 Anonym: Der musikhistorische Kongreß, in: Neue Freie Presse, 28.3.1927.
- 29 P[aul] St[efan]: Die Beethoven-Feier, in: Die Stunde, 30.3.1927.
- 30 Das bestätigt ein am 26. März im *Neuen Wiener Tageblatt* veröffentlichtes Porträt Rollands durch Moriz Scheyer, der ihn im überschwänglichen Ton als »einziges Wahrzeichen« Europas, als »Apostel« bezeichnet. Moriz Scheyer: Zwei Gäste der Beethoven-Feier, in: Neues Wiener Tageblatt, 26.3.1927.
- 31 Romain Rolland: An Beethoven. Dankgesang, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, 66-74. Im *Festbericht* sind ebenfalls die Festreden der Musikwissenschaftler Hermann Abert und Edward J. Dent enthalten.

in deutscher Übersetzung wird am 29. März in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht.³² Auch hier interagiert der Text mit den Beiträgen der politischen Repräsentanten, die durch die Presse verbreitet werden,³³ diese zusätzliche Form der Medialisierung zeigt noch einmal deutlich, dass mit der Rede nicht nur der Kreis der Musikwissenschaftler, sondern darüber hinaus jene Weltöffentlichkeit adressiert ist, die im Zuge des Jubiläums konstruiert wird.

Die zitierten Presseberichte über Rollands Wien-Aufenthalt lassen gleichzeitig die Popularität des Schriftstellers in der Zwischenkriegszeit erahnen. Sein Besuch wird in Arbeiter- und Volkszeitungen angekündigt und kommentiert; zwei Wochen später, am 13. April, wird sein Vortrag im Rahmen einer Veranstaltung in der Volkshochschule Ottakring wiederholt. Obwohl diese zusätzliche Medialisierung weder von Adler noch von Rolland gesteuert ist, zeugt sie von den Kontinuitäten, die zu diesem Zeitpunkt zwischen musikwissenschaftlichem und kulturpolitischem Diskurs einerseits und Bildungsdiskurs andererseits bestehen. Es ist diese Kontinuität, von der der Volkshochschulvortrag nur ein Beispiel gibt, die für die Stabilisierung des Universalklassikermodells sorgt.

Die ihm zugeschriebene Rolle des Bindeglieds zwischen unterschiedlichen Diskursformen ist für Rolland allerdings nicht unproblematisch. Wenige Monate vor der Zentenarfeier erklärt er: »Je ne m'associerai pas à cette commémoration dérisoire du plus libre des hommes [...] par les politiciens et par les professeurs!«³⁴ In Briefen distanziert er sich ausdrücklich von dem als leblos bezeichneten Spezialdiskurs, der nicht auf der Höhe der Figur Beethovens und auch nicht dem Anlass des Jubiläums würdig sei.³⁵ Zugleich grenzt er sich wiederholt von der politischen Indienstnahme des Komponisten ab. In seinem *Dankgesang* erinnert er an das Prinzip der Unabhängigkeit der Musik, wenn er zu Beethovens Kunstauffassung erklärt: »Nie handelt es sich um eine Kunst, die sich zweckhaften Absichten unterwirft, eine Kunst, die *ad usum* der Demokratien fabriziert ist. Nein. Die Kunst hat für Beethoven einen Selbstzweck.«³⁶ Damit ist der kulturpolitischen Funktionalisierung Beethovens – und sei es im Dienst einer Staatsform, die als Garant von Frieden gilt – eine Absage erteilt.

Es entspricht auch nicht Rollands Intention, sich für die Popularisierung von Wissen und Werten in breiten gesellschaftlichen Schichten einzusetzen. Im Gegenteil: Die

32 Romain Rolland: Dankgesang an Beethoven, in: *Neue Freie Presse*, 29.3.1927, übers. v. Erwin Rieger. Im Folgenden: Dankgesang NFP. Die Reden Aberts und Dents werden nicht in der Presse wiedergegeben, was nochmals von Rollands besonderem Status in der breiten Öffentlichkeit zeugt.

33 Vgl. Anonym: Die große Huldigung für Beethoven. Die Reden bei der heutigen Feier, in: *Neue Freie Presse*, 26.3.1927.

34 Brief Rollands an Zweig vom 25.11.1926, in: Romain Rolland, Stefan Zweig: *Correspondance 1920-1927*, hg. v. Jean-Yves Brancy, Paris 2015, 620.

35 »Ce que vous m'écrivez de l'accaparement de Beethoven par les musicologues de Guido Adler m'effarouche. Vous ne devez pas le tolérer, vous tous, artistes et penseurs allemands [sic!]: ce serait scandaleux! Scandaleux et ridicule... Beethoven n'a pas vécu, lutté, souffert, Beethoven n'est pas mort pour des Herren Doktoren Professoren! Quelle ironie honteuse!« Brief Rollands an Zweig vom 23.11.1926, in: Ebd., 617.

36 Rolland: Dankgesang NFP.

Popularität des Komponisten ist für ihn eine gegebene Tatsache, die keiner zusätzlichen Vermittlung bedarf. Seine Rede ist explizit nicht an die Volksmassen gerichtet, sondern an Beethoven. Allenfalls versteht sich der Schriftsteller als Vermittler zwischen den Menschen und dem vergötterten Kulturheros:

»Si je venais à Vienne [...] je parlerais (brièvement), mais non comme musicien ou comme musicologue, – comme homme: je viendrais dire tout ce que ma génération et moi nous avons dû à l’Evangile musical, à la ›Passion‹ de Beethoven; je viendrais, publiquement, acquitter la dette morale de l’Europe du siècle XIXe finissant, du siècle XXe débutant, envers le Héros de la musique (le seul qui mérite ce titre).«³⁷

Dieses Selbstbild steht im Widerspruch zur tatsächlichen Wirkung von Rollands Wiener Rede. Nicht nur bekräftigt und bestätigt der Schriftsteller durch seine alleinige Anwesenheit die Botschaft der Zentenarfeier, sondern er liefert durch seine pathetische Form des Sprechens über Beethoven die Grammatik des Universalklassikermodells.

3.1.1 Öffentlichkeitssphäre 1: ›Menschheit‹ – Modellierung des Universalklassikers im kulturpolitischen Diskurs

3.1.1.1 Konstruktion einer Weltöffentlichkeit

Die Zentenarfeier versammelt vom 26. bis 31. März 1927 Vertreter von insgesamt 15 Regierungen in Wien, darunter der USA und des Vatikans.³⁸ Zusätzlich werden im Festbericht die Repräsentanten zahlreicher europäischer und außereuropäischer Institutionen³⁹ sowie die Namen privater Besucher unterschiedlichster Herkunft aufgeführt.⁴⁰ Als Ehrenmitglieder werden die Gesandten der Wiener Botschaften angegeben, von China bis Chile, über Persien und Japan.⁴¹ Die globale Bedeutung Beethovens wird außerdem durch die Wiedergabe von Zuschriften aus aller Welt veranschaulicht.⁴² Insgesamt sind im Festbericht 41 unterschiedliche Nationalitäten genannt. Damit ist die Gedenkfeier eine einzige Affirmation von Internationalität. Obwohl große Teile der nicht-westlichen Kulturen ausgeschlossen bleiben und bei Weitem nicht alle Nationen gleichberechtigt das Wort ergreifen, wird der ernsthafte Versuch unternommen, die Annahme von Beethovens universaler Geltung durch die Inszenierung einer internationalen Festgemeinschaft zu konkretisieren.

Intendiert ist die Ablösung von vorrangig national bedingten Zugriffen auf den Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. und dem frühen 20. Jahrhundert durch ein neues, universales Klassikermodell. Der Eröffnungsvortrag Guido Adlers macht diesen Paradigmenwechsel anhand eines bekannten Satzes aus Grillparzers *Rede am Grabe Beethovens* von 1827 evident:

37 Brief Rollands an Zweig vom 23.11.1926, in: Rolland, Zweig: *Correspondance 1920-1927*, 618.

38 Vgl. »Die zur Beethoven-Feier erschienenen fremden Regierungsvertreter«, in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht*, 15.

39 Vgl. »Vertreter in- und ausländischer Institute, Korporationen, Akademien«, in: Ebd., 16f.

40 Vgl. »Mitglieder des Kongresses und auswärtige Festteilnehmer«, in: Ebd., 29ff.

41 Vgl. »Ehrenmitglieder«, in: Ebd., 7f.

42 Vgl. »Adressen, Telegramme, Zuschriften«, in: Ebd., 18ff.

»Wenn Franz Grillparzer am offenen Grabe Beethovens die Worte sprechen ließ: »Wir sind gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des gesamten deutschen Volkes«, so sind wir heute, hundert Jahre nach dem Tode Beethovens geeint als Repräsentanten fast aller Kulturnationen, die Musik lieben und als Kunst pflegen.«⁴³

Adler, der noch einmal deutlich macht, dass die Festversammlung in Wien metonymisch für eine internationale Gemeinschaft steht, ist in seiner Formulierung vorsichtig. Er spricht nicht von den Repräsentanten der *Welt* oder der *Menschheit*, sondern der *Kulturnationen* und knüpft damit an den Diskurs des Völkerbunds an (der im Englischen als *League of Nations* und im Französischen als *Société des Nations* firmierte).⁴⁴ Die meisten Redner sind in ihren Ansprachen nicht so bedächtig und schließen ohne Bedenken von einem nationalen auf ein universales Paradigma. So etwa der belgische Außenminister Emile Vandervelde, dessen Rede mit einer versöhnlichen und integrierenden Geste endet: »La petite Belgique a donné Beethoven à l'Allemagne, à la plus grande Allemagne, et l'Allemagne l'a donné à l'Humanité!«⁴⁵ So unterschiedlich die jeweiligen Formulierungs- und damit die Verwirklichungsoptionen ausfallen: Den Teilnehmern an der Zentenarfeier ist der Glaube an einen Fortschritt durch Überwindung und Erweiterung des nationalen Paradigmas gemein. Und dies fängt bei der Konstruktion einer Weltöffentlichkeit an, für die Beethoven ein gemeinsamer Bezugspunkt darstellt.

Diplomatische und mediale Vernetzung der »Menschheit«

Allein durch die Tatsache, dass es politische Repräsentanten aus unterschiedlichen Nationen in Wien zusammenbringt, trägt das Beethovenjubiläum zur Überwindung des nationalen zugunsten eines internationalen Paradigmas bei. Pointiert kommentiert das ein französischer Journalist in einer Notiz mit der vielsagenden Überschrift *Musique et diplomatie*.⁴⁶ »On ne parlera pas, là-bas [in Wien], que de l'auteur de la *Neuvième* et de la *Messe en Ré*.« Zur Unterstützung des Arguments wird ein anonymes Politiker zitiert, der sich einer geläufigen musikalischen Metapher bedient: »Le centenaire de ce musicien n'est qu'un prétexte [...]. L'important, en fait de musicien, est de faire l'harmonie.«⁴⁷ Dass Beethoven als Vorwand für diplomatische Angelegenheiten gebraucht wird, sieht man an den zahlreichen Empfängen von Politikern und Botschaftern, die am Rande der

43 Ansprache Guido Adlers, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 44. Im Original lautet der Satz: »Indem wir hier am Grabe dieses Verblichenen stehen, sind wir gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des deutschen gesamten Volkes.« Franz Grillparzer: Rede am Grabe Beethovens, in: Grillparzer's sämtliche Werke in zehn Bänden, Bd. 8, Stuttgart 1874, 118-122, hier 118.

44 Die Analogie zum Völkerbund wird von vielen Beobachtern bestätigt. So nennt z.B. der Berichterstatte der *Vossischen Zeitung* die Versammlung »eine Art politisch-musikalischen Völkerbund«. K.L.: Die Wallfahrt zu Beethoven. Österreichs Feier, in: *Vossische Zeitung*, 27.3.1927.

45 Ansprache Emile Vanderveldes, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 49.

46 Anonym: *Musique et diplomatie*, in: *Comœdia*, 22.2.1927.

47 Ebd.

Gedenkfeier stattfinden⁴⁸ und die in den österreichischen, aber auch internationalen Medien kommentiert werden.⁴⁹

Die Vernetzung der einzelnen (Kultur-)Nationen hört jedoch nicht bei der realen Anwesenheit ihrer Repräsentanten in Wien auf. Die Zentenarfeier ist Anlass zur ›medialen Konstruktion des Universalen‹ – um Thomas Logges Definition des Jubiläums zu paraphrasieren.⁵⁰ Das Prinzip der horizontalen Vernetzung der Nation, das Logge bei den Schillerfeiern des 19. Jahrhunderts verwirklicht sieht, wird anlässlich des Beethovenjubiläums auf die Weltgemeinschaft ausgeweitet.⁵¹ Über die Vorbereitungen, die Veranstaltungen und die Ergebnisse der Wiener Beethovenwoche wird in den beteiligten Ländern intensiv berichtet, was eine virtuelle Partizipation an den Feierlichkeiten in aller Welt ermöglicht.⁵² Dass diese internationale mediale Streuung von den Veranstaltern intendiert ist, sieht man an der Zusammensetzung des Pressekomitees, in dem österreichische, deutsche, französische, englische und US-amerikanische Presseagenturen repräsentiert sind.⁵³ Von den Zeremonien, etwa dem Besuch an Beethovens Grab, zirkulieren Fotografien, die eine visuelle Teilnahme am Jubiläum in weiten Teilen der Welt zulassen.⁵⁴

1927 wird auch dem Rundfunk eine international vernetzende Funktion zugeschrieben. Die Festversammlung am 26. März mit den Ansprachen der Repräsentanten von 15 Nationen sowie einige Konzerte werden Berichten zufolge im österreichischen,⁵⁵ deutschen⁵⁶ und englischen Radio gesendet, in französischen Programmzeitschriften

48 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 81.

49 Zu den außen- und innenpolitischen Auswirkungen der Zentenarfeier vgl. detaillierter Eder: Wiener Musikfeste, 140ff.

50 Thorsten Logge: Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika, Göttingen 2014. Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 4.2.1.1.

51 Die internationale Vernetzung wird 1927 zusätzlich – ähnlich wie im Schillerjahr 1859 – durch die Vernetzung der je *nationalen* Festgemeinden untereinander gesichert. In der Tat berichten die jeweiligen nationalen Medien ausführlich über die weltweiten Beethovenfeiern. Einen Eindruck davon vermittelt die französische Sammlung an Presseartikeln und Konzertprogrammen zum Beethovenjahr aus insgesamt 29 Ländern (BNF Fonds Montpensier: Beethoven Centenaire 1927, pays divers). Vgl. auch das Faksimile der Sammlung des Katalanen Isidro Magriñá (hauptsächlich Presseauschnitte und Konzertprogramme aus Katalonien, Spanien, Frankreich, Österreich und Deutschland): Eusebi Tolosa Magriñá, Jaime Tortella (Hg.): 1927: primer centenario de la muerte de Beethoven. Archivo gráfico de Isidro Magriñá, Sant Cugat 2015.

52 Zahlreiche Berichte zur Wiener Beethovenfeier aus aller Welt befinden sich in der Bibliothek des Beethovenhauses Bonn sowie in der französischen Nationalbibliothek (BNF Fonds Montpensier sowie BNF Recueil factice d'articles de presse concernant le centenaire de la mort de Beethoven le 17 février [sic!] 1927).

53 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 11.

54 Vgl. z. B. *Zeitbilder. Beilage zur Vossischen Zeitung* vom 3.4.1927 mit Bildern von Pietro Mascagni und Edouard Herriot an Beethovens Grab, oder in Frankreich die Zeitung *Excelsior*, die am 2.4.1927 Bilder der Zeremonie veröffentlicht.

55 Festversammlung anlässlich der Beethovenzentenarfeier. Gesendet am 26. März von 11 bis 16.15 Uhr (übertragen von Graz, Innsbruck, Klagenfurt). Vgl. Radio Wien, 18.3.1927.

56 Freiburg i.Br., Kassel, Nürnberg und Stuttgart übertragen am 26. März von 11 bis 12 Uhr das Wiener Programm. Vgl. Der deutsche Rundfunk, 20.3.1927.

werden sie detailliert angekündigt und besprochen.⁵⁷ In dieser doch begrenzten Länderkonstellation sieht die *Illustrierte Kronen-Zeitung* die Weltgemeinschaft repräsentiert:

»Die Festversammlung wurde durch den Rundfunk in die ganze Welt verbreitet. Die Aufnahme wurde durch den Wiener Sender ausgefunkt und ging gleichzeitig auf der Telephonleitung nach München, Nürnberg, Stuttgart, Warschau und Frankfurt am Main, deren Radiostationen den Verlauf der Feier an ihren lokalen Bereich übermittelten. Der englische Großsender in Daventry nahm die Sendung auf und gab sie mit seinen Zwischensendern wieder weiter.«⁵⁸

In der *Neuen Freien Presse* erfährt man außerdem, dass die Ansagen, »dem internationalen Charakter der [...] Übertragung entsprechend«, auf Deutsch, Englisch und Französisch erfolgten.⁵⁹ Die Ausführlichkeit, mit der über internationale Übertragungsformen im Radio berichtet wird, macht den Ausnahmecharakter solcher Experimente deutlich. So unzulänglich die technischen Mittel in den 1920er Jahren noch sind, scheint den Akteuren der Zeit das Ideal einer medial vernetzten Weltgemeinschaft mit dem Einsatz der Massenmedien in greifbare Nähe zu rücken. Das Beethovenjubiläum dient dabei als Experimentierfeld.⁶⁰

Symbolische Vernetzung der ›Menschheit‹

Die Idee einer ›Menschheit‹, die sich im Zeichen Beethovens vereint, wird nicht nur medial, sondern auch symbolisch realisiert. Man könnte von einem gemeinsamen Vorstellungshaushalt sprechen, der die Formen der Kommunikation und der Ehrung festlegt und so eine ›vertikale‹ Vernetzung der Teilnehmer ermöglicht.⁶¹ Durch die Anerkennung einiger Grundprinzipien verorten sich die Teilnehmer in einem symbolischen ›Welt-Raum‹.

In diesem Raum wird zuerst der Musik, die als »Sprache über den Sprachen«⁶² oder »langue universelle«⁶³ bezeichnet wird, eine verbindende Funktion zugeschrieben. Der postulierten Allgemeinverständlichkeit kommt ein mystisches Moment hinzu: Durch die Musik würde Beethoven real erfahrbar gemacht, seine Botschaft an die Menschen unvermittelt wiedergegeben. So kündigt Adler die Aufführung der *Phantasie* op. 80 am

57 Vgl. Anonym: Le Festival Beethoven en Autriche, in: La Parole libre TSF, 19.3.1927, sowie: Anonym: Beethoven à Vienne, in: La Parole libre TSF, 2.4.1927. Ende der 1920er Jahre war es eine verbreitete Praxis, über Kurzwellen ausländische Sender zu empfangen.

58 Anonym: Die Beethovenfeier im Weltrundfunk, in: Illustrierte Kronen-Zeitung, 27.3.1927. Hervorhebungen im Original. Es konnten nicht alle Sendeorte nachgewiesen werden.

59 Anonym: Die Wiener Beethoven-Feier im Weltrundfunk, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

60 Der mediale Aufwand um das Beethovenjubiläum kann in die Nähe von anderen radiofonen Experimenten wie den »Europäischen Konzerten« gerückt werden, bei denen Musiker aus verschiedenen Ländern über das Radio zum ›gemeinsam‹ Spielen aufgefordert wurden. Vgl. Léonard Laborie, Suzanne Lommers: Les concerts européens à la radio dans l'entre-deux-guerres. Mise en ondes d'une métaphore diplomatique, in: Le Temps des médias, Nr. 11, 2008, 110-125.

61 Logge: Zur medialen Konstruktion des Nationalen, 394.

62 Moriz Scheyer: Zwei Gäste der Beethoven-Feier.

63 Ansprache Vanderveldes, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentnarfeier. Festbericht, 49.

Ende der Festversammlung mit den Worten an: »Nunmehr lassen wir wieder den Meister *sprechen*.«⁶⁴ Für die zur universalen Mystik erhobenen Musik gibt es aber auch ein weltliches Äquivalent: die Mehrsprachigkeit. Die Beiträge zu den Festveranstaltungen werden in deutscher, französischer, englischer, italienischer und polnischer Sprache gehalten und sind auch so im Festbericht abgedruckt. Diese (freilich begrenzte) sprachliche Polyfonie ist die Entsprechung für die erträumte Vorstellung einer einheitlichen Sprache der Menschheit.

Die in Wien entworfene Idee von Menschheit realisiert sich ebenfalls in einer symbolischen Topografie. Wien, als primärer Erinnerungsort, ist das Zentrum des ›Welt-Raums‹: Beethovens Sterbestätte wird zur »heiligen Stätte«⁶⁵ erklärt, zu der sich die Teilnehmer der Zentenarfeier als Wallfahrer (»pèlerins«⁶⁶) bzw. Missionare⁶⁷ begeben würden. Die Analogie zum zentralen Wallfahrtsort einer Religion wird noch dadurch verstärkt, dass in den Beiträgen der politischen Repräsentanten von einer Reihe von sekundären Erinnerungs- und Kultstätten die Rede ist, in denen Beethoven auf ähnliche Weise wie in Wien verehrt wird.⁶⁸ Sie lassen ein Netzwerk an Beethovenstätten entstehen, das sich über die gesamte westliche Welt erstreckt.

Im symbolischen ›Welt-Raum‹ der Zentenarfeier gelten bestimmte Formen des Sprechens über Beethoven: Politiker, Diplomaten, Musikwissenschaftler sowie Komponisten und Musiker ergreifen im Namen der ›Menschheit‹ das Wort. Wichtiger als die Diskursformen, die repräsentiert sind, ist jedoch die Tatsache, dass alle Redner als Vertreter von Nationen auftreten. So repräsentiert selbst Rolland, obwohl er ausdrücklich *nicht* als Teil der französischen Delegation auftritt,⁶⁹ in der öffentlichen Sitzung des musikhistorischen Kongresses die französische Musikwissenschaft, neben Hermann Abert und Edward J. Dent, die jeweils die deutsche und die englische Musikwissenschaft vertreten.⁷⁰ Das Prinzip der nationalen Repräsentanz spiegelt sich in den Formen der Ehrung, die im symbolischen Raum der Zentenarfeier Anwendung finden:

64 Ansprache Adlers, in: Ebd., 57. Hervorhebung SP.

65 Ansprache des Wiener Bürgermeisters Karl Seitz, in: Ebd., 47.

66 Ansprache des französischen Unterrichtsministers Edouard Herriot, in: Ebd., 49f.

67 »Je ne veux que plier le genou, aux côtés des missionnaires de tous les pays, devant le tombeau de celui qui dédia son œuvre à la fraternité du monde. Et je ne sais offrande plus fervente et plus digne de sa pensée, que cette communion de cœurs dans l'infini du sentiment que sa musique a su évoquer. Revenu dans son foyer, le pèlerin dira: là-bas, dans sa patrie véritable, un instant j'ai contemplé son âme tout entière.« Ansprache des Vertreters der rumänischen Regierung N. Ottescu, in: Ebd., 55.

68 Ein wiederkehrendes Motiv in den Festansprachen der Regierungsvertreter sind die landeseigenen Gedenkveranstaltungen. So beginnt Herriot seine Rede mit einem Bericht über die offizielle französische Beethovenfeier an der Sorbonne (Ansprache Herriots, in: Ebd., 49f); die Repräsentanten Großbritanniens und Rumäniens erwähnen die Gedenkfeiern, die in ihren eigenen Ländern stattgefunden haben (Ebd., 50f. u. 55f.).

69 Rolland wird im Festbericht lediglich in der Liste der Kongressteilnehmer aufgeführt, mit Verweis auf seinen Wohnort Villeneuve in der Schweiz. Vgl. Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 31.

70 Ursprünglich war noch die Teilnahme Gaetano Cesaris als Repräsentant der italienischen Musikwissenschaft vorgesehen. Vgl. Eder: Beethoven, die Musikwissenschaft, die Dichtung und die Politik, 453.

Der »ideelle [...] Kernpunkt der Huldigung«⁷¹ liege, so Adler, in der Festversammlung am 26. März, bei der die Vertreter der Regierungen in alphabetischer Reihenfolge kurze Ansprachen halten.

Der symbolische Raum der Zentenarfeier ist maximal integrativ: Nationale Standpunkte werden als Bausteine des Gesamtkonzepts ›Beethoven als Universalklassiker‹ einbezogen; zugleich dienen unterschiedliche Formen des Beethovendiskurses der Bestätigung der universalistischen Botschaft. Es werden allerdings auch klare Grenzen gesetzt: Das Bild der ›Menschheit‹, das in Wien entworfen wird, ist ein eurozentristisches, genauer ein zentral-europäisches. Auch wenn außereuropäische Kulturen am Rande erwähnt werden, sind es die deutschen, französischen, englischen und zum Teil italienischen Standpunkte, die tonangebend sind. Damit bleibt der Reintegrationsprozess auf (national-)kultureller Ebene partiell.

Noch evidenter ist die Ausgrenzung auf diskursiver Ebene. Gänzlich ausgenommen von der Zentenarfeier ist der moderne Kunstdiskurs, was man besonders an der Ausklammerung zeitgenössischer Komponisten sieht.⁷² Der Beitrag zum Jubiläum des für die Geschichte der musikalischen Avantgarde bedeutenden Vereins für neue Musik wird marginalisiert: Obwohl die Veranstaltung mit mehreren Uraufführungen u.a. von Alban Bergs *Kammerkonzert*,⁷³ ausdrücklich an die internationalen Festeilnehmer gerichtet ist, wird sie innerhalb der Öffentlichkeitosphäre ›Menschheit‹ kaum registriert. Das mag damit zu tun haben, dass die sogenannte Neue Musik in den 1920er Jahren ein Spaltthema ist. Mit der Avantgarde ließe sich kein konsensueller Universalklassiker etablieren.⁷⁴ Der Breitendiskus wird ebenso ignoriert, wie weiter unten ausgeführt wird. Die Ausklammerung von zentralen Formen des Klassikerdiskurses indiziert die Schwächen des Universalklassikermodells, das sich als maximal integrativ ausgibt, sich in Wirklichkeit aber als äußerst selektiv erweist.

3.1.1.2 Ein universalistischer Beethoven-Frame

Im vorangehenden Abschnitt wurden die Konturen der Öffentlichkeitosphäre nachgezeichnet, die im Zuge der Wiener Zentenarfeier konstruiert wird. Die medial und symbolisch vernetzte ›Menschheit‹ bildet die Bedarfskonstellation, auf die Beethoven als Universalklassiker eine Antwort geben soll. Angesichts der bestehenden Spannungen innerhalb dieser Bedarfskonstellation bleibt diese Antwort vage. In den Beiträgen zur Zentenarfeier wird der Klassiker zu einer Autorität stilisiert, die die Notwendigkeit von Frieden und verschiedene, zum Teil konkurrierende Konzepte internationaler Zusammenarbeit legitimiert. Die Unmöglichkeit, in diesen Angelegenheiten einen Konsens zu

71 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 3.

72 Vgl. Buch: *La Neuvième de Beethoven*, 226ff.

73 Vgl. die Notiz in: *Neue Freie Presse*, 30.3.1927.

74 So urteilt auch Paul Stefan in der Avantgarde-Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch*: Es hätte »wohlgetan, die Linie der großen Meister auch herwärts zu verfolgen: Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, Schönberg... Es ist nicht geschehen, es hätte sicherlich viele Widersprüche gegeben, viele Allzumenschlichkeiten der Lebenden, vielleicht Kleinlichkeiten der Stephans-Kirchturmpolitik.« Paul Stefan: Das Wiener Beethoven-Fest, in: *Musikblätter des Anbruch*, Bd. 9, Nr. 4, 1927, 155-157, hier 156.

erreichen, wird durch eine religiös getönte Sprache der Verehrung übertüncht. So diffus und teilweise widersprüchlich die inhaltliche Bestimmung der Rolle Beethovens als Universalklassiker in den Beiträgen zum Jubiläum bleibt, so eindrucksvoll ist die Konvergenz auf rhetorisch-sprachlicher Ebene. Aus der spezifischen Konstellation in Wien ergibt sich ein universalistischer Beethoven-Frame, der einerseits an zeitgenössische Diskurse der Völkerverständigung anknüpft, andererseits Formen des Sprechens über Beethoven aufgreift und im Sinne des Wiener Universalismus umwertet.

Beethoven als Friedenssymbol

Obwohl das Beethovenjubiläum in einer Phase relativer Stabilität in der Innen- und Außenpolitik stattfindet, ist der Krieg der Ausgangspunkt der meisten Ansprachen. Er ist die verbindende Erfahrung, vor der der Bedarf nach einer internationalen Identifikationsfigur gerechtfertigt wird. Explizit geht der österreichische Bundeskanzler Ignaz Seipel auf diesen Hintergrund ein: »Die Menschheit sehnt sich nach den Zerstörungen des Krieges und nach der langen Zwietracht aus tiefstem Anlaß zu wahrer Einigkeit.«⁷⁵ Das Außergewöhnliche an der Zusammenkunft ehemals verfeindeter Nationen stellt Vandervelde heraus: »Pour la première fois, peut-être, depuis la guerre, l'Europe meurtrie, à demi ruinée, affirme [...] l'unité fondamentale de sa culture.«⁷⁶ Öfter bleibt der Hinweis auf das Kriegsgeschehen implizit. Periphrasen und Metaphern sorgen dann für die nötige Dramatisierung. So wendet sich der Vertreter der schweizerischen Regierung, der Komponist Gustave Doret, an das österreichische Volk, das er in seinem Umgang mit Beethoven als Vorbild betrachtet: »Nul orage, nulle tourmente, nulle souffrance ne vous ont empêchés, dans les heures d'épreuves les plus dures, de chanter la beauté.«⁷⁷ Charakteristisch ist hier die Umschreibung des Krieges als Prüfung (»épreuve«⁷⁸) oder in anderen Reden als Schicksalsschlag.⁷⁹ Er bekommt auf diese Weise eine religiöse, theodizistische Bedeutung, als ein notwendiges Übel zum Erreichen eines Besseren.

Ähnliche Töne finden sich in Rollands *Dankgesang*: »Unter meinen Zuhörern verdanken viele ihm [Beethoven] Hilfe, viele nahmen in den Stunden der Prüfung zu ihm ihre Zuflucht.«⁸⁰ Obwohl der Schriftsteller sich hier nicht explizit auf den Krieg bezieht und stärker als die politischen Vertreter die subjektive Dimension der vergangenen Krisenerfahrung betont, aktiviert er gleich zu Beginn seiner Rede die Deutungsperspektive, die im kulturpolitischen Diskurs vorherrscht: Beethoven ist nur jenen zugänglich, die gelitten und der Prüfung standgehalten haben.

Kultur und Kunst im Allgemeinen, die Musik im Besonderen werden vor diesem Hintergrund stets als das Gegenteil von Krieg angeführt. Sie sind Zeichen, die den

75 Ansprache Ignaz Seipels, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 45f.

76 Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

77 Ansprache Gustave Dorets, in: Ebd., 56.

78 So auch bei Vandervelde: »Nous sommes aujourd'hui, les uns et les autres, citoyens d'un petit pays, qui avons subi, dans la catastrophe commune, les pires épreuves.« Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

79 Etwa in der Ansprache des österreichischen Ministers für Unterricht Richard Schmitz: »Ein schweres Schicksal hat meinem Vaterlande tiefe Wunden geschlagen und alten Reichtum genommen.« Ebd., 46f.

80 Dankgesang NFP.

Glauben an das Höhere begründen. Indem er in seiner Ansprache auf Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* (1795) anspielt, präsentiert Karl Seitz Beethovens Werk als Ausdruck eines sowohl religiösen als auch philosophischen Ideals: »Sein [Beethovens] Lied der Menschenliebe hebt uns in die höchsten Sphären des ewigen Friedens.«⁸¹ Dass der Musik ein philosophisches Programm unterlegt werden kann, zeigt auch Vanderveldes Deutung der *Missa Solemnis*: »La Messe solennelle [...], où, dominant les clairs des Puissances de Haine, s'élèvent après le Miserere, le cœur de ceux qui en ont assez, qui demandent à vivre, qui repoussent la guerre: *Da nobis Pacem*.«⁸² Das Zitat ist charakteristisch für den Gebrauch von Musik im kulturpolitischen Diskurs: Musikalische Elemente werden metaphorisch oder symbolisch als Äquivalente für ideelle Inhalte herangezogen. So ermöglicht es hier die Paronomasie *chœur/cœur* den Chor als Ausdruck eines kollektiven Willens zu deuten; die Blechbläser werden als akustische Symbole für Krieg und Hass gewertet. Sowohl der Inhalt der Messe als auch ihre musikalische Ausführung werden also als symbolische Darstellung des Krieg-Frieden-Gegensatzes interpretiert. Das höchste Ziel der Menschheit heißt Frieden und in Beethovens Musik wird dieses Ziel erfahrbar.

So konkret wie Vandervelde drückt sich Rolland in seiner Rede nicht aus: Beethovens Musik ist bei ihm kein Wegweiser in eine kollektive Utopie. Es überwiegt die subjektive Perspektive, wenn dem Klassiker die Funktion zugeschrieben wird, dem Einzelnen »Reinheit des Herzens und Wahrhaftigkeit« erahnen und die »Sehnsucht nach diesen Höhen und ihrem klaren Hauch«⁸³ verspüren zu lassen. So allgemein diese Formulierungen gehalten sind: Rollands Vorstellung eines Klassikers, der höhere Ideale greif- und erfahrbar mache, entspricht ziemlich genau der der anderen Redner. Und dass die abstrakten Ideale in der gegenwärtigen Bedarfskonstellation auch »Frieden« und »Brüderlichkeit« heißen können, davon zeugt der Schlusssatz der Rede, der als Motto für die ganze Feier gelten könnte: »Er [Beethoven] ist das strahlende Symbol der Versöhnung Europas und der Brüderlichkeit unter den Menschen.«⁸⁴

Beethoven als Wegweiser für die Vereinigung der Menschheit

Das erklärte Ziel der Zentenaarfeier ist die Integration von nationalen Beethovendiskursen in einem universalistischen. Die Forderung nach der Erweiterung oder der Überwindung des Nationalklassikermodells wird in den Ansprachen immer wieder explizit gemacht: »Die Musik ist der stärkste Ausdruck nationalen Geistes; sie ist aber ebenso auch international. Männer wie Beethoven gehören nicht Wien und nicht dem deutschen Volke allein, sondern der ganzen Menschheit«⁸⁵, bekräftigt beispielsweise der österreichische Bundespräsident Michael Hainisch. Dieses universalistische Paradigma wird von nahezu allen Teilnehmern der Zentenaarfeier aufgegriffen. Die Ansprachen erscheinen als Variationen über die Begriffe Menschheit/*humanité* und Brüderlichkeit/*fra-*

81 Ansprache Seitz', in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenaarfeier. Festbericht, 47.

82 Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

83 Dankgesang NFP.

84 Ebd. Im Original: »Il est le symbole rayonnant de la Réconciliation d'Europe, de la fraternité humaine...« Zitiert nach: Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 74.

85 Ansprache Michael Hainischs, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenaarfeier. Festbericht, 44f.

ternité. Die Musik bietet sich für diese Affirmation von Universalität geradezu an: Sie ist, wie in den Ansprachen erinnert wird, eine »universale Tonsprache«⁸⁶, die »Harmonie [...] in den Verhältnissen der Völker untereinander«⁸⁷ bringen könne und die Herzen der Nationen »im Einklang« schwingen ließe.⁸⁸ Neben dem metaphorischen Gebrauch der Musik im Allgemeinen dient auch Beethovens Werk im Besonderen als Reservoir für die Behauptung von Universalität. Allen voran die *Neunte Symphonie* und die berühmten Schiller-Verse »Seid umschlungen, Millionen« sowie »Alle Menschen werden Brüder« werden als dichterische Vision gedeutet, die im Begriff sei, realisiert zu werden oder die es zu erfüllen gelte.⁸⁹

Über diese vage Applikation von musikalischen Prinzipien und Gedanken auf die internationalen Beziehungen hinaus wird in Wien über konkrete Vorstellungen von internationaler Zusammenarbeit diskutiert. Ausgehend von Beethovens Werk werden die Grundlagen für einen politischen Universalismus gelegt. Der Vertreter der niederländischen Regierung sieht einen direkten Zusammenhang zwischen dem Ideal der Verbrüderung, wie es im Finale der *Neunten* angelegt sei, und dem seit 1920 real existierenden Völkerbund:

»Hat er [Beethoven] nicht die Verbrüderung der Völker vorausgesagt, die unser aller Sehnsucht ist und deren Verwirklichung wir vom Völkerbund erhoffen? Wenn übrigens die internationale Brüderlichkeit auf dem Gebiete der Politik unseren Wünschen noch nicht entspricht, herrscht sie schon seit langem im Reiche der Wissenschaft und der Kunst.«⁹⁰

Der föderative Gedanke des Völkerbunds erscheint durch Beethoven legitimiert: Der Klassiker dient als Autorität, die ein politisches Projekt im Nachhinein rechtfertigt. Mit dem Verweis auf Beethoven und die *Neunte* wird Evidenz erzeugt: Der Klassiker dient dazu, einen umstrittenen Gedanken wie den des Völkerbunds durchzusetzen, indem er als konsenshaft präsentiert wird. Dabei – darauf hat auch Buch hingewiesen⁹¹ – kommt der internationalistische Diskurs bereits bei der Zentenarfeier nicht ohne Paradoxien aus. Sieht van Beresteyn in der geistigen und künstlerischen Zusammenarbeit eine Propädeutik für die politische Zusammenarbeit, wird Beethovens Musik z. B. von Herriot zum »enclos sacré [qui] ne s'ouvre jamais pour la haine«⁹² konstruiert, also zu einem friedvollen, aber hermetischen Abseits. Die Aussicht auf eine reale Versöhnung der Menschheit wird dann konsequenterweise in eine ferne Zukunft gerückt: »Si nous [die Franzosen] sommes venus ici en pèlerins, c'est pour affirmer notre espérance qu'un jour ces hymnes d'un prophète deviendront les chants d'amour d'une humanité réconciliée.«⁹³

86 »la langue universelle des sons«, Ansprache Vanderveldes, in: Ebd., 49.

87 Ansprache Josef Vass', Vertreter der ungarischen Regierung, in: Ebd., 51.

88 »la Suisse dont le cœur vibre à l'unisson du vôtre«, Ansprache Dorets, in: Ebd., 56.

89 Vgl. dazu auch Buch: *La Neuvième* de Beethoven, 219.

90 Ansprache E.A. van Beresteyns, in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier*. Festbericht, 53ff.

91 Buch: *La Neuvième* de Beethoven, 220f.

92 Ansprache Herriots, in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier*. Festbericht, 49f.

93 Ebd. Zur französischen Skepsis gegenüber einem politischen Universalismus siehe Abschnitt 2.2.2. in diesem Kapitel.

Die Skepsis gegenüber dem politischen Universalismus ist so stark,⁹⁴ dass der Vertreter der tschechoslowakischen Regierung, der wohl nicht ohne Grund ein gebrochenes Französisch für seine Ansprache wählt (wird doch auf diese Weise die Ablehnung des Deutschen explizit gemacht), Beethoven paradoxerweise als deutschen Nationalklassiker anführt, um den Vorrang des nationalen Standpunktes zu verteidigen:

»L'humanité souffre de la lutte du nationalisme avec l'internationalisme. Beethoven a réussi d'être [sic!] le génie musical de l'enthousiasme national allemand dans la lutte allemande pour la liberté. Est-ce qu'il existe d'harmonie [sic!] plus parfaite que celle dans laquelle Beethoven a uni les éléments du nationalisme dans la plus étendue solidarité culturelle de l'humanité? Non, il ne faut pas que le nationalisme soit l'ennemi de l'internationalisme, ni l'internationalisme celui du nationalisme. Dans la grande œuvre de la construction morale et matérielle le nationalisme doit être le point de départ de la coopération internationale et celle-ci doit être la garantie pour l'égalité des nations.«⁹⁵

Die Worte des tschechoslowakischen Repräsentanten sind aus zwei Gründen aufschlussreich. Erstens wird sichtbar, wie sehr Beethoven und seine Musik in der Festversammlung als Vorwand genutzt werden, um ganz andere Probleme anzusprechen. Der Kern der Botschaft des Ministers – dass der nationale Standpunkt vor dem internationalen Vorrang habe – hat im Grunde nichts mehr mit Beethoven zu tun. So ist das in den meisten Ansprachen: Der Rückgriff auf die Autorität des Klassikers erscheint beliebig oder forciert. Zweitens wird jedoch klar, dass die Funktion Beethovens im Wesentlichen darin besteht, den Schein eines Konsenses zu erzeugen. So sehr die konkreten Vorstellungen davon, wie sich das Ideal von Brüderlichkeit politisch umsetzen ließe, miteinander konfliktieren, so bleibt doch die Botschaft einer im Gedenken an Beethoven vereinten Weltgemeinschaft. Selbst ein so kritisch eingestellter Beobachter wie Rolland kommt nicht umhin, diesen Aspekt in einem Bericht über die Zentenarfeier zu betonen:

»Quoique nous ne soyons pas dupes de cet appareil et de ces harangues d'Etat, qui cherchent à enrôler la gloire des grands morts, il nous faut reconnaître la signification exceptionnelle de ce défilé des gouvernements – monarchies, républiques, ou dictatures fascistes – inclinant, pour une heure, la force politique aux pieds du plus solitaire et du plus indépendant des génies. Pour illusoire que soit le geste – et, en certains cas, hypocrite – il [Beethoven] est un fait acquis, conquis, et imposé par l'opinion des peuples, un triomphe de l'esprit. Je ne crois pas qu'il y en ait eu, jusqu'ici, dans l'histoire, d'exemple aussi éclatant.«⁹⁶

Rollands Pessimismus angesichts der politischen Umsetzung des Ideals von Brüderlichkeit ist schon seiner Rede zu entnehmen. Obwohl auch bei ihm die Schlagwörter

94 Buch spricht von den »frayeurs éveillées par le discours internationaliste dans un monde complètement défini par le paradigme nationaliste.« Buch: *La Neuvième* de Beethoven, 221.

95 Ansprache Milan Hodzas, in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier*. Festbericht, 56f.

96 Romain Rolland: *Les fêtes du centenaire de Beethoven à Vienne*, in: *Europe*, Bd. 14, Nr. 53, 1927, 115-118, hier 115.

›Menschheit‹ und ›Brüderlichkeit‹ nicht fehlen, vermeidet er sorgfältig jede Andeutung an politische Konzepte internationaler Zusammenarbeit und erklärt, wie bereits erwähnt, seine entschiedene Abneigung gegenüber politischen Funktionalisierungen Beethovens. Eine Vereinigung der Menschheit ist für Rolland nicht politisch zu erreichen, sondern nur als momentane Erfahrungsgemeinschaft. Die Gemeinschaft ist bei ihm eine »Generation«⁹⁷, die sich in der Retrospektive konstituiert und im gemeinsamen Akt des Gedenkens kurzweilig wieder aufliebt: »Wir, die Söhne aller Völker der Erde, sind miteinander weihvoll durch ihn [Beethoven] verbunden.«⁹⁸ Rolland meidet den politisch konnotierten Begriff der Nation, dem er dem diffuseren Begriff des Volks (»peuple«) vorzieht. Die Menschheit besteht für ihn unabhängig von Nationen und internationalen Bündnissen. Rolland setzt sich 1927 für den Panhumanismus ein, d.h. eine Verbindung zwischen einzelnen Menschen und nicht zwischen politischen Gemeinschaften. Die Übersetzung von Erwin Rieger unterstreicht das: Der Ausdruck »nous, de tous les peuples de la terre« wird darin noch deutlicher zu den »Söhnen aller Völker der Erde«⁹⁹ gemacht. Solche subtilen Abweichungen von den vorherrschenden Sprachmustern ändern allerdings nichts an der Tatsache, dass Rollands Rede insgesamt für die universalistische Botschaft der Zentenarfeier in Anspruch genommen werden kann. Der universalistische Beethoven-Frame ist weit genug, um kritische oder divergierende Ansichten aufzunehmen.

Dies kann man an der Ansprache des deutschen Ministers von Keudell beobachten, die im Rahmen der Festversammlung stark mit denen der anderen Repräsentanten kontrastiert. Das Wort »deutsch« skandiert die kurze Rede, in der auch nicht das Adjektiv »faustisch« fehlt¹⁰⁰ und in der Beethoven zum einigenden Glied zwischen Deutschen und Österreichern erklärt wird. Diese chauvinistischen Töne werden vom französischen Schriftsteller Jules Romains in einem Bericht über die Zentenarfeier als Blasphemie beschrieben – was noch dadurch verstärkt wird, dass er den Festsaal des Musikvereins, in dem die Veranstaltung stattfand, anfangs mit einem Tempel vergleicht:

»Le discours de M. von Keudell me parut inopportun et presque pénible. Il parla des blessures du *Deutschum*, de ses amers souvenirs et de ses espérances. Sous le nom de Beethoven, dans le lieu où nous étions, dans le sentiment où s'unissait l'assemblée, cette aigreur nationale n'était pas plaisante.«¹⁰¹

-
- 97 Die Rede beginnt mit den Worten: »Ich bringe dem großen Gefährten unseres Lebens den Dankgesang einer ganzen Generation dar.« Wenig später definiert Rolland das Wir, im Namen dessen er spricht, als »die Söhne [...] des Jahrhunderts, das seinem [Beethovens] Erdenwallen folgt.« Dankgesang NFP.
- 98 Dankgesang NFP. Im Original: »Nous communions en lui, nous de tous les peuples de la terre.« Zitiert nach: Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 74.
- 99 Dankgesang NFP. Hervorhebung SP.
- 100 Beethovens Musik vermittele »die Kraft, das Leben [...] in der chaotischen Fülle seiner Stürme und Leidenschaften faustisch zu führen«. Ansprache von Keudells, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 47f.
- 101 Jules Romains: Une fête européenne, in: L'illustration, 16.4.1927. Dass die Einschätzung Romains nicht aus einer prinzipiellen Deutschenfeindlichkeit hervorgeht, belegen die darauffolgenden lobenden Überlegungen: »Je me disais: ›L'Allemagne aurait voulu confirmer aujourd'hui les préjugés que nourrissent ses pires adversaires qu'elle n'eût pas mieux choisi son représentant. Ce peuple si

Die Rede von Keudells ist repräsentativ für den deutschen Beethoven-Frame.¹⁰² Neben den insistierenden Verweisen auf das Deutschtum finden sich darin auch die revanchistische Rhetorik der Gegner des Versailler Vertrags wieder.¹⁰³ Diese Form des Sprechens über Beethoven, so lässt sich aus den Bemerkungen Romains' schlussfolgern, erscheint in Wien dissonant: Sie fällt aus dem vorgegebenen Rahmen heraus.

Nicht unwesentlich ist allerdings die Bemerkung, die Romains seinen Beobachtungen über den Auftritt folgen lässt: »Quand je repris, dans les journaux du soir, le discours de M. von Keudell, je n'y trouvai plus rien de bien terrible. Il s'y cachait même deux ou trois phrases assez touchantes qui, prononcées par un autre, n'eussent pas déplu.«¹⁰⁴ Den aggressiv-nationalistischen Duktus der Ansprache führt Romains auf die Persönlichkeit des Redners zurück: Gedruckt würden seine Worte harmloser klingen. Für diese überraschende Einschätzung gibt es zwei mögliche Erklärungen: Entweder die von Romains konsultierten Zeitungen haben die Rede – im Sinne der Konsensstiftung – verharmlost. Oder es finden sich in von Keudells Worten doch Anknüpfungspunkte an dem internationalen Beethoven-Frame, die vom nationalistisch-chauvinistischen Inhalt absehen lassen.

Ein Blick in die Presse führt zur Relativierung der ersten Erklärung. In der Zusammenfassung der liberalen *Neuen Freien Presse* etwa wird der insistierende Gebrauch des Adjektivs »deutsch« sowie die Rhetorik der Versailles-Gegner getreu wiedergegeben¹⁰⁵ Was Romains als »rührend« empfunden haben könnte, sind Sätze wie: »Beethoven hat uns geschenkt, daß keiner ganz unglücklich bleiben kann, dem sich seine Musik erschließt. Er sei uns Tröster im Leid, er, der uns geleitet durch das Ringen und Schluchzen eines ganzen Menschenlebens.«¹⁰⁶ Beethoven als Märtyrer, Beethoven als Tröster, Beethoven als Heilsbringer: Diese religiöse Motivik ist der gemeinsame Nenner zwischen dem deutschen und dem universalistischen Beethoven-Frame. Überspitzt formuliert: Würde man in von Keudells Ansprache das Adjektiv »deutsch« durch »menschlich« ersetzen, würde sie ohne Weiteres in die Atmosphäre der Zentenarfeier passen.

Beethovenreligion

Die religiöse Grundstimmung der Wiener Zentenarfeier wurde bereits angesprochen: Sie ist auf der Ebene des Zeremoniellen in der Inszenierung Wiens und des Grabs Beethovens als Pilgerstätte zu vernehmen, aber auch auf der Ebene des Diskurses im Rückgriff auf religiöse – in der Regel christliche – Sprach- und Deutungsmuster.

peu aigre, au fond, si peu porté à gémir sur le passé, si facile à entraîner vers des fins universelles pourvu qu'on lui en fasse sentir la grandeur, éprouver l'ivresse personnelle, le vertige lyrique! Que n'a-t-il délégué ici Thomas Mann ou Einstein!«

102 Vgl. Abschnitt 3.2.1 in diesem Kapitel.

103 »Heute herrscht Trauer bei allen deutschen Stämmen, eine andere als vor hundert Jahren. Ungezählte Wunden bluten. Zeiten des deutschen Leidens sind gekommen.« Ansprache von Keudells, in Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 47f.

104 Romains: Une fête européenne.

105 Anonym: Die Beethoven-Zentenarfeier. Die Festversammlung im großen Musikvereinssaale, in: Neue Freie Presse, 26.3.1927.

106 Ebd. Vgl. Ansprache von Keudells, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 48.

Die Tendenz zur Sakralisierung des Komponisten taucht nicht erst 1927 auf. Sie geht zurück auf die romantische Beethovenrezeption,¹⁰⁷ kulminiert zunächst in Wagners Beethovenschriften¹⁰⁸ und scheint zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahezu die einzig mögliche Form des Umgangs mit dem Komponisten zu sein.¹⁰⁹ Obwohl Sakralisierung und Vergötterung in den 1920er Jahren zunehmend in die Kritik geraten, erreichen sie im Kontext des Jubiläums erneut einen Höhepunkt. Anlässlich der Zentenariofeier entwickelt sich die Beethovenverehrung zur regelrechten Beethovenreligion. Kennzeichnend ist hierbei die Überlagerung von kunstreligiösen und christlichen Aspekten oder genauer: die Überhöhung des schon längst etablierten kunstreligiösen Reflexes durch den Rückgriff auf eine genuin christliche Motivik und Rhetorik.

Auch dies ist 1927 an und für sich nicht neu, und wenn er nicht der Einzige ist, der diese Entwicklung in der Beethovenrezeption seit der Jahrhundertwende befördert hatte, so ist Rolland sicherlich dafür mitverantwortlich. In seiner *Vie de Beethoven* bedient er sich nicht nur ausgiebig in der griechischen Mythologie und stilisiert seinen Helden zum prometheischen Heros, sondern erklärt Beethoven auch zum Heiligen und Heiland.¹¹⁰ Das Leben des Komponisten fasst er am Ende des Buchs in der Formel zusammen: »un malheureux, pauvre, infirme, solitaire, la douleur faite homme, à qui le monde refuse la joie, crée la Joie lui-même pour la donner au monde.«¹¹¹ Was Rollands Zugang von dem anderer Beethoven-Hagiografen unterscheidet und ihn für den Wiener Universalismus so brauchbar erscheinen lässt, ist die Tatsache, dass seine Beethovenreligion von Anfang an nicht national ausgerichtet ist (wie etwa bei Wagner), sondern in ihrer Realisierung relativ abstrakt bleibt. Ausgangspunkt ist immer der Einzelne als

107 Beethoven als »Priester«, der »zwischen Gott und den Menschen« vermittele, ist nach Arnold Schmitz eine der vier »Grundvorstellungen« des romantischen Beethovenbilds. Arnold Schmitz: Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik, Berlin [u.a.] 1927, 5f.

108 Vgl. Wagner: Beethoven. Zum Kontext vgl. Jean-François Candoni: Art. Beethoven (1870), in: Timothée Picard (Hg.): Dictionnaire encyclopédique Wagner, Paris 2010, 225-227.

109 Davon zeugt die Beethoven-Ikonografie der Jahrhundertwende. Helmut Loos sieht in der Klinger-Statue von 1902 einen Höhepunkt in der Darstellung des Komponisten als »Gottheit der bürgerlichen Kunstreligion« (Helmut Loos: Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst, in: Winfried Böning (Hg.): Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, Stuttgart 2007, 98-138, hier 99). Zu nennen sind auch die bekannten Beethovenbüsten Emile-Antoine Bourdelles (1901-1910), die Leiden und Größe des Musikers glorifizieren, oder den Denkmal-Entwurf von José de Charmoy (1905), der Beethoven als griechische Gottheit darstellt. Zu den Sakralisierungstendenzen in der Beethovenrezeption vgl. das Kapitel »Sakralisierung«, in: Rainer Cadenbach (Hg.): Mythos Beethoven: Ausstellungskatalog, Laaber 1986, 99-108.

110 Für Gaboriaud ist das die entscheidende Innovation von Rollands Biografie, die den Übergang zwischen romantischem und modernem Beethovenbild markiere: »en reprenant et en exacerbant jusqu'à l'extrême les motifs du mythe beethovenien du XIXe siècle, Romain Rolland clôt l'époque du Beethoven romantique, et ouvre sur une autre période du mythe [...]. Beethoven [...] apparaît comme une figure prométhéenne, surhumaine – mais aussi, dans le même temps, profondément humaine – qui doit agir sur un présent altéré. C'est là sans doute la véritable nouveauté du livre de Romain Rolland [...]: il actualise Beethoven et en »appelle« au musicien comme à un sauveur, dans une conception quasi animiste du génie.« Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, 151.

111 Romain Rolland: *Vie de Beethoven* [1903], Paris 1911, 80.

Mensch (auch hier in Anlehnung an das Christentum). Von dort aus ist der Übergang zur »Welt« (»donner au monde«) oder eben zur »Menschheit« möglich.

Die Wiener Gedenkrede bestätigt diesen Gedanken; sie geht in der Parallelisierung zwischen der Biografie des Komponisten und des Lebens Christi aber noch weiter, indem sie Beethovens Werk als Gegenstand einer Transsubstantiation erscheinen lässt: »Sie [Beethovens Musik] ist sein Blut. Sie ist eine Art Abendmahl, in dem die gekreuzigte Seele vor ihrer Auferstehung sich den Menschen zur Nahrung hingibt, voll ihres Leides und in ihrem Glanze.«¹¹² Mit dieser Perspektive, die nach dem Vorbild des Christentums Verherrlichung des Leidens und Glorifizierung des Einzelnen vereint, liefert Rolland die Grammatik für das Universalklassikermodell. In nahezu allen Beiträgen zur Zentenarfeier finden sich die von ihm so eindrücklich variierten Topoi der Beethoven-Hagiografie wieder: das Leben in Leiden und Einsamkeit, der Kampf gegen das Schicksal, die Aufopferung für die Kunst bzw. die Menschheit, die Auferstehung durch die Musik, das Werk als Evangelium. Bemerkenswert ist, dass diese Motive offenbar so bekannt sind, dass Andeutungen und Periphrasen genügen um sie aufzurufen: Herriot nennt den Komponisten einen »Gekreuzigten«¹¹³, van Bereystin erinnert vage an »die Prüfungen, die unserem großen Meister selten erspart blieben«¹¹⁴. Den Gipfel in Pathos und Emphase erreicht Mascagni, dessen Ansprache in einem Vergleich zwischen Beethoven und Christi endet – wobei es dem Redner offenbar leichter fällt, den Namen Christi auszusprechen als den Beethovens:

»Infelice?... Sì! Infelice come un martire! Come Gesù! Morto, come Gesù in mezzo a sofferenze disumane; dopo avere come Lui, portato la Croce del Suo destino; dopo avere salito, anche Lui, il Calvario del suo dolore; morto col fiato in bocca, anche Lui, martoriato dalla tristezza umana, dall'ingratitudine umana... Morto come Gesù!... Ma, come Gesù, redento! Risorto nella luce abbagliante dell'Arte sua! Risorto per il bene dell'Umanità! Immortale nella Storia, Immortale nell'Arte, Immortale nel nostro cuore, che per Lui, per la Sua Gloria avrà palpiti per omnia saecula saeculorum.«¹¹⁵

Wie lässt sich der Erfolg dieser religiös-pathetischen Rhetorik und Motivik in Wien erklären? Religiöse Sprach- und Deutungsmuster sind zunächst eine Konstante im kulturpolitischen Klassikerdiskurs der Zeit, wie die folgenden Kapitel bestätigen werden. Sie sind ein wirksames Mittel, um die Autorität eines Klassikers zu maximieren. Vereinfacht formuliert: Beethoven als absolute Leidensfigur, wie sie bei Mascagni erscheint, kann unmöglich widersprochen werden, sie dringt sich auf als Faktum. Ein weiterer Grund wurde schon im Zusammenhang mit der Ansprache von Keudells genannt: Religiöser Pathos ist nicht nur kennzeichnend für das Universalklassikermodell, sondern auch für die unterschiedlichen nationalen Aneignungsformen des Klassikers zu Beginn

112 Dankesang NFP. Im Original: »[Sa musique] c'est son sang. Sa musique est une sorte d'Abendmahl, une Cène, où l'âme crucifiée et qui va ressusciter se donne en pâture aux hommes, dans sa souffrance et dans sa gloire.« Rolland: An Beethoven. Dankesang, 72.

113 »crucifié par la vie«, Ansprache Herriots, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 50.

114 Ansprache van Beresteyns, in: Ebd., 54.

115 Ansprache Mascagnis, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 53. Hervorhebung im Original.

des 20. Jahrhunderts, sei es in Deutschland, Frankreich¹¹⁶ oder den USA.¹¹⁷ Sie ist sozusagen der kleinste gemeinsame Nenner zwischen den Bausteinen des Universalklassikermodells, das, was bleibt, wenn man die restlichen (außen-)politischen Fragen unberührt lässt. Damit ließe sich die Rückkehr zu teilweise überholten Formen der Verehrung begründen: Die Beethovenreligion ist das brauchbarste Mittel zur Eingliederung der je nationalen Standpunkte.

Dies erklärt aber noch nicht die Überhöhung der kunstreligiösen Perspektive durch die christliche Rhetorik und Motivik. Die christliche Religion hat offenbar noch einen anderen Vorzug: Sie bietet ein Muster für die Gemeinschaftsstiftung, sowohl auf formaler als auch auf sprachlicher Ebene. Der Universalismus, der 1927 im Namen Beethovens gepredigt wird, reaktiviert die Idee der Katholizität. Nicht von ungefähr wird in Wien wiederholt auf die Vereinbarkeit Beethovens mit dem christlichen Menschen- und Weltbild hingewiesen. Bei den Feierlichkeiten ist der Vatikan durch den apostolischen Nuntius Enrico Sibilio vertreten, worauf besonders der österreichische, christlich-soziale Bundeskanzler Ignaz Seipel aufmerksam macht. Dieser lässt Beethoven in seiner Ansprache denn auch als »Vorbild« und »Führer« auf dem »rechten Weg« wirken, womit er ihn für eine christliche Ethik in Anspruch nimmt.¹¹⁸

Die feierliche Aufführung der *Missa solemnis*, die als »Ersatz«¹¹⁹ für die allzu oft aufgeführte *Neunte* gewählt wird und damit im Mittelpunkt des Konzertprogramms steht, ist ein weiteres Indiz für die Vermittlungsbemühungen zwischen christlicher Religion und Beethovenreligion. Das Werk wird einerseits als sakrale Musik, die die Transzendenz Gottes erfahrbar mache, in Anspruch genommen, andererseits wird es kunstreligiös als »eine der erhabensten Offenbarung der Tonkunst«¹²⁰ verherrlicht. Die Vermittlungsbemühungen, das sei nur am Rande erwähnt, finden ebenfalls auf konfessioneller Ebene statt: Das Verhältnis Beethovens zur Religion bzw. seine Vereinbarkeit mit dem christlichen Weltbild wird im Rahmen des musikhistorischen Kongresses diskutiert, und zwar aus katholischer und aus evangelischer Perspektive. Karl Weinmann sieht in dem Komponisten einen »positiv gläubigen Mann und [...] treuen Sohn seiner katholischen Kirche«¹²¹, während Johannes Wolf seine Kompositionen als tauglich für den evangelischen Gottesdienst erklärt.¹²² Beethoven ist also Anlass zu einer Art Ökumene, die allerdings nicht nur die katholische mit der protestantischen, sondern auch mit der kunstreligiösen Perspektive versöhnt.

Beethoven wird zugleich Gegenstand einer personellen Religion. Diese ist in ihren Riten und Ausdrucksformen an die christlich-katholische angelehnt, wie etwa in der Ansprache Hodzas deutlich wird: »la société intellectuelle de notre temps s'approche du tableau spirituel de Beethoven comme les croyants s'approchent du seuil du dôme,

116 Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 248ff.

117 Broyles: *Beethoven in America*, 70ff.

118 Ansprache Ignaz Seipels, in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht*, 45f. Vgl. Buch: *La Neuvième de Beethoven*, 223f.

119 Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht*, 3.

120 Ebd.

121 Karl Weinmann: *Beethovens Verhältnis zur Religion*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927, 19-24*, hier 24.

122 Johannes Wolf: *Beethoven Kirchenmusiker?*, in: Ebd., 123-127.

purifiés de tout ce qui est banal et mesquin, *sub specie aeternitatis*.«¹²³ Mehr noch als die Idee einer Transzendenzerfahrung, die durch die Kunst und insbesondere Beethoven ermöglicht wird, ist die Vorstellung einer sich im Akt des Gedenkens bildenden Gemeinschaft (»*société*« hier im Sinne von »*communauté*«) zentral. 1927 liefert die christliche Religion die einzig mögliche Sprache der Gemeinschaftsstiftung; und das nicht nur, weil sie weltweit verbreitet und deshalb leicht erkennbar ist, sondern auch weil sie performativ die Gemeinschaft schafft, die sie postuliert.

Eindrucksvoll ist das an Rollands Rede zu beobachten, die sich durch ihre Überschrift als Messe aus gibt¹²⁴ und die im bereits erwähnten Akt der Kommunion gipfelt: »Ich lege die Huldigung dieser Tausende unbekannter Jünger dem Meister zu Füßen. Wir, die Söhne aller Völker der Erde, sind miteinander weihewoll verbunden«¹²⁵ (im Original: »*nous communions en lui*«¹²⁶). So kurzweilig der Moment des Gedenkens auch sein mag, er realisiert die Idee einer universalen Gemeinschaft, die das Ideal der Katholizität nicht mehr nur reaktiviert, sondern ablöst. Wie ein Echo auf Rollands Messe klingt die Ansprache des polnischen Regierungsvertreters, der den Ritus mit dem passenden Gebet ausstattet:

»Beethoven, der Du thronst im Olymp, gepriesen ist Dein Name nicht nur in dem Reich der Töne: Im Universum lag Dein Fühlen, Denken, Schaffen, das Universum wurde Dir Gemeinde, des Universums bist Du selbst ein Teil, aufgestiegen zu der Götter Nähe richtest Du die Epigonen, einigst alle Nationen, fortwirkend in die fernste Zeit – Du Heros der Vollkommenheit.«¹²⁷

Durch die zugleich eindrucksvolle und einprägsame Form des Vaterunsers stellt der Redner (hier im Unterschied zu Rolland) eine Wiederholung des Ritus in Aussicht. In dieser Gebetsparodie – die allem Anschein nach sehr ernst gemeint ist – finden sich nochmals alle Aspekte der Beethovenreligion zusammengefasst. Die christliche Rhetorik und Motivik sind die Mittel zur Anpreisung einer nach dem griechischen Vorbild modellierten Gottheit, dessen »Reich« nicht nur in der Musik, sondern im »Universum« geschehen solle. Der Rückgriff auf die christliche Religion verleiht dem Projekt einer Vereinigung der Menschheit eine Konkretetheit, die durch die alleinige kunstreligiöse Verehrung nicht gegeben wäre. Was mit dem Wiener Universalismus intendiert ist, ist eine grenzenlose spirituelle Gemeinschaft, eine neue Katholizität, die durch die Anwesenheit der Kirche sogar legitimiert erscheint.

Anlässlich der Wiener Zentenarfeier wird Beethoven im kulturpolitischen Diskurs zu einer unantastbaren Autorität modelliert, die das Projekt eines politischen Universalismus unterstützen soll. Dazu wird zunächst eine Bedarfskonstellation geschaffen, die

123 Ansprache Hodzas, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 56f.

124 Mit dem Begriff »Dankgesang« verweist Rolland auf die Eucharistie, die im Zentrum der katholischen Messe steht.

125 Dankgesang NFP.

126 Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 74. Hervorhebung SP.

127 Ansprache des polnischen Regierungsvertreters von Twardowski, in: Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 55.

den üblichen (nationalen) Rahmen von Gedenkfeiern sprengt. Das Universalklassikermodell ist nach den Bedürfnissen der so konstruierten Weltöffentlichkeit abgestimmt. Den meisten Rednern in Wien ist bewusst, dass sie nicht ihre Nation ansprechen, sondern die ›Menschheit‹; dies hat Auswirkungen auf die Art und Weise, wie sie sich auf Beethoven beziehen. Daraus ergibt sich der universalistische Beethoven-Frame, der einerseits an die schon bestehenden Formen der Beethovenrezeption anknüpft, den Klassiker andererseits als Symbol und Vorbild für das, was als das zentrale Bedürfnis jener ›Menschheit‹ angesehen wird, präsentiert: die internationale Verbrüderung im Dienst des Friedens. Das Universalklassikermodell wird dabei wie ein erweitertes Nationalklassikermodell konzipiert: Es sind die Reflexe der nationalen Verehrung, die auf eine internationale Ebene übertragen werden. Zugleich integriert das Universalklassikermodell die bestehenden nationalen Klassikermodelle und lässt sie so als Teil und als Reflex des Ganzen erscheinen.

Der kulturpolitische Diskurs gibt in Wien den Ton an. Dem musikwissenschaftlichen Spezialdiskurs, der in der Organisation der Zentenarfeier als Ergänzung des kulturpolitischen Diskurses erscheint, fällt die Aufgabe der Begründung und Legitimierung des Universalklassikermodells zu.

3.1.2 Öffentlichkeitssphäre 2: internationale Musikwissenschaft – Legitimierung des Universalklassikermodells aus wissenschaftlicher Perspektive

3.1.2.1 Ein historisch-diplomatisches Konzertprogramm

Für Guido Adler, der als anerkannter Musikwissenschaftler die Wiener Zentenarfeier koordiniert, besteht zweifellos die Möglichkeit der Partizipation am kulturpolitischen Diskurs aus der Perspektive des Spezialdiskurses. Das ist zu dieser Zeit nicht besonders originell: Schließlich hatten sich die Nationalphilologien und in der Folge die nationalen Musikwissenschaften im 19. Jahrhundert mit dem Plan formiert, den Prozess der Nationsbildung zu unterstützen.¹²⁸ Diese Aufgabe überträgt Adler auf die Ebene der Menschheit. Schon 1906 hatte er die Vorbildfunktion der Musik in diesen Angelegenheiten festgehalten: »Völkerverbindend! Darin liegt das Geheimnis der Zukunft für Oesterreich. Die Kunst kann zur Erreichung solcher Ziele [...] mithelfen.«¹²⁹ Dem Musikwissenschaftler fällt dabei die Aufgabe zu, das, was in der Musik angelegt ist, in die gesellschaftspolitische Wirklichkeit zu übertragen.

128 Einen Vergleich zwischen den unterschiedlichen Nationalphilologien im 19. und 20. Jahrhundert bietet der umfangreiche Band von Frank Fürbeth, Pierre Krügel et al. (Hg.): *Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa: 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996)*, Berlin 1999. Für den Bereich der Musikwissenschaft vgl. Anselm Gerhard (Hg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 1995.

129 Guido Adler: Die Bedeutung der akademischen Mozart-Feier, in: *Neue Freie Presse*, 27.1.1906. Zitiert nach: Boisits: *Ein diligens pater familias der Musikwissenschaft?*, 25.

Die Gestaltung der Zentenarfeier gibt davon ein Zeugnis, angefangen beim Konzertprogramm, das genuin musikhistorische mit kulturpolitischen Interessen verbindet.¹³⁰ Für die Werkauswahl bedient sich Adler in Korpora, die gleichzeitig in der musikwissenschaftlichen Forschung bearbeitet werden. Beethovens Schaffen erscheint historisch eingebettet, indem Werke der »Vorgänger und Meister« (Mozart, Haydn, Bach, Händel, aber auch weniger bekannter Komponisten wie Christian Gottlob Neefe, Johann Joseph Fux oder Gottlieb Muffat) zur Aufführung gelangen.¹³¹ Dazu kommt die im festlichen Rahmen eher unerwartete Präsentation von mittelalterlicher Musik in einem Konzert zur »gotischen Mehrstimmigkeit«¹³². Das insgesamt einwöchige Konzertprogramm liest sich wie ein musikhistorisches Manifest: Adler entfaltet darin seine Deutung der europäischen Musik, von den Anfängen im Mittelalter bis hin zu Beethoven, dem Höhepunkt der »Wiener klassischen Schule«, die er andernorts zum »Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung«¹³³ deklariert hatte. Was nach Beethoven kommt – u. a. die gesamte romantische Tradition – bleibt ausgespart. Das Paradoxon einer zur Gipfelleistung erstarrten Klassik, die alles Spätere nur noch als Verfallserscheinung vorkommen lässt, wird hier greifbar.¹³⁴

Die Fokussierung auf die Wiener Klassik hat aber auch kulturpolitische Gründe. Wie Barbara Boisits festhält, sah Adler, »in seinem Weltbild stark von der habsburgischen Gesamtideologie geprägt, [...] in der Musik der Klassik das Ideal einer Völkerverständigung mit Vorbildwirkung für gesellschaftspolitische Bemühungen«¹³⁵. Dieses Ideal wird bei der Zentenarfeier reaktiviert. Indem das Konzertprogramm die Aufführung von Opern der Vorklassiker Purcell, Rameau und Pergolesi als »Huldigung für drei nicht deutsche Hauptkulturnationen der Musik«¹³⁶ (England, Frankreich, Italien) vorsieht, wird zudem metaphorisch die Möglichkeit einer Kooperation auf europäischer Ebene mit musikalischen Mitteln suggeriert.

3.1.2.2 Drei Festreden, drei Begründungen des Universalklassikermodells

Die Gestaltung des wissenschaftlichen Teils der Zentenarfeier ist ebenfalls aufschlussreich. Das Bindeglied zwischen der öffentlichen Feier und dem musikhistorischen Kongress bilden die Festreden von drei der bedeutendsten Musikwissenschaftler der Zeit, Hermann Abert, Romain Rolland und Edward J. Dent, die am 28. März in einer öffentlichen Sitzung im Festsaal der Universität gehalten werden. Die drei Vorträge erscheinen nicht im Kongressbericht, sondern im deutlich repräsentativeren Festbericht, in dem

130 Die Zusammenstellung des Konzertprogramms wird in einem Begleitheft erläutert, das im Festbericht abgedruckt ist. Vgl. Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 3ff.

131 Ebd., 3f.

132 Ebd., 37.

133 »Die Wiener klassische Schule ist von allen Kulturnationen in der ganzen musikalischen Welt als Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung anerkannt.« Guido Adler: Die Wiener klassische Schule, in: Ders. (Hg.): Handbuch der Musikgeschichte [1924/1930], Bd. 3, München 1985, 768–795, hier 768.

134 Das bemerkt auch Paul Stefan in seinem Bericht für die *Musikblätter des Anbruch*: »Die Wiener Feier war durchaus retrospektiv. Ihr war Beethoven ein Abschluß, das Ende der von der Musikgeschichte nun einmal aufgestellten Periode der Wiener Klassiker.« Stefan: Das Wiener Beethoven-Fest, 156.

135 Boisits: Ein *diligens pater familias* der Musikwissenschaft?, 25.

136 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 4.

auch die Ansprachen der Regierungsvertreter enthalten sind. Methodisch und thematisch fallen die Festreden sehr unterschiedlich aus. Der Beitrag Dents, eine historisch-ästhetische Kontextualisierung von Purcells Oper *Dido and Aeneas*, erfüllt auch aus heutiger Sicht die Erwartungen an einen musikwissenschaftlichen Vortrag. Der Bezug zu Beethoven (über Händel, dessen Spätwerk für Beethoven von großer Bedeutung gewesen sei¹³⁷) ist dabei sekundär; Überlegungen zur kulturpolitischen Bedeutung der Zentenarfeier bleiben ganz aus. Dents Beteiligung an der politischen Botschaft der Gedenkfeier ist also rein formal.

Anders ist das bei Abert und Rolland, die beide auf ihre Weise an den universalistischen Beethoven-Frame anknüpfen. So weist Abert gleich zu Beginn seiner Rede auf die historische Tragweite des Ereignisses hin und gemahnt, wie auch die Redner der offiziellen Festversammlung, an den Ersten Weltkrieg:

»Wir erleben in diesen Tagen das erhebende Schauspiel, daß sich um einen Meister hundert Jahre nach seinem Tode die ganze gebildete Welt huldigend schart. Wir kommen zu ihm [...] rein aus freiem, innerem Drange, und zwar zu einer Zeit, die auf allen Gebieten noch unter den Folgen alten Haders und alter Zwietracht zu leiden hat.«¹³⁸

Obwohl der normative Duktus des Vortrags und die deutlich vernehmbaren politischen Spitzen – auch für die damalige Zeit – von den Standards des Spezialdiskurses abweichen, ist Abert darum bemüht, das Universalklassikermodell aus musikwissenschaftlicher Perspektive zu untermauern. Dass dieser Zugriff auf Beethoven eine Erneuerung in der Rezeptionsgeschichte bedeutet, betont er, indem er an die frühere Stilisierung des Komponisten zum Nationalklassiker erinnert: »Beethoven als Friedenskürnder? Doch wie? Dachte man nicht vor dem Kriege ganz anders über ihn? War er da für uns nicht vielmehr der Kämpfer, der Held, der uns aneferte, dem Schicksal in den Rachen zu greifen?«¹³⁹ Der Wechsel von einem deutsch-nationalen zu einem universalistischen Frame wird von Abert nicht nur registriert, sondern auch wissenschaftlich begründet. Dazu greift er auf die eigens entwickelten methodischen Grundsätze zurück, nach denen die Künstlerpersönlichkeit nicht von der allgemeinen Entwicklung der Kulturgeschichte zu trennen sei.¹⁴⁰

137 Edward J. Dent: Henry Purcell and his opera »Dido and Aeneas«, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, 74-80, hier 75.

138 Hermann Abert: Beethoven, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, 58-66, hier 58.

139 Ebd.

140 Abert hatte wenige Jahre zuvor in seiner Leipziger Antrittsvorlesung die Aufgabe der musikalischen Biografie folgendermaßen definiert: »Sie wird erstens darzutun haben, wie sich im einzelnen Künstlerleben [...] der Geist seiner Zeit und seines Volkes im allgemeinen widerspiegelt, und zweitens, wie dieser Geist in dem Künstler einen persönlichen Ausdruck annimmt.« Neu an Aberts Herangehensweise ist die Betonung des Ineinandergreifens von einzelner Künstlerpersönlichkeit und allgemeiner Kulturgeschichte: »Man sieht daraus auch zur Genüge, daß die musikalische Biographie die allgemeine Kulturgeschichte unmöglich entbehren kann. Schließlich ist ja die Musik auch keine Seite des geistigen Lebens, die hinter einem undurchdringlichen Stacheldraht ein selbstgenügsames Sonderdasein führen müßte.« Auf dieses Postulat gründet sein in Wien vortragenes Klassikerkonzept. Vgl. Hermann Abert: Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 2, Nr. 3, 1920, 417-433, hier 428f.

Ausgehend von der Biografie des Komponisten und seinem Verhältnis zu zeitgenössischen Denkströmungen (Rousseau, Kant, die Ideale der Französischen Revolution), entwirft Abert das Konzept eines Musiker-Denkens, der die Musik zu einem Ort philosophischer Reflexion erhoben habe: »Nur so viel kann man sagen, daß Beethoven in seinem unablässigen Ringen um ethische Erkenntnis die Ausdrucksfähigkeit der Musik für ethische und metaphysische Probleme in einer Weise gesteigert hat, die dieser Kunst ganz neue Reiche erschloß.«¹⁴¹ Beethoven habe, so heißt es weiter, »die Musik in einem Umfang und in einer Bedeutung wie nie zuvor zur Trägerin und Mittlerin ethischer und metaphysischer Erkenntnis erhoben.«¹⁴² Folgt man Abert, wird die Musik bei Beethoven im höchsten Sinn bedeutsam: Sie vermittele Botschaften auf andere und unmittelbarere Weise, als es jede philosophische Schrift vermag. Der Inhalt dieser Botschaften? Für Abert besteht kein Zweifel: »Sein letztes Ziel, die Gemeinschaft aller im Zeichen des großen freien Menschentums, predigt er [Beethoven] mit der inbrünstigen Glut eines Glaubensstreiters.«¹⁴³

Auf der Argumentationsebene entsteht hier ein Hiatus: Wo und wie genau Beethoven sich für die Idee eines freien Menschentums einsetzt, wird nicht erläutert. Ähnlich wie in den Ansprachen der politischen Repräsentanten wird die inhaltliche Beliebigkeit durch den Rückgriff auf ein religiöses Wortfeld sowie rhetorische Einprägsamkeit kompensiert. Bedeutend ist einmal mehr das Ergebnis: Das Universalklassikermodell erscheint aus der Perspektive der Musikwissenschaft begründet und bestätigt. Abert setzt dafür seine Expertise als Musikhistoriker ein und stützt sich auf seine Vorstellung einer kulturgeschichtlich orientierten Musikwissenschaft: Beethoven wird zum Vorreiter und Exempel einer Musik, die eine gesellschaftspolitische Funktion erfüllt. Mit dieser Neubestimmung des Klassikers partizipiert Abert durchaus am musikwissenschaftlichen bzw. -ästhetischen Diskurs seiner Zeit. Indem er Beethoven zum Musiker-Denker stilisiert, knüpft er an die einflussreichen Überlegungen eines Arnold Schering über Beethovens Zugehörigkeit zum Deutschen Idealismus an;¹⁴⁴ indem er auf die ethische Dimension von Musik pocht, polemisiert er sowohl gegen vermeintlich formalistische Tendenzen in der neuen Musik (Schönberg, Stravinsky)¹⁴⁵ als auch gegen den zunehmenden Einfluss der Unterhaltungsmusik.¹⁴⁶ Die Rede hält auf diese Weise die Balance zwischen Spezial- und kulturpolitischem Diskurs.

Auch Rolland erhebt Beethoven zum Symbol der Versöhnung. In seiner Rede geht er allerdings umgekehrt vor. Obwohl er sich auf neuere Ergebnisse der Beethovenfor-

141 Abert: Beethoven, 62.

142 Ebd., 63.

143 Ebd., 65.

144 Arnold Schering: Beethoven und der Deutsche Idealismus, Leipzig 1921. Bei Schering ist Beethovens vermeintliche Zugehörigkeit zum Deutschen Idealismus allerdings ein Argument, um die ›Deutschheit‹ des Komponisten zu bekräftigen. Vgl. dazu Dennis: Beethoven in German politics, 107.

145 »Mit seinem Grundsatz, daß die unerlässliche Vorbedingung für das Künstlertum ein erhöhtes Menschentum sei, wird Beethoven freilich allen Zeitaltern verdächtig sein, die nach dem Grundsatz *l'art pour l'art* jenes Recht der ethischen Persönlichkeit in der Kunst nur mit Vorbehalt anerkennen.« Abert: Beethoven, 65.

146 Die Rede endet mit einer Spitze gegen das »unbeethovensche amerikanisierte Zeitalter«. Ebd., 66.

schung bezieht¹⁴⁷ und damit punktuell an den Spezialdiskurs anknüpft, weist er die Autorität des Musikwissenschaftlers von sich.¹⁴⁸ Er versucht nicht, wie Abert, Beethovens Funktion als Friedenssymbol historisch-philosophisch zu begründen, sondern geht vom künstlerischen Erlebnis aus: Beethoven kann als Friedensträger bezeichnet werden, weil viele Menschen auf dieselbe Weise von seiner Musik ergriffen würden; in der ästhetischen Erfahrung würden sie die Erfahrung von Gemeinschaft machen. Rolland präsentiert sich dabei nicht als fachliche Autorität, sondern als Teil dieser Erfahrungsgemeinschaft:

»C'est par les sens que nous pénétre la pensée du grand musicien. Avant que nous puissions nous rendre compte de ce qu'elle signifie, elle imprègne notre chair; et c'est là sa magie souveraine qu'elle pétrit à leur insu, les âmes malléables, comme le sont surtout celles des femmes et des enfants. J'ai été un de ces enfants. J'ai été emporté, sans volonté, sans souffle, dans le tourbillon de cet esprit dominateur. Il a pénétré en moi, ainsi que dans les âmes de milliers de jeunes Européens. Et pour toute la vie, nous avons subi sa marque.«¹⁴⁹

Auf der Höhe des Spezialdiskurses spricht Rolland, wenn er diese unmittelbare Wirkung der Musik einzuordnen und auf strukturelle Aspekte zurückzuführen sucht, was der Methode entspricht, die er bald darauf in den *Grandes époques créatrices* anwenden wird.¹⁵⁰ Einheit (»unité«¹⁵¹), Kraft (»force«¹⁵²) und Kampf¹⁵³ (Rolland nutzt den deutschen Begriff) seien demnach die drei Grundeigenschaften von Beethovens Kompositionen, die sich selbst dem unerfahrensten Zuhörer erschließen würden.

In seiner Rede verzichtet Rolland auf die inhaltliche Festlegung der Musik. Er entwickelt vielmehr eine Art radikale Wirkungsästhetik: Die musikalische Erfahrung versetze den Zuhörer in einen Zustand, der einer Trance gleicht. Seine physische Reaktion auf Beethovens Musik beschreibt Rolland folgendermaßen: »Il fallait me retenir aux appuis de ma banquette, pour ne pas me lever, crier, quand, sous le flot de passion, se rompaient les écluses sonores.«¹⁵⁴ Die Musik wird in der Folge mit dem Yoga verglichen, und zwar einem »Yoga d'occident«¹⁵⁵, »le vrai Yoga d'Europe«¹⁵⁶. In der gleichzeitigen Verbindung und Abgrenzung von der indisch-orientalischen Tradition entwickelt

147 Rolland zitiert Walter Engelmanns Arbeiten über die Sonatenform bei Beethoven sowie Georges de Saint-Foix' Schriften zu Beethovens Jugendstil, die in den 1920er Jahren entstanden sind. Vgl. Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 67f.

148 Seine Ausführungen über die antagonistischen Strukturen in Beethovens Musik leitet er z.B. mit der Bemerkung ein: »il est banal de le rappeler, et je m'excuse de le faire devant un public de savants musicologues.« Ebd., 69. Passagen, die auf diese Weise direkt an den Spezialdiskurs anknüpfen sowie Marker der Wissenschaftlichkeit wie Anführungszeichen und Fußnoten wurden in der deutschen Übersetzung der *Neuen Freien Presse* nicht übernommen.

149 Ebd., 67.

150 Vgl. Corbellari: Les mots sous les notes, 32off.

151 Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 67.

152 Ebd., 68.

153 Ebd., 69.

154 Ebd., 68.

155 Ebd. Hervorhebung im Original.

156 Ebd., 69. Hervorhebung im Original.

sich eine kulturanthropologische Betrachtungsweise, die, wenn sie heute befremdlich wirken mag, eine Antwort auf die Frage nach der Legitimität Beethovens als europäischer bzw. westlicher Identifikationsfigur leistet. Folgt man Rolland, ist die Einheit der europäischen Kultur in der Einheit der musikalischen Erfahrung begründet. Wer sich einmal von Beethovens Musik habe ergreifen – genauer: hypnotisieren¹⁵⁷ – lassen, der könne nicht mehr von ihr loslassen: »une fois qu'on l'a atteint [l'effet d'hypnose], on l'emporte avec soi, en marchant, en parlant, en travaillant, dans tous les actes de la vie quotidienne. Il est sous-jacent. Comme une huile aromatique, injectée sous la peau.«¹⁵⁸ Diese körperliche Überwältigung überträgt Rolland wiederum mithilfe einer körperlichen Metapher auf das Denken: »Le sang de notre pensée est une rivière qui roule des globules beethovéniens.«¹⁵⁹

Die Begründung einer Einheit des abendländischen Denkens durch die beethovenische Erfahrung hat etwas zutiefst Irrationalistisches, dem in Rollands Klassikerkonzept noch ein vitalistisches Moment hinzukommt. Es bleibt, dass der Umweg über die orientalische Religion dem Programm der Zentenarfeier, wenn kein im strengen Sinne musikwissenschaftliches, so doch ein kulturanthropologisches Fundament verleiht. Der latente Vitalismus von Rollands Rede ist aber noch aus einem anderen Grund bezeichnend. Diese Gedankenströmung wurde bis dahin vor allem zur Begründung nationalistischer Konzepte herangezogen; Rolland macht sie nun für eine Art ›Europäanismus‹ bzw. ›Okzidentalismus‹ nutzbar.¹⁶⁰ Insofern erweist sich das Universalklassikermodell erneut als erweiterte Anwendung des Nationalklassikermodells.

Drei Reden, drei unterschiedliche Weisen, die kulturpolitische Botschaft der Zentenarfeier zu unterstützen. Abert modelliert ein normatives Klassikerkonzept, das mit seinen eigenen politischen und musikästhetischen Überzeugungen übereinstimmt. Das Prekäre an diesem Konstrukt ist in der Rede selbst angelegt: Das neue Beethovenkonzept löst frühere Konzepte ab und läuft infolgedessen Gefahr, selbst relativ zu erscheinen. Der Relativität versucht Rolland in seinem *Dankgesang* zu entkommen, indem er von der musikalischen Erfahrung ausgeht, die er zugleich als eine fundamental abendländische Erfahrung darstellt. Er modelliert auf diese Weise ein ahistorisches Klassikerkonzept, das inhaltlich allgemein gehalten ist. Der Schwerpunkt liegt auf der verbindenden Wirkung von Musik, nicht auf ihrem ideellen Inhalt.

Was aber ist mit Dents Rede? Inwiefern trägt auch sie zur Programmatik des Kongresses bei? Dent – das sei vorweggenommen – steht keineswegs im Widerspruch zum ideologischen Programm der Zentenarfeier. Annegret Fauser nennt den englischen Musikwissenschaftler sogar »one of the keyproponent of musical internationalism during

157 »Cette multiplication de l'idée saisie, ployée, domptée, qu'imposent à l'auditeur le martellement du rythme, les répétitions hallucinées, la brûlure sensuelle des colorations d'orchestre et des modulations, produisent sur l'esprit et les sens naïfs, sincères, qui se livrent, un effet d'hypnose.« Ebd., 68.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Die organistische Metaphorik und ihre Anwendung in nationalistischen Diskursen seit Herder hat Judith Schlanger untersucht: Judith Schlanger: *Les métaphores de l'organisme* [1971], Paris 1995, 152ff.

the interwar years«¹⁶¹. Anders als Adler, Abert und Rolland sieht Dent allerdings das universalistische Potenzial Beethovens weder in seiner Person noch in seinem Werk begründet. Entscheidend sind für ihn die Strukturen, in denen Musik bzw. Musikwissenschaft gemacht wird. Den Unterschied betont er 1933 in einer programmatischen Rede in aller Deutlichkeit:

»Those who attend international congresses and festivals often have to listen to orators who discourse eloquently on the moral value of the art of music as a means of bringing all nations together in a spirit of universal brotherhood. We may respect the ideal, but in practice music does nothing of the kind.«¹⁶²

Dents Worte sind eindeutig gegen den kulturpolitischen Gebrauch von Musik gerichtet – und sei es auch für einen Zweck, den er prinzipiell unterstützt. Seine Haltung geht auf eine Trennung von Musik und Ideologie hinaus. Eine Partizipation der Musik bzw. der Musikwissenschaft an der internationalen Verständigung ist deshalb nur in Form von Kooperationen denkbar: Musikalische Internationalität sei das Ergebnis von »a spirit of international understanding in the art of music«¹⁶³. Dem spekulativen Universalismus setzt Dent einen pragmatischen Internationalismus entgegen. Diese Auffassung präsentiert er 1933 in seiner Funktion als Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musik (IGMw) – einer Organisation, deren Grundstein im Anschluss an den musikhistorischen Kongress von 1927 gelegt wird.¹⁶⁴ Durch seine dezidiert musikhistorisch orientierte Ansprache über Purcell erteilt Dent aber schon während der Zentenarfeier implizit eine Absage an die musikwissenschaftliche Arbeit im Dienste der Kulturpolitik. Beethoven ist zu dieser Zeit der am meisten politisch funktionalisierte Komponist, er ist der Klassiker für den ideologischen Gebrauch von Musik. Indem Dent *nicht* über ihn spricht, distanziert er sich auch von eben diesem ideologischen Gebrauch.¹⁶⁵

3.1.2.3 Der musikhistorische Kongress und die Gründung der IGMw

Die Beiträge zum musikhistorischen Kongress, die gesondert vom Festbericht bei Universal Edition erscheinen, geben ein frühes Beispiel von internationaler Zusammenar-

161 Annegret Fauser: Edward J. Dent (1932-1949), in: Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): *The History of the IMS (1927-2017)*, Basel [u.a.] 2017, 45-49, hier 45.

162 Edward J. Dent: *International exchange in music*, in: *Atti del primo congresso internazionale di musica*, Florenz 1935. Zitiert nach: Ebd.

163 Ebd.

164 Vgl. das Protokoll der Schlussitzung des Musikhistorischen Kongresses am 31. März 1927 in: Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress*, 392-395. Zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft vgl. Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): *The history of the IMS (1927-2017)*, Kassel 2017.

165 Die Notwendigkeit eines distanziereten – musikwissenschaftlichen – Umgangs mit Beethoven unterstreicht Dent ebenfalls in einem kurzen Text, den er als Antwort auf eine Rundfrage der *Vossischen Zeitung* verfasst. Dort heißt es zu Beethoven und anderen historischen Komponisten: »Die Toten aber bleiben jenseits von Liebe und Haß. Sie gehören zum Gebiet der Musikwissenschaft, und Musikwissenschaft ist, oder sollte vielmehr sein, ein künstlerisches Erlebnis von eigenem Wert.« Zitiert nach Anonym: *Die Welt huldigt Beethoven*, in: *Vossische Zeitung*, 26.3.1927.

beit auf wissenschaftlicher Ebene, wie sie Dent wenige Jahre später verteidigen wird.¹⁶⁶ Bei allen methodischen Differenzen kann insgesamt von einer Spezialisierung des Diskurses gesprochen werden, die – dem Anspruch nach – mit seiner Entideologisierung einhergeht.

Sehr deutlich ist das am Vortrag des belgischen Musikwissenschaftlers Ernest Closson zu sehen, der zu dieser Zeit zu Beethovens flämischen Wurzeln forscht.¹⁶⁷ Wie Gaboriaud gezeigt hat, lässt sich seine Arbeit als Beitrag zur ›Entgermanisierung‹ und ›Französisierung‹ des deutschen Komponisten verstehen.¹⁶⁸ In Wien streitet Closson nationalistische Beweggründe allerdings ausdrücklich ab:

»Il peut paraître délicat, de la part d'un Belge s'adressant à un public allemand, d'insister sur les particularités qui rattachent à son pays un grand maître allemand. J'ai à peine besoin de dire que, ce faisant, je n'ai pas été mu par un nationalisme qui, en l'occurrence, serait mesquin et ridicule.«¹⁶⁹

Die Wahl des Sujets begründet Closson theoretisch, indem er sich auf den Determinismus und die Psychologie beruft: Um Beethovens Werk verstehen zu können, sei es notwendig, sich auch mit seiner flämischen Prägung auseinanderzusetzen.¹⁷⁰ Die Zurückweisung nationalistischer Motive kann man als rein rhetorische Vorsichtsmaßnahme ansehen. Offenbar geht Closson aber davon aus, dass Wissenschaft und (nationalistische) Ideologie sich gegenseitig ausschließen. Die Intention ist da, durch eine größere Wissenschaftlichkeit ein neutrales Gesprächsklima zu schaffen.

Wie prekär dieser Konsens ist, zeigt der Beitrag des Bonner Professors Ludwig Schieder-mair, der ebenfalls zu Beethovens Jugend forscht. Auch er betont eingangs, dass »in diesem ersten wissenschaftlichen Kreise auf die Nationalitätsfrage bei Beethoven nicht besonders eingegangen werden«¹⁷¹ müsse. Allerdings erteilt er gleich darauf eine klare Absage an die französischen (und belgischen) Ansprüche auf den »rheinländischen« Musiker: »Der Sinn für französische Musik ist zeitweise gewiß erkennbar, aber er ist wie bei anderen Rheinländern jener Zeit nur von peripherischer Bedeutung, ähnlich wie die Napoleon-Schwärmerei einen vernichtenden Stoß erfährt, sobald sie mit

166 Der Wiener Kongress ist zwar nicht die erste internationale Zusammenkunft von Musikwissenschaftlern in der Zwischenkriegszeit (1924 hatte ein ähnliches Treffen in Basel stattgefunden). Die internationale Struktur wird jedoch erst 1927 dauerhaft gesichert. Zur Vorgeschichte der IGMw vgl. Martin Kirnbauer: A »Prelude« to the IMS, in: Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): *The History of the IMS (1927-2017)*, Kassel 2017, 11-19.

167 Ernest Closson: *L'élément flamand dans Beethoven*, Brüssel 1928.

168 Gaboriaud: *Une vie de gloire et de souffrances*, 440.

169 Ernest Closson: *Les particularités flamandes de Beethoven*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier*. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927, 16-18, hier 16.

170 Ebd.

171 Ludwig Schieder-mair: *Beethovens rheinische Jugend*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier*. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927, 7-10. Zu Schieder-mair und seiner Nähe zur nationalsozialistischen Weltanschauung vgl. Dennis: *Beethoven in German politics*, 139f. Dennis nennt Schieder-mairs vielgelesene Monografie *Der junge Beethoven von 1925* »an extensive effort to prove Beethoven's Germanic racial roots«.

rheinischen Grundanschauungen in Widerstreit gerät.«¹⁷² Die Behauptung von wissenschaftlicher Neutralität ist in diesem Fall rein formal.

Trotz solcher manifesten Widersprüche stößt der musikhistorische Kongress eine Reflexion über den Status und die Funktion des musikwissenschaftlichen Spezialdiskurses im Verhältnis zum kulturpolitischen Diskurs an. So sind es ebenfalls wissenschaftliche Motive, die auf der Schlussitzung des Kongresses von dem Franzosen Henry Prunières angeführt werden, um die Gründung einer internationalen Vereinigung von Musikwissenschaftlern (»coopération internationale musicologique«) zu rechtfertigen: »La science doit être internationale. On ne peut prétendre restreindre aux limites d'une frontière des recherches historiques ou bibliographiques, alors que les documents sont aujourd'hui épars dans le monde entier.«¹⁷³ Prunières fordert die institutionelle Grenzenlosigkeit der Forschung: Was ihm vorschwebt, ist eine Art wissenschaftliche Parallelgesellschaft, die unabhängig von national- und kulturpolitischen Fragestellungen bestehen könnte. Die Beethovenforschung, die, wie der musikhistorische Kongress bezeugt, in der Zwischenkriegszeit tatsächlich international ist,¹⁷⁴ liefert ein gutes Argument für die Notwendigkeit solcher Strukturen. Der Fall Beethoven ist besonders geeignet, um eine internationale Kooperation zu legitimieren; mit anderen Komponisten wie etwa Rameau oder Purcell, die zu dieser Zeit vorrangig national rezipiert werden, ließe sich das Vorhaben nicht so gut begründen. Insofern nutzt Prunières Beethoven als Exempel für die tatsächliche Internationalität der Musikwissenschaft.

Dass die (Musik-)Wissenschaft und nicht die Politik der eigentliche Ort für die Verwirklichung eines ›Universalismus‹ sei, ist eine Vorstellung, die erst in der Nachkriegszeit wieder aufgegriffen und zum Teil realisiert wird. Das Postulat der Neutralität der (Musik-)Wissenschaft und die Forderung nach einer Spezialisierung des Diskurses, die dieser Vorstellung zugrunde liegen, werden im Kern aber schon 1927 am Beispiel Beethovens formuliert. So ambivalent sich die konkreten Umsetzungen dieses Postulats in der Zeit bewerten lassen, so scheint es doch eine ernst zu nehmende Alternative zu gleichzeitigen Tendenzen der Politisierung und Ideologisierung in den Philologien zu bieten; auf Dauer gesehen ist diese Strategie die erfolgreichste.

Durch die Einbindung der Musikwissenschaft bei der Wiener Zentenarfeier erscheint die Modellierung Beethovens zum Universalklassiker mit der Funktion völkerverständigend zu wirken, begründet und bestätigt. Obwohl sowohl Rolland als auch Dent und Prunières die Funktionalisierung des Komponisten im kulturpolitischen Diskurs kritisch beleuchten, stellen ihre Zugänge keine ernsthafte Infragestellung des Gesamtkonzepts dar. Rollands kulturanthropologisch begründeter ›Europäanismus‹ und Dents und Prunières' wissenschaftlicher Internationalismus unterstützen *in fine* die Botschaft von Beethovens Integrationsleistung auf internationaler Ebene. Die Verschränkung von kulturpolitischem und musikwissenschaftlichem Diskurs trägt somit zur erfolgreichen Etablierung Beethovens als Universalklassiker bei. Mit dem

172 Schiedermaier: Beethovens rheinische Jugend, 10.

173 Henry Prunières auf der Schlussitzung des Musikhistorischen Kongresses am 31. März 1927. Zitiert in: Adler (Hg.): Beethoven Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, 392.

174 In der Sektion Beethoven tragen Forscher aus 10 europäischen Staaten sowie den USA vor. Vgl. Inhaltsverzeichnis, in: Ebd., 402f.

Bildungsdiskurs, mit dem sich der folgende Abschnitt befasst, wird kein solcher Zusammenschluss beabsichtigt. Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass die Vermittlung der Beiträge zur Wiener Zentenarfeier an breite soziale Schichten zur Durchsetzung und Stabilisierung des universalistischen Beethoven-Frames beigetragen hat.

3.1.3. Öffentlichkeitssphäre 3: Beethoven in der Volkshochschule – Stabilisierung des Universalklassikermodells durch seine Popularisierung

Wenn im kulturpolitischen Diskurs davon die Rede war, die ›Menschheit‹, also einen universalen Adressatenkreis zu erreichen, dann bedeutete dies: die Menschen aus allen Nationen der Welt. Im Bildungsdiskurs geht es nicht mehr primär um diese diplomatisch-politische Auffassung von Universalität, sondern um eine soziale. ›Universal‹ bedeutet: alle Menschen, egal welcher gesellschaftlichen Schicht sie angehören. Der Begriff ist hier synonym mit ›populär‹: Beethoven ist ein Universalklassiker, weil er ›alle Menschen‹ anspricht. Diese Form des Universalismus ist besonders bei Rolland ausgeprägt: In seiner Rede ist er darum bemüht die »Zuhörer von großer Schlichtheit« oder die »Tausenden schlichten Leute«¹⁷⁵ einzubeziehen, die in seinen Augen ebenso die ›Menschheit‹ ausmachten. So betont er emphatisch, dass Beethovens Lehre »nicht bloß für die Künstler, sondern für alle Menschen!«¹⁷⁶ sei. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern dieses Versprechen, ›alle Menschen‹ einzubeziehen, im Kontext des Jubiläums eingelöst wird.

3.1.3.1. Popularisierungspraktiken im Kontext des Jubiläums

»8 abends Professor Artur *Wildner* bringt die von Romain *Rolland* anlässlich der Beethoven-Feier an der Wiener Universität gehaltene Rede in deutscher Sprache zum Vortrag. Eingeleitet wird die Vorlesung durch den Vortrag eines Beethovenschen Werkes am Klavier. Eintritt frei!«¹⁷⁷

Diese knappe Ankündigung ist die einzige Informationsquelle zur dritten Medialisierung von Rollands *Dankgesang*. Gut möglich, dass der Autor selbst nichts von der Wiederholung seiner Rede an der Volkshochschule Ottakring knapp zwei Wochen nach seinem eigenen Auftritt in Wien erfuhr. Der Vortrag reiht sich in das Programm der Vorlesungen und Kursen ein, die in der Zwischenkriegszeit den Alltag der zahlreichen Institutionen für Volks- und Erwachsenenbildung in Deutschland und Österreich ausmachten. Er wird auch nicht als besondere Jubiläumsveranstaltung angekündigt. Wichtiger ist der Vermittlungsgedanke, handelt es sich doch um die Wiedergabe einer Rede über einen kanonischen Klassiker, der von einem anerkannten Schriftsteller an der

175 Dankgesang NFP. Im Original: »les auditeurs les plus humbles, même les moins habitués à l'analyse des sentiments«; »des milliers d'humbles gens«. Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 69 u. 74.

176 Dankgesang NFP. Im Original: »Haute leçon, et pas seulement pour les artistes, – pour tous les hommes!« Ebd., 73.

177 Anonym: Volksbildung, in: Arbeiter-Zeitung, 13.4.1927. Vgl. auch Anonym: Volksbildung, in: Kleine Volkszeitung, 13.4.1927.

Universität gehalten wurde. Der Text wird durch seine Übersetzung ins Deutsche und den mündlichen Vortrag durch einen Volkshochschuldozenten einer Rezipientengruppe – der Arbeiterschicht – zugänglich gemacht, die sonst nur am Rande von der Zentenarfeier erfahren haben dürfte.

Die kurze Zeitungsnotiz wäre kaum der Rede wert, würde sie nicht auf einen zentralen Aspekt des Beethovenjubiläums 1927 hinweisen, nämlich die massive Popularisierung der Biografie und der Musik des Komponisten. Das dichte Netzwerk an Volksbildungseinrichtungen, die in den 1920er Jahren einen regelrechten Boom erfahren,¹⁷⁸ aber ebenso die Massenmedien Presse, Film und Rundfunk werden zu diesem Zeitpunkt eingesetzt, um das Wissen über Beethoven möglichst breiten Bevölkerungsschichten zu vermitteln. So werden in Vorbereitung auf das Jubiläum mehrere Beethovenfilme gedreht und unter großem Werbeaufwand vertrieben.¹⁷⁹ Im Radio werden unzählige Sendungen über den Komponisten angeboten. Ein Beispiel ist die 12-teilige Reihe der Mitteldeutschen Rundfunk AG (Mirag) mit dem Titel *Das Zeitalter Beethovens im Spiegel der Kultur*: Kombiniert werden Beethovenabende, die aus Vorträgen und Werkaufführungen bestehen und wöchentlich im Radio übertragen werden, mit illustrierten Ausführungen des Schriftstellers Valerian Tornius zum biografischen, historischen und kulturellen Kontext in der Programmzeitschrift *Die Mirag*.¹⁸⁰ Ein durchaus anspruchsvolles Programm, das dem Selbstverständnis des Rundfunks als Bildungsinstitution entspricht bzw., um eine damalige Redeweise zu verwenden, als »Hochschule der Millionen«¹⁸¹.

Zu diesen neuen medialen Formaten der Wissensvermittlung kommen die traditionsreichen Gesangs- und Orchestervereinigungen als Orte der Vermittlung des klassischen Repertoires hinzu.¹⁸² Sie organisieren zum Teil eigene Beethovenfeste, werden aber gelegentlich auch in Gedenkveranstaltungen einbezogen. Laut einer Zeitungsnotiz folgte der Linzer Sängerbund der Wiener Festaufführung der *Missa Solemnis* im Radio, um sich an der Interpretation des Staatsopernchors unter der Leitung von Franz Schalk ein Beispiel zu nehmen.¹⁸³ An diesem – zugegeben anekdotischen, aber dennoch reprä-

178 Dieter Langewiesche spricht von einem »Volkshochschulgründungsfieber« für die Zeit der Weimarer Republik. Dieter Langewiesche: *Erwachsenenbildung*, in: Ders., Heinz-Elmar Tenorth (Hg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. V: *Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur*, München 1989, 337-370, hier 341.

179 Vgl. Jürgen Pfeiffer: *Beethoven im Film. Eine kommentierte Filmographie*, in: Helmut Loos (Hg.): *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986, 223-242; Hans Jürgen Wulff: *Ludwig van Beethoven im Film*, in: *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, Bd. 16, Nr. 179, 2018, 1-14. In der Pariser Presse wird über einen durch den *Synchronisme cinématique* produzierten Beethovenfilm berichtet, der allerdings nicht nachgewiesen werden konnte. Vgl. Anonym: *Le film du centenaire: Beethoven in: Le Soir*, 9.4.1927. Die Zeitschrift *Lectures pour tous* veröffentlicht vier Bilder aus diesem »film historique«. Vgl. Anonym: *Le centenaire de Beethoven in: Lectures pour tous*, Mai 1927.

180 Vgl. Valerian Tornius: *Das Zeitalter Beethovens im Spiegel der Kultur*, in: *Die Mirag*, 1.1.-19.3.1927.

181 So der Reichrundfunkkommissar Hans Bredow in einer Ansprache anlässlich des dreijährigen Bestehens der Mirag. Zitiert nach: Anonym: *Der große Festakt der Mirag*, in: *Die Mirag*, 2.4.1927.

182 Zur Geschichte der Gesangsvereine vgl. Friedhelm Brusniak: *Art. Chor und Chormusik*, in: *MCG 2*, Bd. 2 (Sachteil), Kassel [u.a.] 1995, 766-824.

183 Vgl. Anonym: *Eine Chorprobe mit Radio*, in: *Neue Zeitung*, 31.3.1927.

sentativen – Beispiel vom Einsatz der neuen Massenmedien in der Musikvermittlung wird die vertikale Streuungslogik sichtbar, die dem Bildungsdiskurs im Kontext des Jubiläums zugrunde liegt. Beethoven – d.h. ein Komplex aus musikhistorischem Wissen, musikalischen Praktiken, einem bestimmten Werkekanon sowie den mit Beethoven assoziierten ethischen Werten – wird von einem gesellschaftlichen ›Oben‹ in ein gesellschaftliches ›Unten‹ transportiert. Solche Bestrebungen können unterschiedlich begründet werden: Die Musik- und im Allgemeinen die Kunstvermittlung wird im nationalistischen und völkischen Diskurs zur Kohäsionsbildung innerhalb der Volksgemeinschaft,¹⁸⁴ im sozialistischen Diskurs zur demokratischen Erziehung oder zur Emanzipation von sozial unterprivilegierten Klassen eingesetzt.¹⁸⁵ Gemeinsam ist allen politischen, konfessionellen oder sozialen Ansätzen der Glaube am ethischen Potenzial der Kunst. Die Berührung mit dem Schönen soll der moralischen Veredelung der Massen dienen. Im Fall der Wiedergabe von Rollands Ansprache in der Volkshochschule Ottakring kann davon ausgegangen werden, dass es die universalistischen Werte Brüderlichkeit und Frieden sind, die an die Arbeiterschicht weitergegeben werden sollen.

Obwohl sich Rolland kaum um die Vermittlung seiner Gedanken über Beethoven an breite Schichten bemüht, finden sich in seiner Rede vereinzelt Anknüpfungen an den Bildungsdiskurs. Wie im Fall des kulturpolitischen Diskurses spricht sich der Schriftsteller entschieden gegen die Funktionalisierung des Komponisten aus. Beethovens Musik, erklärt er, sei zwar das beste Vorbild für eine »große Volksmusik«¹⁸⁶. Diese sei aber keineswegs als eine »soziale Kunst« (»art social«¹⁸⁷) aufzufassen, d.h. als eine sozial nützliche und nutzbare Kunst, die der Vermittlung von Wissen und Werten diene.¹⁸⁸ Vielmehr sei von Beethovens Werk eine Veredelung des »Volks« zu erwarten, denn der Komponist sei, so Rolland weiter, »der Sänger des idealen Volks nur, eines Volkes, das größer, reifer sein wird als das heutige, des Volkes, das da kommen muß«¹⁸⁹. Indem er sie vom »art social« abgrenzt, gibt Rolland zu verstehen, dass seine »große Volksmusik« nicht als Vereinfachung und Anpassung der Musik an die Bedürfnisse der Masse aufzufassen sei (also als *top-down*-Bewegung), sondern als Stimulation zu ihrer Erhebung (also als *bottom-up*-Bewegung). Man könnte den Gedanken so paraphrasieren: Durch die musikalische (beethovensche) Erfahrung wird die (reale) Masse zum (idealen) Volk.

184 Vgl. Paul Ciupke (Hg.): »Die Erziehung zum deutschen Menschen«: völkische und nationalkonservative Erwachsenenbildung in der Weimarer Republik, Essen 2007.

185 Vgl. Josef Olbrich: Geschichte der Erwachsenenbildung in Deutschland, Opladen 2001, 107ff.

186 Dankgesang NFP. Im Original: »une grande musique populaire«. Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 72.

187 »Il ne s'agit jamais d'un art qui se subordonne à des intentions utilitaires [...] – ce qu'on appelle aujourd'hui un art social.« Rolland: Actions de grâce à Beethoven, 11. Der Zusatz zum »art social« fehlt in der Fassung des Festberichts sowie in der deutschen Übersetzung von Erwin Rieger (NFP).

188 Zum Begriff »art social«, der im Kontext der Dritten französischen Republik verschiedentlich diskutiert wird, vgl. Catherine Méneux: Introduction: L'art et la question sociale au début de la IIIe République, in: Dies., Neil McWilliam, Julie Ramos (Hg.): L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources 2014, online unter <http://journals.openedition.org/inha/5575>

189 Dankgesang NFP. Im Original: »le chantre par excellence du peuple idéal, du peuple plus grand, plus mûr que celui d'aujourd'hui, du peuple qui doit être.« Rolland: An Beethoven. Dankgesang, 72.

Rolland geht noch einen Schritt weiter, wenn er in der Musik nicht nur die Möglichkeit einer Teilhabe am Guten und Schönen, sondern am Göttlichen angelegt sieht. Dazu beruft er sich auf eine von Ferdinand Hiller überlieferte Aussage Beethovens: »Man sagt *vox populi vox dei*, – ich habe nie daran geglaubt.«¹⁹⁰ Anders als etwa Arnold Schmitz, der diese Worte zur selben Zeit als Beweis für Beethovens antidemokratische Gesinnung anführt,¹⁹¹ sieht Rolland in der Aussage eine Bestätigung seiner Idee des erhebenden Potenzials der Musik:

»Nein, nicht die *Vox populi* ist die *Vox Dei*. Vielmehr soll die *Vox Dei* die *Vox populi* sein. Diese ist es, für deren Ausleger, für deren Sendboten zu den Menschen Beethoven sich hält. Und das beste Mittel, ihnen zu dienen, besteht darin, daß man sie diese durchaus reine Stimme vernehmen läßt ohne irgend etwas von ihrer Kraft und ihrer geheimen Wahrheit zu mindern.«¹⁹²

Wie Beethoven – der hier als prometheische Figur erscheint – die Stimme Gottes unmittelbar an die Menschen weitergibt, so soll auch seine Musik unmittelbar an das *populus* weitergegeben werden. Die Vorstellung einer Diskursivierung und damit einer Funktionalisierung des Klassikers im Bildungsdiskurs ist Rolland fremd: Beethovens Musik wirke von allein und bedürfe keiner Vermittlungsinstanz.

So unmittelbar wie behauptet ist das allerdings nicht. Das zeigt der einzig konkrete Hinweis auf die Art und Weise, wie Rolland sich die populäre Teilhabe am musikalisch Göttlichen vorstellt: »Egmont«, die Messe in C-Dur oder [die] Chöre der »Neunten« [sollten] die Eckpfeiler unserer Volksfeste sein.«¹⁹³ Rolland bedient sich unoriginellerweise der Werke, die zu seiner Zeit als die prägnantesten, einfachsten und eben populärsten bei Beethoven gelten. Trotz des Seitenhiebs auf den »art social« bleibt Rolland also den damals gültigen Auffassungen von Kunstvermittlung verpflichtet. Ob sie nun als Aufwärts- oder Abwärtsbewegung gedacht sind, gemeinsam ist ihnen die vertikale Ausrichtung. In beiden Fällen liegt die Vorstellung eines gesellschaftlichen »Unten« vor, das es durch den Einsatz von Kunst zu erheben gelte.

3.1.3.2. Inszenierte Popularität/Universalität

Das Echo der erwähnten Popularisierungspraktiken ist schwer auszumachen. Es ist aber anzunehmen, dass es gering bleibt. Zeitgenössischen Ermittlungen zufolge besuchten etwa 1 bis 5 % der deutschen Arbeiter und Angestellten regelmäßig oder punktuell Volksbildungseinrichtungen.¹⁹⁴ Auch die Massenmedien Film und Radio erreichten bei Weitem nicht die gesellschaftliche Totalität, die sie vorgaben anzusprechen. Dass Rollands *Dankgesang* in einer Volkshochschule vorgetragen wurde und dass noch so viele Versuche der Popularisierung des Wissens über Beethoven im Kontext des Jubiläums unternommen wurden, sagt nichts über die Wirkung dieser Vermittlungsversu-

190 Ferdinand Hiller: Aus den letzten Tagen Ludwig van Beethoven's, in: Ders.: Aus dem Tonleben unserer Zeit, Leipzig 1871, 169-179, hier 174.

191 Schmitz: Das romantische Beethovenbild, 61.

192 Dankgesang NFP.

193 Ebd.

194 Vgl. Langewiesche: Erwachsenenbildung, 357f.

che aus. Trotzdem ist die Idee, dass das Jubiläum von 1927 nicht nur die Angelegenheit einer privilegierten Schicht sei, sondern das gesamte Kollektiv betreffe, in nahezu allen Reden und Beiträgen anzutreffen. Sie gründet auf der Überzeugung, dass Beethoven ein populärer Klassiker sei.

Ein geradezu klischeehaftes Beispiel für eine solche Projektion von Popularität findet sich in einem französischen Bericht über die Stimmung in Wien im Kontext des Jubiläums:

»Aux cafés les garçons sont distraits, les contrôleurs de tramways semblent vous dédaigner. C'est que les membres de ces nobles compagnies répètent en leur mémoire la partie qu'ils doivent tenir lors des fêtes de Beethoven que le Syndicat des garçons de café, celui des contrôleurs et d'autres encore vont donner sous peu. [...] Dans les pourtours de la ville: Heiligenstadt, la cité sainte où fut écrit le fameux Testament, d'une cour herbue que le printemps décore, on entendit l'autre soir s'échapper de mélodieux messages: Quelques jeunes amateurs, munis de leurs instruments, étaient venus en ce lieu. Et les pierres qui avaient connu Beethoven se sont éveillées à l'écho d'un quatuor dont elles avaient peut-être abrité l'éclosion. Cette petite rue baroque que le siècle n'a pas touchée, cette maison blanche, vibrante d'harmonie, c'était peut-être, évocation féérique et lointaine, la plus tendre fête de tout le Centenaire.«¹⁹⁵

Gänzlich von ihren Chorpartien eingenommene Arbeiter und in bukolischer Atmosphäre musizierende Laien: So stellt sich ein französischer Journalist ein von Beethoven durchdrungenes Volk vor. Dass diese verklärte Vision, die als märchenhafte Erscheinung markiert wird (»évocation féérique et lointaine«), der fernen und fremden Wiener Bevölkerung zugeschrieben wird, lässt schon erahnen, dass es sich mehr um eine Wunschvorstellung handelt denn um eine realistische Beschreibung. Die schemenhafte Erwähnung der Arbeiter und ihrer Verbände bestätigt den Eindruck der Idealisierung. Dem Traum von Beethovens Popularität wird allerdings keine sich anders darstellende Wirklichkeit entgegengehalten. Im Gegenteil: Die populäre Praxis wird als die authentischste Form der Beethovenverehrung präsentiert und den notwendig künstlichen Gedenkveranstaltungen im offiziellen Rahmen entgegengestellt.

Diese projizierte Popularität/Universalität ist die Grundlage, auf der die Funktionalisierung Beethovens zum Universalklassiker im kulturpolitischen Diskurs aufbaut. Das wird deutlich, wenn man die Kritik Rollands an der Wiener Zentenarfeier liest:

»Le peuple était absent, on ne l'avait point invité. Ces fêtes se déroulaient devant des privilégiés. Rien n'eût été plus blessant pour le cœur de Beethoven, ce grand cœur généreux, ouvert à toute l'humanité, et dont, aujourd'hui, les proches sont ces masses populaires nouvellement labourées et ensemencées par sa musique, qui leur est devenu un Evangile de force morale et de bonté. [...] A l'apothéose de Beethoven, le plus vrai de ses amis, le plus fidèle, – le peuple – a fait défaut.«¹⁹⁶

195 Eugène Steinhof: Comment Vienne se prépare au centenaire de Beethoven, in: *L'Intransigeant*, 24.3.1927.

196 Rolland: Les fêtes du centenaire de Beethoven à Vienne, 116. Ähnlich wie Rolland argumentiert Romains in seinem Bericht: »Pour achever de marquer la grandeur et l'*universalité* de Beethoven, était-il vraiment impossible d'organiser une vaste cérémonie où l'homme de la rue, celui qui n'a pas

Die »Volksmassen« (»masses populaires«), für die Rolland sich einsetzt, sind das Surrogat für die Idee von Menschheit (»humanité«), die immer wieder in den Gedenkreiden beschworen wird. Begründet wird dieser Gedanke auf zweifache Weise. Einerseits schließt Rolland ausgehend von der historischen Figur des Komponisten und dessen Zerwürfnissen mit der Wiener Aristokratie, die zu dieser Zeit ein Topos der Beethovenliteratur sind, auf Beethovens Volksnähe. Das »Volk« (»le peuple«) – hier als soziale Kategorie gedacht – wird auf diese Weise als der ideale Adressat seiner Werke präsentiert. Andererseits konstruiert Rolland das Volk zum idealen Rezipienten. In einer von modernen Kunst- und Denkströmungen destabilisierten Moderne scheint ihm ein authentisches Verhältnis zum Werk des Klassikers nur noch in den unberührten »Volksmassen« möglich. Die landwirtschaftliche Metaphorik, die Rolland bemüht, um diese ideale populäre Rezeption zu veranschaulichen, ist kennzeichnend für seine Vorstellung von der Wirkung Beethovens auf die Massen: Die Musik ließe einen unfruchtbaren Boden gedeihen, und zwar in einem qualitativen, ethischen Sinn. Charakteristisch ist schließlich, dass Rolland seine parareligiöse Darstellung von Beethovens Werk als »musikalischem Evangelium«¹⁹⁷ hier auf die populäre Rezeption überträgt. Alle idealen Konzeptionen von Beethoven und seiner Musik werden erst in der populären Rezeption tatsächlich realisiert. Die Vorstellung von Popularität dient also der Bestätigung von Rollands Klassikerkonzept.

Natürlich ist Rollands Behauptung von Beethovens Popularität mindestens genauso stereotyp und verklärt wie die des oben zitierten Journalisten. Sie erfüllt zudem eine polemische Funktion, dient sie doch sowohl der Kritik an den offiziellen Gedenkveranstaltungen als auch der Abgrenzung gegenüber einer als dekadent wahrgenommenen modernen Gesellschaft. Anders als der Journalist versucht Rolland allerdings sein Argument zu fundieren, indem er konkrete Belege für die Wirkung Beethovens auf die Volksmassen anführt, und zwar die Beethovenfeiern des Deutschen Arbeitersängerbunds sowie die zahlreichen Veranstaltungen in deutschen Volkshochschulen und Vereinen.¹⁹⁸ Man kann das als Zirkelschluss bewerten: Die Popularisierungspraktiken, deren Ziel es ja ist Beethoven populär zu machen, dienen Rolland als Beleg für Beethovens behauptete Popularität.

Dass der Bildungsdiskurs im selben Maß der Verbreitung von Kunst in sozial unterprivilegierten Klassen und der Bestätigung einer projizierten Popularität dient, legen die Versuche einer Inszenierung von Popularität im Rahmen des Jubiläums nahe. Denn im Grunde kommt kaum eine Gedenkrede ohne die Vorstellung der Popularität des Klassikers aus oder, um es mit den Worten der Zeit zu sagen, seines Wirkens

de smoking et qui ne sait pas la date de la Première de Fidelio, sentit que le héros lui appartenait à lui aussi?» Romain: Une fête européenne. Hervorhebung SP.

197 »Cette absolue simplicité et vérité [von Beethovens Spätwerk] est, en même temps que la suprême conquête de l'art, la plus virile vertu morale. Ceux qui s'en sont pénétrés, dans l'Évangile musical de Beethoven, ne peuvent plus supporter le mensonge dans l'art et dans la vie.« Rolland: *Actions de grâce à Beethoven*, 14.

198 »J'attire l'attention sur les monumentales fêtes Beethoveniennes, organisées à Dresde et à Berlin, par le *Deutscher Arbeitersängerbund* [...], sur les journées beethoveniennes, annoncées [...] par la *Volkshochschule* de Thuringe, et sur les célébrations beethoveniennes des *Vereine* populaires.« Rolland: *Les fêtes du centenaire de Beethoven à Vienne*, 116.

im »Volk« – egal, ob das Volk (wie bei Rolland) als soziale oder (wie etwa in der oben erwähnten Rede des Reichsinnenministers von Keudell) als nationale Gegebenheit gedacht ist. Auf dieser Vorstellung gründet die Behauptung, Beethoven könne im internationalen Kontext als Friedens- oder im deutschen Kontext als Einheitsstifter wirken. Ohne die Projektion einer Gemeinschaft, die als Träger der jeweiligen Klassikermode fungiert, blieben solche Funktionszuschreibungen bloße Behauptungen. Deshalb ist die Idee von »volkstümlichen« Festen, wie sie für die Wiener Zentenarfeier etwa Stefan Zweig ersehnt,¹⁹⁹ so wichtig: In der Teilnahme der Massen soll die Popularität/Universalität sicht- und erfahrbar gemacht werden. Im Kontext des Beethovenjahrs fehlt es nicht an Vorschlägen, wie eine solche Teilnahme zu konzipieren wäre: beispielsweise durch die Vereinigung sämtlicher Männerchöre Wiens, die zusammen mit den Wiener Philharmonikern »ein würdiges Volksfest« veranstalten könnten, »eine Weihestunde für Tausende von Menschen, deren Wucht und Größe sich in aller Herzen unauslöschlich eingraben müßte«²⁰⁰. Denn, so der Autor dieses Vorschlags,

»mit den Instrumenten und mit den menschlichen Stimmen klängen alle Herzen der vielen Tausenden, die als Zuhörer diesem Feste beiwohnen könnten, im harmonischen Zusammenhang, es wäre ein Fest der Freude und der Weihe, würdig dessen, der uns das herrliche Tonwerk geschenkt und damit Glück und Freude in Millionen Menschenherzen gelegt hat.«²⁰¹

Die Argumentation ist ähnlich wie bei Rolland: Die Masse der Teilnehmer wirkt stellvertretend für die »Millionen Menschenherzen«, die von Beethovens Musik berührt worden seien. Die Musik als kollektive Praxis bietet sich besonders für solche Inszenierungen einer populären Partizipation an; sie liefert ebenfalls die passende Metaphorik von Harmonie und Einklang. Was die Beispiele einer inszenierten Popularität/Universalität durch den Einsatz von Chören oder breiten Festgemeinschaften zeigt, ist, dass zwischen den Vorstellungen von Beethovens Popularität und der realen Popularisierungspraxis keine wirklichen Interaktionen bestehen.

Das bedeutet nicht, dass Beethoven nicht Gegenstand einer populären Praxis sei. Nur wird diese nur dann in der Gedenkpublizistik registriert, wenn sie die eigene Botschaft bestätigt. Ein Beispiel dafür liefert der *Festbericht* der Wiener Zentenarfeier. Darin wird auf der allerletzten Seite knapp über »Veranstaltungen außerhalb der offiziellen Feier« referiert. Von Lokalfeiern in Volks- und Musikschulen, von Radiovorträgen und von Aufführungen der *Neunten* durch Körperschaften und Sängerbünden – also von den besprochenen Popularisierungsbemühungen – ist dort die Rede sowie von privaten Ehrungen des Komponisten. Der Kommentar dazu lautet: »Das Beethoven-Bekenntnis wurde offen und im engen Kämmerlein abgelegt: eine höchst wichtige, bedeutsame Ergänzung der offiziellen Feier.«²⁰² Paradox an dieser Inanspruchnahme, die als Beweis

199 »Moi j'ai rêvé d'une grande manifestation populaire, d'une manifestation humaine – il [Guido Adler] en a fait un congrès avec de la musique.« Brief Zweigs an Rolland vom 27.1.1927, in: Rolland, Zweig: Correspondance 1920-1927, 631.

200 Rudolf Schmidt: Beethoven-Feier. Ein Vorschlag, in: Volkszeitung, 27.9.1926.

201 Ebd.

202 Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, 83.

für Beethovens universale Geltung angebracht wird, ist, dass die Wiener Zentenarfeier explizit in Abgrenzung zur populären Praxis konzipiert ist. So begründet Adler das Fehlen der *Neunten Symphonie* im Programm dadurch, dass das Werk »in jeder Musikstadt jährlich ein- oder mehrereremal aufgeführt«²⁰³ würde. Kurz: Die *Neunte* ist populär. Zu populär, als dass sie im Rahmen der offiziellen Zentenarfeier zur Aufführung gelangen könnte. Allenfalls kann die populäre Aufführungspraxis als Bestätigung für die immer wieder behauptete Universalität/Popularität Beethovens angeführt werden.

3.1.4 Zwischenfazit: Beethoven als Universalklassiker

Anlässlich der Wiener Zentenarfeier wird Beethoven zu einer Autorität stilisiert, die die Ideale von Brüderlichkeit und Frieden unterstützt. Das Universalklassikermodell, das 1927 konstruiert und in weite kulturelle Kontexte sowie soziale Kreise kommuniziert wird, ist allerdings ein höchst prekäres Konstrukt. Der auf der Ebene des kulturpolitischen Diskurses manifest werdende Anspruch, die unterschiedlichen nationalkulturellen Zugriffe auf Beethoven in einem übergeordneten Universalklassikermodell aufzunehmen, sie also als Teil des Ganzen gelten zu lassen, erklärt mit Sicherheit die breite Resonanz der Wiener Gedenkveranstaltung. Hätte man in Wien – um die Kohärenz der Botschaft zu sichern – darauf verzichtet, die einzelnen Regierungsvertreter zu Wort kommen zu lassen, wäre das Echo in aller Welt möglicherweise nicht so groß ausgefallen. Gleichzeitig werden auf diese Weise die Spannungen zwischen den Beteiligten sichtbar, wodurch die universalistische Botschaft notwendig relativiert erscheint. Auch die Strategie der Reintegration von kulturpolitischem, Spezial- und Bildungsdiskurs ist zweischneidig. Einerseits wird so die Stabilität des Modells gesichert. Dass die Wissenschaft an der Etablierung des Universalklassikermodells beteiligt ist, erhöht seine Plausibilität; ebenso, dass es über den Kreis einer politischen und intellektuellen Elite hinaus verbreitet wird. Andererseits werden sowohl im Spezial- als auch im Bildungsdiskurs Grenzen eines solchen Gebrauchs des Klassikers indiziert.

Die Wiener Rede von Romain Rolland ist repräsentativ für die Stärken und Schwächen des Universalklassikermodells. Einerseits legitimiert der Schriftsteller durch seine Anwesenheit in Wien die pazifistische Botschaft, die von nun an mit Beethoven assoziiert wird; durch seine eindrucksvolle Rhetorik und seinen religiös-fundierten Klassikerkult liefert er die sprachlichen Werkzeuge für einen solchen Gebrauch. Indem er sich in seiner Rede aber immer wieder vom »föderalistischen« Universalismus distanziert und seine Abneigung gegenüber einer politischen Funktionalisierung des Klassikers betont, trägt auch er zur Destabilisierung des Modells bei.

Trotz dieser »Systemfehler« handelt es sich bei dem in Wien etablierten Modell um eine Form des Zugriffs auf Beethovens, die sich durchsetzt. Von 1927 an wird es immer wieder reaktiviert und der jeweiligen historischen Bedarfskonstellation angepasst. 1929 schlägt Richard Nikolaus Graf von Coudenhove-Kalergi – möglicherweise unter dem Einfluss Herriots – erstmals vor, das Final der *Neunten* als Hymne seiner Paneuropa-Bewegung zu nutzen;²⁰⁴ ein Gedanke, der nach 1945 wieder aufgegriffen wird, bis die

203 Ebd., 3.

204 Vgl. Buch: La *Neuvième* de Beethoven, 235f.

Melodie der *Ode an die Freude* 1972 durch eine Entscheidung des Europarats zur (inoffiziellen) Europa-Hymne wird.²⁰⁵ Diese Funktionalisierung des Werks ist möglich, weil sich die Figur Beethovens als Universalklassiker zu diesem Zeitpunkt durchgesetzt hat: Beethoven ist nicht mehr nur der ›Wiener‹ oder der ›Deutsche‹, sondern auch und vor allem der ›Universale‹. Und er gilt als Mittler von Brüderlichkeit und Frieden, die von den Befürwortern einer europäischen Vereinigung als Grundwerte angesehen werden. In dieser Gebrauchsform finden sich die Ambivalenzen wieder, die auch die Wiener Diskurse von 1927 ausmachten. Der Eurozentrismus des Universalklassikermodells etwa wird auf diese Weise explizit gemacht.²⁰⁶ Zugleich erscheint die christlich-religiöse Rhetorik, die 1927 noch integrativer Bestandteil des Universalklassikermodells war, eindeutig abgeschwächt, denn diese Form der Verehrung und der Verbeugung vor einer Autorität passt nicht mehr in die Zeit nach 1968.

Wie im folgenden Exkurs gezeigt wird, ist der Erfolg des Universalklassikersmodells bereits 1927 belegbar: Die Vorstellung von Beethovens Universalität ist zu diesem Zeitpunkt bereits so stark verankert, dass die Redner in anderen kulturellen Kontexten nicht umhinkönnen, sich dazu zu positionieren, sei es ablehnend, wie in Deutschland, oder das Modell reinterpremierend, wie in Frankreich.

3.2. Exkurs: Alternative Klassikermodellierungen

3.2.1 Bonn 1927: Beethoven als deutscher Nationalklassiker

Zwei Monate nach der Zentenarfeier wird vom 21.-31. Mai das »Deutsche Beethovenfest« in Bonn, der Geburtsstadt des Komponisten, ausgerichtet. Es wird nicht als Konkurrenzveranstaltung, sondern als Pendant zur Wiener Gedenkfeier präsentiert. So steht es denn auch unter dem doppelten Protektorat des deutschen Reichspräsidenten von Hindenburg und des österreichischen Bundespräsidenten Michael Hainisch. Dieser sieht in seinem Geleitwort zum Bonner Festbuch in Beethoven einen Beweis für »die kulturelle Zusammengehörigkeit Deutschlands und Österreichs«²⁰⁷. In diesem leitmotivisch wiederkehrenden Zelebrieren des »unzerreißbaren Bandes«²⁰⁸ zwischen beiden Ländern wird deutlich, dass in Bonn auf ein ganz anderes Klassikermodell als

205 Vgl. Ebd., 267ff.; sowie Albert Riethmüller: Die Hymne der Europäischen Union, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis, Wolfgang Schmale (Hg.): Europäische Erinnerungsorte, Bd. 2: Das Haus Europa, München 2012, 89-96. Vgl. auch den Bericht von Paul Collowald: L'hymne européen: l'histoire d'un symbole inachevé/Die Europahymne: Geschichte eines unvollendeten Symbols, in: Dario Cimorelli (Hg.): Europe en hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen, Milano 2012, 109-117.

206 Im Bericht von René Radius vom 10. Juni 1971, der die Frage der Europa-Hymne für den Europarat erläutert, wird auf diese Paradoxie hingewiesen: »En ce qui concerne le texte pour un tel hymne, un certain scepticisme s'est manifesté tout d'abord à l'égard des paroles actuelles de l'Ode à la joie qui ne seraient pas spécialement une confession de foi européenne, mais plutôt universelle.« (Zitiert nach Buch: *La Neuvième* de Beethoven, 274, Hervorhebung SP) Auch wenn hier in erster Linie der Text von Schiller gemeint ist, gilt die Bemerkung allgemein für den Gebrauch Beethovens als Europäer.

207 Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 7.

208 Geleitwort des Oberbürgermeisters der Stadt Bonn Johannes Falk, in: Ebd., 13.

in Wien Bezug genommen wird: Beethoven wird in das Modell des deutschen Nationalklassikers eingepasst und als Inkarnation und Repräsentant einer (groß-)deutschen Identität gebraucht.

Anders als im Fall des Universalklassikermodells gibt es dafür bereits eine ganze Reihe von Vorbildern: die Schriftsteller Goethe²⁰⁹ und Schiller natürlich,²¹⁰ aber auch Künstler wie Dürer²¹¹ oder Musiker wie Händel,²¹² die seit dem 19. Jahrhundert als Nationalhelden gefeiert wurden. Auch die Einpassung Beethovens in das Nationalklassikermodell ist 1927 kein neues Phänomen: Auf seine Funktionalisierung zur nationalen Identifikationsfigur zur Zeit des wilhelminischen Kaiserreichs bezieht sich etwa Abert in seiner Wiener Ansprache, wenn er an »den heroischen Kämpfer, den die Bismarck-Wagnersche Zeit in ihm [Beethoven] sah«²¹³, erinnert. Das Nationalklassikermodell wird 1927 allerdings keineswegs vom Universalklassikermodell abgelöst, wie Abert es in seiner Rede in Aussicht stellt. Im Gegenteil: Es wird aktualisiert und dem politischen, kulturellen und medialen Kontext der Zwischenkriegszeit adaptiert.²¹⁴ Diese Aktualisierung ergibt sich allerdings nicht nur aus der deutschen Bedarfskonstellation.²¹⁵ Vielmehr befördert der Erfolg des in Wien etablierten Universalklassikermodells das Comeback Beethovens als Nationalklassiker in Bonn.

Seit der Einweihung des Hähnel-Denkmal 1845 hatte es in der Geburtsstadt des Komponisten immer wieder Versuche gegeben, regelmäßige Beethovenfeste zu veranstalten, ohne dass es gelang, die Tradition zu verstetigen.²¹⁶ Nach mehreren gescheiterten Anläufen, die Geburtsstadt Beethovens in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg als musikalisches Zentrum zu etablieren, ist das Jubiläum ein willkommener Anlass, um die alten Pläne umzusetzen.²¹⁷ Dass die Veranstaltung zu diesem Zeitpunkt erst-

209 Vgl. Kapitel 1.2.1.

210 Zum Gebrauch Schillers als nationale Identifikationsfigur im 19. und 20. Jahrhundert vgl. u.a. Rainer Noltenius: *Die Nation und Schiller*, in: *Dichter und ihre Nation*, Frankfurt a.M. 1993, 151-175; Otto Dann: *Schiller*, in: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 2, München 2001, 171-186.

211 Vgl. das Kapitel »Dürer im 19. Jahrhundert: Künstler-Heiliger und Nationalheld«, in: Anja Grebe: *Albrecht Dürer: Künstler, Werk und Zeit*, Darmstadt 2013, 174ff.

212 Ein Beispiel ist die Schrift *Shakespeare und Händel* (1868) des »Erfinders« der Nationalklassiker Goethe und Schiller, Georg Gottfried Gervinus, der auf diese Weise auch einen deutschen Nationalkomponisten schuf. Vgl. dazu Martin Geck: *Shakespeare und Händel. Aufstieg, Peripetie und Niedergang eines kulturgeschichtlichen Diskurses*, in: *Musik-Konzepte (Händel unter Deutschen)*, Nr. 131, 2006, 53-66. Zu einer Grundlage der nationalen Funktionalisierung Händels – seiner angenommenen Volksnähe – vgl. Juliane Riepe: »Für das Volk, von Völkerschicksalen handelnd, volkstümlich«: eine historische Konstante der Rezeption von Händels Oratorien als Angelpunkt der Politisierung von Werk und Komponist, in: *Händel-Jahrbuch*, Bd. 63, 2017, 103-136.

213 Abert: *Beethoven*, 65. Zur Beethovenrezeption im wilhelminischen Kaiserreich vgl. das Kapitel »The Second Reich«, in: Dennis: *Beethoven in German politics*, 32-84.

214 In der NS-Diktatur wird es wieder zum vorherrschenden Gebrauchsmodell. Vgl. das Kapitel »The Third Reich«, in: Ebd., 142-174.

215 Auf die Reaktivierung des Nationalklassikermodells gehe ich in Kapitel 4.2 am Beispiel Goethes näher ein.

216 Zur Vorgeschichte der Bonner Beethovenfeste vgl. Manfred van Rey, Ernst Hertrich, Thomas Daniel Schlee: *Die Beethovenfeste in Bonn 1845-2003*, Bonn 2003, 12-24.

217 Zur Planung und Durchführung des Deutschen Beethovenfest vgl. ebd., 25-42.

mals als *Deutsches* Beethovenfest angekündigt wird, hat mehrere Gründe. Zum einen geht es darum, die Festspiele als Ereignis von nunmehr nationaler – und nicht nur lokaler – Reichweite zu präsentieren. Adressiert wird eine nationale Öffentlichkeit, wobei diese Öffentlichkeit von einigen Akteuren als großdeutsche gedacht ist. Mit Beethoven als Nationalklassiker wird der Plan einer Vereinigung der deutschsprachigen Gebiete in Deutschland und Österreich legitimiert.

In der expliziten Markierung als ›deutsch‹ ist aber vor allem eine Abgrenzungsgeste zur internationalen Zentenarfeier in Wien zu sehen. Das wird an der Zusammenstellung des Ehrenausschusses deutlich, der ausschließlich deutsche und österreichische Mitglieder aufführt.²¹⁸ Den Vorschlag, die Schriftsteller Thomas Mann und Romain Rolland darin aufzunehmen, wird durch ein Votum des Stadtrats abgelehnt: Der erste habe sich durch seine Stellungnahmen für den internationalen Frieden »das Recht verwirkt, in dem Ehrenausschuß eines deutschen Festes zu sitzen«²¹⁹, der zweite sei wegen seiner französischen Staatsbürgerschaft ebenso wenig im »Ehrenausschuß eines *deutschen* Beethovenfestes«²²⁰ willkommen zu heißen. Allenfalls kann Rolland als *faire-va-loir* der Gedenkveranstaltung assoziiert werden.²²¹ Im Festbuch wird ein umfangreicher Beitrag des Schriftstellers mit der Überschrift *Fonti fortitudinis ac fidei* veröffentlicht. Es handelt sich um einen musikhistorischen Text zu Beethovens Verhältnis zur Kunst- und Ideengeschichte seiner Zeit, der später in die Monumentalbiografie *Les grandes époques créatrices* einfließt. Rolland wiederholt darin seinen »Dankgesang« an Beethoven. Anders als in Wien beansprucht er nicht die Rolle des Repräsentanten der Menschheit, sondern spricht in seinem eigenen Namen.²²² Der Text schließt mit einer Huldigung der Stadt Bonn, die von Rolland mit Sicherheit sehr ernst gemeint ist, im deutschen Kontext aber auch als Geste der Anerkennung des ›deutschen Beethovens‹ gelesen werden kann: »Und möchte mein Dank, mich daran [an Beethoven als »den Bronn des Glaubens«] gelabt zu haben, mit Beethoven zugleich auch Deutschland, seine Mutter, und im besonderen die liebe Stadt Bonn, aus der diese heilige Quelle entsprang, umfassen!«²²³

Die Abgrenzung zur Zentenarfeier wird in den Reden der Festteilnehmer klar zum Ausdruck gebracht. Die Geste der Überwindung und Erweiterung des Nationalen, die in nahezu allen Wiener Beiträgen zu finden ist, wird in der deutschen Gedenkpublizistik demonstrativ umgekehrt, etwa in der Festrede des Oberbürgermeisters der Stadt Bonn:

»Man hat Beethoven zu einem internationalen Künstler und Menschen, zu einem Weltbürger gemacht, der allen in gleicher Weise gehören soll. [...] Trotz dieser Welt-

218 Deutsches Beethovenfest Bonn, 15ff.

219 Schreiben von Heinrich Göppert (Mitglied des Stadtrats), zitiert nach: Van Rey et al.: Die Beethovenfeste in Bonn 1845-2003, 35.

220 Ebd. Hervorhebung im Original.

221 Die Ausgrenzung Rollands aus dem Ehrenausschuss hindert die Bonner nicht daran, ihn für die Feierlichkeiten einzuladen – was der Schriftsteller höflich ablehnt (vgl. ebd., 37).

222 »In dem Huldigungskonzert, das heute [...] emporsteigt, wollte auch ich meinen Dankgesang hören lassen an den großen ›Gott-Träger‹ (Christophorus) der Musik, den geistigen Führer, den Bronn des Glaubens, des Heldentums und der Güte.« Romain Rolland: *Fonti fortitudinis ac fidei*, übers. v. Lotte Anton, in: Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 57-78, hier 77f.

223 Ebd., 78.

bedeutung dürfen aber wir Bürger der Stadt Bonn, dürfen wir als Angehörige des deutschen Volkes ihn als Volksgenossen für uns in Anspruch nehmen.«²²⁴

In der deutschen Öffentlichkeitssphäre werden ›Welt‹ und ›Volk‹ – anders als in Wien – als Gegensatzpaar gehandelt. Das ›Volk‹ wird auch nicht, wie in der internationalen Öffentlichkeitssphäre, als soziale, sondern als ethnische Kategorie verstanden. Es geht nicht um die Bestimmung eines Adressatenkreises für Beethovens Musik, sondern um die Definition des Eigenen gegenüber dem Fremden. Ähnlich geht der Schriftsteller Wilhelm Schmidtbonn in seinem Beitrag zum Festbuch vor, in dem er den Komponisten für seine Geburtsstadt reklamiert: »Ludwig van Beethoven gehört der Welt. Dennoch gehört er der Stelle, wo er geboren ist, noch im besonderen Maße.«²²⁵ Konsequenterweise wird auch der Topos der Musik als Universalsprache zurückgenommen: »Hier an der Stätte, wo Beethovens Wiege gestanden hat, in der deutschen Stadt Bonn im deutschen Rheinland, wollen wir freudig und stolz bekennen, daß die Sprache Beethovens zuerst und zunächst unsere Sprache ist.«²²⁶

Der Nachdruck, mit der die Universalitätsgeste in der deutschen Öffentlichkeitssphäre invertiert wird, bezeugt, wie erfolgreich sich der universalistische Beethoven-Frame 1927 durchsetzen konnte. Umso eindringlicher werden Strategien zur Renationalisierung des Klassikers eingesetzt. Das kann explizit geschehen, indem die Kennzeichnung ›menschlich‹ offensiv durch ›deutsch‹ ersetzt wird, wie schon am Beispiel der weiter oben angeführten Wiener Ansprache des Reichsministers von Keudell besprochen wurde. Die Geste der Renationalisierung kann aber auch implizit bleiben, indem bestimmte Topoi umgangen werden. Wenn etwa der Kultusminister Carl Heinrich Becker in Beethovens *Neunter Symphonie* den Begriff der »Freude« zur zentralen Botschaft erklärt²²⁷ und das Ideal von Brüderlichkeit, das ja in der Weltöffentlichkeit damit assoziiert wird, unerwähnt lässt, dann erteilt er der in Wien immer wieder bekräftigten Interpretation des Stücks als Aufforderung zur Völkerverständigung eine Absage.

Eine der zentralen Strategien zur Zurückgewinnung des Klassikers für die Nation ist, wie schon an den angeführten Zitaten ersichtlich ist, die Verankerung in der Heimat, die sich als Leitmotiv durch die deutschen Beethovenfeiern zieht. Beethoven sei ein »Sohn des Rheinlandes«²²⁸, ein »großer Rhein-Genius«²²⁹, und erst als solcher sei er »ein Symbol deutschen Menschentums und deutscher Schöpferkraft«²³⁰ zu nen-

224 Festrede des Bonner Oberbürgermeisters Johannes Falk anlässlich der Feier vor dem Beethoven-Denkmal in Bonn am 22.5.1927. Zitiert nach: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 23.5.1927.

225 Wilhelm Schmidtbonn: Geleitwort, in: Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 21.

226 Rede des Reichkanzlers Wilhelm Marx anlässlich des Festakts in der Beethovenhalle in Bonn am 22.5.1927. Zitiert nach: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 23.5.1927.

227 Man höre »leise, aber vernehmlich die Bässe im letzten Satz der Neunten das Schlußmotiv anstimmen, das anschwillt, sich steigert, und schließlich im Jubel der menschlichen Stimme sich kündigt, sich bindet und zugleich befreit: Aus der reinen Gefühlswelt der Töne schwingt sich das Wort empor, und dieses Wort heißt »Freude!« Festrede des Kultusministers Carl Heinrich Becker anlässlich des Festakts in der Beethovenhalle in Bonn am 22.5.1927. Zitiert nach: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 23.5.1927.

228 Rede Marx'.

229 Festrede Falks.

230 Ebd.

nen. Um die Heimatverbundenheit zu begründen, wird an seine Naturliebe erinnert. So wird die *Pastoralsymphonie* – in Abgrenzung zu Richard Strauss' allzu österreichisch anmutenden *Alpensymphonie* (1915) – als eine »Symphonie der Mittelgebirgslandschaft«²³¹ interpretiert, jener Landschaft, zu der Beethoven »sein ganzes Leben Sehnsucht [...] in sich getragen«²³² habe. In der Behauptung von Beethovens rheinischen Identität geht es nicht nur um eine Konkurrenz zwischen Geburts- und Sterbestadt, sondern um eine Abgrenzung gegenüber Frankreich. Die Renationalisierung des Komponisten nimmt in manchen Beiträgen revanchistische Züge an. Der Musikwissenschaftler Adolf Sandberger etwa erklärt den Komponisten in einer am 26. März gehaltenen Rede zum »*Hort deutscher Kultur*«, zu einer »Hauptbastei in der Festung, die das geistige Rheinland bildet gen Westen, der Festung, die kein Versailler Vertrag zu zerstören vermag«²³³. Die durch die Figur Beethovens beanspruchte kulturelle Macht dient hier als Kompensation für die militärische Unterlegenheit Deutschlands seit Ende des Ersten Weltkriegs.

Damit ist die zweite Strategie zur Renationalisierung angesprochen: die Verankerung in die deutsche Kulturtradition. Ein zentrales Moment ist dabei die Verbindung zur Inkarnation deutschen Nationalcharakters schlechthin, der Faust-Figur. Karl Söhle bestimmt die universale Tragweite von Beethovens Werk durch einen Vergleich mit Faust neu:

»Wenn auch, wie es in seinem Zeitalter lag, kosmopolitisch grenzenlos denkend, ins Universelle schaffend, so war Beethoven doch ein echter Deutscher an Herz und Seele, in jedem Zuge seines Charakters; ein Faust der Musik, in Tönen alle Höhen und Tiefen des Lebens durchmessend.«²³⁴

Die Bedeutung der geografischen Universalität Beethovens wird von Söhle relativiert und von einer metaphysischen Auffassung von Universalität überboten. Dieser Charakterisierung liegt die Vorstellung zugrunde, dass (Beethovens) Musik eine Form allumfassenden Wissens gleichkomme. Der Faust-Vergleich dient dazu, diese metaphysische Eigenschaft als genuin deutsche zu präsentieren.

Ähnlich gestaltet es sich mit dem Versuch Beethoven für die Tradition des Deutschen Idealismus zu gewinnen. Für Söhle ist er »der kategorische Imperativ in Tönen«²³⁵, für Sandberger der »*Komponist des deutschen sittlichen Idealismus*«²³⁶. Damit ist gemeint, dass Beethovens Musik Ausdruck von Ideen bzw. Idealen sei, dass sie also mehr als »nur« Musik sei. Diese Auffassung ist vergleichbar mit der oben skizzierten von Abert, der Beethoven zum Mittler ethischer Erkenntnis erklärt. Im nahezu alle Beiträge zum deutschen Beethovenjahr durchziehenden Verweis auf den Deutschen Idealismus liegt der Akzent allerdings auf dem Adjektiv *deutsch*: Der Begriff bezeichnet eine speziell

231 Ebd.

232 Schmidtbonn: Geleitwort, 21.

233 Adolf Sandberger: Das Erbe Beethovens und unsere Zeit, in: Neues Beethoven Jahrbuch, Bd. 3, 1927, 18-31, hier 29. Hervorhebung im Original.

234 Karl Söhle: Beethoven Credo! Confiteor! in: Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 111-119, hier 111.

235 Ebd., 112.

236 Sandberger: Das Erbe Beethovens und unsere Zeit, 28. Hervorhebung im Original.

deutsche Qualität des Denkens.²³⁷ In der Jubiläumsliteratur wird der Idealismus, darin Schering folgend, als »ein Gedanke, der das Vertrauen auf die Kräfte unseres Volkes unerschütterter lässt«²³⁸, beschworen, also als kontinuieritäts- und identitätsstiftender Faktor. Es geht weniger um die inhaltliche, philosophische Auslegung als um die Möglichkeit, Beethoven in »die Zeit der höchsten Blüte im deutschen Geistesleben« zu verorten, »die Zeit Goethes, Schillers, Kants und Fichtes, die Zeit der Befreiungskriege«²³⁹. Schon die Bezugnahme auf die zwei Nationalschriftsteller Goethe und Schiller zeigt, wie allgemein der Begriff des Idealismus gebraucht wird: Er bezeichnet eine philosophische Blütezeit, die politische Größe vorwegnimmt, und ist darin in seiner Funktion mit der Weimarer Klassik als literarischer Blütezeit vergleichbar. Die Identifikation zwischen Beethoven und dem Idealismus hat zudem etwas Mystifizierendes: Sie maximiert die Bedeutung des musikalischen Werks, dem eine ganz eigene Deutungs- und Erkenntnismacht attestiert wird. Beethoven und der Idealismus: Bei dieser Verbindung handelt es sich um ein erfolgreiches Deutungsmuster, das nicht zwingend in einem nationalistischen Sinn eingesetzt werden muss.²⁴⁰ In der deutschen Jubiläumsliteratur von 1927 hat sie allerdings vorrangig einen formellen Wert, sie dient der Affirmation des Nationalklassikerstatus.

Dass Beethoven 1927 in Bonn als (groß-)deutscher Nationalklassiker gebraucht wird, erklärt sich aus dem spezifischen Kontext der Zwischenkriegszeit, in dem Deutschland gegenüber seinen Nachbarn als militärisch und politisch geschwächt erscheint. Der Klassiker ermöglicht es, die Einheit der Nation und ihre kulturelle Größe zu behaupten. Die Renationalisierung Beethovens innerhalb der deutschen Öffentlichkeitssphäre ist aber auch als Antwort auf seine erfolgreiche Etablierung als Universalklassiker in der Öffentlichkeitssphäre ›Menschheit‹ zu verstehen. Diese negative Reaktion ist eine Ausnahme: In anderen kulturellen Kontexten wird das Universalklassikermodell weitgehend angenommen. Das Beispiel der französischen Jubiläumsfeier zeigt allerdings, wie es dem je eigenen Bedarf angepasst wird.

3.2.2 Paris 1927: Beethoven, universaler französischer Klassiker oder französischer Universalklassiker?

Leo Schrade, Autor einer 1942 im US-amerikanischen Exil veröffentlichten Studie zu Beethoven in Frankreich, sah in der Wiener Zentenarfeier einen starken Einfluss der französischen Beethovenrezeption seit der Jahrhundertwende: »The French image of

237 In den 1920er Jahren wird auch in der philosophiegeschichtlichen Darstellung das Deutsche als das wesentliche Charakteristikum des Deutschen Idealismus herausgefiltert, etwa in Richard Kroners Monografie *Von Kant bis Hegel* (1921-1924). Vgl. dazu Matthias Neumann: *Der Deutsche Idealismus im Spiegel seiner Historiker: Genese und Protagonisten*, Würzburg 2008, 27ff.

238 Schering: *Beethoven und der Deutsche Idealismus*, 4.

239 Söhle: *Beethoven Credo! Confiteor!*, 112.

240 Versuche, Beethoven aus kulturgeschichtlicher und musikästhetischer Perspektive in die Epoche des Idealismus zu verankern, gibt es bis heute. Vgl. u.a. Martin Geck: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des Deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993.

Beethoven dominated over the imposing centenary in Vienna.«²⁴¹ Tatsächlich lassen sich sowohl formal als auch inhaltlich zahlreiche Kontinuitäten zwischen dem französischen und dem internationalen Beethovendiskurs ausmachen. Der religiös-verehrende Ton etwa, den Schrade als Eigenheit der französischen Beethovenliteratur sieht,²⁴² ist zumindest teilweise durch die internationale Wirkung von Rollands Beethovenbiografie von 1903 zu erklären. Die Begriffe ›universalité‹ und ›humanité‹, die den Beethovendiskurs in Wien bestimmen, sind lange vor dem Jubiläum Leit motive der Beethovenrezeption in Frankreich.²⁴³ Wie Gaboriaud gezeigt hat, sind die häufigen Verweise auf die universale Geltung des Komponisten in der Zeit zwischen 1870 und 1918 allerdings weniger als Bekenntnisse zum Ideal der Völkerverbrüderung zu deuten denn als rhetorische Strategie: Beethoven wird als ›universal‹ bezeichnet, um die Kennzeichnung ›deutsch‹ zu vermeiden. Es geht in erster Linie um eine ›Entgermanisierung‹ des Klassikers: ›l'universalité [...] fait office de ›désinfectant‹ ou de ›décolorant national‹.«²⁴⁴ Die ›Universalisierung‹ Beethovens ist eine notwendige Etappe vor seiner ›Französisierung‹²⁴⁵: Biografie und Werk des Komponisten werden so präsentiert, dass er als »Seelenverwandter der Franzosen«²⁴⁶ erscheinen und schließlich als »französischer Klassiker« gebraucht werden kann.

Dass diese Aneignungsstrategien 1927 nach wie vor aktuell sind, bezeugt ein Artikel mit der Überschrift *Pourquoi je vais à Vienne présenter l'hommage de la France à Beethoven*, die der Unterrichtsminister Edouard Herriot vor seiner Teilnahme an der Wiener Zentenarfeier durch die Tagespresse verbreiten lässt. Allein der Titel zeigt, dass es in Frankreich 1927 noch immer einer Erklärung bedarf, wenn man einem deutschen Komponisten eine Ehre erweisen möchte. Die deutsch-französischen Beziehungen gestalten sich in den 1920er Jahren nach wie vor auf der Grundlage eines ausgeprägten Kulturnationalismus; lediglich eine gebildete Elite setzt sich zu diesem Zeitpunkt für eine Aussöhnung mit Deutschland ein.²⁴⁷ Vor der breiten Öffentlichkeit muss sich Herriot rechtfertigen. Er tut es erwartungsgemäß, indem er eine Reihe von Argumenten für Beethovens ›Französität‹ bringt:

»Comment la généreuse France pourrait-elle être absente de cet universel hommage?²⁴⁸ Beethoven, en dépit de malentendus passagers, l'a aimée; ces rythmes

241 Schrade: *Beethoven in France*, 247. Schrade führt fort: »In this, the powerful political influence of France over the Europe of 1927 may have had his part.«

242 »The religious tone is peculiar to France.« Ebd., 226. Diese Einschätzung hat Gaboriaud infrage gestellt: In der französischen Beethovenreligion der Jahrhundertwende sieht sie den Einfluss der Schriften Richard Wagners. Vgl. Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 139.

243 Zum Gebrauch dieser Konzepte in der französischen Beethovenliteratur in der Dritten Republik, vgl. das Kapitel »Classicisme, universalité et francité«, in: Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 472ff.

244 Ebd., 438.

245 Gaboriaud: *Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde*, 282.

246 Ebd., 286.

247 Hans Manfred Bock: *Deutsch-französische Kulturbeziehungen der Zwischenkriegszeit*, in: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil, Joachim Umlauf (Hg.): *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen 2013, 32-40.

248 Herriot bezieht sich auf die Wiener Zentenarfeier.

qui retentissent dans le finale de la *Deuxième Symphonie*, ce sont les cadences de nos armées révolutionnaires en marche, lorsque l'Europe entière voyait dans leurs drapeaux le symbole même de la liberté. C'est à Bonaparte qu'il avait destiné l'une de ses œuvres les plus magnifiques, où surgit et se déroule la vision d'un ordre nouveau du monde. Plus tard, le roi de France sera l'un des sept souscripteurs de la *Messe en ré*. Et, lorsqu'il se sentira menacé par la mort prochaine, c'est vers notre pays, vers notre rayonnante Provence que Beethoven rêvera de partir pour y rechercher cette lumière que son esprit peuple de chants, de cortèges antiques et de danses.«²⁴⁹

Anhand von biografischen Anekdoten und oberflächlichen Werkinterpretationen stilisiert Herriot den Komponisten zum Revolutionär und Republikaner, womit er ihn in die Reihe der französischen Heroen stellt (was später durch einen Vergleich zwischen Beethoven und Hugo bestätigt wird). Mit dem Hinweis auf Ludwig XVIII., der tatsächlich zu den Subskribenten der *Missa solemnis* zählte,²⁵⁰ wird auf den französischen Rezeptionskontext hingewiesen, der für Beethoven – so lässt sich die Anspielung verstehen – vielleicht günstiger gewesen wäre als der österreichische. Schließlich wird aus dem vage angedeuteten Plan des Komponisten, einmal nach (Süd-)Frankreich zu reisen,²⁵¹ eine Provence-Sehnsucht mit kulturellen und künstlerischen Beweggründen gemacht. Besser ließe sich nicht zeigen, dass Beethoven zu Frankreich gehöre, er in gewisser Hinsicht selbst Franzose sei. Wenn dann im Text von den Idealen *universalité*, *humanité* und *fraternité* bei Beethoven die Rede ist, kann man darin die Strategien der ›Entgermanisierung‹ und der Annäherung an den eigenen kulturellen Horizont erkennen. Schließlich gelten die drei Konzepte im französischen Selbstverständnis der Zeit als genuin französische ›Erfindungen‹. Diesen Grundgedanken von Herriots (und darüber hinaus der französischen) Beethovenpublizistik hat schon Schrade auf den Punkt gebracht: »The idea of humanity is the great contribution of France to mankind. If the attribute of a mission to the world belongs to Beethoven's work, it is France who bestowed this gift upon it.«²⁵² Auf den ersten Blick hat sich 1927 also wenig geändert.

Auf den zweiten allerdings schon. Denn wurde Beethoven bis dahin als *grand homme* im Horizont der Dritten französischen Republik gebraucht, also als politisches und vor allem moralisches Vorbild für die Franzosen,²⁵³ so lässt sich nun eine Horizonsweiterung feststellen. Was 1927 anhand des Klassikers diskutiert wird, ist nicht mehr allein

249 Edouard Herriot: Pourquoi je vais à Vienne présenter l'hommage de la France à Beethoven, in: Le Matin, 24.3.1927. Der Artikel erscheint zeitgleich in deutscher Übersetzung in Deutschland und Österreich: Edouard Herriot: Frankreichs Huldigung an Beethoven, in: Vossische Zeitung sowie in: Neue Freie Presse, beides 24.3.1927.

250 Vgl. die Korrespondenz mit dem französischen Königshaus: Ludwig Beethoven: Briefwechsel-Gesamtausgabe, Bd. 5: 1823-1824, hg. v. Sieghard Brandenburg, München 1996, 76, 104 u. 269.

251 Diese Reisepläne erwähnt Beethoven in einem Brief vom 25. Februar 1824 an den französischen Verleger Maurice Schlesinger (vgl. Ebd., 270f.). Im November 1824 findet sich die Notiz »Südliches Frankreich dahin! ach!« in den Konversationsheften (vgl. Ebd., 271. Hervorhebung im Original). Dieser Aufruf zitiert auch Rolland in seiner *Vie de Beethoven*, auf die sich Herriot vermutlich stützt. Vgl. Rolland: *Vie de Beethoven* [1903], 71.

252 Schrade: *Beethoven in France* [1942], 248.

253 Vgl. das Kapitel »Une place dans le panthéon républicain«, in: Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 453ff.

das nationale Selbstverständnis; es geht ebenso um Rolle und Funktion der französischen Nation im internationalen Kontext. ›Paix‹ ist das Schlagwort, das vor 1927 eher selten in Verbindung mit Beethoven gebracht wurde und nun aus kaum einem Beitrag wegzudenken ist. So liest man in der französischen Presse immer wieder, dass die *Neunte Symphonie* eine Friedenshymne zu nennen sei.²⁵⁴ 1927 wird ebenfalls versucht, den seit 1914 stillgelegten Plan für die Errichtung eines Beethovendenkmals in Paris wieder aufzunehmen.²⁵⁵ In der Öffentlichkeit wirbt das Komitee für die Fertigstellung des 1905 von José de Charmoy entworfenen Projekts, indem es das Kunstwerk kurzerhand als Friedensmonument uminterpretiert: »Il y a juste vingt ans [...], de Charmoy pétrissait la minuscule maquette d'un gigantesque palais de la paix, conception formidable que son pacifisme voulait dédier à l'humanité.«²⁵⁶ Herriot unterstützt das Denkmalprojekt und die öffentliche Subskription zu seiner Fertigstellung mit einem ähnlichen Argument:

»Je suis de tout cœur avec vous dans votre ardente campagne pour obtenir la collaboration de l'opinion publique à l'œuvre qui doit glorifier Beethoven. [...] Lorsque nous cherchons à retenir parmi les peuples la douce et blanche Paix, il faut apprendre aux masses à entendre l'appel de la *Neuvième Symphonie*, le plus beau cri de joie dans la fraternité qui ait jamais retenti.«²⁵⁷

Dass Beethoven und die *Neunte* 1927 mit solchem Nachdruck mit dem Begriff ›paix‹ in Verbindung gebracht werden, hat mit dem historischen Kontext zu tun. Bis zur Ruhrkrise von 1923-1924 überwiegt die anti-deutsche Stimmung in der französischen Gesellschaft, was sich auch in der Beethovenliteratur spiegelt.²⁵⁸ Nach der Umsetzung des Dawes-Plan setzt sich ein »pazifistischer Trend«²⁵⁹ durch, der sich u.a. in der Unterstützung der Friedenspolitik des Außenministers Briand ausdrückt.²⁶⁰ Die Funktiona-

254 »La Neuvième Symphonie est le chant de la fraternité humaine. C'est proprement l'hymne international de la paix.« S.: Beethoven aux Fêtes du peuple, in: Lyon républicain, 23.3.1927.

255 Seit 1904 war in Paris die Rede von der Errichtung eines Beethovendenkmals gewesen. Die Umsetzung wurde durch die Debatten um die ›statuomanie‹ (Denkmalsflut) in der Hauptstadt verzögert. Erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg konnte der Bildhauer José de Charmoy mit den Arbeiten im Bois de Vincennes beginnen. Als er 1914 starb, war der Sockel des Denkmals bereits errichtet. Zum Pariser Beethovendenkmal vgl. Sophie Picard: Paris et son monument à Beethoven. Gloire et déconvenues d'un compositeur de pierre (1904-1927), unveröffentlichte Examsarbeit CNSMDP Paris 2014.

256 Raymond Charpentier: L'inauguration du véritable monument de Beethoven, in: Chantecler, 12.2.1927. Charpentier führt mit dem Aufruf fort: »Oui, de toutes manières, le moment est aujourd'hui venu de dresser, dans un ciel un peu rassénééré, l'universelle silhouette du plus universel des musiciens, de celui qui attendit, pour s'éteindre, au milieu de ses maux, d'avoir entonné, d'une voix surhumaine l'hymne à la paix de la neuvième symphonie.« Hervorhebung SP.

257 Edouard Herriot, zitiert nach: Anonym: Le monument de Beethoven doit être érigé cette année, in: Paris Soir, 11.3.1927.

258 Gaboriaud: Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde.

259 Jean-François Sirinelli: La France de l'entre-deux-guerres: un trend pacifiste?, in: Maurice Vaïsse (Hg.): Le pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950, Brüssel 1993, 43-50.

260 Vgl. dazu Gilbert Merlio: Le pacifisme en Allemagne et en France entre les deux guerres mondiales, in: Les cahiers Irlce, Nr. 8, 2011, 39-59.

lisierung Beethovens zum Friedenskürer kann man also als Anpassung an diese neue Bedarfskonstellation deuten.

Wie die oben zitierten Beiträge aber auch zeigen, beschränkt sich Beethovens Friedensauftrag nicht auf den französischen Horizont. Das Pariser Beethovendenkmal soll nicht mehr nur Frankreich und seine Hauptstadt schmücken, wie noch vor dem Krieg argumentiert wurde,²⁶¹ sondern als Botschaft an die ›Menschheit‹ (»l'humanité«) verstanden werden. Und es sind ›die Völker‹ (»les peuples«) und nicht das französische ›Volk‹, die Herriot mithilfe desselben Denkmals vom Friedensideal überzeugt wissen möchte. Damit wird ein ähnlicher Adressatenkreis wie in Wien angesprochen, was von einem bedeutenden Perspektivenwechsel zeugt: 1927 ist die französische Beethovenanerkennung nicht mehr (ausschließlich) *gegen* eine auswärtige Form des Klassikergebrauchs (namentlich die deutsche) gerichtet, sondern sie berücksichtigt und integriert eine internationale Form der Funktionalisierung Beethovens (das in Wien etablierte Universalklassikermodell). Das muss nicht einmal bewusst von den Autoren intendiert sein. Über Vorbereitung, Ablauf und Resonanz der Wiener Zentenarfeier wird in Frankreich, wie auch in anderen Ländern, ausführlich referiert:²⁶² Der universalistische Beethoven-Frame und der mit Beethoven assoziierte Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden ist in der französischen Öffentlichkeit angekommen. Dies führt dazu, dass ein Begriff wie ›humanité‹ nicht mehr nur als rhetorische Strategie der ›Entgermanisierung‹ und ›Französisierung‹ wahrgenommen wird, sondern auch und sogar vorrangig so, wie er in Wien verstanden wird: als eine Weltöffentlichkeit, die es durch den Rückgriff auf Beethoven zu erreichen und damit zu verwirklichen gilt. In Frankreich lässt sich der Einfluss des Universalklassikermodells also ebenfalls nachweisen, und zwar – anders als in der deutschen Öffentlichkeit – in der Verschiebung der Art und Weise, wie bestimmte Konzepte verwendet werden.

Das bedeutet nicht, dass das Universalklassikermodell in Frankreich eins zu eins übernommen würde. Wie weiter oben ausgeführt, bleibt der kulturnationalistische Reflex bei der Beethovenehrung vorhanden. Vor diesem Hintergrund trifft die Forderung nach einem politischen Universalismus, wie sie in Wien formuliert wird, auf geringes Echo. Die französische Beethovenliteratur von 1927 ist voll von Anrufungen des Friedens, bleibt aber bemerkenswert vage, wenn es um die Mittel zur Umsetzung dieses Ideals geht. Konzepte wie das des Völkerbunds, die bei der Wiener Zentenarfeier eine wichtige Rolle spielen, werden in Frankreich nicht im Zusammenhang mit Beetho-

261 So z.B. in einem frühen Plädoyer für das Beethovendenkmal von Gabriel Boissy: »Le caractère essentiel des génies souverains est d'être universel. Lorsque l'idée et l'expression atteignent la perfection, elles sont à cet état de synthèse qui les rend par quelque côté accessibles à tout être cultivé. Voilà pourquoi les considérations patriotiques n'ont rien à faire dans les hommages rendus à ces natures extraordinaires. Voilà pourquoi il est beau et spirituel que Paris, centre de l'activité intellectuelle, Paris, métronome du goût, glorifie solennellement le plus grand, le plus musicalement complet des musiciens: Beethoven.« Gabriel Boissy: La glorification de Beethoven, in: La Plume, 1.5.1905.

262 Vgl. dazu die Sammlung an französischsprachigen Zeitungsartikeln zur Wiener Zentenarfeier: BNF: Recueil factice d'articles de presse concernant le centenaire de la mort de Beethoven le 17 février [sic!] 1927, darin das Konvolut mit der Überschrift »Fêtes du Centenaire de Beethoven à Vienne«.

ven besprochen. Und auch die Frage einer deutsch-französischen Aussöhnung, die ein politischer Universalismus implizieren würde, wird sorgfältig umgangen.²⁶³ Obwohl in aller Ausführlichkeit über Herriots Wien-Besuch referiert wird, bleibt es um seine Teilnahme am Deutschen Beethovenfest in Bonn still: Nur wenige Zeitungen berichten davon,²⁶⁴ Herriot selbst macht offenbar keine Anstalten, dafür zu werben.

Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang der Ausschluss Rollands aus allen Veranstaltungen zum französischen Jubiläum. Der in der Schweiz lebende Schriftsteller ist zwar zu diesem Zeitpunkt nach wie vor einer der meistgelesenen Beethovenbiografen in Frankreich. Aber in Wien gehört er nicht zur französischen Delegation, in Frankreich hält er 1927 keine einzige Rede und ist auch nicht im Projekt der Fertigstellung des Beethovendenkmals involviert.²⁶⁵ Ähnlich wie in Bonn ist Rolland in Frankreich eine negative Symbolfigur: Das, wofür er seit dem Ersten Weltkrieg steht – eine Form von Panhumanismus, der keine nationalen Grenzen kennt –, ist in der französischen Gesellschaft nicht mehrheitsfähig.²⁶⁶ Man liest zwar Rollands frühere Beethoventexte, von seiner Auffassung von Pazifismus möchte man aber nichts wissen.

Dabei lassen sich durchaus Berührungspunkte zwischen Rollands Ansatz und den französischen Beethovendiskursen im Jubiläumsjahr ausmachen. In beiden Fällen ist Beethovens postulierte Universalität nicht vorrangig politisch – also nationen- und kulturübergreifend – gedacht, sondern sozial – also als Popularität. Auf dieser Grundlage hatte Rolland ja die Tatsache kritisiert, dass man in Wien das »Volk« von der Zentenaarfeier ausgeschlossen hatte; in Paris wird demgegenüber die Popularität/Universalität Beethovens mit großem Aufwand inszeniert. Schon bei der öffentlichen Subskription für die Fertigstellung des Beethovendenkmals wird Wert auf die Beteiligung der Volksmassen gelegt. Im oben angeführten Zitat spricht Herriot davon, die »Massen« (»il faut apprendre aux masses...«) von Beethoven überzeugen zu wollen; für das Projekt wird

263 Um davon ein Beispiel zu geben: In einer Pressemeldung erfährt man, dass Herriot, der auch Bürgermeister von Lyon war, daran scheiterte, in seiner Stadt eine größere Beethovenfeier zu organisieren. Der Grund dafür sei, dass Lyon im Besitz von im Krieg erbeuteten Goethemanuskripten sei, sich allerdings nicht in der Lage sehe, diese der Stadt Frankfurt zurückzuerstatten; im Gegenzug sei keine Unterstützung von deutscher Seite für die Durchführung einer Beethovenfeier zu erwarten. Das Beethovenjubiläum ist offensichtlich kein hinreichender Grund für eine solche symbolische Geste der Aussöhnung. Vgl. dazu: Anonym: Le centenaire de Beethoven à Lyon, in: *Comœdia*, 7.2.1927.

264 Vgl. Anonym: M. Herriot assiste aux fêtes de Bonn en l'honneur de Beethoven, in: *Le Quotidien*, 23.5.1927.

265 Dass Rolland vermutlich nicht abgeneigt gewesen wäre, am Projekt Beethovendenkmal beteiligt zu sein, darauf weist eine Bemerkung von Stefan Zweig hin: »Caractéristique, qu'on ait fondé un comité pour un monument Beethoven à Paris, sans votre nom!« Brief Zweigs an Rolland vom 17.3.1927, in: Rolland, Zweig: *Correspondance 1920-1927*, 649.

266 So erklärt Jean-Pierre Meylan die zögerliche Rolland-Rezeption im Frankreich der Zwischenkriegszeit: »La France officielle ne lui pardonna jamais ce qu'elle considérait comme flèche de Parthe contre son pays, son engagement pacifiste en 1914.« Jean-Pierre Meylan: Romain Rolland, initiateur et victime de réseaux politico-idéologiques, in: Hans-Jürgen Lüsebrink, Manfred Schmelting (Hg.): *Romain Rolland. Ein transkultureller Denker*, Stuttgart 2016, 51-58, hier 51.

u.a. bei Laienorchestern (sogenannten *sociétés orphéoniques*) geworben, die dazu aufgerufen werden, kleinere Beiträge für den großen Klassiker zu entrichten.²⁶⁷

Zur Enthüllung des vorläufigen Gipsmodells am 23. und 24. Juli 1927 wird dann ein »großes Volksfest« (»grande fête populaire«) veranstaltet, an dem Blaskapellen, Musikvereine und Laienchöre beteiligt sind.²⁶⁸ Mit der Teilnahme von »tausend Musikanten und Sängern«²⁶⁹ – so die Berichte in der Presse – wird Beethovens Popularität/Universalität eindrucksvoll inszeniert. Dazu passt der Umstand, dass das Denkmal nicht wie ursprünglich geplant im aristokratisch-bürgerlichen Bois de Boulogne errichtet wird, sondern im Bois de Vincennes, der an die Arbeiterviertel der Stadt angrenzt. Darauf bezieht sich Herriot in seiner Einweihungsrede, in der er den Topos des von der Aristokratie verkannten und daher volksnahen Komponisten reaktiviert: »Grand Beethoven, il est bon que vous soyez au milieu du peuple, loin de ceux qui ressemblent à ceux qui vous ont méconnu. Des pauvretés viendront peut-être autour de vous, mais elles seront populaires et généreuses, dociles aux profonds instincts.«²⁷⁰ In dieser feierlichen Anrufung des Verstorbenen trifft die stereotype Vorstellung des Volks als idealer Rezipient von Beethovens Werk auf einen latenten Anti-Elitismus. Das ist eine eindeutige Schwerpunktverlagerung im französischen Beethovendiskurs: Mit dem Klassiker wird nicht mehr gegen Deutschland polemisiert, um die eigene nationalkulturelle Identität zu festigen, sondern gegen ein gesellschaftliches Oben, um die soziale Identität des »Volks« zu behaupten. Man kann das aber auch als Ablenkungsmanöver werten: Mit der Frage, wer der bessere Beethovenrezipient sei, wendet Herriot die Aufmerksamkeit von Beethovens »Deutschheit« ab.

Das in Wien etablierte Universalklassikermodell wird in Frankreich angenommen, aber zugleich dem französischen Bedarf entsprechend ausgelegt. Beethoven als Friedenskürer entspricht einem allgemeinen pazifistischen Trend in der Gesellschaft, sodass dieser Aspekt des universalistischen Beethoven-Frames problemlos übernommen werden kann. Mit Beethoven als Befürworter eines politischen Universalismus ist man allerdings vorsichtiger, denn für eine Aussöhnung mit Deutschland, die ein solcher Plan implizieren würde, gibt es 1927 keinen gesellschaftlichen Rückhalt. Das erklärt auch, warum der Reflex der kulturellen Aneignung und der »Französisierung« andauert. Beethoven kann zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht als Klassiker für eine deutsch-französische Annäherung eingesetzt werden. Überwog in Wien eine politische Vorstellung von Universalismus, wird in Frankreich deshalb eine soziale Auffassung bevorzugt, die die Akzeptanz für das Universalklassikermodell in der Gesellschaft erhöht.

267 Vgl. z.B. den Aufruf der »Association des journalistes orphéoniques«: »Pour qu'un monument de pierre vienne remplacer cette maquette [...] chaque société musicale aura à cœur de verser sa contribution – et une somme minime de 10 francs suffirait [...]. Ainsi, la totalité de nos sociétés chorales et instrumentales s'associerait au geste du gouvernement pour honorer le génial musicien«. Alfred Wolff: Bulletin orphéonique, in: Le petit Parisien, 8.8.1927.

268 Vgl. den Bericht im *Ménestrel*: Anonym: Inauguration du monument de Beethoven, in: Le Ménestrel, 29.7.1927. Das detaillierte Programm der Einweihung sowie Ausführungen zum Ablauf sind im Pariser Stadtarchiv erhalten. Vgl. Picard: Paris et son monument à Beethoven, 59.

269 »On entendit enfin le *Chant d'Apothéose* de Gustave Charpentier, exécuté sous la direction de l'auteur par mille instrumentistes et choristes.« Anonym: Inauguration du monument de Beethoven.

270 Zitiert nach: Ebd.

3.3 Öffentlichkeitssphäre 4: Klassiker-Metadiskurs in der *Revue musicale*

Wie bereits erwähnt, wird Rolland aus den offiziellen französischen Feiern zum Beethovenjubiläum ausgeschlossen. Seine Wiener Rede wird lediglich in einer noch jungen Musikzeitschrift veröffentlicht, der *Revue musicale*.²⁷¹ Dort erscheint der Text an prominenter Stelle, nämlich als Eröffnungsbeitrag des Beethoven-Sonderhefts von April 1927. In dieser klar umrissenen Öffentlichkeitssphäre gibt er den Impuls zu einer kritischen Evaluierung der Funktionalisierungsmechanismen im Kontext des Jubiläums.

3.3.1 Die *Revue musicale* als Medium des Klassiker-Metadiskurses

Die *Revue musicale*, 1920 von Prunières gegründet, versteht sich als Forum für eine Erneuerung der Musikkritik. Die privilegierten Themen der Zeitschrift sind die sogenannte Neue Musik sowie allgemein die neuen Tendenzen und Praktiken in den französischen und internationalen Musikszenen.²⁷² Das bedeutet nicht, dass die musikalische Tradition ausgeschlossen bliebe – im Gegenteil: Zahlreiche Artikel und Sonderhefte in der Zwischenkriegszeit befassen sich mit dem historischen Repertoire und seiner Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert –, doch wird sie stets aus der Perspektive der Modernitätsaffirmation kritisch überprüft. Das bestätigt die Beethoven-Sondernummer,²⁷³ die sich abseits vom allgemeinen Gedenken positioniert. Die offiziellen Veranstaltungen im Beethovenjahr werden innerhalb des Heftes mit keinem Wort erwähnt; die Abgrenzung vom kulturpolitischen Diskurs markiert Prunières in seinem später in der *Revue musicale* erscheinenden Bericht über die Wiener Zentenarfeier eindeutig:

»Les fêtes du Centenaire de Beethoven ont été célébrées à Vienne avec magnificence. Je n'ai pas à m'occuper dans cette revue de ce que fut l'imposante manifestation politique et diplomatique à laquelle elles donnèrent lieu, mais seulement des concerts et des représentations qui les accompagnèrent.«²⁷⁴

271 Rolland: Actions de grâce à Beethoven. Im Septemberheft der *Revue musicale* erscheint ein weiterer Aufsatz Rollands über Beethovens »Brief an die unsterbliche Geliebte«: Romain Rolland: La lettre de Beethoven à l'Immortelle Aimée, in: La Revue Musicale, Bd. 8, Nr. 11, 1927, 193-207. Zwei Aufsätze erscheinen in der von Rolland mitgegründeten *Revue Europe*: Rolland: Beethoven. Pour le centenaire de sa mort; Ders.: Goethe et Beethoven, in: Europe, Bd. 14, Nr. 53, 1927, 5-32 u. Nr. 54, 1927, 184-212.

272 Michel Duchesneau: La Revue musicale (1920-1940) and the Founding of a Modern Music, in: Zdravko Blažeković, Barbara Dobbs Mackenzie (Hg.): Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads, New York 2009, 743-750.

273 Zur Sondernummer der *Revue musicale* vgl. Marie Gaboriaud: Presse spécialisée et commémoration. L'exemple de la *Revue musicale* et du centenaire de Beethoven, in: Danièle Pistone (Hg.): Recherches sur la presse musicale française, Paris 2011, 29-39.

274 Henry Prunières: Le centenaire de la mort de Beethoven à Vienne, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 8, 1927, 203-207, hier 203.

Obwohl mit der *Revue musicale* nicht nur das Fachpublikum adressiert ist, sondern darüber hinaus eine musikinteressierte Leserschaft,²⁷⁵ wird ebenfalls die Grenze zur populären Beethovenpraxis markiert. Das wird im abschließenden Beitrag von Charles Koechlin besonders deutlich, der sich von einem breiten Publikum (»peuple«, »public«) distanziert, das als rückwärtsgewandt, götzendienerisch und unmusikalisch präsentiert wird. Der Begriff »peuple« ist – anders als im kulturpolitischen Diskurs – eindeutig negativ konnotiert:

»Un peuple (plus ou moins saint) inonde en foule les portiques du Châtelet, lorsqu'on annonce un Festival Beethoven. Il les délaisse, dès que le programme comporte une œuvre moderne, d'un inconnu. [...] Actuellement, les *Neuf Symphonies* ont la vogue: une vogue immense. Et les *Sonates*, et les *Quatuors*, et tout ce qui sortit de la plume beethovenienne. Est-ce à dire que le public en comprend réellement la beauté?«²⁷⁶

Koechlin indiziert, dass es neben dem falschen Umgang mit Beethoven durch das »peuple« einen anderen, richtigen Umgang gäbe. Diesem Ansatz folgend, wird der Klassiker in der *Revue musicale* abseits, größtenteils sogar gegen den Klassikerkult konstruiert, der sowohl dem kulturpolitischen Diskurs, als auch der populären Praxis zugrunde liege. Die Zeitschrift öffnet einen Raum für die Reflexion des Klassikerstatus und kann deshalb als Medium des Metadiskurses angesehen werden.

3.3.2 Herausstellung und Kritik der Funktionalisierungsmechanismen

3.3.2.1 Rollands Beethovenrede in der *Revue musicale*

Im Sonderheft der *Revue musicale* lässt schon ihr betont affirmativer Charakter Rollands Gedenkrede unstimmgig erscheinen. Dabei nimmt sein Text eine prominente Stellung in der Aufmachung des Sonderhefts ein. Er wird gleich an erster Stelle abgedruckt und mit einem aufwendigen Titelkupfer von Démétrios Galanis versehen (Abbildung 2).²⁷⁷ Rollands Beitrag wird als publizistisches Ereignis präsentiert. Dafür gibt es zunächst personelle Gründe: Prunières, nach wie vor Herausgeber der *Revue musicale*, ist ein ehemaliger Rolland-Schüler.²⁷⁸ Dass er die Beethovenrede an erster Stelle im Sonderheft abdrucken lässt, ist eine Verbeugung vor dem Lehrer, der als Impulsgeber für die französische Musikwissenschaft gilt. Zudem bedeutet ein neuer Beitrag vom berühmten

275 Das sieht man an Beiträgen von Spezialisten wie Georges de Saint-Foix, die zwar die neuesten Ergebnisse aus der Forschung präsentieren, aber u.a. durch die Dramatisierung der eigenen Forschungsarbeiten einen breiteren Rezipientenkreis ansprechen. Vgl. Georges de Saint-Foix: Une nouvelle révélation de la Jeunesse de Beethoven, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 28-37.

276 Charles Koechlin: Le »Retour à Beethoven«, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 125-131, hier 125f.

277 Zum innovativen Gebrauch von Illustrationen in der *Revue musicale* vgl. Florence Gétreau, Nicole Lallement: L'image dans *La Revue musicale*, in: Myriam Chimènes, Florence Gétreau, Catherine Massip (Hg.): Henry Prunières (1888-1942): un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres, Paris 2015, 405-431.

278 Zum Verhältnis zwischen Rolland und Prunières vgl. Catherine Massip: Romain Rolland: maître, mentor et ami, in: Ebd., 59-73.

Autor der *Vie de Beethoven* eine wichtige Werbung für die Zeitschrift. Dafür lohnt es auch, die Veröffentlichung des Sonderhefts um einen Monat hinauszuzögern.²⁷⁹

Die prominente Stellung ist allerdings ambivalent. Wie der zweite nachgestellte Titeltupfer (Abbildung 3) suggeriert, wird der Bühnenvorhang erst *nach* dem einleitenden Aufsatz geöffnet. Die eigentliche Diskussion über Beethoven findet also in den folgenden Texten statt, nach dem prologartigen Beitrag Rollands, und zwar zum Teil in polemischer Absetzung davon. Was wie eine Ehre für den Altvater der französischen Musikwissenschaft daherkommt, kann auch im Kontext der zunehmenden Distanzierung von Rolland in den 1920er Jahren gelesen werden.²⁸⁰

Wofür steht Rollands Beethovenrede in der *Revue musicale*? Aufschlussreich ist der Titel, unter dem sie erscheint: *Actions de grâce à Beethoven*. Wann immer Rolland von seinem Text spricht, greift er auf den deutschen Begriff ›Dankgesang‹ zurück, womit er einerseits durch den Hinweis auf das *Quartett* op. 132 seine Beethoven-Imitation herausstellt, andererseits durch den Gebrauch eines Fremdworts einen leichten Verfremdungseffekt erzeugt. Der Autor schlägt selbst mehrere französische Äquivalente für den Begriff ›Dankgesang‹ vor, etwa, in einem Artikel für die *Europe*, den Ausdruck »cantique de remerciement«²⁸¹. Durch diese Übersetzung wird sowohl die religiös-musikalische Dimension des Originals als auch der leichte Verfremdungseffekt beibehalten (durch die Verwendung der schon damals veralteten Schreibweise »remerciement«). Ob die Überschrift, die in der *Revue musicale* abgedruckt wird, von Rolland vorgeschlagen wurde, konnte nicht ermittelt werden. Sicher ist, dass mit dem Ausdruck »actions de grâce« der religiöse, weniger aber der musikalische Aspekt akzentuiert wird; die imitatorische Geste geht dabei ganz unter. Durch die religiöse Zuspitzung der Überschrift wird Rolland zum Typus für eine affirmative, religiös-verehrende Rezeptionshaltung gemacht.

Auf ein weiteres Merkmal von Rollands Umgang mit dem Klassiker weist die Illustration auf der ersten Seite des Beitrags hin (Abbildung 4). Galanis greift darin auf ein Symbol zurück, das charakteristisch für das spätromantische Beethovenbild ist, insbesondere für die Deutung Max Klingers. Dieser hatte in seinem Beethovendenkmal (1902) den Komponisten in heroischer Haltung dargestellt, den Adler des Jupiters zu seinen Füßen. Damit spielte er auf den Prometheus-Mythos an und präsentierte Beethoven »als Inbegriff des schaffenden genialen Künstlers, der für die Menschheit den Zugang zur Welt der Gottheit eröffnet und deshalb zu persönlichem Leiden verurteilt ist«²⁸². Das korrespondiert tatsächlich mit Rollands Darstellung des Komponisten als »l'interprète, le porteur auprès des hommes« einer »Vox Dei«²⁸³. Im Unterschied zu Klinger (und zur romantischen Beethovenrezeption) liegt bei Rolland der Akzent auf dem christlichen Moment der Sühne, unterstreicht der Schriftsteller doch auch in seiner Wiener Rede die Bedeutung des beethovenschen Opfers. Dem wird Galanis gerecht,

279 Vgl. Duchesneau: Romain Rolland et »La Revue musicale« d'Henry Prunières.

280 Zur Auseinandersetzung mit Rollands *Beethoven* nach dem Ersten Weltkrieg vgl. Gaboriaud: Une vie de gloires et de souffrances, 172ff.

281 Rolland: Beethoven. Pour le centenaire de sa mort, 291.

282 Bettermann: Beethoven im Bild, 306.

283 Rolland: Actions de grâce à Beethoven, 12.

indem er in seiner Illustration nicht Beethoven als Heros darstellt, sondern metonymisch die Kette des Bestraften und die gottgesandte Strafe in Gestalt des Adlers. Zugleich verdichtet er Rollands Klassikerkonzept auf genau diesen Aspekt: Der Komponist als Leidensfigur. Diese Form der Darstellung geht mit einer Fokussierung auf die Biografie des Musikers einher, was dann etwa Koechlin in seinem Artikel auf den Punkt bringt: »Ce n'est pas le génial musicien de l'*Allegretto* de la *Symphonie en la* ou de l'*Adagio* de la IX^e, qu'on aime: mais le pauvre grand artiste qui souffrit tant, avec un idéal si élevé...«²⁸⁴ Koechlin führt diese Faszination für die Lebens- und Leidensgeschichte Beethovens explizit auf die »lecture (si attachante) de Romain Rolland«²⁸⁵ zurück. Damit wird klar, dass der Schriftsteller in der *Revue musicale* ebenfalls für eine Personalisierung des Klassikers steht.

Das oben erwähnte Titelpuffer (Abbildung 2) macht schließlich auf eine dritte Eigenschaft von Rollands Klassikerkonzept aufmerksam: ihren erzählenden Charakter. Die Szenen, die Galanis auf den zwei Bildhälften entwirft, können als Reflex der Beschreibungen Rollands aufgefasst werden, etwa wenn er von seiner Erfahrung der *Achten Symphonie* berichtet:

»Dès les premiers sons, je fus dans une forêt. [...] Il se fait, au milieu, comme des éclaircies, de petites clairières des rustiques hautbois, où chante l'âme attendrie, qu'enveloppe le murmure imposant de la forêt, sa respiration géante. [...] Et voici! Le rythme anapestique. La danse. Calme et douce, d'abord, d'une grâce villageoise, avec les petites notes d'ornements et les *gruppetti*, peu à peu tout s'ébranle, toutes les nuances de l'âme, mélancolie, vigueur brutale, inquiétude, frissons du vent dans les feuilles, fières fanfares, tout est peu à peu entraîné dans le courant [...] – jusqu'à l'extraordinaire *Coda*, ce mystérieux pianissimo, ce gouffre d'ombre, sur lequel tombent des plaques de lumière, et d'où montent, une force cyclopéenne, le thème énorme et répété, [...] – et enfin, le *fortissimo* haletant, cette danse forcenée d'un peuple qui se termine en chevauchée...«²⁸⁶

Charakteristisch für Rollands Schreibweise ist der fließende Übergang vom Musikalisch-Technischen zum Metaphorischen.²⁸⁷ Für jedes musikalische Geschehen gibt es eine Reihe von visuellen, fühlbaren und emotionalen Entsprechungen, die sich vielfach kumulieren und kombinieren lassen. Die Musik suggeriert Bilder, aber auch abstrakte narrative Prozesse.²⁸⁸ Es werden Bewegungen und Brüche skizziert, Akteure tauchen auf, ohne dass ein wirkliches Programm entstünde. Der Zusammenhang mit dem musikalischen Geschehen bleibt dabei lose. Diese suggestive Tendenz von Rollands

284 Koechlin: Le »Retour à Beethoven«, 126.

285 Ebd.

286 Rolland: *Actions de grâce à Beethoven*, 4f. Diese Passage ist nicht Teil der Wiener Fassung der Rede.

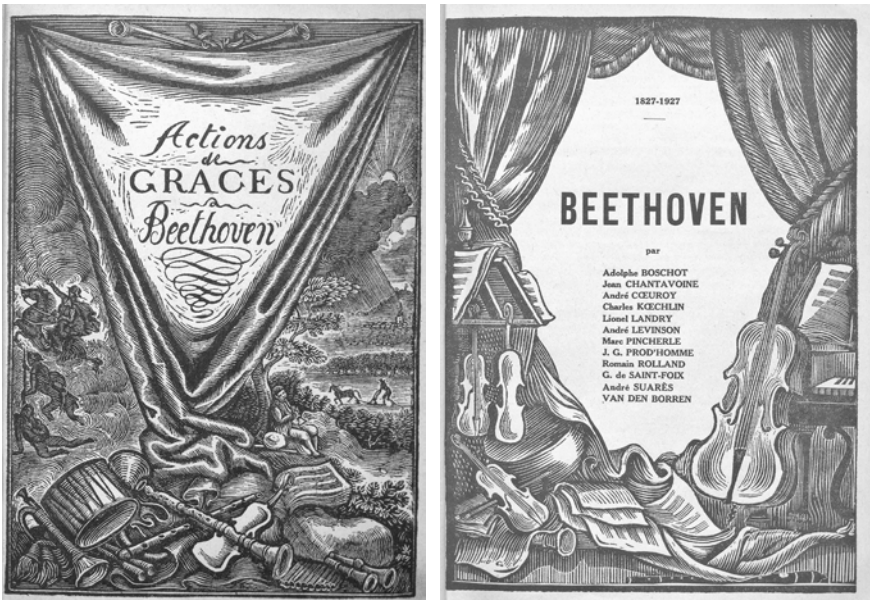
287 Corbellari bezeichnet Rollands Schreibweise als »reformulation métaphorique«. Corbellari: *Les mots sous les notes*, 314.

288 Auf das Narrative in Rollands Darstellung von Beethovens Musik macht ebenfalls Corbellari aufmerksam: »Rolland voit dans le récit la forme absolue de l'explication herméneutique et ne soupçonne guère la révolution structuraliste qui, à la même époque, est en train de bouleverser la science linguistique.« Ebd.

Prosa greift Galanis in seinem Holzschnitt auf: Er entwirft eine kleine Szenerie, die Erzählungen zulässt, zugleich aber unbestimmt bleibt. Sowohl die Krieger auf der linken als auch die ländliche Idylle auf der rechten Bildhälfte sind als ferne, unwirklich anmutende Vorstellungen gezeichnet. Diese symbolistisch-andeutende Darstellungsweise steht im Kontrast zu dem überwiegend dekorativen Stil, der in den anderen Illustrationen des Heftes vorherrscht. Durch die Zeichnung unterstreicht Galanis den suggestiv-erzählenden Aspekt von Rollands Zugriff auf den Klassiker. Auch hierdurch erscheint der Schriftsteller als Typus für eine Form des Umgangs mit dem Klassiker: die Projektion von Bedeutung auf das musikalische Geschehen oder, wenn man den Begriff weit genug fasst, die Textierung der Musik.

Allein im Paratext werden drei wesentliche Aspekte von Rollands Zugang zu Beethoven herausgestellt: Klassikerkult, Personalisierung des Klassikers, Textierung seiner Musik. Dabei handelt es sich nicht um Merkmale, die sich allein in Rollands Texten finden ließen. Sie sind vielmehr – wie die vorangehenden Ausführungen gezeigt haben dürften und wie auch die Aufsätze in der *Revue musicale* suggerieren – kennzeichnend für den Umgang mit dem Klassiker in der breiten Öffentlichkeit. Zugleich handelt es sich um die Mechanismen, die eine Funktionalisierung Beethovens im kulturpolitischen Diskurs überhaupt ermöglichen, sei es im Sinne des Wiener Universalismus, des Bonner Nationalismus oder des Pariser Pazifismus. Rollands Text steht in der *Revue musicale* stellvertretend für diese Funktionalisierungsmechanismen, die in den Folgebeiträgen entweder explizit kritisiert oder denen Alternativen entgegengesetzt werden.

Abbildung 2-3: Titelpuffer von Démétrios Galanis



Quelle: Beethoven-Sonderheft der *Revue musicale*, Bd. 3, Nr. 6 (1932)

Abbildung 4: Illustration zum Beitrag Romain Rollands von Démétrios Galanis



Quelle: Beethoven-Sonderheft der Revue musicale, Bd. 3, Nr. 6 (1932)

3.3.2.2 Gegen den Klassikerkult: ›Ikonoklasmus‹ und Verwissenschaftlichung

Die Kritik am Klassikerkult durchzieht das ganze Sonderheft. Der schärfste Widerspruch zur religiös-verehrenden Rezeptionshaltung kommt von André Suarès. In seinen Überlegungen zu *Notre Beethoven*, die gleich nach dem Eröffnungsbeitrag abgedruckt sind, grenzt er sich von vornherein von den pathosgeladenen Redeweisen seines Schriftstellerkollegen ab:

»On ne peut [...] parler tranquillement de Beethoven à ceux qui se sont fait une religion des sonates, des quatuors et des symphonies. Moins nombreux qu'il y a trente ans, ils ne sont pourtant pas rares: une admiration paisible leur semble un blasphème, à tout le moins une hérésie. Il en est de Beethoven, à cet égard, comme en France de Victor Hugo: pour les idolâtres de Victor Hugo, on insulte à leur grand fétiche si on n'adore pas en lui le plus haut des poètes, l'égal de Shakespeare, de Dante, de Goethe et de Virgile. [...] Je m'excuse donc, tout d'abord, commémorant la mort de ce grand homme, et même si je la pleure, des libertés que je pourrai prendre avec lui. Plus je l'admire, plus même je le vénère, moins je me sens propre à tout lui immoler. Je veux lui dédier un prélude et peut-être même, à la fin, une fugue: je n'entends pas lui chanter une messe.«²⁸⁹

Die Intention ist polemisch: Suarès karikiert die Beethovenverehrung und macht sie zur Beethoven-Abgötterei. Natürlich – wie es Gaboriaud anmerkt²⁹⁰ – befreit er sich dabei nicht ganz von religiösen Verehrungsmustern, sind doch Begriffe wie ›vénérer‹ und ›piété‹ in diesem Auszug und auch im Rest des Beitrags nach wie vor positiv konnotiert. Suarès nimmt nicht den Klassikerkult, sondern seine Auswüchse aufs Korn.

289 André Suarès: *Notre Beethoven*, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 17–27, hier 17f. Der Begriff der Messe kann als Anspielung auf Rollands Eucharistie (›Dankgesang‹) angesehen werden.

290 Gaboriaud: *Une vie de gloires et de souffrances*, 176.

Und auch Beethoven wird hier (noch) nicht vom Sockel gestoßen;²⁹¹ er wird am Ende des Artikels sogar im religiös-feierlichen Ton in den Kreis der großen Klassiker reintegriert: »Pensant à ce voyant, dans les ténèbres du temps qui passe et de la peine, nous reconnaissons, avec une vénération profonde, l'Homère de la musique.«²⁹²

Trotz dieser Widersprüche weist der Aufsatz auf einen möglichen Ausweg aus dem Klassikerkult. Aufschlussreich ist der Ausdruck »prendre des libertés avec le grand homme«: Mit Beethoven und seinem Werk soll wieder ein direktes, fast familiäres Verhältnis hergestellt werden, das durchaus Banalitäten und Trivialitäten zulässt. Bei Suarès dringt der Zuhörer mit seinen Empfindungen immer öfter in den Vordergrund. Die letzten Quartette erschienen ihm »un peu monotone«²⁹³ und im Vergleich zu Bach könne man von Beethovens Musik behaupten: »On s'en lasse, si grande soit elle et sublime souvent.«²⁹⁴ Im Kontrast zum (Rolland'schen) Klassikerkult klingen solche Urteile unehrerbietig. Suarès fordert allerdings keinen Ikonoklasmus, sondern setzt sich für einen differenzierten Zugang zum Werk des Klassikers ein. Ähnlich ist das bei Koechlin, der den »fanatiques beethovéniens« die »intransigeants détracteurs du vieux Sourd«²⁹⁵ gegenüberstellt: Gemeint ist die junge Komponistengeneration, deren provokative Ablehnung der beethovenschen Ästhetik vor allem als Geste der Selbstverortung in der musikalischen Szene der Zeit zu verstehen ist.²⁹⁶ Diese Form der Funktionalisierung Beethovens im Kunstdiskurs scheint Koechlin lediglich eine Umkehrung des Beethovenkults zu sein.

Dem Vorwurf eines blinden Ikonoklasmus entziehen sich diejenigen Autoren, die sich musikwissenschaftlicher Methoden bedienen. Die meisten Beiträge des Sonderhefts greifen auf historische Quellen (Skizzen, Briefe, Konversationshefte, Materialien zur Konzertpraxis) zurück, die als sicheres Antidot gegen den Kult präsentiert werden. Jean Chantavoine befasst sich etwa mit der seit 1923 unternommenen Edition der Konversationshefte durch Walther Nohl. Das Ergebnis wird als Entweihung beschrieben: »D'émouvantes reliques qu'ils étaient, ces cahiers, les voilà ravalés au rang de simples documents et de documents qui, au premier abord, ou si on les étudie dans une esprit d'analyse minutieuse, déçoivent tout ensemble la curiosité et l'émotion.«²⁹⁷ Von der Reliquie zum Dokument, von der Emotion zur Analyse: Es ist das positivistische Ideal wissenschaftlicher Objektivität und Sachlichkeit, das hier reaktiviert wird. Der Statuswechsel der sogenannten Beethoveniana führt aber zugleich zu einer Entweihung der

291 Einige Jahre später, im Kontext der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Deutschland, revidiert Suarès sein Konzept von Beethoven und macht aus dem Komponisten den Inbegriff deutscher Brutalität und Grobheit. Vgl. das Kapitel »Suarès contre la IXe Symphonie«, in: Ebd., 188-192.

292 Suarès: Notre Beethoven, 27.

293 Ebd., 19.

294 Ebd.

295 Koechlin: Le »Retour à Beethoven«, 125. Hervorhebung im Original. Die Bezeichnung »vieux sourd« für Beethoven wird Claude Debussy zugeschrieben, der der französischen Avantgarde in den 1920er Jahren ein Vorbild ist.

296 Zum Gebrauch Beethovens durch einen Teil der musikalischen Avantgarde 1927 vgl. Kapitel 2.2.

297 Jean Chantavoine: Les Cahiers de Conversation de Beethoven, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 105-109, hier 106.

Klassikerfigur: »Laissons là, si vous le voulez bien, toutes les jérémiades déclamatoires et les lamentations romantiques sur la médiocrité de l'entourage où a vécu Beethoven. [...] Loin du piano ou du papier réglé, [...] Beethoven montre un esprit qui ne sort pas du commun.«²⁹⁸

Die geänderte Rezeptionshaltung bringt eine Revision des Klassikerkonzepts mit sich. In der *Revue musicale* wird der Komponist nicht mehr als Heiliger, sondern als Normalsterblicher dargestellt, etwa im Beitrag von Jacques-Gabriel Prod'homme zu *La fin de Beethoven*, der – ebenfalls von historischen Dokumenten ausgehend – in aller Ausführlichkeit und mit Verzicht auf jegliche Ästhetisierung die letzte Krankheit Beethovens schildert.²⁹⁹ Die Wissenschaft – die in anderen Kontexten im Dienst des Klassikerkults eingesetzt wird, wie 1927 das Wiener Beispiel bezeugt – wird in der Zeitschrift als einen möglichen Ausweg aus der Alternative Kult und Ikonoklasmus angesehen.

3.3.2.3 *L'homme vs. l'œuvre*

Die Kritik am Klassikerkult geht in der Zeitschrift zunächst mit einer Kritik an der übermäßigen Personalisierung des Klassikers einher. Im Fokus steht die Figur des »pauvre grand artiste qui souffrit tant«³⁰⁰, die einen differenzierten Zugang zu seinem Werk verhindern würde. Dies führt dazu, das leitende Paradigma französischer Biografik zu revidieren, das vorgibt, das Werk (*l'œuvre*) eines Autors durch den Rückbezug auf sein Leben (*l'homme*) zu entschlüsseln.³⁰¹ Im Fall Beethovens zeige diese Vorgehensweise seine Grenzen: *L'homme*, der in der Biografik als absolute Leidensfigur gezeichnet wurde, verdränge sogar *l'œuvre* und ermögliche jenen blinden Kult, den die Autoren der *Revue musicale* zurückweisen: »Comme ils [les fanatiques beethovéniens] ne sont pas très musiciens, ils s'emballeront indistinctement pour tout ce qui sera signé Beethoven.«³⁰² Die Motive der Mythoskritik der 1970er Jahre sind hier schon angedeutet,³⁰³ werden doch das Biografische (später: das Mythische) und das Musikalische zu einem Gegensatzpaar konstruiert.

Im Sonderheft wird die Perspektive deshalb umgekehrt und *l'homme* zur Antithese von *l'œuvre* deklariert. Im bereits zitierten Beitrag Chantavoines heißt es: »En comparant à sa vie quotidienne l'art de Beethoven, nous observons une différence de niveau qu'on pourrait chiffrer, je suppose, par zéro et vingt.«³⁰⁴ Dass sich Beethoven in seinen Konversationsheften – also in der dokumentarisch belegbaren Wirklichkeit – als eine höchst banale, wenn nicht sogar zweifelhafte Figur erweist, hindert allerdings nicht daran, sein musikalisches Schaffen zu bewundern. Chantavoine schlussfolgert: »Grand homme, Beethoven ne l'est [...] que par sa musique.«³⁰⁵ Die Bezeichnung »grand homme« bleibt bestehen: Allein die Begründung ändert sich. Das personalisierte Klassikerkonzept wird ersetzt durch ein werkbezogenes. Dass dies nicht unbedingt mit einer grund-

298 Ebd.

299 Jacques-Gabriel Prod'homme: *La fin de Beethoven*, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 38–59.

300 Koehlin: *Le »Retour à Beethoven«*, 126.

301 Vgl. dazu José-Luis Diaz: *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris 2011.

302 Koehlin: *Le »Retour à Beethoven«*, 126.

303 Vgl. dazu Kapitel 1.2.3.

304 Chantavoine: *Les Cahiers de Conversation de Beethoven*, 107f.

305 Ebd., 107.

legenden Revision der Rezeptionshaltung einhergeht, bezeugt der Aufsatz Suarès', in dem es heißt: »J'aime Beethoven, mais je lui préfère sa musique.«³⁰⁶

Die Absage an das personalisierte Klassikerkonzept bedeutet nicht den Verzicht auf den Klassikerkult: Die Bewunderung für das Werk mutiert bei Suarès zur Verherrlichung. Der naiven Vergötterung der Person, die als Jugendsünde dargestellt wird, stellt der Autor die spätere, reifere Hochachtung der Kunst entgegen: »Plus tard on quitte les hommes pour les dieux [...]. A quitter les hommes pour les dieux, on les quitte aussi pour les œuvres: l'art nous est plus proche et plus précieux que les artistes.«³⁰⁷ Die personalisierte Beethovenreligion wird lediglich gegen eine vermeintlich authentischere Kunstreligion ausgetauscht.

Der Ausweg aus dem Klassikerkult liegt also nicht nur in der Abkehr von *l'homme*, sondern vor allem in einem veränderten Umgang mit *l'œuvre*. Im Fokus steht diesmal die Textierung des musikalischen Geschehens. Auch hier ist es Suarès, der zu Beginn des Sonderhefts den entscheidenden Hinweis gibt, wenn er den Beethovenkult auf das Werk des Komponisten zurückführt: »[Sa musique] n'est pas seulement musicale: il y entre tout un ensemble d'idées morales, un système du sentiment, une sorte de pratique stoïcienne et presque de politique.«³⁰⁸ Suarès macht aus ihrer Bedeutsamkeit eine genuine (und von ihm positiv bewertete) Eigenschaft von Beethovens Musik – womit er mit einem Teil der Musikwissenschaftler seiner Zeit übereinstimmt (etwa Abert).

Die Projektion von Gefühlen, ethischen Werten oder politischen Botschaften auf die Musik wird in den anderen Beiträgen deutlich kritischer beurteilt. So etwa bei Landry, der die Textierung à la Rolland bedauert:

»Ce qui est grave, c'est qu'on en était venu à croire que l'art de Beethoven tirait sa valeur du fait qu'il exprimait un certain système philosophique, croyance qui en a accru la renommée, pour des raisons d'ordre extra-musical, parmi les tenants de ce système (fussent-ils même excellents musiciens: je songe à Romain Rolland), qui en légitime la défaveur parmi ceux qui préconisent le système opposé.«³⁰⁹

Landry bemängelt, dass Beethoven weder für sich noch für seine Kunst verehrt wird, sondern für die Werte, die auf ihn projiziert werden. Die Folge ist, dass der Klassiker sich als ein höchst instabiles Konstrukt erweist, er in der Gegenwart sogar von »Verfall« (»déclin«) bedroht sei. Ähnlich wie Landry sehen das die anderen Autoren. Gabori-aud hat gezeigt, dass die Überfrachtung des musikalischen Werks durch Metaphern³¹⁰ und poetische Formulierungen³¹¹ ein zentrales Thema im Sonderheft der *Revue musicale*

306 Suarès: Notre Beethoven, 17.

307 Ebd., 20.

308 Suarès: Notre Beethoven, 17.

309 Lionel Landry: Le Déclin de Beethoven, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 114-121, hier 115f.

310 »Les métaphores, quand on parle de musique, ont besoin d'être vagues, très vagues.« Adolphe Boschot: Un propagateur de Beethoven: Hector Berlioz, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 4, 1927, 60-76, hier 72.

311 »nous [...] connaissons toutes les »poésies«, tous les »lyrismes« dont furent victimes *Quatuors* et *Symphonies*.« André Cœuroy: Note sur Beethoven et Hoffmann, in: La Revue musicale, Bd. 8, Nr. 4, 1927, 110-113, hier 112.

ist.³¹² Die Vorstellung, dass alles Außer-Musikalisches den Zugang zum eigentlich Wesentlichen versperre, legitimiert die Forderung nach einer Rückkehr zum originalen Werk, diesmal also dem Werk ohne die es umgebenden Diskurse: »Peu de musiciens ont subi plus de commentaires littéraires – et plus discordants – que Beethoven. Entre ses œuvres et nous s’interposent d’insupportables comparaisons qu’il faut dissiper avant de les saisir en elles-mêmes.«³¹³ Damit bedient sich Landry eines Topos der Literatur über Klassiker, nämlich des Gegensatzes zwischen dem originellen Werk und seiner Rezeption.

Wie nun ein solcher Zugang zum originellen Klassiker aussehen könnte, bleibt unbestimmt. Koechlin, der in seinem Beitrag für eine »Rückkehr zu Beethoven«³¹⁴ plädiert, schlägt letztendlich die individuelle musikalische Praxis als Ausweg vor: »Lorsque je veux que vive telle Symphonie de Beethoven, je me la joue au piano.«³¹⁵ Landry weist seinerseits auf Werke Beethovens hin, die noch nicht durch einen übermäßigen Gebrauch »abgenutzt« erscheinen würden:

»Il existe encore, dans le monument beethovénien, nombre de salles où l’on est sûr de ne pas rencontrer trop de passants. [...] Là surtout il apparaît que, si la technique beethovenienne ne se formule peut-être pas, aussi aisément que d’autres, en enseignements matériellement saisissables, imitables, elle n’en possède pas moins ses secrets, qu’elle est loin d’avoir tous livrés.«³¹⁶

Das Paradoxe an dieser Aufforderung, den »geheimen« Beethoven zu entdecken, ist, dass sie nur im Rahmen des Monumentalen funktioniert. Nur wenn das Beethovenmonument – das heißt der durch Kult, Personalisierung und Textierung »entstellte« Klassiker – aufrechterhalten bleibt, ist es möglich, einen neuen, produktiven Umgang mit ihm zu sichern. So ließe sich abschließend auch die ambivalente Stellung von Rollands Beethovenrede im Sonderheft erklären: Der Text steht für jene Monumentalisierung Beethovens, die von den Autoren der Zeitschrift kritisiert wird; ein neuer Umgang mit Beethoven, der in der *Revue musicale* in Aussicht gestellt wird, kann sich allerdings erst in Abgrenzung zu Rolland und seinem Beethovenkult konstituieren. Er funktioniert nur dann, wenn das Gegenkonzept aufrechterhalten bleibt.

Das Sonderheft der *Revue musicale* bietet einen Raum der Reflexion des Klassikerstatus im Kontext des Gedenkjahrs. Anvisiert ist nicht direkt das Universalklassikermodell, das die Gedenkfeiern von 1927 dominiert: Außer im Beitrag von Rolland und teilweise in dem von Suarès³¹⁷ spielt der Ideenkomplex Brüderlichkeit-Menschheit-Frieden in der Zeitschrift keine Rolle. Gegenstand der Überlegungen sind vielmehr die Mechanismen,

312 Gaboriaud: Presse spécialisée et commémoration, 36f.

313 Landry: Le Déclin de Beethoven, 116.

314 »Je l’avoue: je souhaiterais – il en est temps – que l’on revint à Beethoven. Et je voudrais que l’on comprît sa vraie tradition.« Koechlin: »Le Retour à Beethoven«, 127. Hervorhebung im Original.

315 Ebd., 130. Hervorhebung im Original.

316 Lionel Landry: Le Déclin de Beethoven, 120f.

317 Bei Suarès finden sich die Gedanken der Musik als »religion universelle« und der Neunten als Offenbarung wieder: »là enfin, ils seront tous frères, et la joie sera leur ciel visible.« Suarès: Notre Beethoven, 22 u. 26.

die eine Funktionalisierung Beethovens überhaupt ermöglichen, und die die Grundlage des Universalklassikermodells, aber auch der je nationalen Klassikermodelle bilden. Der Gebrauch Beethovens im kulturpolitischen Diskurs beruht auf einer kultischen Rezeptionshaltung, vor allem aber auf der Personalisierung des Klassikers und der Projektion von Bedeutung auf sein musikalisches Werk. Es sind diese Funktionalisierungsmechanismen, die in der Zeitschrift explizit oder implizit Rolland zugeschrieben und kritisiert werden. Die Forderung der *Revue musicale* ließe sich grob zusammenfassen als Abkehr von personalisierten Klassikermodellen. Dabei bleibt es allerdings auch: Außer den Aufrufen zur Verwissenschaftlichung des Diskurses (die tatsächlich in einem Teil der Beiträge erfolgt) und zur Rückkehr zum Werk kommt es im Sonderheft zu keiner Formulierung eines alternativen, entpersonalisierten Klassikerkonzepts.

4. Goethe 1932: Reaktivierung eines Nationalklassikers

Anders als das Universalklassikermodell, das erst 1927 anlässlich des Beethovenjubiläums konstruiert wird, ist das Nationalklassikermodell – man könnte angesichts seiner Persistenz und Verbreitung von einem Paradigma sprechen – in der Zwischenkriegszeit eine längst etablierte Form des Zugriffs auf Schriftsteller- oder Künstlerfiguren, die zum Teil auch auf Werke und literarische Figuren angewendet wird. Die Begriffe ›Klassik‹ und ›Klassiker‹ werden zu diesem Zeitpunkt (nicht nur im deutschen Sprachgebrauch) nahezu gleichgesetzt mit den Ideen von nationaler Identität und Repräsentanz, was später der Hauptgrund für die heftige Kritik an der »Klassik-Legende« ist.¹

In den 1920er Jahren besteht bereits ein diffuses Bewusstsein dafür, dass das Nationalklassikerparadigma an Bedeutung verliere. Ein Beispiel wurde im vorangehenden Kapitel gegeben: Beethoven der Universalklassiker wird in der deutschen Öffentlichkeit als ernst zu nehmende Konkurrenz angesehen und führt zur defensiven Renationalisierung der Komponistenfigur. Die Abschwächung des Nationalklassikerparadigmas wird darüber hinaus auf den neuen historischen, kulturellen, politischen und sozialen Kontext zurückgeführt. Bekannt ist das Urteil Brechts über die einschneidende Rolle des Ersten Weltkriegs in der Klassikerrezeption: »Wenn es wahr ist, daß Soldaten, die in den Krieg zogen, den *Faust* im Tornister hatten – die aus dem Krieg zurückkehrten, hatten ihn nicht mehr.«² Mit *Faust* ist hier metonymisch auf den Mythos des ›Faustischen Menschen‹ angespielt, also den tatkräftigen Helden, der ein zentrales Moment der Funktionalisierung Goethes zum Nationalklassiker im 19. Jahrhundert war. In Brechts Einschätzung wird das Bewusstsein für einen Epochenwandel artikuliert: Das Nationalklassikermodell erscheint nach 1918 weder zeitgemäß noch brauchbar. Im *Gespräch über Klassiker*, dem das Zitat entnommen ist, knüpft Brecht an die Diskussion um den »Klassikertod« an, der sich sowohl in der Theaterpraxis (d.h. im Kunstdiskurs) als auch im Schulalltag (d.h. im Bildungsdiskurs) manifestiere.³

1 Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Die Klassik-Legende*, Frankfurt a.M. 1971.

2 Bertolt Brecht: *Gespräch über Klassiker*, in: Werner Hecht (Hg.): *Schriften 1914-1933*, Bd. 21, Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1992, 309-315, hier 309.

3 Die Klassikertod-Diskussion entzündete sich an zwei 1929 veröffentlichten Texten, die sich mit der Klassikervermittlung respektive am Theater und an der Schule befassen: dem Aufsatz von Herbert Jhering *Rheinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod* sowie der Schrift des Pädagogen Walter Schön-

Ohne die Reichweite und Konsequenzen dieser Debatten zu überschätzen, kann im Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg von einer Destabilisierung des Nationalklassikerparadigmas gesprochen werden. Sie lässt den Nationalklassiker-Prototyp Goethe nicht unversehrt. Das Unbehagen, das in der »Klassikertod«-Diskussion ausgedrückt worden war, spiegelt sich kurz vor dem hundertsten Todestag des Dichters auch in der von der *Literarischen Welt* angestoßenen Debatte über die Angemessenheit der Jubiläumsfeier. »Von Goethes Erbschaft ist heute [...] im Leben seiner Nation nichts zu spüren«⁴, behauptet Willy Haas in seinem provokativen Leitartikel und zweifelt damit explizit eine der Grundsäulen des Nationalklassikermodells an, nämlich den Konnex zwischen Klassiker und Nation.

In den zahlreichen Reaktionen auf die Publikation wird das Angebot zur Evaluierung dieses Verhältnisses als Destabilisierungsversuch gewertet. Der später bekennende Nationalsozialist Hanns Martin Elster etwa stellt in einem Kommentar den Bezug zur »Klassikertod«-Diskussion her und polemisiert gegen den von der Zeitschrift angeblich proklamierten »Goethetod«⁵. Der Vorschlag, die Goethefeiern zu unterlassen, könne seiner Ansicht nach nur von »bolschewistischen Anschauungen, Wünschen, Trieben«⁶ herrühren. Tatsächlich gehört es zu den Strategien der Nationalklassiker-Reaktivierung, die Destabilisierungsversuche zu dramatisieren. Galt es 1927, den Nationalkomponisten Beethoven vor universalistischen Funktionalisierungen zu bewahren, so gilt es 1932, den Nationalschriftsteller Goethe vor einer diffusen, als »bolschewistisch« identifizierten Gefahr zu schützen. Angesichts der von ihm ausgemachten Bedrohung kann Elster als Verteidiger Goethes und der von ihm repräsentierten »klassischen« Werte auftreten:

»Wir müssen von Jahr zu Jahr mehr feststellen, daß der Wille der Volkes, der Menschheit immer stärker wieder zu den ewigen Werken und Werten drängt, daß die Einsicht wächst, nur die reine Hingabe an das Wahre, Gute und Schöne, an die höchsten Ideen und die edelsten Empfindungen könne uns retten.«⁷

Elster diagnostiziert einen abstrakten gesellschaftlichen Bedarf nach abstrakten Idealen. Dass das »Wahre, Gute und Schöne« sich mit den sehr tagespolitischen Forderungen nach Macht und völkischem Gedankengut unterlegen lässt, wird im Anschluss deutlich. Das Goethejahr biete eine Gelegenheit, »der Welt darzutun, daß unser Wesen [...] in Wahrheit idealistisch, goethisch ist, naturhaft gegründet im All, wurzelnd in der Heimerde und mit der Krone aufsteigend in den weiten Menschheits- und Himmelsraum, real getreu unserem Erdraum und ideal strebend zum Gottesraum«⁸.

brunn zur *Not des Literaturunterrichts in der großstädtischen Schule*. Vgl. Wolfgang Hegele: *Literaturunterricht und literarisches Leben in Deutschland (1850-1990): historische Darstellung, systematische Erklärung*, Würzburg 1996, 50f.

4 Willy Haas: Soll das Goethe-Jahr 1932 gefeiert werden?, in: *Die literarische Welt*, Bd. 7, Nr. 38, 18.9.1931. Zur Umfrage der *Literarischen Welt* vgl. Kapitel 2.1.2.3.

5 Hanns Martin Elster: Goethe-Ehrung 1932 durch Schweigen? in: *Braunschweigische Landeszeitung*, 4.10.1931.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.

Solche Töne sind 1932 alles andere als eine Ausnahme: Das Nationalklassikermodell wird anlässlich des Jubiläums noch einmal durchexerziert. Alle zur Verfügung stehenden diskursiven und rhetorischen Mittel werden eingesetzt, um es zu reaktivieren und dem Kontext der Zwischenkriegszeit anzupassen. Zu diesem Zweck werden auch die Massenmedien mobilisiert: Zeitungen und Rundfunk werden gebraucht, um die Vorstellung einer im Zeichen des Nationalklassikers vereinten Nation zu verwirklichen, wie im zweiten Abschnitt dieses Kapitels am Beispiel der deutschen Goethefeiern gezeigt wird. Die alternativen Zugriffe auf den Klassiker im französischen und im internationalen Kontext, also die Versuche, Goethe zum französischen bzw. zum Universalklassiker zu modellieren, die anschließend untersucht werden, gründen zwar neue Traditionen, vermögen es aber nicht das Nationalklassikermodell grundlegend infrage zu stellen.

Die entscheidende Neuerung geht 1932 vom Breitendiskurs aus. Das Jubiläum markiert den eigentlichen Eintritt Goethes ins Zeitalter der Massenmedien. Durch den Einsatz von Print- und Tonmedien gelingt es das Nationalklassikermodell zu stabilisieren; er führt aber zugleich zu einer bis dahin nicht erreichten medialen Diversifizierung im Umgang mit dem Klassiker. Diese Prozesse rücken im dritten Abschnitt des Kapitels in den Mittelpunkt: Neben Ausführungen zur Funktionsweise Goethes im Breitendiskurs geht es um die Frage des Verhältnisses zwischen Breiten- und kulturpolitischem Diskurs. Der letzte Abschnitt befasst sich mit der Reflexion der Zugriffe auf Goethe in der *Neuen Rundschau*, in der, anders als 1927 in der *Revue musicale*, den Funktionalisierungen des Klassikers ein alternatives Klassikerkonzept entgegengestellt wird.

Das Goethejahr 1932 eignet sich dazu, die vielfältigen Formen des Goethegebrauchs und die damit einhergehende Heterogenität der Klassikerkonzepte aufzuzeigen. Auf diesen Aspekt ist die folgende Darstellung fokussiert. Zuvor wird der Goethe-Essay von Thomas Mann präsentiert, der in diesem Kapitel als Schlüsseldokument fungiert.

Schlüsseldokument: Thomas Mann, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*

Neben Beteiligungen an Aufrufen^{*1} und Rundfragen,^{*2} für die Thomas Mann meistens nur knappe Antworten verfasst, erarbeitet der Schriftsteller für das Goethejahr 1932 insgesamt vier umfangreichere Texte, die viele Gemeinsamkeiten aufweisen, in jedem Einzelfall aber auf den jeweiligen Anlass und Rezipientenkreis abgestimmt sind. Der Aufsatz *An die japanische Jugend* ist für eine Sammlung japanischer und deutscher Goethestudien bestimmt, zu der u.a. auch Fritz Strich beiträgt und die in Tokio erscheint.^{*3} Er wird nicht weiter verbreitet und ist primär dem recht übersichtlichen Kreis des japanisch-deutschen Kulturinstituts zugeordnet.^{*4} Weitaus mehr Beachtung finden die zwei Vorträge *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*^{*5} sowie *Goethes Laufbahn als Schriftsteller*.^{*6} Der erste der beiden Vorträge wird im Februar und März 1932 insgesamt fünfmal gehalten,^{*7} wobei den Höhepunkt der Auftritt bei der Goethefeier der Preussischen Akademie der Künste in Berlin bildet, die Mann später als »die würdigste, stimmungsvollste und schönste«^{*8} bezeichnet. Die Berliner Rede wird am selben Abend vom Reichsrundfunk übertragen, ist also virtuell an die ganze Nation adressiert.^{*9}

Der Vortrag *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* ist für die Reichsgedächtnisfeier in Weimar bestimmt, bei der Mann auf Einladung der Goethe-Gesellschaft spricht;^{*10} er hält den Vortrag in den folgenden Monaten noch fünfmal.^{*11} Einen Auszug daraus liest er bei den Gesprächen über Goethe, einer vom Internationalen Institut für geistige Zusammenarbeit organisierten Veranstaltung in Frankfurt am Main im Mai 1932.^{*12} Der vierte Beitrag, mit dem Titel *Meine Goethereise*, ist ein Bericht über die unterschiedlichen Festakte, an denen Mann im Rahmen des Jubiläums teilgenommen hat. Er wird als Vortrag vor den Mitgliedern des Rotary-Clubs in München gehalten, allerdings schon am 5. April 1932, sodass u. a. die Frankfurter Feiern keine Erwähnung darin finden.^{*13}

Allein durch seine Vortragstätigkeit erreicht Mann im Goethejahr unterschiedliche Öffentlichkeitssphären (Tabelle 3). Insbesondere die Berliner und die Weimarer Rede sind mehrfach adressiert. Sie schließen je nach Kontext sowohl die akademisch Gebildeten als auch die breite Masse ein; sowohl die Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ als auch – im Fall der Frankfurter Gespräche – eine dem Anspruch nach transnationale Öffentlichkeit. Der Essay *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* interagiert mit dem Kunstdiskurs (Vortrag in der Preußischen Akademie der Künste), dem kulturpolitischen Diskurs (Übertragung im Reichsrundfunk) sowie dem Breitendiskurs (Verbreitung durch die Massenmedien).

Zur primären Rezeption der Texte als performative Vortragsakte kommt ihre Streuung durch verschiedene Printmedien hinzu. *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* erscheint noch 1932 in einer Einzelausgabe bei Samuel Fischer. Aufschlussreicher, was die Verbreitung in andere Öffentlichkeitssphären betrifft, sind die Zeitschriftenabdrucke: Die Goethe-Sonderhefte, in denen Manns Essay publiziert wird, konstituieren jeweils geschlossene Diskursarenen, in denen der Text mit anderen Beiträgen zu Goethe interagiert. Die Berliner Rede erscheint im Aprilheft der *Neuen Rundschau*, die ebenfalls vom Fischer-Verlag herausgegeben wird; gleichzeitig wird eine französische Übersetzung des Textes in der Pariser Zeitschrift *Europe* veröffentlicht.^{*14} So sehr sich die Diskursarenen der beiden Zeitschriften überschneiden, so unterschiedlich sind doch die Problemkonstellationen und Diskursformen, auf die Manns Essay darin jeweils trifft. Mit dem Erscheinen in der *Europe* werden gleich zwei Öffentlichkeitssphären erreicht: die französische, in der Goethe in diesem Jahr vielfach diskutiert wird, und die transnational-europäische, die die Zeitschrift zu konstruieren sucht. In beiden Fällen interagiert der Essay vorrangig mit Formen des kulturpolitischen Diskurses. In der *Neuen Rundschau* dagegen wird Goethes Status als Klassiker reflektiert: Die Zeitschrift lässt sich deshalb als Medium des Metadiskurses auffassen.

Exkurs: Noch einmal Thomas Mann und Goethe? Ein Forschungsüberblick

Die langjährige Auseinandersetzung Manns mit den Werken und der Biografie Goethes ist schon oft und ausführlich in der Forschung thematisiert worden.^{*15} Ausgehend von seiner frühen Lektüre der *Gespräche* von Johann Peter Eckermann in den 1890er Jahren bis hin zu den Reden und Ansprachen der Nachkriegszeit, zeugen zahlreiche Notizen sowie essayistische und fiktionale Werke von Manns intensiver, über ein halbes Jahrhundert währendender Beschäftigung mit dem deutschen Klassiker. Damit gestaltet sich Mann zum

paradigmatischen Fall für die produktive Rezeption eines kanonischen Autors der klassisch-romantischen Epoche durch einen kanonischen Autor der Moderne. In der an der Rezeptionsästhetik orientierten Forschung galt (und gilt zum Teil bis heute) der literarischen Verarbeitung der Figur Goethes das Hauptinteresse, allen voran dem »Höhepunkt der Auseinandersetzung Manns mit Goethe«^{*16}, dem Roman *Lotte in Weimar* von 1939. Folgerichtig spielen dabei die Reden der zwei Gedenkjahre eine eher untergeordnete Rolle: Die Texte von 1932 werden oft als Vorbereitung auf die eigentliche schriftstellerische Leistung im Exilroman behandelt; die Ansprachen von 1949 dagegen zumeist als im Grunde genommen überflüssige, allein aus dem Pflichtbewusstsein entstandene Arbeiten gewertet.^{*17}

Die Fokussierung auf den literarisch-produktiven Aspekt der Goetherezeption bei Thomas Mann hat auch mit der Betonung der persönlichen Dimension der Beschäftigung mit dem Nationalklassiker zu tun. Dabei kann von »Spiegelungen«^{*18}, »kritischer Bewunderung«^{*19}, »Nachfolge«^{*20}, »Vaterspiel«^{*21}, »Verehrung«^{*22}, »Wahlverwandtschaften«^{*23}, »Imitatio«^{*24} oder auch von »quasi ödipaler Rivalität«^{*25} die Rede sein: Mit mehr oder weniger Nachdruck auf die psychischen Implikationen und die ironische Distanzierung von ihnen wird in der Forschung auf das Identifikationsverhältnis hingewiesen, das Manns Zugang zu Goethe prägt. Der Schriftsteller hat selbst diese Interpretation gesteuert, wie etwa der oft zitierte Brief an die Literaturwissenschaftlerin Käthe Hamburger bezeugt: »Das Verwandtschaftsgefühl, das Bewußtsein ähnlicher Prägung, einer gewissen mythischen Nachfolge und Spurengängerei ist sehr lebhaft.«^{*26} Die von einem Großteil der Thomas-Mann-Forschung geteilte Überzeugung, dass eine solch persönliche Angelegenheit in ihrer Komplexität und Ambivalenz nur im fiktionalen Werk ausgehandelt werden könne, in dem sich der Autor im Gegensatz zu seinen öffentlichen Stellungnahmen nicht der Eindeutigkeit verpflichtet fühle, erklärt das stärkere Interesse für *Lotte in Weimar*.

Im Gegenzug wird der (vermeintliche) Bekenntnischarakter des Romans auf die anderen Goethetexte projiziert: »Thomas Mann gibt zu verstehen, daß er immer auch sich selbst im Blick hat, wenn er über Goethe spricht,«^{*27} heißt es etwa bei Friedhelm Marx. Wenn auch mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, dient die Erforschung der Goetherezeption bei Mann der Darstellung der Selbstentwicklung, sei es auf psychischer, persönlicher, intellektueller, schriftstellerischer oder auch politischer Ebene. Für die meisten Studien trifft deshalb folgender, von Herbert Lehnert formulierter Grundsatz zu: »Unser heutiges Goethe-Bild ist differenzierter als es zu seiner [Manns] Zeit war, so daß wir aus Thomas Manns Aufsätzen mehr über ihn lernen als über ihren Gegenstand.«^{*28}

Der Grund, weshalb hier noch einmal die Goethereden Manns herangezogen werden, ist ein anderer. Was sie über den Schriftsteller, seine Entwicklung als private und öffentliche Persönlichkeit aussagen, spielt eine untergeordnete Rolle. Die Ansprachen werden als Zeitdokumente behandelt: Sie ermöglichen einen Zugang – unter vielen möglichen – zum eigentlichen Gegenstand der Untersuchung, nämlich die Funktionalisierungen Goethes in der Zwischenkriegszeit. Die Medialisierungen der Goethe-Essays zeigen, dass die Diskussionen um die Aktualität des Klassikers in parallel bestehenden

Öffentlichkeitssphären stattfinden. Die Rezeption der Essays in diesen unterschiedlichen Öffentlichkeitssphären, aber auch die Interaktion mit anderen, für dieselben Sphären bestimmten Beiträgen geben Aufschluss über die jeweiligen Problemkonstellationen, in denen Goethe als Klassiker gebraucht wird.

^{*1} Mann unterzeichnet den von Julius Petersen verfassten und in der deutschen Tagespresse veröffentlichten *Aufruf zum Goethejahr* sowie, im Namen des P.E.N.-Clubs, eine *Danksagung an Frankreich für die Goethe-Ehrungen*, die in der *Revue d'Allemagne* von August 1932 erscheint. Vgl. Georg Potempa: Thomas Mann: Beteiligung an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen. Eine Bibliographie, Morsum/Sylt 1988, 81f u. 87f.

^{*2} Neben der in Kapitel 2.1.2.3 erwähnten Stellungnahme zur Rundfrage der *Literarischen Welt*, verfasst Mann eine Antwort auf eine Rundfrage des *Auslanddeutschen*: Thomas Mann: Der Allgeliebte [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. XIII: Nachträge, Frankfurt a.M. 1974, 832-833.

^{*3} Thomas Mann: An die japanische Jugend. Eine Goethe-Studie [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. IX: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt a.M. 1990, 282-296. Vgl. Hinrich Siefken: Thomas Mann: Goethe – »Ideal der Deutschheit«. Wiederholte Spiegelungen 1893-1949, München 1981, 145ff.

^{*4} Zur Rolle des japanisch-deutschen Kulturinstitut vgl. Annette Hack: Das Japanisch-Deutsche Kulturinstitut in Tōkiō in der Zeit des Nationalsozialismus: von Wilhelm Gundert zu Walter Donat, in: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. 157-158, 1995, 77-100.

^{*5} Thomas Mann: Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters [1932], in: Essays, Bd. 3: Ein Appell an die Vernunft 1926-1933, hg. v. Hermann Kurzke, Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 1994, 307-342. Im Folgenden werden Textstellen aus diesem Essay mit der Sigle GRBZ gefolgt von der Seitenzahl zitiert.

^{*6} Thomas Mann: Goethes Laufbahn als Schriftsteller [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. IX: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt a.M. 1960, 333-362.

^{*7} Am 25. Februar in Bern vor der Freistudentenschaft; am 26. Februar in Luzern vor der Freien Gesellschaft Gleichgesinnter; am 14. März in Prag (Deutsches Theater) anlässlich der Goethe-Gedenkfeier des P.E.N.-Clubs; am 16. März in Wien (Redoutensaal der neuen Hofburg); am 18. März in Berlin bei der Goethefeier der Preußischen Akademie der Künste. Vgl. Gert Heine, Paul Schommer: Thomas-Mann-Chronik, Frankfurt a.M. 2004.

^{*8} Thomas Mann: Meine Goethereise [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. XIII: Nachträge, Frankfurt a.M. 1974, 63-75, hier 70.

^{*9} Eine achtminütige Aufnahme der Rede ist im Deutschen Rundfunkarchiv Frankfurt erhalten. Sie wurde 1998 auf CD veröffentlicht: *Gesang der Geister: Schauspieler und Autoren sprechen Texte von und über J. W. von Goethe*, hg. v. Valentina Leonhard, München 1998.

^{*10} Zu den Hintergründen vgl. Thomas Neumann: »... fast ein Frühstück bei Goethe«: Thomas Mann und die Goethe-Woche in Weimar, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 10, 1998, 237-247.

*¹¹ Am 10. Mai an der Volkshochschule in Nürnberg; am 8. Juni in München, anlässlich der Goethe-Akademie im Auditorium Maximum der Universität; am 19. Oktober vor der Urania in Wien; am 23. Oktober im Volksbildungshaus in Wien; am 9. November im Rahmen der Akademischen Kurse in Essen. Vgl. Heine, Schommer: Thomas-Mann-Chronik.

*¹² Die Beiträge werden in französischer Sprache vom Völkerbund veröffentlicht: Institut international de coopération intellectuelle (Hg.): Entretiens sur Goethe à l'occasion du centenaire de sa mort, Paris 1932.

*¹³ Mann: Meine Goethereise [1932].

*¹⁴ Der Übersicht halber werden kürzere Auszüge aus Manns Goethe-Essays, die in Festgaben, Zeitschriften und Zeitungen abgedruckt sind, nicht eigens erwähnt. Trotzdem sei angemerkt, dass auch sie zur Erweiterung der Diskussion um die Aktualität des Klassikers beitragen, insbesondere im europäischen Ausland (Frankreich, Schweden, England und Ungarn). Zu den Medialisierungen des Essays vgl. Georg Potempa: Thomas-Mann-Bibliographie, Bd. 1: Das Werk, Morsum/Sylt 1992, 388f. Zu den Übersetzungen vgl. Ders.: Thomas-Mann-Bibliographie, Bd. 2: Übersetzungen, Interviews, Morsum/Sylt 1997.

*¹⁵ Zum Folgenden vgl. grundlegend: Siefken: Wiederholte Spiegelungen 1893-1949.

*¹⁶ Ebd., 245.

*¹⁷ Vgl. das entsprechende Kapitel mit der Überschrift »Noch einmal: Goethe und Deutschland (1940-1949; 1893-1949)«, in: Ebd., 245-260; ähnlich bei Helmut Koopmann: Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge. Orientierungsverlust und Imitatio, in: Heinrich-Mann-Jahrbuch, Bd. 17, 2000, 29-62. Eine Ausnahme bildet Yahya Elsaghe Einleitung zu Manns gesammelten Goethe-Essays, die auf eindrückliche Weise die Entwicklungen des Goethebilds zwischen 1932 und 1949 darstellt: Yahya Elsaghe: Einleitung, in: Thomas Mann: Goethe, hg. von Yahya Elsaghe und Hanspeter Affolter, Frankfurt a.M. 2019, 7-58.

*¹⁸ Siefken: Wiederholte Spiegelungen 1893-1949.

*¹⁹ Helmut Fuhrmann: Kritische Bewunderung: Thomas Manns Goethe-Essays [1983], in: Sechs Studien zur Goethe-Rezeption, Würzburg 2002, 59-82.

*²⁰ Volkmar Hansen: Heilungskraft Goethe. Thomas Manns Goethe-Nachfolge [1996], in: Haupt- und Nebenwege zu Goethe, Frankfurt a.M. 2005, 97-110.

*²¹ Jutta Linder: »Vaterspiel«: zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge, Soveria Mannelli 2009.

*²² Irmela von der Lühe: »Der große Mann ist ein öffentliches Unglück«. Pathos und Komik in Thomas Manns Goethe-Verehrung, in: Hans Richard Brittnacher, Thomas Koebner (Hg.): Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation, Würzburg 2010, 143-150.

*²³ Frederick A. Lubich: Goethe and Thomas Mann: Elective Affinities between German Classicism and Modernity, in: Germanic notes and reviews, Bd. 43, Nr. 1, 2012, 21-26.

*²⁴ Koopmann: Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge.

*²⁵ Elsaghe: Einleitung, 12. Elsaghe arbeitet im zweiten Teil seiner Einleitung die Beziehung von Manns Goethe-Essays zum zeitgeschichtlichen Kontext heraus. Vgl. ebd., 26ff.

*²⁶ Brief Thomas Manns an Käthe Hamburger vom 10.9.1932, in: Thomas Mann, Käthe Hamburger: Briefwechsel 1932-1955, hg. v. Hubert Brunträger, Frankfurt a.M. 1999, 21.

*²⁷ Friedhelm Marx: »Die Menschwerdung des Göttlichen«. Thomas Manns Goethe-Bild in »Lotte in Weimar«, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 10, 1998, 113-132, hier 131.
 *²⁸ Herbert Lehnert: »Goethe, das deutsche Wunder.« Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 12, 1999, 133-148, hier 133.

Tabelle 3: Medialisierungen von Thomas Manns Essay Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters

Art der Medialisierung	adressierte bzw. erreichte Öffentlichkeitssphäre	Interaktion mit...
Rede bei der Goethefeier der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin am 18.1.1932	Mitglieder der Preußischen Akademie der Künste (Öffentlichkeitssphäre 1)	...(literarischem) Kunstdiskurs
Übertragung im Reichsrundfunk am Abend des 18.1.1932	»Deutsche (Kultur-)Nation« (Öffentlichkeitssphäre 2)	...deutschem kulturpolitischem Diskurs
	Breite deutsche Öffentlichkeit (Öffentlichkeitssphäre 5)	...(deutschem) Breitendiskurs
Veröffentlichung in der Goethenummer der <i>Revue Europe</i> (15. April 1932)	»Frankreich« (Öffentlichkeitssphäre 3)	...französischem kulturpolitischem Diskurs
	»Europa«/»Menschheit« (Öffentlichkeitssphäre 4)	...internationalem kulturpolitischem Diskurs
Veröffentlichung in der Goethenummer der <i>Neuen Rundschau</i> (März-April 1932)	Deutsche intellektuelle Elite (Öffentlichkeitssphäre 5)	...(deutschem) Metadiskurs

4.1 Goethe im Kunstdiskurs – Öffentlichkeitssphäre 1: Preußische Akademie der Künste

Den primären Adressatenkreis der Rede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* bilden die Mitglieder der Preußischen Akademie der Künste,⁹ die am 18. März 1932 eine eigene Goethefeier veranstaltet. Die Akademie wurde 1696 nach dem Vorbild der Académie française gegründet; erst 1926 wird ihr eine Sektion für Dichtkunst angegliedert, der auch Thomas Mann angehört.¹⁰ Die Aufgaben und Funktionen der literarischen Institution sind von Beginn an umstritten. In der Debatte um die Statuten und vor allem die Nennung der Sektion, die die Mitglieder in den ersten Jahren beschäftigt, geht es im Kern um die Definition dessen, was überhaupt unter ›Dichtkunst‹ zu verstehen ist.¹¹ Vereinfacht dargestellt stehen sich zwei Lager gegenüber. Diejenigen, die sich für die Umbenennung der Abteilung in »Sektion für Dichtung« einsetzen (u.a. Erwin Guido Kolbenheyer, Wilhelm Schäfer, Wilhelm von Scholz, aber auch Ludwig Fulda) pflegen einen engen, vor allem aber emphatischen und vitalistischen Begriff vom Dichterischen als etwas Gestalterischem, Substanziellem und Emotionalem, dem gemeinschaftsbildende Kräfte zugeschrieben werden. Ihre Auffassung von Dichtung kann man als eine mystische bezeichnen.

Anders ist das bei den Mitgliedern, die sich für eine Umbenennung in »Sektion für Literatur« (u.a. Thomas Mann, Alfred Döblin) bzw. »für literarische Kunst« (Heinrich Mann) aussprechen. Damit soll die Möglichkeit gewährt sein »sich nicht dauernd auf das rein Poetische zu beschränken, sondern das kritisch-essayistische, historisch-kulturphilosophische Element mit einzubeziehen«¹². Vorgeschlagen wird ein integrativer Literaturbegriff, der auch nicht genuin dichterische Phänomene einschließt. Diese Öffnung des Literarischen geht mit der Betonung der gesellschaftlichen Funktion von Literatur einher. So unterstreicht etwa Döblin, dass die »Dichter [...] sich nicht absondern« dürften, »wenn das allgemeine, soziale, kulturelle Gewissen sie ruft«¹³. Die emphatische Idee von Dichtung wird von den ›Literaten‹ also entmystifiziert und rationalisiert: Die Literatur wird von ihnen auch als etwas Moralisches und Politisches verstanden. Der Akademie-Streit führt Anfang Januar 1931 zum Austritt Kolbenheyers, Schäfers und Strauss' und zur vorübergehend republikanischen Neuorientierung der Sektion um Heinrich Mann als neuen Vorsitzenden.

Vor diesem Hintergrund findet am 18. März 1932 die Goethefeier der Akademie der Künste statt, gefolgt von der Eröffnung der Ausstellung *Goethe und seine Welt*, in der Gegenstände aus der Sammlung Kippenberg gezeigt werden.¹⁴ Die Veranstaltung, an der

9 Das bekräftigt der Titel der Einzelausgabe im S. Fischer-Verlag: Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters: Rede zum 100. Todestag Goethes*, gehalten am 18. März 1932 in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1932.

10 Zur Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste vgl. Inge Jens: *Dichter zwischen rechts und links* [1971], Leipzig 1994.

11 Zum Folgenden vgl. das Kapitel »Dichter contra Literaten« in: Ebd., 112-169.

12 Thomas Mann, zitiert nach: Ebd., 123.

13 Alfred Döblin, zitiert nach: Ebd., 124.

14 *Goethe und seine Welt*. Sammlung Kippenberg. Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste, Berlin 1932.

Abbildung 5: Goethefeier der Akademie der Künste Berlin 1932



Bundesarchiv, Bild 183-H25661

Foto: v. Reg. I 1932

Links am Vortragspult: Thomas Mann; in der ersten Reihe ganz links: Heinrich Mann und Ludwig Fulda.

Quelle: Deutsches Bundesarchiv, Bild 183-H25661.

laut Presseberichten neben Schriftstellern und Künstlern (Heinrich Mann, Ludwig Fulda, Max Liebermann, Käthe Kollwitz) auch Politiker (der Kultusminister Adolf Grimme) und Diplomaten (der französische Botschafter André François-Poncet) teilnehmen (Abbildung 5), sprengt den Rahmen einer Diskussion über Dichtung und Literatur. Doch liest man den Ausstellungsführer, wird deutlich, dass der Streit um das Wesen der Dichtkunst zu diesem Zeitpunkt keineswegs beigelegt ist und am Fall Goethe weitergeführt wird. Einleitend wird erinnert, dass er 1789 zum Ehrenmitglied der Akademie ernannt wurde. Er kann somit als Ahnherr der Institution und vor allem der neuen Sektion für Dichtkunst – hier wohlgermerkt »Abteilung für Dichtung« genannt – gelten:

»Wenn die Preußische Akademie der Künste, die heute eine eigene Abteilung für Dichtung hat, sich entschloß, ihren großen Toten [...] durch eine Ausstellung zu feiern, so konnte es sich nicht darum handeln, nur Ausschnitte aus seinem Leben und Werk zu geben, sondern es mußte erstrebt werden, ihn in seiner beispiellosen Ganzheit als Mensch und Dichter zu zeigen.«¹⁵

Goethe wird zum Ideal einer dichterischen Persönlichkeit modelliert, wobei an den emphatisch-mystischen Dichtungsbegriff angeknüpft wird. Der Dichter ist der Unerreichbare, bei dem Leben und Werk im Dienst der Kunst ineinander aufgehen. Goethe wird als der Klassiker für die emphatische Auffassung von Dichtung gebraucht. Dieser Ge-

15 Ebd., 7.

danke wird in zahlreichen Gedenkreden ausgeführt, exemplarisch etwa bei Wilhelm Schäfer.¹⁶

In seinen Beiträgen zum Goethejahr bezieht sich auch Mann auf den Akademie-Streit. In seiner Weimarer Rede präsentiert er den Jubilar ausdrücklich als Schriftsteller und eben nicht, wie sonst üblich, als Dichter, womit er Goethe für das Lager der Literaten in Anspruch nimmt.¹⁷ In der Berliner Rede sind ebenfalls deutliche Anklänge an die Diskussion über Wesen und Funktion der Literatur zu vernehmen, weshalb sie als künstlerische Programmatik gelesen werden kann. Indem Mann Goethe als Bürger zeichnet, also alle »Züge, [...], die man im schlechten und rechten, landläufigen Sinn bürgerlich nennen kann« (GRBZ, 312), in der Biografie des Klassikers herausstellt, entmystifiziert er die Figur des genialen, »ganzen« Dichters. Goethe erscheint im ersten Teil des Vortrags als ein bodenständiger Durchschnittsmensch, der Wert auf gutes Essen, Regelmäßigkeit, Ordnung und Fleiß legt. Der Schaffensprozess wird ebenso rationalisiert: Mann relativiert den Wert künstlerischer Inspiration und Originalität, die sonst einen zentralen Platz in der Repräsentation von Dichtung einnehmen, indem er wiederholt auf die soziokulturellen Bedingungen des Schriftstellerdaseins hinweist. Dass überhaupt Werke von Goethe existieren, habe man weniger genialischen Eingebungen denn seiner bürgerlichen Erziehung zu verdanken, konkret dem »produktionsethischen Befehl des Fertigmachens« (GRBZ, 315), der ihm von Kindheit an durch den Vater vermittelt worden sei:

»Dem Egoismus des Traums und Selbstgenusses müssen Antriebe sozialer, oder, wenn man will, bürgerlicher Sympathie und Dienstwilligkeit entgegenstehen, damit es zum verwirklichten Werke komme; und wer weiß, ob der ›Faust‹ auch nur die äußere Abgeschlossenheit gewonnen hätte, deren das innerlich unendliche Werk fähig war, wenn nicht der bürgerliche Vater diesen pädagogischen Imperativ des ›Fertigmachens‹ der kindlichen Seele eingepflanzt hätte.« (GRBZ, 315)

Dass Mann ausgerechnet *Faust* als das Ergebnis bürgerlicher Erziehung und geordneter Lebensführung anführt, kann als Provokation gewertet werden, wird das Drama zu diesem Zeitpunkt doch als Ausdruck höchsten Dichtertums, als »Vermächtnis«¹⁸ dargestellt, das losgelöst von seinem materiellen, sozial- und kulturgeschichtlichen Entstehungskontext sei.

Kennzeichnend für diesen Umgang mit dem Werk ist der Plan der Akademie-Ausstellung (Abbildung 6), deren Herzstück *Faust* bildet: Der Saal, in dem die Stoffgeschichte rekonstruiert wird, steht symbolisch im Mittelpunkt der »Ganzheit«, die Goethe repräsentiert; im Führer heißt es dazu, der Fauststoff sei erst durch Goethe »in das Reich der Idee, in die Sphäre der hohen Kunst«¹⁹ erhoben worden. Manns

16 Wilhelm Schäfer: Warum feiern wir Goethe? Festrede zum 100. Todestag im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt am Main, in: Wilhelm Schäfer (Hg.): Deutsche Reden, München 1933, 215-227.

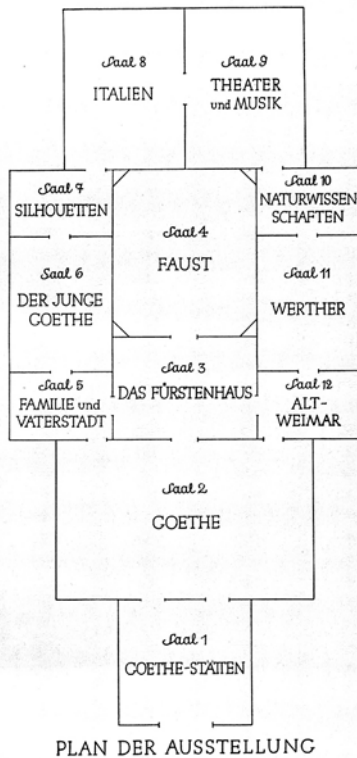
17 Mann: Goethes Laufbahn als Schriftsteller [1932].

18 Vgl. etwa Wolfgang Golther: Goethes Faust. Ein Vermächtnis. Rede gehalten am 22. Juni 1932 in der Aula der Universität Rostock, Rostock 1932.

19 Goethe und seine Welt. Ausstellung, 32.

pragmatische Schilderung kommt dagegen einer Rationalisierung des dichterischen Schaffens gleich: *Faust* konnte nur entstehen, weil Goethe seiner dichterisch-künstlerischen Anlage zu widerstehen wusste. Überspitzt formuliert, könnte man sagen, dass es sich sogar um ein anti-poetisches Werk handle. Mann argumentiert mit Goethe gegen jene kunstreligiösen Auffassungen, die der Gestaltung der Ausstellung zugrunde liegen, indem er darauf hinweist, dass »er [Goethe] [...] für Schwärmer, für poetische Enthusiasten jederzeit kalte Duschen bereit« habe (GRBZ, 328). Das Klassikermodell, das vom Lager der ›Dichter‹ verwendet wird, wird systematisch dekonstruiert.

Abbildung 6: Plan der Goethe-Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste



Quelle: Katalog zur Ausstellung »Goethe und seine Welt. Sammlung Kippenberg« in der Preußischen Akademie der Künste, Berlin 1932.

Doch bleibt es nicht bei dieser Entmystifizierung der Dichterfigur. Goethe wird zum engagierten Schriftsteller modelliert, der – wie auch Mann seit Ende der 1920er Jahre – gesellschaftspolitische Verantwortung übernimmt. Zum Vorbild wird Mann vor allem der »greise Goethe«, bei dem er »wachsende Anteilnahme [...] an utopisch-welttechnischen Fragen« (GRBZ, 339) sieht. Er nennt seine »Begeisterung für Projekte, wie den Durchstich der Landenge von Panama« als Beispiel und unterstreicht, dass Goethe

davon »mit einer Eindringlichkeit und Ausführlichkeit spricht, als sei es ihm wichtiger als alle Poesie, und das war es zuletzt in der Tat.« (Ebd.) Eine Hinwendung zu sozio-ökonomischen Fragen sieht der Autor ebenfalls am Ende des *Faust*-Dramas. Dass Faust seinen viel zitierten »höchsten Augenblick« in der »Trockenlegung eines Sumpfes« erlebe, wertet er als »Affront gegen die einseitig schöngeistig-philosophische Zeitrichtung« (GRBZ, 340).

Dieses ausdrückliche Lob von Goethes Interesse für die sozio-ökonomische Realität und die gleichzeitige Abwertung des rein Poetischen deutet auf eine weitere Entwicklung in Manns Auffassung von Literatur hin. Der Schriftsteller plädiert nicht mehr für einen integrativen Literaturbegriff, wie er es noch im Rahmen des Akademie-Streits tat, sondern spielt poetisches Dichten und politisches, d.h. in die gesellschaftliche Wirklichkeit eingreifendes Schreiben gegeneinander aus. In Zeiten von »Nöten und Krisen des Überganges« (GRBZ, 309) misst er dem zweiten die größere Bedeutung zu. Mann nutzt die Figur des alten, gesellschaftlich interessierten Goethe zur Legitimierung einer anti-poetischen Auffassung von Literatur. Mit diesem alternativen Klassikerkonzept rechtfertigt er seine eigene Hinwendung zum Politischen. Insofern greift Mann auf die Funktionsmechanismen des Kunstdiskurses zurück: Mit dem Klassiker, wie Mann ihn modelliert, klärt er seine eigene Position innerhalb des künstlerisch-literarischen Feldes. Nur dient ihm der Klassiker in diesem Fall gewissermaßen zur Verortung *außerhalb* des künstlerisch-literarischen Feldes: Mann appelliert zur Überwindung der Kunst durch die Kunst. Liest man den Essay als (anti-)poetisches Programm, das an die Mitglieder der Akademie gerichtet ist, dann kann der Appell an die Bürgerlichkeit, mit der die Rede schließt, auch als Warnung an die Schriftsteller und Künstler gedeutet werden: »Es nützt nichts, die Vernunft zu verhöhnen und einen verstockten Gemüts- und Tiefenkult zu treiben, dessen heutige Gottgeschlagenheit und Lebensverlassenheit sich darin erweist, daß er als eine Art verzweifelter und haßerfüllter Totschlagessentimentalität sich darstellt.« (GRBZ, 341)

4.2 Goethe im kulturpolitischen Diskurs: Manns Rede vor der deutschen, französischen und internationalen Öffentlichkeit

Die Hinwendung zum Politischen, zu der Mann aufruft, macht er mit seiner Vortragstätigkeit im Goethejahr vor. Durch ihre Medialisierungen erreicht seine Rede nicht nur die Mitglieder der Akademie, sondern mindestens drei weitere Öffentlichkeitssphären. Die Übertragung im Reichsrundfunk, d.h. in allen deutschsprachigen Sendern, ermöglicht es, die gesamte deutsche Nation zu adressieren. Die Übersetzung und Erscheinung in der Zeitschrift *Europe* lässt den Text zum einen mit der französischen Öffentlichkeit, zum anderen mit jener internationalen *République des lettres* interagieren, die das Periodikum zu (re)konstruieren sucht. »Deutsche Nation«, »Frankreich« und »Menschheit« sind hierbei jeweils ideale Projektionen von Gemeinschaften, denen der Klassiker als orientierende und handlungsweisende Bezugsfigur angeboten wird.

4.2.1 Öffentlichkeitssphäre 2: ›Deutsche Nation‹ – Goethe als Nationalklassiker

Dass Goethe im 19. Jahrhundert zum deutschen Nationalklassiker modelliert wurde, ist im ersten Teil dieses Buches bereits angesprochen worden. An den Gedenkfeiern des Jahres 1932 in Deutschland lässt sich zeigen, wie er in einem neuen historischen, soziokulturellen sowie medialen Kontext in seiner identitätsstiftenden und repräsentativen Funktion wiederbelebt wird. Nicht, dass Goethe als Nationalklassiker in der Zeit vor seinem hundertsten Todestag ernsthaft infrage gestellt worden wäre – erinnert sei nur an die Bedeutung, die ihm im Gründungsprozess der Weimarer Republik verliehen wurde.²⁰ Doch vor dem Hintergrund seiner realen oder imaginierten Gefährdung zu Beginn der 1930er Jahre wird das Nationalklassikerparadigma mit allen verfügbaren rhetorischen und medialen Mitteln reaktiviert. Das Jubiläum bietet die Gelegenheit, Goethes Autorität vor der Nation neu zu begründen.

Der Begründungsprozess gestaltet sich allerdings zum Streitfall: So sehr über Goethes Funktion als Nationalklassiker innerhalb der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ Konsens besteht, so sehr divergieren die Ansichten über die inhaltliche Festlegung des Modells. Diese Momente der Konsensbildung und der Auseinandersetzung in der Neumodellierung des Nationalklassikers werden im Folgenden nachgezeichnet. Manns Essay wird dazu im Verhältnis zur deutschen Öffentlichkeitssphäre analysiert. Es wird gefragt, inwiefern sich das von ihm entworfene Klassikerkonzept in eine deutsche Bedarfskonstellation einpasst, aber auch, inwiefern es vom vorgegebenen Rahmen abweicht.

4.2.1.1 (Re-)Konstruktion der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹

»Aufruf zum Goethejahr«

Der Ton, der anlässlich des Goethejahrs 1932 in der deutschen Öffentlichkeit dominiert, ist in einem kurzen Text angegeben, der am 16. und 17. März, wenige Tage vor Goethes eigentlichem Todestag am 22. März, in der Tagespresse verbreitet wird. Um die Mechanismen der Neumodellierung des Nationalklassikers nachvollziehen zu können, lohnt es, diesen richtungsweisenden *Aufruf zum Goethejahr* näher zu betrachten. Er wird hier deshalb in voller Länge zitiert:

»Wenn am 22. März der Tag zum hundertsten Male wiederkehrt, an dem Deutschlands vollendetster Geist seinem Glauben gemäß in die Unsterblichkeit einging, so kann der Tag, der damals die Klage um den unersetzlichen Verlust entfesselte, kein *Trauertag* mehr sein: Er bedeutet jetzt das freudigstolze Bewußtsein eines unverlierbaren Besitzes, der dem Volke *Goethes* nicht geraubt werden kann, es sei denn, daß es sich selbst aufgibt. Die immer neue Erwerbung dieses Besitzes und das gläubige Festhalten an den geistigen Gütern der Nation spendet die Kraft des Aufblicks zum Ewigen und zur Erhebung über die Not der Zeit.

Goethe hat in den Jahren hoffnungslosen Tiefstands seinem Volke den Weg der Wiedergeburt gewiesen. Seine größte Dichtung zeigt die Vision des *freien Volkes* auf

20 Vgl. Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil IV 1918-1982, München 1984, xxii.

freiem Grunde als ein Vermächtnis des Dichters, der, weit in die Zukunft blickend, die Aufgaben neuer Gesellschaftsordnung als Naturgesetz wechselseitiger Hilfe und werktätiger Liebe auffaßte. Wie er selbst alle Gegensätze der menschlichen Natur in sich trug und den leidenschaftlichen Zwiespalt seines Innern zum befreienden Einklang brachte, so mahnt sein Geist zur *einträchtigen Ueberwindung selbsterfleischenden Streit*es. Der Name Goethe bedeutet dem deutschen Volke eine Botschaft inneren Friedens.

Wie Goethes Werk aus allen Wurzeln des Volkstums aufstieg und dessen Kräfte zusammenfaßte, so werde seine Erscheinung zum Sinnbild eines Eingefühls der über Deutschlands Grenzen hinaus in seiner Sprache verbundenen Gemeinschaft.

Goethes 100. Todestag soll, wie einstmals Schillers 100. Geburtstag, ein Weckruf für das Einheitsbekenntnis des über die ganze Erde verstreuten Deutschtums werden. Wie nach Goethes Meinung erst die Erfüllung im eigenen Volkstum Schwingkraft verleiht zum Einswerden mit der Welt, so ist sein Dichterwort als Stimme der Menschheit zur *Weltsprache* geworden, in der die Völker der Erde einander verstehen werden. Die Goethefeier wird zur Weltfeier.

Wenn am 22. März in der Sterbestunde des Mittags die Glocken läuten, soll der Geist Goethes durch alle deutschen Lande ziehen. Während im Namen des deutschen Volkes der Kranz am Sarge der Weimarer Fürstengruft niedergelegt wird, möge jeder Deutsche sich dankbar bewußt werden, daß Goethe auch für ihn gelebt und gewirkt hat. Das Goethejahr soll die ganze Volksgemeinschaft in einem Erlebnis zusammenführen, das mit großer Vergangenheit verbindet und über die Not der Gegenwart eine Brücke schlägt in eine bessere Zukunft.«²¹

So der Wortlaut des hochoffiziellen, von Julius Petersen entworfenen Textes, der von zahlreichen Repräsentanten des politischen und geistigen Deutschlands unterzeichnet ist.²² Er enthält, wie Wolfgang Frühwald zurecht bemerkt, »verräterisch nationalistische und ethnizistische Töne«²³. Bevor näher auf die Semantik des *Aufrufs* eingegangen wird, soll jedoch seine performative Wirkung ins Auge gefasst werden.

Der Text ist eine einzige Beschwörung von nationaler Einheit. Angesichts der äußerst angespannten politischen Lage – der Reichspräsidentenwahl am 13. März und 10. April war ein brutaler Wahlkampf vorausgegangen – kann man das bestenfalls als Wunschträumerei bezeichnen. Kurt Hiller, der den *Aufruf* in der *Weltbühne* sarkastisch kommentiert, weist zusätzlich auf die soziale Krise hin, die sich in Folge der Weltwirtschaftskrise verschärft hatte: »Das Goethejahr soll die ganze Volksgemeinschaft in einem Erlebnis zusammenführen« ... vor allem wohl die ausgesteuerten Erwerbslosen.«²⁴ Nicht nur die deutsche Gesellschaft im Ganzen, auch ihre intellektuelle Elite ist zu diesem Zeitpunkt zutiefst gespalten. Zumindest kurios mutet es an, wenn unter dem Text die Namen von Erwin Guido Kolbenheyer und Hermann Stehr neben denen

21 Hier zitiert nach: Goethe – Mahner zur Einheit. Der deutsche Aufruf zum 100. Todestag am 22. März, in: Vossische Zeitung, 16.3.1932. Alle Hervorhebungen im Original. Im Folgenden als Aufruf zum Goethejahr zitiert.

22 Potempa: Thomas Mann: Beteiligung an politischen Aufrufen, 81f.

23 Wolfgang Frühwald: Das Goethejahr 1932: Thomas Mann liest Goethe, in: Karl Eibl, Bernd Scheffer (Hg.): Goethes Kritiker, Paderborn 2001, 101-116, hier 113.

24 Kurt Hiller: Im Namen Goethes, in: Die Weltbühne, Bd. 28, Nr. 12, 22.03.1932, 457-458.

von Thomas Mann, Ricarda Huch und Gerhart Hauptmann stehen, hatte doch der öffentlich ausgetragene Akademiestreit die divergierenden Auffassungen von Literatur und Kulturpolitik dieser Schriftsteller deutlich zutage treten lassen. Und dass hinsichtlich der Goethefeier bei Weitem keine Einhelligkeit unter deutschen Intellektuellen bestand, hatte die heftige Debatte, die von der Rundfrage der *Literarischen Welt* im Herbst 1931 ausgelöst worden war, ohnehin gezeigt.

Der *Aufruf zum Goethejahr* hat in seinem pathetisch-feierlichen Duktus und seiner Leugnung der realen gesellschafts- und kulturpolitischen Umstände etwas von einer rein formellen Bekundung von Eintracht in einer aussichtslosen Situation. Doch ergibt sich daraus die zentrale Funktion, die dem Nationalklassiker 1932 in Deutschland zugeschrieben wird: Goethe dient der (Wieder-)Herstellung nationaler Einheit. Dass dies ganz konkret gemeint ist, zeigt der *Aufruf*: Als performativer Akt grenzt er eine deutsche Öffentlichkeitssphäre ab; als semantisches Aggregat gibt er Sprach- und Deutungsmuster vor, er legt einen Frame fest, der den je individuellen Modellierungen des Nationalklassikers zugrunde liegt.

Abgrenzung einer nationalen Öffentlichkeitssphäre

Die koordinierte Publikation des *Aufrufs* in den großen Tageszeitungen grenzt eine nationale Öffentlichkeitssphäre für die Goethefeier ab. Von besonderem Interesse ist der Hinweis auf den Schillerzentenar von 1859, der als Vorbild für den Goethezentenar erwähnt wird. Wie Thorsten Logge gezeigt hat, fungierte er in zweifacher Hinsicht als Schlüsselmoment im Prozess der Nationsbildung. Zum einen ermöglichte er eine vertikale – explizite – Vernetzung der Feiernden in der Identifikation mit dem Nationalklassiker Schiller, der den Teilnehmern in allen Festreden als gemeinsamer Bezugspunkt in der Vergangenheit und Fluchtpunkt in der Zukunft präsentiert wurde.²⁵ Zum anderen bewirkte er eine horizontale – implizite – Vernetzung der Feiernden in den unterschiedlichen Städten und Ländern in einer von der medialen Berichterstattung immer wieder konstatierten Handlungsgemeinschaft.²⁶ In Logges performanztheoretischer Perspektive ist die horizontale Ebene der Vernetzung von größerer Bedeutung als die vertikale Achse der Gemeinschaftsstiftung. Im Hinblick auf die Schillerfeiern hält er fest: »Zugetragen [...] haben sich viele Einzelfeste, die erst in der Summe als *Nationalfest* verstanden werden können. Das Nationalfest selbst jedoch ist als Gesamtes nur über die Berichterstattung erfass- und erlebbar.«²⁷ Die erinnerungspolitische Bedeutung der ersten deutschen Dichterfeier im 19. Jahrhundert liegt in diesem innovativen Moment: der Einbeziehung moderner Massenkommunikation zur aktiven Gestaltung des Nationalen.

So erklärt sich die Bezugnahme auf die Schillerfeiern im *Aufruf zum Goethejahr*. Mit der Vorstellung von einer gemeinsamen »großen Vergangenheit« und der Perspektive auf eine »bessere Zukunft« bleibt die Achse der vertikalen Vernetzung des »Volks Goe-

25 Thorsten Logge: Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika, Göttingen 2014, 394ff.

26 Ebd., 397ff.

27 Ebd., 406.

thes«²⁸ allgemein gehalten. Überblickt man die unterschiedlichen Auslegungen des Nationalklassikermodells in den individuellen Beiträgen, wird klar, dass auf der inhaltlichen Ebene der Bedeutungszuschreibung kein Konsens zu erreichen wäre. Wer in Schillers hundertstem Geburtstag Anlass zur Feier sah, identifizierte sich mit hoher Wahrscheinlichkeit mit deutschnationalem Gedankengut. Eine solche Eindeutigkeit ist in der Zwischenkriegszeit nicht mehr denkbar: Alle feiern Goethe, aber alle feiern ihn anders. Wichtiger ist also das Moment der horizontalen Vernetzung: Es geht um das »Erlebnis«²⁹ von Gemeinschaft, das durch das nationale Medienereignis ermöglicht wird. Was sich im Hinblick auf das Jubiläum von 1859 rückblickend in der Berichterstattung ereignet, wird 1932 gezielt gefördert. Die Einheit der Nation soll durch das Goethejubiläum erfahrbar gemacht werden, wofür die neuen Massenmedien eingesetzt werden. Der *Aufruf* zirkelt eine nationale Öffentlichkeitssphäre ab, in der Goethe als einheitsstiftendes Zeichen wirkt. In diesem Medienraum können inhaltliche Deutungsunterschiede überspielt werden: Singuläre Zugriffe auf den Nationalklassiker werden antizipierend inkludiert und performativ zur nationalen Angelegenheit deklariert.

Dass das Goethejahr 1932 im Hinblick auf die diskursive Vernetzung der Nation im Kontinuitätsverhältnis zum Schillerjubiläum steht, sieht man an der dichten Berichterstattung in den Printmedien. Nahezu jede Veranstaltung, die sich auf lokaler, nationaler oder internationaler Ebene auf den Nationalklassiker bezieht, wird in der regionalen und/oder überregionalen Tagespresse angekündigt und gegebenenfalls im Nachhinein kommentiert. Die Bedeutung dieser Einzelmeldungen für das Gesamtereignis »Goethe-Nationalfeier« spiegelt sich in der Quellenlage: Artikel über die Goethefeiern in insgesamt 148 deutschen Städten sowie im europäischen und außereuropäischen Ausland wurden sorgfältig von der Goethe-Gesellschaft in Weimar gesammelt und archiviert.³⁰ Die Sammlung dokumentiert das Entstehen einer medial vernetzten Fei-ergemeinschaft, in der jedes Einzelereignis dem Großereignis »Goethe-Nationalfeier« zugeordnet wird.

Ähnlich wie im Jahr 1859 gestaltet sich die internationale Vernetzung des »über die ganze Erde verstreuten Deutschtums«³¹, wie es wörtlich im *Aufruf* heißt. Obwohl die deutschen Goethefeiern im Ausland quantitativ von geringerer Bedeutung sind, spielen sie eine maßgebliche Funktion in der Bestimmung einer *deutschen* Öffentlichkeitssphäre – in Abgrenzung zur internationalen Öffentlichkeit, die ebenfalls das Goethejubiläum begeht. Ein Beispiel ist die Ansprache des Archäologen Ludwig Curtius bei der Goethefeier der Deutschen in Rom, die bereits im ersten Satz eine deutsche Identität durch den insistierenden Gebrauch der ersten Person Plural behauptet und die eigene Kulturgeschichte von der anderer Völker abgrenzt: »Wir Deutsche haben bei grossem Unglück unserer politisch-nationalen Geschichte einen ungeheuren Glücksfall in unserer Geistesgeschichte vor anderen Völkern hinaus. Das ist die zeitliche Nähe des

28 *Aufruf zum Goethejahr*.

29 *Ebd.*

30 GSA: Reichsgedächtnisfeier zum 100. Todestag Goethes 1932. Sammlung an Zeitungsartikeln über Goethefeiern in deutschen Städten und im Ausland.

31 *Aufruf zum Goethejahr*.

grössten Genius unseres Volkstums, Wolfgang Goethes.«³² Der Nationalklassiker markiert inkludierend die Zugehörigkeit zum deutschen Volk, exkludierend die Differenz gegenüber anderen Völkern. Er fungiert als distinguierendes und identitätsstiftendes Zeichen. Die Berichterstattung in italienischen und deutschen Zeitungen lässt diese Zugehörigkeit über die Grenzen hinweg erfahrbar werden.

Der mediale Kontext der Zwischenkriegszeit ermöglicht noch wirksamere Formen der Vernetzung. Bei der Konstitution einer nationalen Öffentlichkeitssphäre kommt dem Rundfunk eine herausragende Rolle zu. Seit 1929 ermöglichten es Reichssendungen, bedeutende kulturelle und politische Anlässe über alle Rundfunksender in Deutschland zu übertragen,³³ im Goethejahr werden die zentralen Festveranstaltungen auf diese Weise als nationale Medienereignisse inszeniert. So bleiben weder das Glockengeläute zur Mittagsstunde des 22. März noch die Kranzniederlegung in der Fürstengruft in Weimar, die im *Aufruf* angekündigt werden, rein metaphorische Gemeinschaftserlebnisse: Ihre Übertragung über den Reichsrundfunk macht die Teilnahme auf nationaler Ebene real erfahrbar. In der *Badischen Landeszeitung* wird die mediale Partizipation an der Reichsgedächtnisfeier in Weimar und das virtuelle Gemeinschaftserlebnis folgendermaßen beschrieben: »In Gedanken wenigstens ist man in Weimar, durch das Radio sind wir dort. Der Sonnenschein in den Straßen Mannheims ist der gleiche. Frühling im deutschen Land, das seinen großen Dichter ehrt.«³⁴

In der Woche um Goethes Todestag am 22. März werden außerdem als Reichssendungen übertragen: die Rede Thomas Manns in der Preußischen Akademie der Künste am 18. März;³⁵ das Goethe-Konzert unter der Leitung von Bruno Walter aus dem Gewandhaus zu Leipzig, der Festakt aus Goethes Arbeitszimmer im Frankfurter Goethehaus, bei dem ein Text des verstorbenen Friedrich Gundolf vorgelesen wird,³⁶ und eine Hörfolge zu Goethes Tod am Abend des 21. März; die Rede Julius Petersens bei der Reichsgedächtnisfeier in der Weimarahalle, die Festrede von Albert Schweitzer in Frankfurt sowie die *Faust II*-Einspielung von Ernst Hardt am 22. März.³⁷ Der Sinn all dieser Veranstaltungen realisiert sich erst in der medialen Übertragung. Beim Festakt in

32 Ludwig Curtius: Goethe als Erscheinung. Ansprache bei der Goethefeier der Deutschen in Rom am 31. März 1932 im Festsaal der Anima, Rom 1932.

33 Ludwig Stoffels: Kunst und Technik, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 2, München 1997, 682-724.

34 Anonym: Deutschlands Goethefeier in Weimar. Die große Reichsgedächtnisfeier in Anwesenheit des Reichskanzlers in: Neue Badische Landeszeitung, 22. März 1932.

35 Auf der Fotografie, die während des Vortrags in der Berliner Akademie entstanden ist (Abbildung 5), ist das Mikrofon, durch das der Redner virtuell mit der gesamten deutschen Öffentlichkeit verbunden ist, an zentraler Stelle zu sehen.

36 Gundolfs Rede zu Goethes hundertstem Todestag war ursprünglich für die Pariser Universität bestimmt, an der er im März 1932 sprechen sollte. Vgl. Friedrich Gundolf: Rede zu Goethes hundertstem Todestag, Berlin 1932.

37 Zu Hardts Rundfunk-Faust vgl. Theresia Wittenbrink: Rundfunk und literarische Tradition, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 2, München 1997, 996-1097, bes. 1078ff.; Sophie Picard: Goethe und das Radio: eine Win-win-Situation 1932 und 1949, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 121-138.

Goethes Frankfurter Arbeitszimmer z.B. dürften außer den beteiligten Sprechern und Technikern keine weiteren Zuhörer anwesend gewesen sein; auch das *Faust*-Hörspiel, das live im Studio aufgenommen wird, entfaltet seine Wirkung erst im nationalen Senderaum. Die explizite oder implizite Adressierung der Nation, die in nahezu allen Beiträgen zum Goethejahr enthalten ist, wird durch die Übertragung im Reichsrundfunk konkretisiert.

Die Öffentlichkeitssphäre, die durch den *Aufruf* definiert und das Medienereignis Jubiläum konkretisiert wird, kann als symbolischer Raum aufgefasst werden. Er ist in vielerlei Hinsicht eine Reduktion des 1927 in Wien entworfenen ›Welt-Raums‹. Kennzeichnend ist, dass die deutsche Nation als Kulturnation definiert wird. Das grundlegende Kriterium bildet die deutsche Sprache: Die »in seiner [Goethes] Sprache verbundene Gemeinschaft«³⁸, so der *Aufruf*, ist durch sie sowohl vertikal mit dem Nationalklassiker als auch horizontal mit allen anderen Deutschsprachigen vernetzt. Der symbolische Raum der Goethefeiern ist um den primären Erinnerungsort Weimar, Goethes Sterbestätte, strukturiert, zu der weitere Goethestätten wie Frankfurt am Main oder Rom treten. Die Goethestätten sind Symbolorte, die eine imaginäre Topografie der deutschen Kulturnation entstehen lassen.³⁹ Germanisten wie Petersen sind in dieser Kulturnation tonangebend: Die ›Goethe-Philologie‹ wird in der integrativen und erzieherischen Funktion bestätigt, die ihr seit der Zeit des wilhelminischen Kaiserreichs zukommt.⁴⁰ Mit repräsentativen Persönlichkeiten wie Mann und Schweitzer werden aber noch zwei weitere Diskursfelder einbezogen, die das Sprechen innerhalb der deutschen Öffentlichkeitssphäre prägen: Literatur und Ethik. Die Politik bleibt – anders als bei der Wiener Beethovenfeier – ausgeschlossen: Keine größere Rede des Goethejahrs wird von einem Staatsrepräsentanten gehalten. Die Kulturnation definiert sich damit abseits des Politischen und Diplomatischen.⁴¹ Schließlich gelten innerhalb des symbolischen Raums der Goethefeiern feststehende Formen der Ehrung. Die Gedenkfeiern folgen stets einem geregelten Muster mit musikalischer Einleitung, Grußworten, Gedenkrede und musikalischem Abschluss. Die Gedenkrede bildet dabei die höchstmögliche Form der Ehrung.

Mit der deutschen Sprache, den Symbolorten, den Diskursfeldern und den Formen der Ehrung wird eine Art Koordinatensystem der deutschen Goethefeiern festgelegt. Alle Veranstaltungen, die an die nationale Öffentlichkeit adressiert sind, lassen sich darin einordnen. So können nahezu alle Festredner im deutschsprachigen Raum den von Petersen, Mann und Schweitzer repräsentierten Diskursfeldern zugeordnet werden: Die Germanistik, mit Persönlichkeiten wie Gerhard Fricke, H. A. Korff, Harry Maync oder

38 *Aufruf zum Goethejahr*.

39 Vgl. Paul Kahl: *Goethe – Nation – Museum. Goethehäuser als Symbolorte der deutschen »Kulturnation«*, in: Constanze Breuer, Bärbel Holtz, Paul Kahl (Hg.): *Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2015, 43-56.

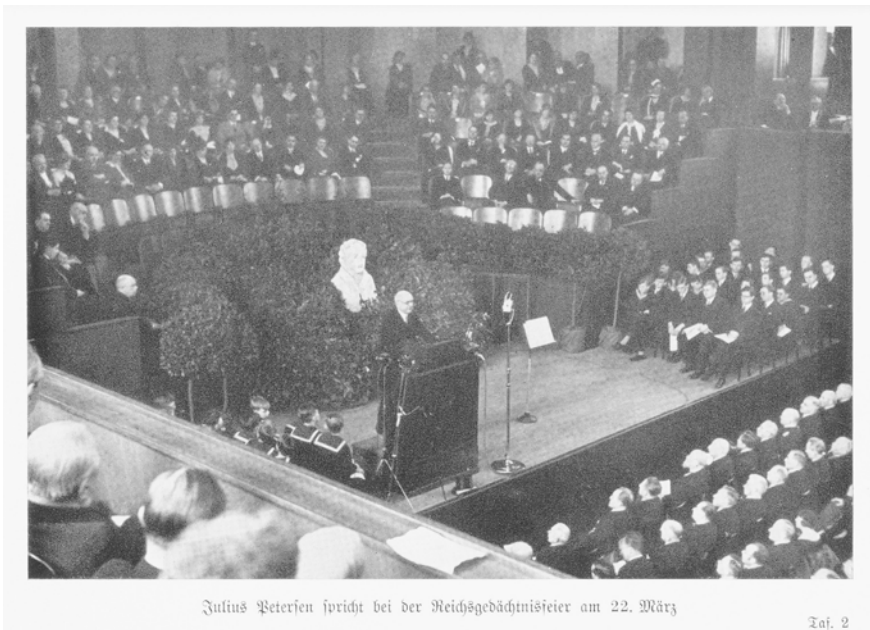
40 Maximilian Nutz: *Das Beispiel Goethe: zur Konstituierung eines nationalen Klassikers*, in: Wilhelm Voßkamp, Wilhelm Fohrmann (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar 1994, 605-637.

41 Dies bestätigt die These Wolf Lepenies' zum antagonistischen Verhältnis von Kultur und Politik in Deutschland bis 1945. Vgl. Wolf Lepenies: *Kultur und Politik: deutsche Geschichten*, München 2006.

Rudolf Unger, ist gegenüber der Literatur (mit Rudolf G. Binding, Wilhelm Schäfer, Erwin G. Kolbenheyer, Walter von Molo etc.) und dem Bereich der Philosophie und Ethik (Bruno Bauch, Heinrich Scholz) überrepräsentiert.⁴²

Bemerkenswert ist auch, dass jede noch so unbedeutende Goethe-Zeremonie in Schulen und Vereinen nach demselben Muster organisiert ist (so zumindest lassen es die zahlreichen Presseberichte erscheinen) – eben das Muster, das im symbolischen Raum der Goethefeiern gilt. Die Feiern beginnen stets mit einer musikalischen Einleitung, wobei am häufigsten Beethoven, insbesondere die *Egmont-Ouvertüre* aufgeführt wird. Dann wird von offizieller Stelle aus ein mehr oder minder prominenter Redner eingeführt, der vor geschmückter Goethe-Büste zu mehr oder minder prominenten Themen zu sprechen kommt (Abbildung 7). Optional werden Passagen aus den Werken des Dichters rezitiert oder Szenen aus seinen Dramen gespielt. Abgerundet wird das Ritual mit einer weiteren musikalischen Einlage. Durch diese gleichgestaltete Form der Klassikerehrung entsteht erst das im *Aufruf* beschworene Gemeinschaftserlebnis.

Abbildung 7: Julius Petersen bei der Reichsgedächtnisfeier am 22. März in Weimar



Im Hintergrund die geschmückte Goethe-Büste, die Petersen symbolisch mit der Kulturnation vernetzt; im Vordergrund das Mikrofon, das ihn medial mit der nationalen Öffentlichkeit vernetzt. Quelle: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 18 (1932).

42 Vgl. Astrida Ment: Goethe zwischen den Kriegen. Gedenkreden in der Weimarer Republik (1919-1933), Frankfurt a.M. 2010, 118.

Andersherum erklärt sich so auch die immer wieder konstatierte Marginalisierung anderer Ausdrucksformen im Goethejahr: Personen, Diskurse, Orte, die nicht in das Koordinatensystem ›deutsche Goethefeier‹ hineinpassen, sowie divergierende Formen der Ehrung, werden innerhalb der Öffentlichkeitssphäre nicht wahrgenommen⁴³ und konstruieren gegebenenfalls Gegenöffentlichkeiten. In ihrer Studie zu den Goethe-Gedenkreden in der Weimarer Republik stellt Ment fest, dass »die ›linke Rezeption‹ [...] sich in anderen Bereichen wie Theater, Feuilleton, entsprechenden Fachzeitingen«⁴⁴ abspielt. Abgesehen von den politischen Divergenzen, kann zur linken Rezeption gesagt werden, dass sie nicht in das Koordinatensystem hineinpasst und deshalb von der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ ausgeschlossen bleibt.

Der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹, die im *Aufruf* adressiert ist, korrespondiert also einerseits ein realer Medienraum, der die Gemeinschaft der Feiernden untereinander vernetzt, und andererseits ein symbolischer Raum, in dem das Gemeinschaftserlebnis virtuell stattfindet. Die Struktur der Öffentlichkeitssphäre ist deshalb von so großer Bedeutung, weil sie direkt den Inhalt der Reden, also auch die je individuellen Zugriffe auf Goethe bestimmt. Das kann man am Beispiel eines kurzen Textes sehen, den Thomas Mann als Antwort auf eine Rundfrage des *Auslanddeutschen* verfasst. Mit dieser Zeitschrift des Deutschen Auslandsinstituts in Stuttgart ist jene internationale »Volksgemeinschaft«⁴⁵ adressiert, die sich über die Zugehörigkeit zum ›Deutschtum‹ definiert:

»Das Jahr 1932 [...] ist ein Ehrenjahr für die deutsche Kultur und den deutschen Menschen. Die Erhebung unseres Selbstgefühls, die damit verbunden ist, kann ein leidendes Volk wie das unsere wohl brauchen, und gerade das Auslanddeuschtum wird sich in dieser Erhebung der Heimat mit neuem Stolze verbunden fühlen.«⁴⁶

Mann beruft sich hier explizit auf die nationale Öffentlichkeitssphäre, deren Konturen im *Aufruf* bestimmt wurden, und bestätigt sie somit. Das deutsche Volk wird auch von ihm als eine Erfahrungsgemeinschaft angesprochen, die teilhat an einem gegenwärtigen Leiden und sich im Erlebnis der »Erhebung«⁴⁷ durch die Goethefeiern von neuem konstituiert. Mit dem Gebrauch der ersten Person plural im zweiten Satz werden die Inklusions- und Exklusionsmechanismen intensiviert, die zur Definition einer nationalen Identität notwendig sind. Mit diesem kurzen – und an sich wenig bedeutsamen – Text positioniert sich Mann innerhalb des medialen und symbolischen Rau-

43 Die Marginalisierung der Goethe-Ehrungen, die sich außerhalb der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ abspielen, spiegelt sich auch in der späteren Erforschung der Goethefeiern. Rainer Nägele stellt fest: »Bezeichnend ist, daß selbst im Goedecke [d.i. *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*], der sonst bis in die Provinzecken hinein die Goethefeiern verzeichnet und kaum einen Festvortrag und -aufsatz ausläßt, der bedeutendste Beitrag der Linken zum Goethejahr 1932, das Goethesonderheft der *Linkskurve*, nicht erwähnt ist.« Rainer Nägele: Die Goethefeiern von 1932 und 1949, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Deutsche Feiern*, Wiesbaden 1977, 97-122, hier 98.

44 Ment: *Goethe zwischen den Kriegen*, 121.

45 *Aufruf zum Goethejahr*.

46 Mann: *Der Allgeliebte* [1932].

47 *Aufruf zum Goethejahr*.

mes der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ und bestätigt den Nationalklassiker-Bedarf. Frappierend ist darüber hinaus, wie der Schriftsteller mit nur wenigen Worten an den Frame des von Petersen entworfenen *Aufrufs* anknüpft: Der feierlich-pathetische Ton, die Dramatisierung der gegenwärtigen Lage der Nation, die Themenwahl, ja selbst der Wortschatz ist eng an das vorgegebene Muster angelehnt. Damit ist schon der zweite Aspekt angesprochen, der anhand des kollektiven *Aufrufs* besprochen werden soll: Der Text öffnet nicht nur einen Raum des Gedenkens, er gibt auch Deutungs- und Sprachmuster vor.

Ein nationaler Goethe-Frame

Der *Aufruf zum Goethejahr* ist inhaltlich allgemein gehalten. Das hat bereits Kurt Hiller in seinem Kommentar des kollektiven Textes, den er wegen seiner »bewußten, gewollten Zweideutigkeit, bewußten, gewollten Irreführung«⁴⁸ kritisiert, auf den Punkt gebracht. Den *Aufruf* im Wortlaut zitierend, bemerkt er:

»Seinem Glauben gemäß in die Unsterblichkeit einging« – das kann, je nach Belieben, interpretiert werden als: »Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehen« oder als frommer Kirchenglaube an die Unsterblichkeit seiner Seele. Für Intellektuelle etwas; für Konservative etwas; bitte, bedienen Sie sich. Und ›die Kraft des Aufblicks zum Ewigen‹ – steckt in diesem ›zum‹ nun der Ewige oder das Ewige? Bitte, je nach Weltanschauung; auswechselbare Begriffe! Goethe als Kirchenchrist, Goethe als Westarp⁴⁹ – wer nicht mag, der darfs pantheistisch oder selbst heidnisch deuten; wir rühren die Jubiläumssauce so an, daß sie bei einigem guten Willen allen Richtungen schmeckt.«⁵⁰

Hiller dekonstruiert in wenigen Sätzen die Strategie des *Aufrufs*. Damit zeigt er, wie fragil das Modell vom einheitsstiftenden Nationalklassiker in Wirklichkeit ist. Was er in seiner Kritik zur Religionsfrage notiert, ließe sich auf andere Themen beziehen, etwa auf das Problem des Verhältnisses zwischen Volk und Welt: Die Behauptung, dass das »Dichterwort als Stimme der Menschheit zur *Weltsprache* geworden«⁵¹ sei, ist genauso zweideutig und kann sowohl in einem universalistischen als auch in einem missionarischen Sinn verstanden werden. Das im *Aufruf* (re-)konstruierte NationalklassikermodeLL schließt alle, teilweise gegensätzlichen Optionen ein: Goethe kann der Bestätigung einer essenzialistisch-ethnizistischen Auffassung von deutscher Identität dienen, die direkt von der völkischen Ideologie inspiriert ist; er kann aber ebenso die Vorstellung von internationaler Verständigung legitimieren, in der die Literatur zur vermittelnden Sprache wird – und damit in die Nähe des Universalklassikermodells rücken.

Mit dem Verhältnis von Volk und Welt ist ein Themenkomplex angesprochen, der in nahezu keinem Beitrag zum Goethejahr unerwähnt bleibt.⁵² Edwin Redslob macht es

48 Hiller: Im Namen Goethes.

49 Gemeint ist Kuno von Westarp (1864-1945), Mitbegründer der konservativen und republikfeindlichen Deutschnationalen Volkspartei.

50 Hiller: Im Namen Goethes.

51 *Aufruf zum Goethejahr*.

52 Christian Welzbacher hat dieses zentrale Themenkomplex im Blick, wenn er über das Goethejahr 1932 schreibt: »Zwei vollkommen widersprüchliche Deutungsmuster standen sich gegenüber:

zur Leitfrage in seinem Festvortrag und nennt die »Überwölbung des Volksgedankens durch den Weltgedanken« ein zentrales Motiv bei Goethe.⁵³ Erwin Kolbenheyer greift in seiner Rede über *Goethes Weltbürgertum und die internationale Geistigkeit* dieselbe Frage auf, doch spricht er, um es mit Mann zu sagen, »eigentlich gegen Goethes Weltbürgertum«, also für sein Deutschtum.⁵⁴ Selbst ein »deutscher Mann«, wie die nationalsozialistische Zeitschrift *Der Angriff* den Dichter Hanns Johst in polemischer Abgrenzung zu Thomas Mann und Gerhart Hauptmann nennt,⁵⁵ kommt nicht umhin, in seiner Rede im Reichstag das Thema Weltbürgertum bei Goethe zu behandeln und als »kosmische« Erweiterung seines Volkstums zu erklären.⁵⁶ Es ließen sich noch weitere Varianten anführen: Festzuhalten ist, dass das Begriffspaar »Volk«/»Welt« ein obligatorisches Motiv für die Redner ist, die innerhalb der Öffentlichkeitosphäre »Deutsche Nation« das Wort ergreifen.

Deshalb spielt der *Aufruf* – trotz oder gerade wegen seiner Unverbindlichkeit – eine so entscheidende Rolle: Es wird darin ein Frame festgelegt, der den Umgang mit dem Nationalklassikermodell orientiert. Dieser Goethe-Frame besteht aus: 1. Deutungsmustern, d.h. Themen und Motiven, die sich aus der gegenwärtigen deutschen Bedarfskonstellation ergeben; 2. dazu passenden Sprachmustern, d.h. Ausdrucksweisen, Schlagwörtern, Zitaten, die das Sprechen über Goethe prägen. Diese Deutungs- und Sprachmuster lassen sich im Wesentlichen den drei Bereichen Volk, Krise und Religion zuordnen. Das bedeutet nicht, dass in allen Beiträgen zum Goethejahr ein immer gleiches Konzept des Nationalklassikers entstehe. Der Frame gibt ein Muster vor, das in seinen Realisierungen unterschiedlich ausgelegt wird. In der Summe ermöglicht es aber das im *Aufruf* beschworene Einheitserlebnis. Goethe wird zum einheitsstiftenden Nationalklassiker statuiert. Die eigentliche Modellierung des Nationalklassikers – d.h. die Bestimmung der Elemente, aus denen individuelle Klassikerkonzepte entstehen – findet aber erst in den einzelnen Sprechakten statt. Es gibt also einen Spielraum, den die

Goethe, der »Weltbürger und Universalist« und Goethe, der »Deutsche« (Christian Welzbacher: Edwin Redslob: Biografie eines unverbesserlichen Idealisten, Berlin 2009, 220.) Eine solche Zweiteilung kommt insofern gelegen, als sie – aus heutiger Perspektive – eine klare Trennung zwischen »guter« (weltoffener) und »böser« (nationalistischer) Goetherezeption ermöglicht. Die Wirklichkeit stellt sich allerdings komplexer dar, denn die zwei Deutungsmuster schließen sich in den meisten Fällen nicht aus. Viel eher überlagern sie sich. Auch Thomas Mann, dem man in den 1930er Jahren keine national-chauvinistische Instrumentalisierung des Klassikers unterstellen kann, übernimmt das Deutungsmuster vom »deutschen« Goethe. Deshalb scheint es mir angebrachter, bei den Begriffen »Volk« und »Welt« von einem Begriffspaar zu sprechen, dessen Verhältnis zu bestimmen ein zentrales Anliegen für die Redner im Goethejahr ist.

- 53 Edwin Redslob: Goethes Stellung zu Volk und Welt [1932], in: Christian Welzbacher (Hg.): Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatszensurierung in der Weimarer Republik 1918-1933, Weimar 2010, 101-103.
- 54 Mann: Meine Goethereise [1932], 73.
- 55 Anonym: Fichte-Gesellschaft im Reichstag. Hanns Johst über Goethe, in: *Der Angriff*, 21.3.1932.
- 56 Vgl. den kritischen Kommentar der Rede: Fr.: Eine sonderbare Goethefeier, in: *Berliner Börsen-Courier*, 21.3.1932. Die Goetherede Hanns Johsts ist nicht in der von Rolf Düsterberg besorgten Bibliografie seiner Schriften aufgeführt und muss daher als verschollen gelten. Vgl. Rolf Düsterberg: Hanns Johst: »Der Barde der SS«. Karrieren eines deutschen Dichters, Paderborn 2004.

Autoren von Gedenkreden nutzen; die inhaltliche Festlegung des Nationalklassikermodells ist das Ergebnis eines diskursiven Aushandlungsprozesses.

Die Zahl der Laudationes, die im Zuge des Goethejahres 1932 anlässlich von Festakten im deutschsprachigen Raum gehalten werden, ist schier unüberschaubar.⁵⁷ Im Folgenden werden dem Essay von Thomas Mann lediglich zwei Beiträge zum Goethejahr zur Seite gestellt, die über den Reichsrundfunk ebenfalls virtuell die ganze Nation erreichen sollen. Es handelt sich zum einen um den Vortrag des Berliner Germanisten und langjährigen Präsidenten der Goethe-Gesellschaft Julius Petersen, der wegen seiner wenig rühmlichen Rede von Goethe, der den »schwarzen Gesellen und den braunen Kameraden [...] seinen Gruß nicht versagt« hätte,⁵⁸ als klassisches Beispiel für die Anbiederung der Germanistik an die NS-Diktatur in die Fachgeschichte eingegangen ist.⁵⁹ Seine Rede anlässlich der Hundertjahrfeier in Weimar, die die Überschrift *Erdentage und Ewigkeit* trägt,⁶⁰ erfüllt in jeglicher Hinsicht die Kriterien des Sprechens über Goethe in der Öffentlichkeitosphäre ›Deutsche Nation‹ und lässt zugleich die Kontinuitäten sichtbar werden, die zwischen dem Goethe-Frame und dem Diskurs der Germanistik in der NS-Diktatur besteht. Albert Schweitzers Beiträge zum Jubiläum gelten dagegen als Zeugnis einer ›humanistischen‹ Goetherezeption im 20. Jahrhundert, die der nationalistischen Vereinnahmung entgegengesetzt ist.⁶¹ Analysiert wird im Folgenden die Festrede, die er anlässlich der Gedenkfeier in Frankfurt hält.⁶²

4.2.1.2 Nationalklassikermodellierungen bei Mann, Petersen und Schweitzer

»Goethes Volk« – zum Verhältnis zwischen dem Klassiker und der Nation

Die Texte von Mann, Petersen und Schweitzer sind primär an die vom *Aufruf zum Goethejahr* konstruierte nationale Öffentlichkeit adressiert. Die Klassikerkonzepte, die darin entwickelt werden, sind also im Hinblick auf eine nationale Bedarfskonstellation konzipiert. Das impliziert zunächst die Bestimmung des Verhältnisses, das zwischen dem Klassiker und der Nation besteht. Der *Aufruf* gibt hierfür ein Sprachmuster vor: das vom

57 Ment verzeichnet 71 Reden, die im Kontext des Jubiläums entstanden sind, wobei es sich nur um eine Auswahl der wichtigsten Dokumente handelt, die in Druckform überliefert sind. Vgl. Ment: Goethe zwischen den Kriegen. 447-457.

58 Julius Petersen: Goethe-Verehrung in fünf Jahrzehnten. Ansprache zur Feier des 50jährigen Bestehens der Goethe-Gesellschaft am 27. August 1935, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 21, 1935, 1-25, hier 23.

59 Zu Petersens Versuch der Unterwürfigkeit an den neuen politischen Kontext vgl. Holger Dainat: »Ruhe, nichts als Ruhe, Präsident bleiben wie bisher.« Julius Petersen, Anton Kippenberg und die Goethe-Gesellschaft, in: Publications of the English Goethe Society (Hans Wahl im Kontext. Weimarer Kultureliten im Nationalsozialismus), Bd. 84, Nr. 3, 2015, 223-238.

60 Julius Petersen: Erdentage und Ewigkeit. Rede bei der Gedächtnisfeier in Weimar am 22. März 1932, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 18, 1932, 3-22.

61 Vgl. Claus Günzler: Auf eigenen Wegen zur Humanität. Zum Goethebild bei Albert Schweitzer, in: Goethe-Blätter: Schriftenreihe der Goethe-Gesellschaft Siegburg e.V., Bd. 3, 2003, 201-224; Thomas Suermann: Albert Schweitzer als »homo politicus«. Eine biographische Studie zum politischen Denken und Handeln des Friedensnobelpreisträgers, Berlin 2012, 165ff.

62 Albert Schweitzer: Gedenkrede gehalten bei der Feier der 100. Wiederkehr von Goethes Todestag in seiner Vaterstadt Frankfurt am Main am 22. März 1932, in: Goethe. Vier Reden, Weimar 1999, 9-25.

»Volk Goethes«⁶³. Die semantische Einheit lässt sich doppelt auslegen: Sie kann bedeuten, dass der Klassiker Begründer eines wie auch immer zu definierenden Deutschtums sei, aber auch, dass sich dieses Volk über die Identifikation mit ihm definiere.

Die Wiederholung der semantischen Einheit grenzt bei Petersen an Obsession, gebraucht er sie doch an die zwanzig Mal im Laufe seiner Rede. Das »Volk Goethes« wird darin zu einer Jüngerschaft konstruiert, zu der der Dichter in »Mahnworten«⁶⁴ »spreche« und der er bedeutungsschwere »Vermächtnisse« hinterlassen habe, allen voran das vom »freien Grund mit freiem Volk«⁶⁵, das schon im *Aufruf* zitiert ist und als Leitparole des deutschen Goethejahres bezeichnet werden kann. Das *Faust*-Zitat legitimiert die Vorstellung einer völkisch-nationalen Gemeinschaft, die sich in der Identifikation mit einem nationalen Territorium erst vollends realisiere. Diese Gemeinschaft entspringt nach Petersens Auffassung den prophetischen Visionen des Klassikers, der auf diese Weise als mythischer Begründer der Nation erscheint. Zugleich verwirklichen sich diese Visionen im quasi mystischen Gemeinschaftserlebnis der gleichzeitigen Verehrung. Petersen arbeitet in seiner Ansprache mit »goethisch« markierten Bildern und Begriffen. Er kontrastiert »die vulkanische Gewalt«⁶⁶ der Schiller-Verehrung im 19. mit der Goetherezeption im 20. Jahrhundert, die eher einem »neptunischen Anwachsen von Strom zu Meer«⁶⁷ gleiche:

»Er selbst [Goethe] spendet seinen vollen Reichtum nur dem Einzelnen, der ihn zum Begleiter seines Lebens wählt; aber der Einzelne gesellt sich zum Einzelnen, die Bruderquellen vereinen sich, und der Fluß wird zum Strom durch Städte, Provinzen und Königsreiche seine Schätze, seine Kinder dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an das Herz.«⁶⁸

Der Prozess der kumulativen Wirkung, die es Petersen ermöglicht, die spät einsetzende Popularität des Nationaldichters Goethe im Vergleich zu der Schillers zu rechtfertigen, wird als »neptunisch« bezeichnet. Damit ist an Goethes Grundhaltung im Streit zwischen Neptunisten und Vulkanisten erinnert, in dem der Dichter als Verteidiger eines alten geognostischen Systems auftrat, das im Begriff war, von der modernen Geologie abgelöst zu werden.⁶⁹ Von Geognosie und Geologie sowie von der Rolle Goethes in diesem wissenschaftlichen Disput wird man bei Petersen vergeblich die Spur suchen. Vielmehr wird das geognostische Erklärungsmuster der Erdentstehung metaphorisch auf den Prozess der Nationsbildung übertragen. In Petersens Vorstellung schwellt das

63 *Aufruf zum Goethejahr.*

64 »»Gedenke zu leben!« ist das Mahnwort an sein Volk.« Petersen: *Erdentage und Ewigkeit*, 7.

65 »In dem Wachsen und Werden seines Größten erblickt Goethes Volk das Sinnbild des eigenen, noch unfertigen Seins, in der Unsterblichkeit seines Seins die Gewähr des eigenen Verstandes, in seinem Lebensglauben den Führer und Begleiter zu unermüdlicher Tätigkeit, in seinem Vermächtnis das Ziel dieses Wirkens: auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn.« Ebd.

66 Ebd., 13.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Otfried Wagenbreth: *Neptunismus/Vulkanismus*, in: Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto (Hg.): *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/2: *Personen, Sachen, Begriffe*, Stuttgart, Weimar 1998, 803-805.

mythisch bestimmte »Volk Goethes« in der gleichzeitigen Verehrung des Nationaldichters endlich zur Volksgemeinschaft an. Die Idee vom »Volk Goethes« ist essenzialistisch, vor allem aber prospektiv: Sie ist eine noch zu realisierende Prophetie. Dass Petersen sich ironischerweise auf ein überholtes wissenschaftliches Modell bezieht, nimmt dem Bild selbst nicht die Kraft: Wichtig ist seine rhetorische Einprägsamkeit. Die Rede vom »Volk Goethes« ist bei Petersen keine einfache Floskel, sie ist ideologisch fundiert. Die Nation ist bei ihm eine völkische Gemeinschaft, die sich in ihrem Nationalklassiker inkarniert. Das Verhältnis zwischen Goethe und seinem Volk ist bei Petersen ein prospektiv-essentialistisches.

Anders ist das in der Gedenkrede Schweitzers, der die Redewendung vom »Volk Goethes« deutlich sparsamer verwendet, und auch nur in den Rahmenteilen seiner Ansprache, die sich auf die unmittelbare Gegenwart beziehen. Die »Angst um den Menschen«, die Goethe als einer der Ersten erfahren habe, sei auch eine »Angst um sein Volk«⁷⁰ gewesen, sagt Schweitzer:

»Er [Goethe] weiß, dass kein Volk sich so wider seine Natur vergeht, wenn die, die ihm angehören, sich ihrer geistigen Selbstständigkeit begeben, wie das seine, sein Volk, das er mit so scheuem Stolze liebt. Weiß er doch, daß er die tiefe Naturverbundenheit, die Geistigkeit und das Bedürfnis nach geistiger Selbstständigkeit, die sein Wesen ausmachen, Kundgebungen der Seele seines Volkes in ihm sind.«⁷¹

Zwei wesentliche Unterschiede zu Petersen sind zu verzeichnen. Erstens wächst das »Volk Goethes« bei Schweitzer nicht zu einer organischen Volksgemeinschaft zusammen, sondern es bleibt bei einer Summe von »geistig selbständigen« Personen. Von »Verbrüderung« der »Einzelnen« ist nicht die Rede. Die Priorität des Individuums gegenüber dem Kollektiv ist als Gegenentwurf zu totalitären Auffassungen von Gesellschaft zu verstehen. Zweitens ist Goethe nicht Begründer irgendeines Deutschtums, er ist – im herderschen Sinn – als Nationaldichter Ausdruck einer »Volksseele« bzw. eines »Volksgeistes«. Damit wird Goethe zu einem Gedächtnis der Volksseele: Er repräsentiert deutsche Identität und inkarniert sie nicht. Diese Repräsentanz lässt den Klassiker zur historischen Norm werden, an der sich der gegenwärtige Zustand des »Volks Goethes« messen lässt. Goethe erfüllt bei Schweitzer eine normative (Warn-)Funktion. Er erscheint als externer Beobachter, der einen distanzierten Blick auf die Gegenwart ermöglicht. Das bedeutet zugleich, dass er weder eine prospektive noch eine identitätsstiftende Funktion erfüllen kann. Schweitzer unterstreicht das, indem er zwar auf die Figur der Personifikation zurückgreift (Goethe erscheint als väterliche Figur, die »liebend« auf »ihr Volk« blickt), in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Goethe und »seinem Volk« aber auch immer wieder die Distanz betont. So erinnert der Redner mit einem Oxymoron (»mit scheuem Stolze«) implizit an Goethes Zurückhaltung zur Zeit der Befreiungskriege und seine Ablehnung nationaler Begeisterung.

In seiner Rede markiert auch Mann die grundsätzliche – substanzielle – Solidarität zwischen Goethe und den Deutschen. So bemüht er gleich eingangs die Inklusions- und Exklusionsmechanismen, die im *Aufruf* vorgezeichnet sind: »Die Welt feiert in diesem

70 Schweitzer: Gedenkrede, 24.

71 Ebd., 24.

Jahre, in diesen Tagen den großen Städter; [...] aus unserer Substanz, die die seine war, können nur wir Deutsche es tun.« (GRBZ, 308) Goethe ist für Mann zuerst eine deutsche Angelegenheit. Trotzdem meidet er die für den nationalen Goethediskurs typische Rede vom »Volk Goethes«. Der Begriff des Volks, den er beispielsweise noch in der oben zitierten Umfrage des *Auslanddeutschen* verwendet, taucht in *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* nicht mehr auf. Eher ist dort die Rede vom »Deutschen« und vom »Nationalen«. Die Begriffsänderung ist bedeutend: Die essenzialistische Bestimmung des Volkstums wird durch eine kulturelle Definition von Nationalität ersetzt. Das wird umso deutlicher, als Mann das Deutsche in seiner Rede nur im Bürgerlichen ausgedrückt sieht. Es ist bei ihm nichts an sich Existierendes, weder ein mythisch bestimmtes Gemeinschaftswesen noch eine sich in historischen Gestalten ausdrückende »Volksseele«, sondern es besteht und entwickelt sich in sozialen und kulturellen Gesellschaftsformen. Dabei geht Mann von einer Wechselwirkung aus, die sowohl die Option Petersens (Goethe als Begründer des Deutschtums) als auch Schweitzers (Goethe als Ausdruck der deutschen Volksseele) integriert. Goethe kann gleichzeitig als Begründer *und* Ausdruck deutscher Kultur gelten: »Es ist schwer zu sagen, wie weit der innermenschliche, kulturelle, antipolitische Charakter dem deutschen Bürgertum durch Goethe aufgeprägt worden ist und wieweit Goethe für seine Person schon eben damit ein Ausdruck deutscher Bürgerlichkeit war.« (GRBZ, 324) Dass Mann die Frage nach der Kausalität unbeantwortet lässt, ist bezeichnend: Wichtig ist nicht das Kausal-, sondern das Gleichzeitigkeitsverhältnis; die historische Figur Goethes konvergiert mit einer Ausprägung von Kultur, der deutsch-bürgerlichen.

Das Verhältnis zwischen dem Klassiker und der Nation ist bei Mann – wie auch der Titel der Rede indiziert – ein repräsentatives. An der Erscheinung Goethes lassen sich die charakteristischen Merkmale eines historischen Stadiums deutscher Kultur ablesen, eben jenes »bürgerlichen Zeitalters«. Anders als bei Schweitzer ergibt sich aus dieser Repräsentativität aber keine Normativität. Denn Mann legt es darauf an, das Bürgerliche als das Vergangene zu bestimmen. Die »neue heraufkommende Welt« (GRBZ, 339), die er am Ende seiner Rede beschwört, ist eine »nachbürgerliche Welt« (ebd.), in der bürgerliche Werte aufgegeben werden müssen. Dazu gehört allen voran das Nationale. So habe auch der Goethe, der als »Nationalschriftsteller« »zur ganzen Nation redete« (GRBZ, 335), am Ende seines Lebens eher »in weiten nationalen oder Epochenkreisen das Genüge für seine Wirksamkeit« (ebd.) gesucht. Er habe »die Einsicht« gehabt, »daß es darauf ankommt, gerade für uns Deutsche, aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung herauszublicken, um nicht individuell und national einem pedantischen Dünkel zu verfallen« (GRBZ 335f.).

Mann verabschiedet mit dem bürgerlichen Zeitalter konsequenterweise auch das alte Nationalklassikermode. Bezeichnenderweise tut er es, indem er auf den nationalen Goethe-Frame zurückgreift. Den *Faust*-Spruch »Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn«, der sonst in kaum einer Goetherede fehlt, zitiert er nicht wörtlich. Trotzdem dürfte den Hörern klar gewesen sein, dass genau dieser Vers gemeint ist, wenn die Rede ist vom »letzten Faust, der seinen höchsten Augenblick in der Verwirklichung eines utilitaristischen Traumes [...] erlebt« (GRBZ, 340). Wie das Bürgerlich-Nationale im Übergang zum nachbürgerlichen Zeitalter entnationalisiert wird, wird auch das Zitat seines nationalen Ballasts entledigt. Es meint bei Mann eine wirtschaftlich-soziale Rea-

lität, was angesichts der ansonsten eindeutig national-chauvinistischen Markierung des Verses eine Provokation ist.

Der für das Nationalklassikermodell grundlegende Konnex zwischen Klassiker und Nation bzw. Volk, wird von den drei Rednern unterschiedlich ausgelegt. Petersens maximalistische Vorstellung von einer mystischen Vereinigung zwischen der Volksgemeinschaft und ihrem Propheten schwächen sowohl Schweitzer als auch Mann ab. Schweitzer tut es, indem er nicht nur die Kategorien von Volk und Gemeinschaft entkräftet, sondern auch die prospektive Dimension des Klassiker-Propheten ablehnt. Goethe ist bei ihm Ausdruck und nicht Begründer des Deutschen. Mann entgegnet Petersen mit einer rationalisierten Auffassung der (Volks-)Gemeinschaft, die er als historische, soziale und kulturelle Realität versteht. Doch verschwindet das prophetische Moment nicht ganz aus seiner Rede. Man könnte sagen, dass Mann das Nationalklassikermodell entnationalisiert: Goethe ist bei ihm nicht mehr der Prophet der Nation, dafür aber der Prophet eines »Zeitalters der Einseitigkeiten« (GRBZ, 339), das er »seherisch« (ebd.) im *Wilhelm Meister* angekündigt habe. Sowohl Schweitzer als auch Mann nutzen das Nationalklassikermodell, um sich gleichzeitig von seinem Gebrauch zu distanzieren. Das bestätigt sich in ihrem Umgang mit den zwei anderen Sprach- und Deutungsmustern.

»Die Not der Zeit« - Krise und Zukunftsvisionen

Seinen pathetisch-ernsthaften Tonfall erhält der *Aufruf* nicht zuletzt durch den doppelten Hinweis auf eine defizitäre Gegenwart, die mit dem Begriff der Not vage angedeutet ist. Damit wird ein Motiv aufgegriffen, das in der Weimarer Republik alle Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens bestimmt: die Krise.⁷² Die Krisendiagnose bleibt im kollektiven Text allgemein. Die »Not der Zeit« und die »Not der Gegenwart«⁷³ werden als etwas Gegebenes vorausgesetzt, das beliebig ausgelegt werden kann. Dass es »Not« und nicht »Krise« heißt, passt zur Strategie des *Aufrufs*. Das gegenwärtige Krisenerlebnis wird dramatisiert, indem es die Bedeutung einer akuten und ausgewogenen Situation annimmt. Erst vor dieser Negativfolie erhalten das Feiern als »Erhebung«⁷⁴ über den Alltag und die Aktualisierung Goethes als Fluchtpunkt in der Zukunft ihre Berechtigung. Angeboten wird ein dynamisches Deutungsmuster, das metaphorisch ausgedrückt wird: Das Erlebnis des Goethejahrs solle »über die Not der Gegenwart eine Brücke [...] in eine bessere Zukunft [schlagen]«⁷⁵. Der Krisendiskurs geht mit einer Zukunftsvision einher, die irgendwie von Goethe ausgeht. Die inhaltliche Ausgestaltung der Zukunftsvision hängt dabei von der jeweiligen Krisendiagnostik ab. Die Frage, welches (National-)Klassikerkonzept Antwort auf welche Krisenkonstellation geben kann, wird in jedem Text anders gelöst.

72 Zur Omnipräsenz dieses Deutungsmusters und seiner Kritik vgl. Rüdiger Graf: Die Krise als epochemachender Begriff, in: Martin Sabrow, Peter Ulrich Weiß (Hg.): Das 20. Jahrhundert vermissen. Signaturen eines vergangenen Zeitalters, Göttingen 2017, 161-178; Moritz Föllmer, Rüdiger Graf (Hg.): Die »Krise« der Weimarer Republik: zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt a.M. 2005.

73 Aufruf zum Goethejahr.

74 Ebd.

75 Ebd.

Die Selbstverständlichkeit, mit der das im *Aufruf* festgelegte Muster ›Krise-Zukunftsvision‹ übernommen wird, belegt die Rede Schweitzers. Mit einem Bild, das dem der Brücke ähnelt, wird die Beschäftigung mit Goethe gerechtfertigt: »Geht nicht die Helligkeit, die von ihm [Goethe] ausstrahlt, über das finstere Tal, in dem wir uns befinden, hinaus, in kommende Zeiten hinein, die wieder auf der Höhe der seinigen liegen werden?«⁷⁶ Das Krisenmotiv weitet Schweitzer metaphorisch aus: Der Opposition von Gegenwart und Zukunft fügt er eine räumliche (tief-hoch) und eine lightsymbolische (finster-hell) Entsprechung hinzu. Der Gegensatz spiegelt sich in der Struktur der Rede wider, in der die eigentliche Laudatio Goethes im Hauptteil umrahmt ist von Ausführungen über eine krisenhafte Gegenwart.

Schweitzer beginnt mit einer Einleitung, in der er die »größte Not, die [...] Goethes Volk jemals gekannt« habe,⁷⁷ in ihrer Konkretheit schildert. »Arbeitslosigkeit, Hunger und Verzweiflung«⁷⁸ auf individueller, die Bedrohung von Kultur, Bildung und Wissenschaft auf geistiger Ebene bilden den Hintergrund, vor dem der Klassiker aktualisiert wird. Die Reihenfolge ist bedeutsam: Gravierender als die wirtschaftliche und soziale Not ist für Schweitzer die geistige Entfremdung, denn sie berge die Gefahr der Entmenschlichung. Seine Rede widmet er denjenigen, »denen nicht vergönnt ist, die Schätze ihres Inneren zu heben, weil die Not, in der sie leben, sie nicht dazu kommen lässt«⁷⁹. Die Krise der Gegenwart ist für Schweitzer auf eine Krise des Menschen zurückzuführen, der sich von kulturellen und geistigen Voraussetzungen gelöst habe. Er setzt das Krisenmotiv also als Deutungsmuster ein: Indem er der »Not der Zeit«⁸⁰ konkrete Züge verleiht, ordnet er gegenwärtige Phänomene und Erfahrungen ein und trägt zum Verständnis der Situation bei. Sein Klassikerkonzept ist folgerichtig als Antidot gegen die von ihm diagnostizierte Krise des Menschen gestaltet. Goethe erscheint als »Ideal persönlichen Menschentums«,⁸¹ als vollendeter und erfüllter Mensch, der sogleich Dichter und Denker ist und deshalb Orientierung bieten kann.

Das Krisenmotiv taucht erst am Ende der Rede wieder auf und dient dann weniger als Deutungsmuster denn als rhetorisches Dramatisierungsmittel. Die katastrophischen Bilder des zweiten *Fausts* – den Schweitzer im Mittelteil als Drama der Naturentfremdung gedeutet hatte⁸² – werden nun auf die Gegenwart bezogen:

»Überhaupt, was ist das, was in dieser grausigen Zeit vor sich geht, anderes als eine gigantische Wiederholung des Faustdramas auf der Bühne der Welt? In tausend Flammen brennt die Hütte von Philemon und Baucis! In tausendfacher Gewalttätigkeit und tausendfachen Morden treibt entmenschte Gesinnung ihr frevelhaftes Spiel! In tausend Fratzen grinst uns Mephistopheles an! In tausendfacher Weise hat sich die Menschheit dazu bringen lassen, das natürliche Verhältnis zur Wirklichkeit aufzugeben und ihr Heil in den Zauberformeln irgendeiner Wirtschafts- und Sozialmagie zu

76 Schweitzer: Gedenkrede, 11.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Ebd., 12.

80 *Aufruf zum Goethejahr*.

81 Schweitzer: Gedenkrede, 25.

82 Ebd., 15.

suchen, die die Möglichkeit aus dem wirtschaftlichen und sozialen Elend herauszukommen nur immer in weitere Ferne rückt!«⁸³

Der Tonfall ist im Vergleich zum Rest des Textes hochpathetisch und alarmierend. Rhetorische Fragen, Ausrufezeichen, anaphorischer Stil und symbolisch-metaphorische Sprache – all dies vermeidet Schweitzer in seiner ansonsten eher verhaltenen Ansprache. Am Ende der Rede dient die *Faust*-Tragödie der Krisenverschärfung. Die apokalyptische Dystopie, vor der Goethe, so Schweitzer, ausdrücklich warnen wollen,⁸⁴ sei in den wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen der Moderne Wirklichkeit geworden. Eindringlich warnt er nun selbst vor den »Zauberformeln« neuer totalitärer Gesellschaftsordnungen, deren »grausiger Sinn [...] immer eben dieser [ist], daß der einzelne sein materielles und geistiges Eigendasein aufzugeben und nur noch als Angehöriger einer materiell und geistig restlos über ihn verfügenden Vielheit zu existieren habe.«⁸⁵ Schweitzers Rede ist ein eindeutiger Appell zum Widerstand gegen die totalitären Gesellschaftsordnungen, die von den Nationalsozialisten, aber auch den Kommunisten entworfen werden. Sie ist seine einzige öffentliche Stellungnahme in den politischen Debatten der Zeit.⁸⁶ Was die Applikation des Krisenmotivs betrifft, folgt der Redner der Dramatisierungslogik, die im *Aufruf* angelegt ist. Sie ist es, die den eher unüblichen politischen Ton der Ansprache rechtfertigt.

Am Ende seiner Rede weicht Schweitzer allerdings vom vorgegebenen Muster ab. Es gibt bei ihm keine Aussicht auf eine Überwindung der Krise. Die Idee von einer »besseren Zukunft«⁸⁷ verschwindet zugunsten einer ungewissen »kommenden Zeit«⁸⁸, die bestenfalls auf der Höhe der vergangenen liege. Die Zukunft – in Gestalt des bevorstehenden Goethejubiläums von 1949 – wird zum Schluss nur im vorsichtigen Konjunktiv beschworen: »Möge dann der, der bei jenem neuen Feste die Gedenkrede halten wird, feststellen dürfen, daß das tiefe Dunkel [...] sich aufzuhellen begonnen hat.«⁸⁹ Obwohl Schweitzer sich als Vermittler der »Botschaften« des Klassikers an seine Zeitgenossen präsentiert und sie in Form von kategorischen Imperativen verkündet,⁹⁰ macht die Struktur des Textes deutlich, dass keine Kommunikation zwischen dem Ideal Goethes (im Mittelteil) und der Gegenwart (in den zwei Rahmenteilen) zu erhoffen sei. Das ausführliche Porträt Goethes als Mensch, Dichter und Denker, bei dem Schweitzer stets die Symbolik von Helligkeit und Höhe bemüht, ist vor allem als Kontrast konzipiert. Der

83 Ebd., 23.

84 Das entspricht der Deutung von Goethes *Faust* durch Michael Jaeger: *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg 2004.

85 Schweitzer: *Gedenkrede*, 23.

86 Suermann: *Albert Schweitzer als »homo politicus«*, 168.

87 *Aufruf zum Goethejahr*.

88 Schweitzer: *Gedenkrede*, 11.

89 Ebd., 25.

90 »So ist die Botschaft Goethes an den heutigen Menschen: ›*Strebe nach wahren Menschentum! Werde du selbst als ein sich verinnerlichender Mensch, der in seiner Natur entsprechende Weise Tatmensch ist.*« (Ebd., 23. Hervorhebung im Original.) Was Goethe laut Schweitzer der Gegenwart zu sagen hat, wird in Form von fiktiven Zitaten präsentiert. Der Redner, der sich als *Vermittler* der Gedanken Goethes präsentiert, macht den Klassiker hier explizit zum *Verkünder* der eigenen Botschaften.

Klassiker funktioniert als überzeitliche Norm, von der aus ein Urteilen über die Krise des Menschen in der Gegenwart möglich ist. Über die Erreichbarkeit dieser Norm macht sich Schweitzer offenbar keine Illusion.

Am Text Schweitzers wird deutlich, dass das Krisenmotiv auf zwei unterschiedliche Weisen angewendet werden kann: als verständnisförderndes Deutungsmuster oder als rhetorisches Mittel. Diese Anwendungen schließen zum Teil einander aus. Wird die Krise als Deutungsmuster eingesetzt, geht sie mit einer Zukunftsvision einher: Die Krisendeutung enthält bereits den Ansatz zur Krisenbewältigung, die dem Klassikerkonzept zugrunde liegt. Die dramatisierende Krisenrhetorik dagegen versperrt die Perspektive auf die Zeit nach der Krise.

In Petersens Ansprache überwiegt eindeutig das Moment der Krisenverschärfung. Von Anfang an werden Gegenwart und Zukunft in katastrophischen Tönen beschrieben, wobei sich Petersen einer biblischen Sprache bedient:

»In neuem Bewußtsein einer Weltwende schauen wir mit beängstigtem Grauen der Ungewißheit eines kommenden Zeitalters entgegen, das in apokalyptischen Zeichen sich ankündigt. [...] Und indem wir vor der ehernen Pforte stehen, regt sich [...] die Hoffnung, die aus dem Gefängnis der Gegenwart zu befreien vermag. Beflügelt von der durch alle Zonen Schwärmenden, erscheint der Dichter und sprengt die Pforte, um vor uns in das Dunkel der Zukunft hinein zu schreiten. »Ein Flügelschlag – und hinter ihm Äonen!«⁹¹

Solche Töne durchziehen die gesamte Ansprache. Petersen lässt bewusst eine Atmosphäre der Angst entstehen. Das wird umso deutlicher, als das »Elend der Welt«⁹² bei ihm nur selten konkrete Züge annimmt. Es bleibt bei einer symbolisch-metaphorischen Sprache. Allenfalls wird die prophetische Gabe Goethes, der alles Unheil der Zeit vorausgeahnt habe, dazu genutzt, um ein wirres Bild einer krisenhaften Gegenwart heraufzubeschwören: »Er hat alles kommen sehen«, behauptet Petersen, und nennt bunt durcheinander das »Maschinenzeitalter«, die »gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umwälzungen«, den »Kampf der Parteien«, die »neue Großmacht« Presse und die »Altersentartung Europas in der Massenansammlung der Großstädte«⁹³. Vor diesem Hintergrund kommt dem Klassiker die Funktion eines Befreiers und Führers zu. Goethe ist derjenige, der den Weg in die Zukunft weist, egal, wie »dunkel« sich diese darstelle. Die Parole »Vorwärts zu ihm [Goethe]!«⁹⁴, die Petersen frei von einem Zitat ableitet, das als geflügeltes Wort zirkuliert,⁹⁵ und zum Leitspruch für das deutsche Volk erklärt, illustriert das: Der einzige Ausweg aus der gegenwärtigen Krisensituation ist die Flucht nach vorne. Der Klassiker erhält seine Legitimität nicht etwa, weil er ein Ideal verkör-

91 Petersen: Erdentage und Ewigkeit, 5.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Ebd., 7.

95 »Es gilt am Ende doch nur Vorwärts! [sic]« Brief Goethes an Zelter vom 6.11.1830, in: Johann Wolfgang Goethe: Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tode, hg. v. Horst Fleig, Frankfurt a.M. 1993 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, II, 11), 330.

pert, sondern weil er ein energetisches Prinzip darstellt. Die Rede von der Krise ist bei Petersen nicht verständnisfördernd: Sie hat eine mobilisierende Funktion.

In mindestens einem Punkt knüpft Petersen allerdings an die Krisendeutung seiner Zeit an. Wenn die Rede vom »niedergetretenen und gedemütigten, auseinandergerissenen und in seiner Dauer bedrohten«⁹⁶ Volk ist, dann ist das eine klare Anspielung an den Versailler Vertrag, der in weiten Kreisen innerhalb der deutschen Öffentlichkeit (und nicht nur im Diskurs der Rechten) als Ursache allen wirtschaftlichen und politischen Unheils gilt.⁹⁷ Petersen greift die organische Metapher des Volkskörpers auf, die er schon im *Aufruf* gebraucht hatte. Auf drastische Weise ist dort die Rede vom »selbsterfleischenden Streit«⁹⁸, der das deutsche Volk bedrohe. In der Weimarer Gedenkrede wird dieses Bild mit der Idee der Demütigung um eine psychologische Dimension erweitert. Das Volk wird als physische und moralische Person dargestellt. Ob die Angriffe auf diese Person von außen (Versailler Vertrag) oder von innen (politische Kämpfe) kommen: Klar ist, dass alles Unheil auf eine Zersplitterung des Volkskörpers zurückzuführen sei. Die gegenwärtige Krise deutet Petersen also als Krise der Volksgemeinschaft.

Konsequenterweise wird Goethe – wie bereits ausgeführt – eine identitätsstiftende Funktion zugewiesen: »Im Anblick Goethes kann uns niemand verwehren, uns als *sein* Volk und damit als *ein* Volk zu fühlen.«⁹⁹ Die Funktionalisierung des Klassikers (bzw. hier der ›Deutschen Klassik‹) zum Begründer des Deutschtums wird wiederum mithilfe einer organischen Metapher gerechtfertigt: »Weimar-Jena wurde Deutschlands Herz, das den Pulsschlag des geistigen Lebens durch alle Glieder zucken ließ und das auch den Blutumlauf des nationalen Gemeinschaftsbewußtseins zusammenfaßte und treiben ließ in Systole und Diastole.«¹⁰⁰ Das ist typisch für Petersens Verfahrensweise, der willkürlich ›goethesche‹ Begriffe aus ihrem Kontext löst (hier das Begriffspaar Systole und Diastole, das Goethe u. a. in seiner *Farbenlehre* prägt, dort allerdings deskriptiv-phänomenal anwendet) und in seine eigene metaphorische Sprache einfließen lässt. Es soll der Eindruck entstehen, Goethe selbst habe die organischen Einheitsfantasien angeregt und indirekt unterstützt. Der Vergleich zwischen Volk und Organismus passt zugleich zu Petersens Dramatisierungsstrategie: Der Begriff der »Not der Zeit« wird verschärft, indem ihm eine physisch-körperliche Dimension verliehen wird. Vereinfacht formuliert: Die Krise ist eine lebensbedrohliche Krankheit und Goethe das einzige Heilmittel. Mit seiner verschärfenden Krisenrhetorik bleibt Petersen zumeist auf einer sehr allgemeinen Ebene. Dort, wo er die Krise als Deutungsmuster nutzt und mit konkreten Hinweisen füllt, wird die »semantische Affinität«¹⁰¹ zum Diskurs der Nationalsozialisten deutlich.

96 Petersen: *Erdentage und Ewigkeit*, 7.

97 Vgl. Thomas Lorenz: »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!« Der Versailler Vertrag in Diskurs und Zeitgeist der Weimarer Republik, Frankfurt a.M. 2008.

98 *Aufruf zum Goethejahr*.

99 Petersen: *Erdentage und Ewigkeit*, 12f. Hervorhebung im Original.

100 Ebd., 12.

101 Erhard Bahr: *Julius Petersen und die Goethe-Gesellschaft in Weimar zwischen 1926 und 1938*, in: Jochen Golz, Justus H. Ulbricht (Hg.): *Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland*, Köln 2005, 137-150, hier 137.

Von apokalyptischen Gegenwartsbeschreibungen, wie sie in den Reden von Schweitzer und Petersen zu finden sind, fehlt bei Mann jede Spur. Dabei bemüht auch er das Motiv der Not, um seine Entscheidung für eine »mittlere« Darstellungsweise Goethes zu rechtfertigen, die er von zwei alternativen Perspektiven auf den Klassiker unterscheidet:

»Zwischen diesen beiden Möglichkeiten aber, ihn [Goethe] zu sehen, der vergleichsweise intimsten und der großartigsten, gibt es eine dritte und mittlere; und für uns, die wir ein Zeitalter, das bürgerliche, sich enden sehen und deren Schicksal es ist, in Nöten und Krisen des Überganges den Weg in neue Welten, neue Ordnungen des Innen und Außen zu finden, ist diese dritte optische Möglichkeit die nächstliegende und natürlichste.« (GRBZ, 309)

Mann wendet das dynamische Brückenmotiv an: Die Krise der Gegenwart wird als Übergang zwischen einem alten und einem neuen Zeitalter beschrieben. Die bildlich-metaphorischen Entsprechungen, die bei Schweitzer und vor allem bei Petersen die Grundlage für Pathos und Dramatisierung bilden, bleiben allerdings aus. Der Beschreibung fehlt auch die Konkretheit: Die Krise bleibt bei Mann eine eher abstrakte Kategorie. Sie bezeichnet einen Wendepunkt in einem zeitlichen Prozess. Damit wird sie zum analytischen Kriterium, mit dem ein Vorher (das bürgerliche Zeitalter) und ein Nachher (das nachbürgerliche Zeitalter) auseinandergehalten werden. Die ganze Rede folgt diesem kritischen Prinzip. Ziel ist es, das Bürgerliche vom Überbürgerlichen bei Goethe zu unterscheiden. Mann gestaltet sein Klassikerkonzept nach diesen beiden Kategorien: Das Bürgerliche bei Goethe ist das Vertraute und Bekannte, das Überbürgerliche dagegen das zum Teil Unheimliche und in die Zukunft Weisende.

Erst am Ende seiner Rede bedient auch Mann die dramatisierende Krisenrhetorik. In dem Moment, in dem er an das politische Bewusstsein des Bürgertums appelliert, wird der Ton dringlicher. Der Bürger sei »verloren« (GRBZ, 340), heißt es dort, ihm sei nur noch ein »nachgerade kurzfristiger Kredit« (GRBZ, 342) gewährt. Doch verzichtet Mann weiterhin auf eine konkrete Schilderung der gegenwärtigen Situation. Dieser Verzicht ist programmatisch, steht doch die Forderung nach Nüchternheit im Zentrum seines Appells: »Was heute nottut, ist die große Ernüchterung einer Welt, die an verdampften und das Leben hindernden Seelentüchern zugrunde geht.« (GRBZ, 340) Es bleibt ein formeller Gebrauch der Krisenrhetorik: Die Krise wird als ein entscheidender Moment bestimmt. In diesem Fall der Moment der Entscheidung zwischen Passivität oder Anschluss an »die neue heraufkommende Welt«, d.h. an die »soziale Welt, die organisierte Einheits- und Planwelt« (GRBZ, 341). Was in dramatischen Tönen geschildert wird, sind die Konsequenzen der passiven Haltung: Nimmt das Bürgertum seinen historischen Auftrag nicht wahr, so Mann, »wird [es] verschwinden und abtreten, abdanken müssen zugunsten eines Menschentyps, der frei ist von den Voraussetzungen, Bindungen und überständigen Gemütsfesseln, die [...] das europäische Bürgertum unfähig machen, Staat und Wirtschaft in eine neue Welt hinüberzuführen« (GRBZ, 341). Die (katastrophische) Krisenvision wird bei Mann in die Zukunft verlagert. Sie hat eine ernst zu nehmende Warnfunktion, doch versperrt sie nicht die Sicht in eine alternative Zukunft.

Der Begriff der Zukunft spielt dann auch eine zentrale Rolle in Manns Klassikerkonzept. Ausgehend von der Idee der Weltliteratur unternimmt er es am Ende seiner Rede, die »Gegenwärtigkeit und Zukünftigkeit [Goethes] zu behaupten, die Richtung seines Wesens auf uns und über uns hinaus anzudeuten« (GRBZ, 338). Die Beispiele, die angeführt werden, sind bekannt: die Begeisterung Goethes für technische Projekte wie die Panama- und Suezkanäle oder die Verbindung von Donau und Rhein. Fausts »utilitaristischer Traum« (GRBZ, 340) wird ebenfalls als Beleg für die fundamentale »Zukunftsfreudigkeit« (ebd.) des Dichters herangeführt. Bezeichnenderweise handelt es sich genau um die biografischen Hinweise und Passagen aus dem Werk, die sowohl Schweitzer als auch Petersen als prophetische Katastrophenvisionen Goethes präsentieren. Dass Mann Goethe zum Optimisten stilisiert, ist als Absage an die katastrophische Krisenrhetorik zu verstehen.

Die drei Redner machen unterschiedlich Gebrauch von dem im Frame vorgegebenen Krisenmotiv. Wird es als rhetorisches Prinzip eingesetzt hat es eine mobilisierende Funktion; wird es als analytisches Kriterium aufgefasst, dient es dem Verständnis der gegenwärtigen Situation. Wenn das Prinzip der rhetorischen Mobilisierung vorherrscht, bleiben die entsprechenden Zukunftsentwürfe unbestimmt: Sie reichen von Passivität und Rückzug bei Schweitzer zu revolutionären Visionen bei Petersen. Anders bei der Anwendung als analytisches Kriterium: Die Krisendeutung geht dann einher mit einer Zukunftsvision.¹⁰² Wichtig ist, dass bei allen drei Rednern die Vorstellung einer Krise der Gegenwart den Rückgriff auf Goethe legitimiert. Den jeweiligen Krisenvisionen korrespondieren je eigene Klassikerkonzepte: Goethe als Ideal und überzeitliche Norm bei Schweitzer, Goethe als energetische Kraft bei Petersen, Goethe als zukunfts-gewandter Optimist bei Mann.

»Aufblick zum Ewigen« – Goethe und/als Religion

Wie im vorangehenden Kapitel festgestellt wurde, spielen christliche-religiöse Motive im kulturpolitischen Klassikerdiskurs der Zwischenkriegszeit eine vordergründige Rolle. Die christliche Religion mit ihren allseits bekannten Inhalten und Riten ist nach wie vor ein probates Mittel der Gemeinschaftsstiftung, sei es auf nationaler oder, wie im Kontext der Wiener Beethovenfeier erprobt, auf internationaler Ebene; sie dient im kulturpolitischen Klassikerdiskurs aber auch dazu, den Klassiker als unnahbare Größe zu installieren, deren Autorität nicht hinterfragt werden kann. Auf diese Mechanismen wird im Goethejahr 1932 rekurriert. Die Religion durchzieht nahezu alle Beiträge zum Jubiläum auf thematisch-inhaltlicher sowie auf formal-sprachlicher Ebene.¹⁰³ Wie Hiller es in seinem *Weltbühne*-Artikel herausstellt, ist dieser religiöse Grundton

102 Das entspricht der Analyse von Rüdiger Graf, der der Deutung der Weimarer Republik als »Krisenjahre der klassischen Moderne« (Detlev Peukert) ein im weiten Sinne optimistischeres Bild entgegenstellt, indem er sich für die Zukunftsentwürfe interessiert, die vom Krisendiskurs ausgehen. Vgl., neben dem oben zitierten Sammelband von Graf und Föllmer: Rüdiger Graf: Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaussagen in Deutschland 1918-1933, München 2008.

103 Dass ein religiös-sakraler Duktus nahezu alle deutschen Gedenkreden prägt und sich auch in den Inszenierungen der Feiern widerspiegelt, hat Ment ausführlich dargestellt. Vgl. das Kapitel »Goethe zum Andenken. Die Reden als Ausdruck einer sakral geprägten Erinnerungskultur«, in Ment: Goethe zwischen den Kriegen, 337-441.

doppeldeutig. Goethes Religion kann sowohl das Verhältnis des Dichters zu religiösen Fragen (»Goethe und die Religion«) als auch seine Sakralisierung durch Zeitgenossen und spätere Rezipienten (»Goethe als Religion«) bedeuten. Die Vermittelbarkeit Goethes und der Religion, um die 1932 vor allem Schweitzer bemüht ist, lässt sich, ähnlich wie im Rahmen des Beethovenjubiläums, als integrative Geste deuten; die Sakralisierung der Klassikerfigur, für die die Rede Petersens steht, begründet das nationale Gemeinschaftserlebnis.

Die Frage nach dem Verhältnis des Dichters zur Religion im Allgemeinen und zum Christentum im Besonderen wurde im 19. Jahrhundert kontinuierlich aus theologischer und philologischer Perspektive diskutiert.¹⁰⁴ Wider der Anatheme der katholischen Kirche über die Klassiker und ihre als anti-religiös gewerteten Positionen ist eine gesellschaftlich einflussreiche Bildungsreligion kulturprotestantischer Prägung um Vermittlung bemüht. Es geht um die Vereinbarkeit von Goethes Denken mit dem christlichen Welt- und Menschenbild. Die Überlegungen zu Goethes Stellung zu religiösen Fragen zielen darauf ab, den Klassiker für die christliche Religion zu gewinnen, ihn also gegen die Säkularisierungstendenzen der modernen Gesellschaft ins Feld zu führen. So glaubt etwa der Theologe Karl Sell zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass »am Gotteserlebnis unserer Klassiker [...] sich unser eignes Gotteserlebnis entzünden kann.«¹⁰⁵

In dieser Traditionslinie steht die Rede Schweitzers, in der Goethes von Spinoza inspirierte Naturphilosophie als Antidot gegen den kantischen und nachkantischen Idealismus aufgefasst wird: »Weil er dies eine weiß, wie er mit Natur und Gott zusammengehört, bedarf Goethe keiner auf künstliche Weise bis ins letzte ausgebauten Weltanschauung.«¹⁰⁶ Betont wird die Bescheidenheit der goetheschen Naturphilosophie: Entgegen den rationalistischen Anmaßungen seiner Zeitgenossen sei der Dichter nie versucht gewesen, (Gott-)Gegebenes zu hinterfragen. Das ist eine Perspektive, die sich mit dem christlichen Weltbild versöhnen lässt. Auf dieser gemeinsamen Grundlage wird nicht nur eine Vereinbarkeit zwischen weltlicher Dichtung und heiligen Texten festgestellt – Schweitzer zieht eine Parallele zwischen der Aeropagrede des Paulus und dem Gedicht *Prooemion*, das er als »Bekenntnis zu Gott« deutet¹⁰⁷ –, sondern auch zwischen Goethes Denken und der christlichen (Schweitzer'schen) Ethik. Denn der Dichter habe, so Schweitzer, das Sittliche im Menschen als etwas Natur-, also Gottgegebenes angenommen. Indem die Begriffe der naturphilosophischen Schriften konsequent mit christlichen Vorzeichen versehen werden, lässt sich folgern: »So weht die Luft der Liebe, wie sie aus der Religion der Propheten Israels und der Religion Jesu kommt, in dem Denken Goethes.«¹⁰⁸ Vereinfacht formuliert könnte man sagen, dass Schweitzer den Klassiker zu religiösen Zwecken funktionalisiert. Die Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, Goethe für das christliche Weltbild zu gewinnen, umgeht er, indem er sowohl

104 Jan Rohls: »Goethedienst ist Gottesdienst.« Theologische Anmerkungen zur Goethe-Verehrung, in: Jochen Golz, Justus H. Ulbricht (Hg.): Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland, Köln 2005, 33-62.

105 Karl Sell, Die Religion unserer Klassiker. Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Tübingen, Leipzig 1910. Zitiert nach: Ebd., 43.

106 Schweitzer: Gedenkrede, 20.

107 Ebd., 19.

108 Ebd., 20.

Goethes Werk als auch die Religion als ethisch-philosophische Diskurse betrachtet, sie also auf eine höhere Abstraktionsebene hebt.

Die integrative Perspektive des Kulturprotestantismus ist nicht nur gegen den Teil der Kirche gerichtet, die Goethe wegen seiner Stellungnahmen in sittlichen und religiösen Fragen verworfen hatte, sondern vor allem gegen diejenigen, die den Dichter zum Gegenstand eines »widerchristlichen Cultus«¹⁰⁹ erhoben hatten. Die Dichterverehrung, die strukturelle Ähnlichkeiten zur Heiligenverehrung aufweist,¹¹⁰ tritt dabei in ein Konkurrenzverhältnis zu den kirchlichen Institutionen. So versteht sich beispielsweise der Klassikerkult eines David Friedrich Strauß' zu Beginn des Kaiserreichs ausdrücklich als Kirchenersatz in einer nachchristlichen Zeit.¹¹¹ Damit wird Antwort auf das Bedürfnis nach Sinnstiftung und Spiritualität in zunehmend säkularisierten Gesellschaften gegeben. Dieses Bedürfnis ist in den letzten Jahren der Weimarer Republik aktueller denn je und findet sich in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen wieder.¹¹² Im Rahmen der Goethefeiern, bei denen der Nationalklassiker dazu dient, teilweise konträre Ansichten an die Nation zu vermitteln, geht es aber auch darum, die Überzeugungskraft des eigenen Klassikerkonzepts zu erhöhen: Dass Goethe als gottähnliche Autorität präsentiert wird, verhindert jeglichen Widerspruch. Schließlich wird 1932 auch auf das gemeinschaftsstiftende Potenzial der (christlichen) Religion zurückgegriffen. Der Klassikerkult war im 19. Jahrhundert national ausgerichtet, d.h. der Klassiker diente der Identifikation und dem Zusammenhalt einer nationalen Gemeinde. Der Konnex zwischen Goethekult¹¹³ und Nationenkult wird im Kaiserreich und der Weimarer Republik kontinuierlich ausgebaut; er kulminiert 1932 in den nationalen Gedenkfeiern.

Der nationalreligiöse Goethekult findet einen hochpathetischen Ausdruck in Petersens Vortrag. Der Ton ist von Anfang an gegeben, beginnt doch der Redner mit einer Geste der Ehrfurcht, die der ganzen Veranstaltung den Anschein einer religiösen Zeremonie verleiht:

»Auf dem Wege nach der Gruft, die für heute zum Mittelpunkt des Weltbewußtseins und zum magnetischen Pol alles Menschengedenkens geworden ist, halten wir inne und suchen nach Sammlung und Besinnung. ›Ziehe deine Schuhe aus von deinen Füßen, denn der Ort, da du auf stehest, ist ein heiliges Land.‹ So spricht der Herr des alten

109 August Friedrich Christian Vilmar: Vorlesungen über die Geschichte der deutschen National-Literatur, Marburg, Leipzig 1866. Zitiert nach: Rohls: Goethedienst ist Gottesdienst, 37.

110 Ein Beispiel für die Anlehnung der Dichter- an die Heiligenverehrung geben die Dichterbücher, die ähnlich wie die Stätten aus dem Leben der Heiligen bewahrt und inszeniert werden. Vgl. Paul Kahl: Die Erfindung des Dichterbüchlers. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Eine Kulturgeschichte, Göttingen 2015, 24f.

111 Rohls: Goethedienst ist Gottesdienst, 41.

112 Einer seiner Ausprägungen ist der politische Messianismus, der zu dieser Zeit den öffentlichen Diskurs prägt und seinen Höhepunkt in den politischen Religionen, speziell dem Nationalsozialismus erreicht. Vgl. Klaus Schreiner: »Wann kommt der Retter Deutschlands«: Formen und Funktionen von politischem Messianismus in der Weimarer Republik, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 49, 1998, 107-160.

113 Zur Diskussion des Begriffs vgl. Stefan Breuer: Goethekult – eine Form des ästhetischen Fundamentalismus?, in: Jochen Golz, Justus H. Ulbricht (Hg.): Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland, Köln 2005, 63-79.

Bundes aus dem flammenden Dornbusch und gebietet, allen Staub des niedrigen Alltags abzustreifen.«¹¹⁴

Goethe – dessen Name nicht genannt und der nur metonymisch durch den Hinweis auf die Fürstengruft erwähnt wird – wird zum Gegenstand einer mystischen Erfahrung, die der des brennenden Dornbuschs gleicht. Der Gebrauch eines religiösen Wortschatzes und einer metaphorischen Sprache, der feierlich-sakrale Duktus, das Zitat aus dem Alten Testament: Alles weist darauf hin, dass Petersen Goethe zum Gegenstand einer Religion macht, als dessen Priester er sich anbietet. Anders als Schweitzer nutzt er den Klassiker nicht zur Stärkung eines religiösen Welt- und Menschenbilds, sondern bedient sich der christlichen Religion, ihrer Riten und Sprachmuster, um einen national ausgerichteten Goethekult zu installieren. Obwohl er gegen Ende seiner Ansprache einräumt, dass Goethe »Vergötterung [...] nicht beansprucht« habe,¹¹⁵ zögert er nicht, den Dichter als Märtyrerfigur mit übermenschlichen und prophetischen Befähigungen darzustellen:

»Mißverstanden in seinem vaterländischen Fühlen, hat er [Goethe], der die tiefste Not Deutschlands mit- und vorauserlebte, den festen und tröstenden Glauben an die Zukunft seines Volkes bewahrt, überzeugt von einer großen Bestimmung, deren kommende Erfüllung vom menschlichen Auge noch nicht vorauszusehen und durch menschliche Kraft nicht herbeizuführen sei.«¹¹⁶

So wird der Dichter zum Heiligen stilisiert, der Gegenstand religiöser Verehrung ist:

»Heute steht um das Heiligtum seiner [Goethes] Ruhestätte dieses große Volk geschart, niedergetreten und gedemütigt, auseinandergerissen und in seiner Dauer bedroht, aber erfüllt von dem Ewigkeitsbewußtsein immer neuen Werdens im Fluß der lebenden Entwicklung seiner geprägten Form nach dem Gesetz, wonach es angetreten. In dem Wachsen und Werden seines Größten erblickt Goethes Volk das Sinnbild des eigenen, noch unfertigen Seins, in der Unsterblichkeit seines Seins die Gewähr des eigenen Verstandes, in seinem Lebensglauben den Führer und Begleiter zu unermüdlicher Tätigkeit, in seinem Vermächtnis das Ziel dieses Wirkens: auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn.«¹¹⁷

Die Forschung hat das zurecht als »Gipfelleistung phrasenhafter Rhetorik«¹¹⁸ und als »Triumph der Phrase«¹¹⁹ bezeichnet. In Petersens Rede sind die Mechanismen der nationalpolitischen Funktionalisierung des Klassikers geradezu mustergültig eingesetzt. Petersen geht von einer strukturellen Ähnlichkeit zwischen Goethes Biografie – seiner

114 Petersen: Erdentage und Ewigkeit, 3.

115 Ebd., 21.

116 Ebd., 6f.

117 Ebd., 7.

118 Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Teil IV, xxxiv.

119 Ernst Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949: Kontinuität und Diskontinuität, in: Matthias Löwe, Gregor Streim (Hg.): »Humanismus« in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland, Berlin 2017, 23-38, hier 27.

relativen Isolierung zur Zeit der Befreiungskriege, die ihn als Opfer seiner Zeitgenossen erscheinen lässt – und der eines Märtyrers aus. Der Klassiker wird zum Märtyrer einer Nationalreligion stilisiert, die er ablehnte. Goethes Biografie wird dazu – ähnlich wie das Leben Beethovens – der Struktur einer Heiligenlegende angepasst.

Bedeutsam sind die Verschränkungen auf sprachlicher Ebene: Die Rede Petersens verwebt Schlagwörter aus dem nationalen und religiösen Diskurs mit goetheschen Begriffen, um abermals den Eindruck diskursiver Zusammengehörigkeit zu erzeugen. Die Anhäufung von religiös konnotierten Ausdrücken (»fester und tröstender Gaube«, »Heiligtum«, »Ewigkeit«, »Unsterblichkeit«) wird in der zitierten Passage durch die Wiederholung des Wortes ›Volk‹ skandiert. Die Brücke von diesen nationalreligiösen Sprachmustern zu Goethe entsteht durch die Integration von Wendungen, die seinem Werk entlehnt sind. Die kryptische Rede vom »Ewigkeitsbewußtsein immer neuen Werdens im Fluß der lebenden Entwicklung seiner geprägten Form nach dem Gesetz, wonach es angetreten« ist ein verstecktes Zitat des ersten Gedichts der Sammlung *Urworte*. *Orphisch: ΔΑΙΜΩΝ, Dämon*. Paraphrasiert werden zwei Verse (hier kursiv gekennzeichnet): »Bist alsobald und fort und fort gediehen/ *Nach dem Gesetz, wonach du angetreten*« sowie weiter: »Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt/ *Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*.«¹²⁰ Goethes Idee der dämonischen Festlegung vom Individuum wird auf das Kollektiv übertragen: Auch die Entwicklung des Volkskörpers sei von Anfang an durch ein bestimmtes Gesetz bestimmt. Doch wird bei Petersen eben dieser Schritt – die Übertragung von einer individuellen zu einer kollektiven Bestimmung – nicht weiter expliziert, sondern durch den Gebrauch von poetisch-philosophischen (Hohl-)Formeln verschleiert. Wichtiger als die inhaltliche Auslegung ist das sprachlich-rhetorische Ergebnis: Petersen spricht nationalreligiös mit goetheschen Worten. Auf dieser Grundlage ist es nicht schwer, das berühmte Faust-Zitat, in dem auch der Begriff des »Volks« wieder auftaucht, erstens national auszulegen und zweitens zum »Vermächtnis« zu erheben, es also mit einem sakral-religiösen Vorzeichen zu versehen.

Die Begriffe von Religion, die den Reden von Schweitzer und Petersen zugrunde liegen, entspringen zwei distinkten Diskursfeldern und Deutungstraditionen: der Theologie und ihrer Funktionalisierung Goethes im Dienst der christlichen Weltanschauung einerseits, dem nationalen Diskurs und seiner Funktionalisierung des Klassikers im Dienst einer Nationalreligion andererseits. Im ersten Fall geht die Funktionalisierung von einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Werk aus, im zweiten von einer sprachlich-rhetorischen Angleichung zwischen dichterischer, religiöser und nationaler Sprache.

Beide Aspekte des Religionsframes finden sich in Manns Rede wieder, und zwar sowohl auf inhaltlich-thematischer als auch auf sprachlich-rhetorischer Ebene. Das Themenfeld ›Goethe und die Religion‹ spielt nur am Rande eine Rolle. Die integrative Perspektive Schweitzers wird bei Mann in gewisser Hinsicht umgekehrt. Dort wo Schweitzer sich bemüht, Goethes Denken als mit der christlichen Weltanschauung vereinbar erscheinen zu lassen, zeigt Mann, inwiefern die christliche Religion sich mit

120 Johann Wolfgang Goethe: Gedichte (1800-1832), hg. v. Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1988 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 2), 501.

Goethes Bürgerlichkeit vereinbaren lässt. Dabei behandelt er die Religion nicht als philosophisch-ethischen Diskurs, sondern als kulturellen Faktor. So stellt er die »Liebe zur Mühe und Arbeit« beim Dichter als eine »religiös-protestantische« (GRBZ, 319) Begründung der bürgerlichen Geistesform vor. Gleichzeitig sind damit die Grenzen eines religiösen Zugangs zu Goethe gezeichnet: Eine Vereinbarkeit zwischen Goethe und der Religion ergibt sich für Mann nur auf kultureller Ebene. Das bedeutet auch, dass das christliche Weltbild, das Schweitzer mithilfe des Klassikers zu reaktivieren versucht, jenem endenden bürgerlichen Zeitalter angehört, das es zu überwinden gelte.

Komplexer gestaltet sich Manns Umgang mit dem zweiten Teil des Frames. Denn eine Tendenz zur Sakralisierung des Klassikers findet sich durchaus in den Goethe-Essays des Schriftstellers. So etwa im Aufsatz *An die japanische Jugend*,¹²¹ in dem Mann explizit nach einer religiösen Vergleichsgröße für den deutschen Klassiker greift:

»Er, der im Alter mit erschütternder Gelassenheit von sich aussagte, daß er ›in Jahrtausenden lebe‹, stiftete selbst eine Epoche, das Zeitalter Goethes, das sich nicht nach Jahrtausenden bemißt und selbst so wenig abzusehen ist wie das Maß, in das seine noch immer weit vorandeutende Gestalt hineinzuwachsen bestimmt ist. Wer weiß, ob sie als mythusbildendes Persönlichkeitswunder nicht eines Tages der des Jesus von Nazareth gleich geachtet werden wird?«¹²²

Die chiliastische Vorstellung von einem »Zeitalter Goethes« geht auf Thomas Carlyle zurück und wird gern von den Rednern des Goethejahrs aufgegriffen.¹²³ Von solchen affirmativen Darstellungen, die Mann, wie Marx anhand der Notizen zeigen konnte, bei der Vorbereitung des Essays *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* noch in Erwägung zieht,¹²⁴ distanziert sich der Schriftsteller dann explizit. Die Rede von einem »Zeitalter Goethes«, das sich nur »nach Jahrtausenden bemißt«, und der Vergleich mit »den größten menschlichen Erscheinungen, die über die Erde gewandelt sind« (GRBZ, 309), wird in der Berliner Rede als *eine* Möglichkeit des Sprechens über den Dichter präsentiert, als die »großartigste«. Eine Möglichkeit, die jedoch als unzeitgemäß zurückgewiesen wird. Der religiös-sakrale Klassikerkult gehört zu jenen historisch-bürgerlichen Erscheinungen, die das nachbürgerliche Zeitalter hinter sich lässt.

Wenn Mann, wie Marx schlussfolgert, es versteht, »sich rechtzeitig von den zeitgenössischen Erscheinungsformen der Goetheverehrung zu distanzieren«¹²⁵, so knüpft er auf motivischer und sprachlicher Ebene doch an den religiösen Frame des Goethejahres an. Aber er tut es, indem er ihn zum Teil ironisch unterläuft. So steht am Anfang

121 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Friedhelm Marx: »Ich aber sage Ihnen ...« Christusfigurationen im Werk Thomas Manns, Frankfurt a.M. 2002, bes. 203-208.

122 Mann: *An die japanische Jugend* [1932], 286.

123 So etwa bei Petersen: »In seinem prophetischen Nachruf [...] wagte Thomas Carlyle, ganz in Goethes Sinn, die Behauptung, es habe Menschen gegeben, [...] die noch nach zwei Jahrtausenden in völliger Individualität fortwirken würden. Zu solchen Entelechien von unendlicher Spannweite ihrer lebendigen Wirkung rechnete Carlyle die geistige Kraft des Dahingegangenen.« Petersen: *Erdentage und Ewigkeit*, 8.

124 Marx: *Ich aber sage Ihnen ...*, 205.

125 Ebd., 206.

der Berliner Rede eine Geste der Ehrfurcht vor dem großen Dichter, die als *captatio benevolentiae* dient und die man, würde sie ihr nicht zeitlich vorausgehen, als Parodie von Petersens einleitenden Worten bezeichnen könnte: »Vor die Aufgabe gestellt, vor Ihnen von Goethe zu sprechen, nehme ich Zuflucht zu einer Erinnerung, einem Erlebnis, das mich dazu ermutigen und meinem Unterfangen die Legitimität verleihen soll, die in allen Dingen das Beste, das Entscheidende ist.« (GRBZ, 307) Der erste Besuch des Goethehauses in Frankfurt wird daraufhin wie ein mystisches Erlebnis geschildert:

»Diese Treppen und Zimmer waren mir nach Stil, Stimmung, Atmosphäre unbekannt. Es war die ›Herkunft‹, wie sie im Buche, im Buch meines Lebens steht [...]. Das Patrizistisch-Bürgerliche, museal gewordene und Gegenstand leise auftretender Pietät, als Wiege des Heros; das Würdig-Wohlanständige, bewahrt und heilig gehalten um des Sohnes willen, der es zurückgelassen [...] und ins Weltstrenge gewachsen: ich sah es an, ich atmete es ein, und der Widerstreit von Vertrautheit und Ehrfurcht in meiner Brust löste sich in das Gefühl, worin Demut und Selbstbejahung eines sind: in lächelnde Liebe.« (GRBZ, 307)

Goethe wird am Anfang des Textes zu einer unnahbaren Größe konstruiert, zu der der Redner allerdings – anders als Petersen, der als Jünger des Dichters auftritt – ein persönliches Verhältnis aufbaut. Die Erwähnung des Besuches hat etwas gewollt Zweideutiges. Der Gebrauch von Substantivierungen und Komposita verleiht der Passage einen getragenen, feierlichen Duktus. Das Wortfeld ist größtenteils dem Bereich des Religiösen entliehen (»das Buch«, »Pietät«, »heilig«, »der Sohn«, »Liebe«). Genauer: Die einzelnen Begriffe können genauso religiös wie auch säkular gedeutet werden. Mit dieser Ambivalenz spielt Mann: Die Wiederholung des Wortes ›Buch‹, zuerst mit dem gehobenen Dativ-e, dann in der einfachen Form und auf den Sprecher bezogen, unterstreicht die Doppeldeutigkeit. Der implizite Hinweis auf das ›Buch der Bücher‹ wird damit sogleich zurückgenommen. Es ist, als würde sich der Sprecher selbst bei seiner Vergötterung Goethes beobachten. Der Musealisierung und der kultischen Verehrung des Dichterhauses wird verständnisvolle Wehmut entgegengebracht, gleichzeitig wird sie aber belächelt. Die eigene Neigung zur Goetheverehrung wird vom Sprecher reflektiert, was dann ihre Übertragung »ins Überpersönliche, ins Nationale« (GRBZ, 308) von Anfang an relativiert.

Dass er vom pathetisch-priesterlichen Ton des *Aufrufs* und der Sakralisierung Goethes Abstand nimmt, markiert Mann, indem er sich auf den Klassiker beruft: »Es fehlt diesem Wesen jede Spur des Priesterlichen, Feierlichen und Gespreizten, aller sakrale Anspruch.« (GRBZ, 312) Auch Goethes Stil wird als das Gegenteil der allgegenwärtigen Gedenkrhetorik definiert: »Das Wort ist nicht etwa gehoben, getragen, feierlich, priesterlich oder pathetisch – aus Goethes Schule kommend, in seinem Geschmack lebend, kann man eine solche Sprache gar nicht lesen und innerlich hören, sie widersteht und langweilt hoffnungslos.« (GRBZ, 322) An den Religionsframe kann Mann umso besser anknüpfen, als er in seiner Annäherung an Goethe selbst den Sakralisierungsreflex anwendet. Die ironische Distanzierung und die Spitzen gegen den priesterlich-pathetischen Ton der Gedenkreden kommen einer Positionierung innerhalb der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ gleich: Sie markieren die Ablehnung einer völkisch begründeten Nationalreligion.

Was das Schillerjubiläum 1859 bewirkt hatte, wird 1932 gezielt provoziert: Die nationale Einheit wird zum einen durch die mediale und symbolische Vernetzung der (Kultur-)Nation, zum anderen durch die semantische Vereinheitlichung der unterschiedlichen Goethediskurse gesichert. Zu dieser Konsensbildung trägt der *Aufruf zum Goethejahr* maßgeblich bei, indem er das Nationalklassikermodell performativ statuiert. Die Einpassung Goethes in dieses Modell beruht auf drei Strategien. Erstens wird auf Biografie und Werk des ›originalen‹ Goethes und seiner Rezeptionsgeschichte im 19. Jahrhundert (z.B. Carlyle) rekurriert. Man könnte sagen, dass dieses ›Original‹ ein Fundus ist, aus dem die Redner schöpfen, um das je eigene Klassikerkonzept zu gestalten. Die Wahl dieser Einzelteile und die Bedeutung, die ihnen jeweils verliehen wird, ergibt sich zweitens aus dem Nationalklassikermodell, das sich historisch seit dem 18. Jahrhundert entwickelt hatte und zu dessen Konstanten die Idee einer handlungsweisenden, gottähnlichen Autorität gehört, die die Nation inkarniert. Die Modellierung Goethes zum Nationalklassiker ist drittens ›geframt‹ von gegenwärtigen Formen des Sprechens über Nation, Krise und Religion.

Wie die vergleichende Analyse der drei Reden von Petersen, Schweitzer und Mann zeigt, gewährt der Gebrauch des Modells einen gewissen Spielraum. Die Reaktivierung des einheitsstiftenden Nationalklassikers gestaltet sich als Aushandlungsprozess. Die individuellen Konzeptualisierungen widersprechen sich teilweise und können als Reaktionen aufeinander gelesen werden. Bezeichnend ist, dass es stets die jeweiligen Goethekonzepte sind, die opponieren. Mit Goethe wird gegen Goethe argumentiert oder genauer: Mit einem Klassikerkonzept wird gegen das andere Klassikerkonzept gesprochen. Petersens Vorstellung des Klassiker-Propheten, für das die Biografie Goethes zur Heiligenlegende umgedeutet wird, entgegnet Schweitzer ein normatives Klassikerkonzept, das Goethes Leben und Werk zum Gegenstand einer exegetischen Lektüre macht. Indem Mann Elemente des nationalen Goethe-Frames aufgreift, sie aber anders besetzt, höhlt er das Nationalklassikermodell aus. Dem Konzept des Märtyrer-Propheten der Nation entgegnet er sein Konzept des Repräsentanten einer deutsch-bürgerlichen Kultur.

Am Ende seiner Ansprache gibt Mann das Nationalklassikerparadigma zugunsten eines entnationalisierten Klassikermodells auf – das einer neuen »sozial- und Planwelt« (GRBZ, 341).¹²⁶ Goethe ist dann nicht mehr der Repräsentant dieser Welt, sondern ihr Prophet, der das »Zeitalter der Einseitigkeiten« (ebd.) angekündigt habe. Außerhalb des nationalen Rahmens wird der Klassiker also wieder zur handlungsweisenden Autorität konstruiert. Mann lässt die Ansprache sogar mit einem Appell Goethes enden, der dem Bürgertum zurufe: »Entzieht euch dem verstorbenen Zeug,/ Lebend'ges laßt uns lieben!« (GRBZ, 342) Damit bedient er sich einer der im kulturpolitischen Diskurs der Zeit üblichen Strategien: der Fiktion des in Form einer Prosopopöie zur Gegenwart ›sprechenden‹ Klassikers.

126 Dieses neue Klassikermodell weist bereits auf das später im Kontext der Volksfront konstruierte antifaschistische Klassikermodell, um das es in Kapitel 5 geht.

4.2.2 Öffentlichkeitssphäre 3: ›Frankreich‹ – Goethe als *grand homme* und »classique français«

Mit seiner Erscheinung in französischer Übersetzung im Goethe-Sonderheft der *Revue Europe* erreicht Thomas Manns Essay gleich zwei weitere Öffentlichkeitssphären. In der 1923 gemeinsam von Romain Rolland, René Arcos und Paul Colin gegründeten Zeitschrift ist zunächst eine ideale internationale Öffentlichkeit adressiert: Die *Europe* versteht sich als überstaatliches Diskussionsforum, in dem Intellektuelle aus aller Welt zu Wort kommen.¹²⁷ Goethe wird in der Zeitschrift zur europäischen bzw. universalen Integrationsfigur modelliert. Faktisch wird mit dem Periodikum jedoch hauptsächlich eine französische Leserschaft erreicht.¹²⁸ Das Goetheheft vollbringt eine Transferleistung, indem es die Diskussion über Goethe von der deutschen in die französische Öffentlichkeit transportiert: Neben der französischen Fassung von Manns Essay¹²⁹ werden die Übersetzungen von Beiträgen namhafter deutscher Goetheforscher wie Friedrich Gundolf und Max Hecker darin veröffentlicht.¹³⁰ Albert Schweitzer schreibt für das Sonderheft einen französischen Aufsatz, der die Gedanken aus seinen deutschen Ansprachen adaptiert.¹³¹ Ferner gelingt es dem Herausgeber Rolland, Hermann Hesse, mit dem ihn eine lange »Geisteskameradschaft«¹³² verbindet, für einen Beitrag zu gewinnen.¹³³ Die Zeitschrift führt also ›deutsche‹ Ansichten über Goethe in die französische Öffentlichkeit ein. Dort allerdings wird – ähnlich wie im Fall Beethovens – der deutsche Klassiker dazu gebraucht, das Selbstverständnis Frankreichs als Hort humanistischer Werte zu sichern. Goethe wird in Frankreich zum *grand homme* und fran-

-
- 127 Jessica Wardhaugh: Europäer erschaffen. Die Rolle der Zeitschrift *Europe-Revue Mensuelle*, 1923-1939, in: Lorraine Bluche, Veronika Lipphardt, Kiran Klaus Patel (Hg.): *Der Europäer – ein Konstrukt: Wissensbestände, Diskurse, Praktiken*, Göttingen 2009, 97-117.
- 128 Nicole Racine-Furlaud beschreibt die Position der *Europe* in der französischen Zeitschriftenlandschaft Ende der 1920er Jahre folgendermaßen: »La revue s'affirme peu à peu, dans les limites plus modestes d'une revue de gauche française, ouverte sur les littératures étrangères et préoccupée par les problèmes internationaux.« Nicole Racine-Furlaud: *La revue Europe (1923-1939). Du pacifisme rollandien à l'antifascisme compagnon de route*, in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Bd. 30, Nr. 1, 1993, 21-26, hier 21.
- 129 Thomas Mann: *Goethe représentant de l'âge bourgeois*, übers. v. J.P. S[amson], in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 85-129.
- 130 Friedrich Gundolf: *L'enfance de Goethe*, übers. v. Marcel Beaufile, in: *Ebd.*, 32-51; Max Hecker: *La mort de Goethe*, übers. v. Marcel Beaufile, in: *Ebd.*, 1932, 72-84.
- 131 Albert Schweitzer: *Goethe penseur*, in: *Ebd.*, 177-199. Vgl. die deutsche Übersetzung und den Kommentar: Albert Schweitzer: *Goethe, der Denker*, in: *Ders.: Vorträge, Vorlesungen, Aufsätze*, hg. von Claus Günzler, Ulrich Luz, Johann Zürcher, München 2003, 96-111.
- 132 Jürgen Below: *Hermann-Hesse-Handbuch. Quellentexte zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt a.M. 2012, 264.
- 133 Hermann Hesse: *Remerciement à Goethe*, übers. v. Henri Bloch, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 245-254. Der Briefwechsel suggeriert, dass Hesses Text, der ebenfalls in der *Neuen Rundschau* erscheint, erst auf Anregung Rollands entstanden ist. Am 2.9.1931 schreibt dieser: »Voulez-vous penser à cette idée que je vous ai suggérée au moment de vous quitter: – un témoignage individuel sur Goethe.« (Vgl. Romain Rolland, Hermann Hesse: *D'une rive à l'autre*. Hermann Hesse et Romain Rolland. Correspondance, fragments du journal et textes divers, hg. v. Pierre Grappin, Paris 1972, 133.) Es handelt sich um Hesses einzige Veröffentlichung in der *Europe*.

zösischen Klassiker modelliert. In Zeitschriften wie der *Europe* wird teilweise kritisch auf diese Funktionalisierung reagiert. Vor diesem Hintergrund ist auch die Veröffentlichung von Manns Essay in dem Periodikum zu verstehen. Im Folgenden werden zunächst die französische Goetherezeption im Kontext des Jubiläums und ihre Diskussion präsentiert. Die Analyse der Modellierung Goethes zur internationalen Integrationsfigur folgt in Abschnitt 4.2.3.

4.2.2.1 »Goethe, classique français?«

Auf die Menge der Veranstaltungen und Publikationen anlässlich des Goethejahrs in Frankreich zurückblickend, stellt René Lalou 1933 die Frage, ob Goethe ein »classique français« zu nennen sei.¹³⁴ In einem kurzen Artikel, mit dem er auf Kritik von deutschen Intellektuellen reagiert, überprüft er, »si nous [die Franzosen] avons tenté d'annexer Goethe«¹³⁵. Den Vorwurf der »Annektierung« weist Lalou zurück und schlussfolgert, nachdem er nochmals den Unterschied zwischen französischer Goetheaneignung und nationalistischer Goethevereinnahmung durch die Nationalsozialisten betont hat:¹³⁶ »Sans tenter de dénationaliser Goethe, nous le tenons, selon son désir, pour un grand classique européen.«¹³⁷ Der Artikel ist exemplarisch für die Ambivalenzen der französischen Gedenkveranstaltungen, die sich einerseits als Beitrag zur deutsch-französischen und europäischen Verständigung verstehen, andererseits in Konkurrenz zu den deutschen Feiern treten.

Das Jahr 1932 markiert eine Wende in der Geschichte der französischen Goetherezeption.¹³⁸ Es geht um nichts weniger als die Integration des deutschen Klassikers in das nationale Pantheon. Das bedeutet, ähnlich wie in Deutschland, eine Durchdringung aller Rezeptionskreise, vom akademisch-universitären Milieu bis hin zu den Massen. Neben den offiziellen Ehrungen an symbolischen Orten wie der Sorbonne und der Bibliothèque nationale¹³⁹ sorgen eine rege Übersetzungstätigkeit und die populärwissenschaftliche Publizistik für die Verfügbarkeit des deutschen Klassikers in Frankreich. Zahlreiche Werke Goethes werden im Hinblick auf das Jubiläum neu übertragen, manche grundlegende Quellen zum Leben des Autors wie die *Gespräche mit Eckermann* erscheinen erstmals in französischer Sprache. Darüber hinaus werden etwa ein Dutzend Goestudien von namhaften französischen Germanisten und Kritikern sowie

134 René Lalou: Goethe, classique français?, in: La Revue des vivants, Nr. 7, 1933, 1709-1713.

135 Ebd., 1709.

136 Lalou zitiert Hitler, der sich in einer Rede auf dem Nürnberger Reichsparteitag 1933 auf Goethe berufen habe. Daraufhin stellt er klar: »Nous avons toujours pensé que [...] le suprême vœu de Faust (»me tenir sur une terre libre parmi un peuple libre«) n'était point un de ces souhaits qui divisent les hommes. Nous persistons à croire que la conquête de la liberté signifiait pour Goethe un progrès de l'individu en même temps qu'une pacifique victoire sur les obstacles naturels.« Ebd., 1713.

137 Ebd.

138 Zur Geschichte der französischen Goetherezeption vgl. zusammenfassend Gonthier-Louis Fink: Goethe, der andere Deutsche? Die französische Goethe-Rezeption zwischen 1870 und 1949, in: Goethe-Jahrbuch, Bd. 116, 1999, 54-74.

139 Vgl. den Katalog zur Ausstellung in der Bibliothèque Mazarine: Julien Cain (Hg.): Goethe 1749-1832. Exposition organisée pour commémorer le centenaire de la mort de Goethe, Paris 1932. Im Vorwort von Julien Cain werden die wichtigsten französischen Veranstaltungen im Goethejahr aufgezählt.

die Übersetzungen der Monografien von Emil Ludwig, Friedrich Gundolf und Philip Witkop veröffentlicht.¹⁴⁰

Goethe-Sonderhefte erscheinen im ersten Halbjahr 1932 zur Genüge: Neben der Goethenummer der *Europe* sind die Goethehefte der *Revue d'Allemagne*, der *Revue de littérature comparée*, der *Revue musicale* sowie vor allem der *Nouvelle revue française* (Nrf) zu erwähnen.¹⁴¹ Die Massenmedien tragen gleichzeitig zur Popularisierung Goethes bei: Die Zeitung *Le Temps* veröffentlicht beispielsweise *Die neue Melusine* als Fortsetzungsroman und es gibt im März nahezu keine französische Tageszeitung, die nicht wenigstens durch eine Sonderausgabe Goethes gedenkt.¹⁴² Im Radio wird *Faust* als Hörspiel adaptiert¹⁴³ und zahlreiche Themenabende präsentieren das Werk des Dichters und seine Bezüge zur französischen Kulturgeschichte.

Was ist Gegenstand dieser französischen Goethe-Begeisterung? In der Zeitung *Le Journal* fasst Clément Vautel die Kenntnisse der Franzosen sarkastisch zusammen:

»Que savez-vous de Goethe? A cette question, maints contemporains [...] ne peuvent guère répondre que ceci: Il a reçu la Légion d'honneur de la main de Napoléon qui lui a dit ›Vous êtes un homme.‹ Il a déclaré – mais c'était avant l'affaire Dreyfus – qu'il préférerait une injustice à un désordre. Ah! j'oublie qu'après avoir entendu le canon de Valmy, il a prononcé ce mot ou quelque chose d'approchant: ›Aujourd'hui commence une nouvelle ère pour le monde.‹¹⁴⁴

Vautel verspottet die Unwissenheit, vor allem aber den Frankozentrismus des französischen Publikums, dessen Kenntnisse über Goethe sich auf jene biografischen Klischees und Zitate beschränken, die einen Bezug zur eigenen Vorstellungswelt haben. Mit dem Hinweis auf die Formel »j'aime mieux une injustice qu'un désordre«¹⁴⁵, die in dieser Zeit zu den meistkursierenden Goetheworten zählt, insinuiert der Journalist, dass die Goetherezeption zudem auf ein Überlegenheitsgefühl der Franzosen gegenüber den Deutschen gründet. Der Franzose, so lässt sich die Anspielung auf die Dreyfus-Affäre

140 Einen Überblick über die französischen Übersetzungen und Veröffentlichungen im Zusammenhang mit Goethe geben Buchbesprechungen: Abel Chevalay: *Littérature comparée*, in: *Mercure de France*, Bd. 43, Nr. 813, 1932, 733-737; Jean-Edouard Spenlé: *Lettres allemandes*, in: *Mercure de France*, Bd. 43, Nr. 819, 1932, 719-725; Benjamin Crémieux: *Le centenaire de Goethe*, in: *Les Annales*, 01.06.1932; F[ernand] B[aldenspenger]: *Quelques présentations récentes de Goethe hors d'Allemagne*, in: *Revue de littérature comparée*, Bd. 12, Nr. 1, 1932, 238-244.

141 Zu den Sonderheften der *Revue de littérature comparée*, der *Nouvelles revue française* sowie der *Europe*, vgl. Didier Alexandre: *Le centenaire de Goethe: Regards croisés sur le monde actuel*, in: Didier Alexandre, Wolfgang Asholt (Hg.): *France-Allemagne, regards et objets croisés*, Tübingen 2011, 1-14; Florence Bancaud: »Il n'y a de salut pour l'Europe que dans l'esprit de Goethe«, in: Pierre Béhar, Michel Grunewald (Hg.): *Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels*, Bern 2005, 107-125.

142 Vgl. die umfangreichen Sammlungen an Zeitungsausschnitten in der BNF: *Centenaire de Goethe*.

143 Vgl. Picard: *Goethe und das Radio*.

144 Clément Vautel: *Mon film*, in: *Le Journal*, 31.3.1932.

145 »Es liegt nun einmal in meiner Natur, ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen, als Unordnung ertragen.« *Campagne in Frankreich* [1792], in: *Johann Wolfgang Goethe: Campagne in Frankreich, Belagerung von Mainz, Reiseschriften*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1994 (*Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I, 16), 601.

verstehen, definiere sich durch seinen Sinn für Gerechtigkeit, im Gegensatz zum Deutschen, der die Ordnung über alles stelle. Insofern dient das Goethezitat, das freilich entkontextualisiert und vereinfacht gebraucht wird, der Bestätigung eines nationalen Stereotyps. Wenn er es auch überspitzt formuliert, bringt Vautel die Funktionsweise der Gedenkpulvistik auf den Punkt: Dass Themen wie die Erfurter Begegnung zwischen Napoleon und Goethe im Jahr 1808 und die Frage nach Goethes Verhältnis zur Französischen Revolution sich darin zu Leitmotiven entwickeln, ist nicht nur als Annäherung an die französische Vorstellungswelt zu bewerten. Es handelt sich vielmehr um Strategien der Entgermanisierung, der idealistischen Abstrahierung und der Universalisierung Goethes, die den Dichter als *grand homme* und – entgegen der Beteuerungen Lalous – französischen Klassiker erscheinen lassen.

Goethe und Napoleon oder die Entgermanisierung des *grand homme*

Goethes Audienz bei Napoleon am 2. Oktober 1808 ist ein Topos der französischen Gedenkpulvistik. Kaum ein Artikel in der Presse kommt ohne den Hinweis auf die Worte »Voilà un homme!« aus, die der französische Kaiser bei diesem Anlass gesprochen haben soll.¹⁴⁶ Das Motiv bildet den Höhepunkt der Rede, die Paul Valéry am 30. April 1932 anlässlich der hochoffiziellen Goethe-Gedenkfeier an der Sorbonne hält. Mit der Parallele zwischen den »deux Prophètes des Temps Nouveaux«¹⁴⁷, die als ebenbürtige und komplementäre Persönlichkeiten dargestellt werden, erhebt Valéry den deutschen Nationalklassiker zum *grand homme*.¹⁴⁸ Der Vergleich ermöglicht es, Goethe symbolisch in die Reihe der heroischen Gestalten französischer Geschichte aufzunehmen. Schon zu Beginn seiner Rede hatte er ihn in die Nähe von zwei anderen *grands hommes* der Literatur gerückt, Dante und Villon.¹⁴⁹ Beim Vergleich mit Napoleon, den Valéry als einen »Faust couronné«¹⁵⁰ bezeichnet, geht er einen Schritt weiter. Indem er die Episode der Audienz nacherzählt, stellt er den entscheidenden Einfluss Frankreichs auf die Bildung der Persönlichkeit Goethes heraus. In seiner Darstellung der Erfurter Begegnung fällt der Gebrauch eines regelrecht martialischen Wortschatzes auf:

»Il [Napoléon] dit à Goethe: Vous êtes un *Homme*. (Ou bien, il dit de Goethe: Voilà un *Homme*.) Goethe *se rend*. Goethe est flatté jusque dans le fond de l'âme. Il *est pris*. Ce

146 Die Szene rekonstruiert Jean Lacoste anhand der Berichte der Zeitgenossen. Bezeichnenderweise nutzt auch er in Kontinuität zur französischen Goetherezeption die Napoleon-Episode, um Goethe aus literarhistorischer Perspektive als *grand homme* darzustellen. Jean Lacoste: Goethe en grand homme, in: Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle, Nr. 100, 1998, 115-129.

147 Paul Valéry: Discours en l'honneur de Goethe [1932], in: *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Paris 1987, 550.

148 Zu Napoléon als *grand homme* vgl. Jacques-Olivier Boudon: Grand homme ou demi-dieu? La mise en place d'une religion napoléonienne, in: Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle, Nr. 100, 1998, 131-141.

149 »On ne peut que trop louer l'Université de Paris de considérer que les grands hommes de Lettres ou de Sciences de toutes nations ont leur place chez Elle, et d'avoir voulu rendre un hommage solennel au premier poète de l'Allemagne, dans cette Sorbonne qui compta parmi ses élèves un Dante, un Villon, et maint autre écolier d'illustre avenir.« Valéry: Discours en l'honneur de Goethe [1932], 532.

150 Ebd., 549.

génie captif d'un autre génie ne se déliera jamais. Il sera tiède en 1813 au moment que toute l'Allemagne s'échauffe et que l'empire reflue.«¹⁵¹

Goethes Nationalgefühl von Napoleon konfisziert: Das ist freilich eine eigenartige und vor allem eindimensionale Interpretation der distanzierten Haltung des Dichters gegenüber den Befreiungskriegen und der patriotischen Begeisterung seiner Landsleute. Der positiv besetzte Antipatriotismus Goethes wird von Valéry indirekt als französischer Einfluss auf den deutschen Klassiker gedeutet. Zuletzt hat Jean Mondot in Valérys Darstellung der Begegnung zwischen Goethe und Napoleon eine deutsch-französische Versöhnungsgeste sehen wollen, eine »mise en scène grandiose et rhétorique d'une réconciliation au plus haut niveau.«¹⁵² Das mag von der Intention her stimmen. Doch zeigt die Beschreibung der Szene auch, dass die Modellierung Goethes zum *grand homme* nur mit seiner gleichzeitigen Entgermanisierung einhergehen kann. Der Klassiker wird aus seinem kulturellen Umfeld losgelöst, indem er als deutsche Ausnahme präsentiert wird. Er erscheint dadurch als »undeutscher« bzw. als »französischer Deutscher.«¹⁵³

Dieser Auffassung liegt der in der Zwischenkriegszeit immer noch wirksame Mythos der »deux Allemagnes« zugrunde. Damit ist die Existenz zweier gegensätzlicher deutscher Traditionslinien gemeint, wie sie Elme-Marie Caro zur Zeit des französisch-preußischen Krieges von seiner kontrastiven Lektüre der Werke Germaine de Staëls und Heinrich Heines abgeleitet hatte: das Land der Dichter und Denker einerseits, der preußisch-militärische Staat andererseits.¹⁵⁴ Im Kontext des Jubiläums scheint diese Theorie eine erneute Bestätigung zu finden in der Dualität zwischen einem idealen Goethe-Deutschland und einem realen Deutschland, in dem nationalistische und nationalsozialistische Anschauungen tonangebend sind. So erklärt Pierre Audiat in der Zeitschrift *L'Européen* mit großer Freimütigkeit:

»Si, de l'autre côté du Rhin, quelqu'un doutait de la croyance des Français dans les deux Allemagnes«, le centenaire de la mort de Goethe (22 mars 1832), suffirait à le détromper. L'abondance des livres et des publications françaises consacrées à Goethe, les fêtes organisées en son honneur, l'admiration qui se manifeste de toute part pour le grand poète allemand, sont un signe tangible que nous distinguons entre le militarisme prussien et l'âme allemande, entre le Faustrecht et *Faust*.«¹⁵⁵

Besser ließe sich nicht auf das Konkurrenzverhältnis hinweisen, das aus der Perspektive vieler Franzosen zwischen französischen und deutschen Goethefeiern besteht. Frank-

151 Ebd., 550. Außer *Homme* Hervorhebungen SP.

152 Jean Mondot: 1932. Le moment Goethe, in: Jacques Berchtold (Hg.): *Goethe et la France*, Genf 2016, 259-263.

153 Vgl. Manfred Schmeling: Der undeutsche Deutsche? Goethe und die französischen Intellektuellen zwischen den Weltkriegen, in: Karl Richter, Gerhard Sauder (Hg.): *Goethe. Ungewohnte Ansichten*, St. Ingbert 2001, 255-278.

154 Elme-Marie Caro: Les deux Allemagnes. Madame de Staël et Henri Heine, in: *Revue des deux mondes*, Bd. 41, Nr. 96, 1871, 5-20. Zum Ursprung dieser Theorie in der Literatur des 19. Jahrhunderts und ihrer Entwicklung bis in die Nachkriegszeit hinein vgl. das Kapitel »Der Mythos vom zweierlei Deutschland« in: Wolfgang Leiner: *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur* [1989], Darmstadt 1991, 154-180.

155 Pierre Audiat: Goethe et Beethoven in: *L'Européen*, 20.3.1932.

reich inszeniert sich als Anwalt eines ›besseren Deutschlands‹, das Goethe, den ›un-deutschen Deutschen‹, besser verstehe, als es die Deutschen vermögen.

Goethe und die Französische Revolution oder die idealistische Abstrahierung

Das Verhältnis Goethes zur Französischen Revolution ist ein weiteres Leitmotiv in der Gedenkpublizistik. Das Thema wird sowohl in der Tagespresse als auch in Gedenkreden und germanistischen Beiträgen behandelt. Der Aufsatz von Hippolyte Loiseau mit dem Titel *Goethe et la Révolution française* ist hierfür ein Beispiel;¹⁵⁶ unerwarteter findet sich der Gegenstand in einer Interpretation der Euphorion-Episode in *Faust II* von Fernand Baldensperger wieder;¹⁵⁷ die Deutung von Goethes Haltung gegenüber der Revolution steht ebenfalls im Mittelpunkt der Rede des Sorbonne-Professors Henri Lichtenberger, die er im Rahmen der Weimarer Goethefeiern hält.¹⁵⁸

Bei der Revolution handelt es sich um einen zentralen französischen Erinnerungsort: Die Dritte Republik hatte sich seit den 1880er Jahren explizit als Erbin dieses Ereignisses präsentiert und die historische Kontinuität anlässlich des hundertsten Jubiläums 1889 inszeniert.¹⁵⁹ Um Goethe in das nationale Pantheon zu integrieren, muss daher der Makel seiner ablehnenden Haltung gegenüber der Französischen Revolution, wie sie sich in der *Campagne in Frankreich* (1792) sowie der *Belagerung von Mainz* (1793) äußert, beseitigt werden. Es gilt zu beweisen, dass er zwar die gewalttätigen Ausbrüche der Revolutionäre verurteilt, ihre Ziele aber unterstützt habe. Dazu werden Werke wie *Hermann und Dorothea* (1797) oder *Die natürliche Tochter* (1803) angeführt, in denen es, so Lichtenberger, »zu einem weitgehenden Verständnis und zu einer hohen Einsicht in das wahre Wesen der Revolution«¹⁶⁰ komme. Der Antagonismus zwischen Goethe und der Französischen Revolution wird überwunden, indem von den historisch-konkreten Gegebenheiten abstrahiert und auf die dauerhaften Ideale hingewiesen wird.

Diese versöhnende Perspektive geht, ähnlich wie im Fall der Napoleon-Episode, mit einer Entnationalisierung Goethes einher. Die Autoren unterstreichen, dass er nur im Widerspruch zu seinen Zeitgenossen und somit zu seiner Nation zum Verständnis der Revolution kommen konnte. So heißt es bei Loiseau:

»Dès l'origine [...], il [Goethe] s'est efforcé de la juger [la Révolution] impartialement en elle-même, au moins dans ses causes, et, par la suite, il ne connaîtra pas les réactions [...] qui conduiront un Fichte à abjurer avec éclat son cosmopolitisme et son jacobinisme, pour devenir le héraut du nationalisme le plus étroitement allemand.«¹⁶¹

156 Hippolyte Loiseau: *Goethe et la Révolution française*, in: *Revue de littérature comparée*, Bd. 12, Nr. 1, 1932, 49-80.

157 Fernand Baldensperger: *Pour une interprétation correcte de l'épisode d'Euphorion*, in: *Revue de littérature comparée*, Bd. 12, Nr. 1, 1932, 142-158. Baldensperger sieht in der Figur Euphorions eine symbolische Darstellung revolutionärer Begeisterung.

158 Henri Lichtenberger: *Goethe und Frankreich*, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, Bd. 18, 1932, 45-51.

159 Vgl. Pascal Ory: *Le Centenaire de la Révolution française*, in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire*, Bd. 1, Paris 1984, 465-492.

160 Lichtenberger: *Goethe und Frankreich*, 49.

161 Loiseau: *Goethe et la Révolution française*.

Der deutsche Klassiker wird einmal mehr zum ›undeutschen Deutschen‹ stilisiert. Der Nationalismus, der hier eindeutig negativ besetzt ist, wird als etwas genuin Deutsches präsentiert; der Kosmopolitismus dagegen wird mit der Französischen Revolution verbunden und so als ein genuin französisches Ideal gekennzeichnet. Die Werte, für die Goethe steht, sind nicht nur mit den französischen kompatibel, sie sind geradezu als französisch zu bezeichnen.

Implizit wird damit ein Sprechen über Goethe (und über Deutschland) aus französischer Perspektive legitimiert. Der Klassiker wird nicht nur entgermanisiert, er wird auch zur idealen (französischen) Norm erhoben, an der sich die deutsche Gegenwart messen lässt. Wenn Lichtenberger in seiner Weimarer Rede in Goethe »das Ideal der Humanität« verkörpert sieht, das erneut »zu einem Gesetz des Lebens« werden solle,¹⁶² dann klingt das zunächst wie eine konventionelle Phrase. Der Beitrag Lichtenbergers bestätigt den Befund Osterkamps von der Konjunktur des Humanitätsbegriffs in der Jubiläumsliteratur. Gleichzeitig wird klar, dass dieser »Passepartout-Begriff«¹⁶³, der zu meist ein deutsch-nationales Vorzeichen hat, ebenso mit einem französisch-nationalen Vorzeichen versehen werden kann. Mit Goethe als einem »Ideal der Humanität« knüpft Lichtenberger an das Humanitätsverständnis der Französischen Revolution an, jenes der *Déclaration universelle des Droits de l'homme et du citoyen*. Sein Gebrauch des Humanitätsbegriffs versteht sich als Korrektiv gegenüber seinem Missbrauch im deutschen Diskurs. Mit dieser Hoheitsdeutung kann er in Weimar als Mahner auftreten. So ist in seinem Lob von Goethes gemäßigten Verhalten gegenüber den Bewegungen seiner Zeit der Gegenwartsbezug kaum überhörbar:

»Goethe [ist] den Einflüssen der Umwelt keineswegs unzugänglich gewesen. Er läßt sich von ihnen gerne eine Zeitlang hinreißen, und zwar immer durchaus aufrichtig; denn er hängt ja durch tausend Fasern mit seiner Rasse, mit seinem Volke, mit dem ihm umgebenden Milieu zusammen. Aber er läßt sich wiederum durch die zeitgenössischen Strömungen niemals ganz überwältigen. Ist er sich doch bewußt, daß diese Kollektivbewegungen, die aus momentanen Stimmungen entstehen, zwar meistens in ihrem ursprünglichen Kern berechtigt sind, aber leicht einseitig werden und zu Übertreibungen führen können.«¹⁶⁴

Mit dem Klassiker wird in diesem Fall vor neuen »Kollektivbewegungen« gewarnt – gemeint sind zweifelsohne die Massendemonstrationen der NSDAP. Die Modellierung Goethes zum idealistischen Befürworter der Französischen Revolution lässt ihn nicht nur kompatibel mit französischen Werten erscheinen, sondern ermöglicht es auch, ihn zum Botschafter Frankreichs in Deutschland zu machen.

Goethes Klassizität oder die Universalisierung des Klassikers

Die Entgermanisierung und die idealistische Abstrahierung Goethes lassen ihn 1932 als *grand homme* erscheinen. Um aber als »classique français« gelten zu können, muss er

162 Lichtenberger: Goethe und Frankreich, 51.

163 Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949, 27.

164 Lichtenberger: Goethe und Frankreich, 46.

nicht nur den moralischen und politischen, sondern auch den ästhetischen – klassizistischen – Werten angepasst wird, mit denen sich Frankreich identifiziert. Der Begriff ›classique‹ ist dabei doppeldeutig: Er weist zum einen auf den französischen *classicisme* als kulturelle Blütezeit hin, zum anderen auf die räumliche und zeitliche ›universalité‹, die der integrativen Definition des Klassischen seit Sainte-Beuve zugrunde liegt.¹⁶⁵ In der Gedenkpulzistik überlagern sich beide Aspekte, sodass Goethe auf zweifache Weise zum französischen Klassiker erklärt werden kann.

Goethes Klassizität wird zunächst von ästhetischen Merkmalen abgeleitet, die den Dichter in die Nähe des *classicisme* rücken lassen. Hervorgehoben werden die Überwindung der jugendlichen Sturm-und-Drang-Periode und die Ablehnung der Romantik, vor allem aber die Anziehung für das Antike und das Mediterrane, die im Stichwort *latinité* zusammengefasst sind. All diese Aspekte konvergieren in der Interpretation der Reise nach Italien, die François Aussaresses in einem öffentlichen Vortrag als »remède contre le mal du siècle«¹⁶⁶, also die Romantik, deutet. Eine heilende Wirkung wird dem Süden ebenfalls in der Goetheausstellung in der Nationalbibliothek zugeschrieben:

»À la vue des monuments anciens et des chefs-d'œuvre plastiques, il sent renaître la source tarie et trouve sa nouvelle voie. Il renie les dieux de sa jeunesse, les dieux du Nord: Shakespeare et Ossian sont des barbares à côté d'Homère ou de Sophocle. Goethe ne comprend plus le pessimisme septentrional qui inspira les œuvres de sa jeunesse. Maintenant il atteint cette sérénité olympienne qui ne le quittera plus.«¹⁶⁷

Diese Deutung der Italienreise als entscheidender Einschnitt in Goethes Leben ist nicht allein der französischen Goetherezeption eigen. Kennzeichnend ist allerdings die Einteilung der Biografie nach gegensätzlichen Kriterien: Die Jugend wird mit Norden, Barbarei und »Pessimismus« – eine andere Bezeichnung für das ›mal du siècle‹ und die Romantik – assoziiert; die Reife mit Süden, Klassizismus und Abgeklärtheit. Aussaresses schlussfolgert: »De ce pèlerinage en Grande-Grèce et en Latinité, il [Goethe] revenait définitivement converti au classicisme. L'Allemagne allait recevoir de Rome le premier de ses classiques. De ces jours, de ces lieux, date pour sa littérature une ère nouvelle.«¹⁶⁸ Die Paraphrase von Goethes Kommentar zur Schlacht von Valmy (»Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus«¹⁶⁹) markiert einmal mehr den entscheidenden Einfluss der *latinité* – und damit implizit des klassizistischen Frankreichs –, diesmal allerdings auf die ästhetische Entwicklung des Schriftstellers übertragen.

Die Stilisierung Goethes zum *classique* stützt sich hauptsächlich auf biografische Argumente. Was im Fall der Modellierung zum *grand homme* unproblematisch ist, weil es dabei vorrangig um moralische Werte und politische Ansichten geht, stößt bei der

165 Vgl. Charles-Augustin Sainte-Beuve: Qu'est-ce qu'un classique?, in: *Causeries du lundi*, Bd. 3, Paris 1850, 38-55. Zu Sainte-Beuves Klassik-Verständnis vgl. Christopher Prendergast: *The classic: Sainte-Beuve and the nineteenth-century culture wars*, Oxford 2007.

166 François Aussaresses: *La vie olympienne de Goethe*, in: *La vie bordelaise*, 9. und 16.10.1932.

167 Cain (Hg.): *Goethe 1749-1832. Exposition*, 97.

168 Ebd.

169 Goethe: *Campagne in Frankreich, Belagerung von Mainz*, *Reiseschriften*, 436.

Klassifizierung jedoch an Grenzen. Anders formuliert: Ein *classique* muss auch klassizistische Werke geschrieben haben. Zwar können Goethes antikisierende Dramen genannt und in die Nähe von »echten« Klassizisten gerückt werden: *Iphigénie* etwa, die Aussaresses als »son pur chef-d'œuvre, égal aux chefs-d'œuvre d'Euripide, de Racine et de Glück«¹⁷⁰ bezeichnet. Doch hört der Vergleich bei einem Werk wie *Faust* auf, das gemeinhin als Goethes größtes *chef-d'œuvre* gilt: »rien de moins classique au sens de la conception,«¹⁷¹ urteilt Aussaresses. Er ergänzt aber: »Rien de plus classique au sens de l'expression«¹⁷². Die rhetorische Pointe weist auf die zweite, universalistische Bestimmung des Klassischen, dank der auch *Faust* als *classique* bezeichnet werden kann, als eine jener »œuvres immenses [qui] sont des interprétations originales de l'esprit humain, traité de bas en haut, de long en large, sous ses aspects à la fois universels et éternels«¹⁷³. Der Bezug zu Sainte-Beuves Klassik-Verständnis ist augenfällig. Die Betonung der zeitlichen und räumlichen Universalität des Dramas ist zwar nicht besonders originell – das Lob könnte genauso gut in einem deutschen Vortrag vorkommen. Doch ist im Kontext der französischen Diskussion um Goethes Klassizität vor allem das Herstellen einer Kontinuität zwischen *classicisme* und *universalité* von Bedeutung. Die *universalité* ist die Quintessenz des *classicisme*, die auf andere Autoren und Werke übertragen werden kann. Aussaresses' Vortrag ist ein Schulbeispiel dafür, wie Goethe nicht nur den moralischen Werten und politischen Vorstellungen, sondern auch dem französischen Sprachgebrauch angepasst wird.

Entgermanisierung, idealistische Abstrahierung und Universalisierung sind die drei Etappen, die es ermöglichen Goethe zum »classique français« zu modellieren und in das französische Pantheon zu integrieren. Dabei lassen sich zahlreiche Parallelen zum französischen Beethoven ausmachen.¹⁷⁴ Von deutschen Komponisten- und Schriftstellerfiguren kann wie von französischen Nationalklassikern gesprochen werden. Man kann von einem französischen Klassiker-Frame ausgehen, der den Umgang mit deutschen Figuren in der französischen Öffentlichkeit vorstrukturiert.

Wie moralische, politische und ästhetische Aspekte dabei miteinander verwoben werden, kann abschließend an folgendem Kommentar eines *Figaro*-Journalisten beobachtet werden, der das Leitmotiv der Napoleon-Episode aufgreift:

»Goethe pensait qu'en le décorant, Napoléon avait voulu rendre hommage à l'universalité de son génie – cette universalité qui le rendait plus proche du nôtre; c'est vers elle qu'avec une volonté patiente, éclairée par les révélations de l'art antique et de la raison latine, le grand écrivain germanique avait toujours tendu.«¹⁷⁵

Der Begriff »*universalité*«, den der Autor aus dem Spruch »voilà un homme« ableitet, wird hier gleichzeitig als normative und als ästhetische Kategorie gebraucht. Bezeich-

170 Aussaresses: La vie olympienne de Goethe.

171 Ebd.

172 Ebd.

173 Ebd.

174 Vgl. Kapitel 2.2.2 sowie Marie Gaboriaud: Die Republik und der Deutsche. Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 281-294.

175 Anonym: La légion d'honneur de Goethe, in: Le Figaro, 26.3.1932.

nend ist, dass ›universalité‹ dabei mit einem ›nous‹ assoziiert wird, das die Franzosen bezeichnet. Die Synonymie zwischen ›universel‹ und ›français‹ wird damit betont: Goethes Universalität meint im französischen Diskurs eigentlich seine ›Französisität‹.

4.2.2.2 Goethe als französischer Klassiker: kritische Diskussion in der *Nrf* und der *Europe*

Die Modellierung Goethes zum französischen Klassiker wird in den Sonderheften der *Revue Europe* sowie der *Nouvelle revue française* (*Nrf*) kritisch diskutiert. Mit der Goethe-Sondernummer, die Jean Guéhenno, der damalige Herausgeber der *Europe*, in enger Zusammenarbeit mit Romain Rolland konzipiert, positioniert sich die Zeitschrift bewusst abseits der staatlichen Goetheehreung, für die etwa Paul Valéry steht.¹⁷⁶ Beide Intellektuelle distanzieren sich zudem von den französischen Germanisten, die Rolland abschätzig als »germanistes sorbonnicos«¹⁷⁷ bezeichnet. Mit der *Nrf*, die ein direkter Konkurrent der *Europe* ist,¹⁷⁸ entsteht hingegen ein Dialog: Zwischen den Goetheheften der zwei Periodika sind die Grenzen porös. Pierre Abraham, Jean Prévost, Alain und Thomas Mann liefern jeweils für die *Europe* und für die *Nrf* einen Beitrag, und mehrere Autoren, die im Briefwechsel zwischen Guéhenno und Rolland für das Sonderheft der *Europe* in Erwägung gezogen werden, finden sich in den Seiten der *Nrf* wieder, etwa Bernard Groethuysen oder André Suarès.

In beiden Sonderheften werden die Leitmotive der französischen Goetherezeption aufgegriffen. So widmet Paul Amann der Frage nach Goethes Verhältnis zum Zeitgeschehen einen ausführlichen Artikel. Er weist zwar darauf hin, dass sich eine ›deutsche Klassik‹ nur abseits von Revolution und Krieg entwickeln konnte.¹⁷⁹ Doch beseitigt auch er den Makel von Goethes Ablehnung der Französischen Revolution, indem er von einer Transposition der revolutionären Ideale in die Bereiche der Kunst und des Geistes ausgeht. Amann präsentiert den Dichter als überzeugten Gegner der Restauration – und verzichtet dabei nicht, die »confraternité de génie«¹⁸⁰ zwischen ihm und dem französischen Kaiser herauszustellen: »Goethe [...] a l'air d'un Napoléon des forces spirituelles de l'Allemagne, qui dans une dernière campagne brillante et désespérée, voudrait défendre son pays de l'engourdissement intellectuel de la Restauration.«¹⁸¹ Mit dieser Einschät-

176 Rolland schreibt über Valéry, den er ausdrücklich nicht als Autor in der Goethennummer vertreten wissen möchte: »Je pense [...] qu'il serait déplorable de confier à Valéry la tâche de donner le *la* à notre équipe. [...] Il est, dans le monde, le représentant officiel, soigneusement choisi par l'Etat, de la pensée française châtrée. – Toute liberté dans l'absolu! Toute servitude dans le réel. – Il prêterait à Goethe sa livrée.« Brief Rollands an Jean Guéhenno vom 26.8.1931, in: Jean Guéhenno, Romain Rolland: L'indépendance de l'esprit: correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland (1919-1944), Paris 1975, 170.

177 Brief Rollands an Guéhenno vom 17.11.1931, in: Ebd., 178.

178 »La N.R.F. prépare elle aussi un n^o spécial. Je voudrais que le nôtre valût le sein. C'est très nécessaire.« Brief Guéhennos an Rolland, undatiert [Ende Oktober 1931], in: Ebd., 177.

179 »Il faut insister sur un fait évident, à savoir que toute cette époque ›classique‹ [...] repose matériellement sur une donnée politique exceptionnelle, accidentelle, malsaine si l'on veut [...]. Végétation de lagune artificiellement séparée d'un océan houleux.« Paul Amann: Goethe et les catastrophes politiques de son temps, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 52-71, hier 63.

180 Ebd., 66.

181 Ebd., 67.

zung passt sich Amann dem französischen Goethe-Frame an. Das ist umso bemerkenswerter, als er als gebürtiger Wiener in deutschen Kulturkreisen sozialisiert ist und man daher eine andere Vision erwartet hätte.¹⁸² Mit seinem Artikel polemisiert er aber im Gegenteil gegen das Konzept des olympischen und apolitischen Goethe, wie es etwa von Gundolf in Deutschland popularisiert wurde.¹⁸³ Die *Europe* dient in dem Fall nicht primär als Medium des Kulturtransfers, sondern als Forum, um gegen eine bestimmte Form des Goethediskurses in Deutschland zu protestieren oder sich zumindest davon zu distanzieren.

Auch die Erscheinung von Manns Essay in französischer Sprache könnte man so deuten. Zum einen verleiht sie der Kritik am deutschen Umgang mit dem Nationalklassikermodell mehr Gewicht, zum anderen bestätigt sie nochmals Manns Annäherung an Frankreich, die sich seit Mitte der 1920er Jahre abzeichnet.¹⁸⁴ Doch enthält der Text auch präzise Andeutungen an den französischen Deutschlanddiskurs, von dem der Autor Abstand nimmt. So erinnert er etwa an den Reflex, der darin besteht, Goethes Werk nur unter einem klassizistischen Standpunkt als klassisch gelten zu lassen. Zur »littérature universelle« (*Weltliteratur*) zählte schon zu Lebzeiten des Dichters »non seulement la partie de son œuvre attestant de l'influence méditerranéenne, marquée et formée par l'esprit humaniste et classique, mais encore ce que sa production comptait de typiquement nordique et germanique, telle la première partie du *Faust* et son roman de formation du moi, *Wilhelm Meister*«¹⁸⁵. Den Unterschied zwischen dem goetheschen Weltliteratur-Begriff und dem universalistischen Klassikerbegriff Sainte-Beuves markiert Mann, indem er die nationalen Eigenschaften der »universalen« Werke nicht überspielt, sondern weiterhin gelten lässt: *Faust* und *Meister* gehören zur Weltliteratur – und sind daher universal zu nennen –, weil sie nordisch-germanisch geprägt sind.

Mann wendet sich ebenso gegen die Strategie der idealistischen Abstrahierung. In seiner Stilisierung Goethes als Bürger kommt er auf den Realismus zu sprechen, der das Verhältnis des Dichters zur Welt präge (GRBZ, 322). Er bemüht die Opposition zwischen Goethe und Schiller als die zwischen Realismus und Idealismus. Schiller wird, einer geläufigen Lesart der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) folgend, von Mann als Muster des Idealisten charakterisiert, »qui pense tant de bien de l'humanité qu'il s'expose au danger de mépriser ses semblables«¹⁸⁶. Mann kommen-

182 Zur Person Amanns, der eine wichtige Rolle im französisch-österreichischen Kulturtransfer gespielt und ein umfangreiches übersetzerisches Werk hinterlassen hat, vgl. Claudine Delphis (Hg.): *Survies d'un Juif européen: correspondance de Paul Amann avec Romain Rolland et Jean-Richard Bloch*, Leipzig 2009, 7-83.

183 Amann: *Goethe et les catastrophes politiques de son temps*, 53.

184 Zu Manns Verhältnis zu Frankreich und dem Wandel seines Frankreichbilds in der Zwischenkriegszeit vgl. Daniel Argelès: *Thomas Mann et la France. Politique et représentation*, in: Hans Manfred Bock, Reinhart Meyer-Kalkus, Michel Trebitsch (Hg.): *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 30*, Paris 1993, 675-687.

185 Mann: *Goethe représentant de l'âge bourgeois*, 122.

186 Ebd., 106. Vgl. die entsprechende Passage bei Schiller: »Jener [der Realist] beweist sich als Menschenfreund, ohne eben einen sehr hohen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben; dieser [der Idealist] denkt von der Menschheit so groß, daß er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten.« Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795] in: Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, 805.

tiert: »Rien, au point de vue psychologique, n'est plus intéressant que de voir Schiller faire ressortir l'élément *français* de sa propre nature lorsqu'il formule l'attitude de l'idéaliste à l'égard de l'homme.«¹⁸⁷ Goethe, dem ›undeutschen Deutschen‹, wird Schiller, der ›französische Deutsche‹, entgegengesetzt. Dient Goethe den Franzosen aber als ideales Spiegelbild ihrer selbst – so der implizite Vorwurf Manns –, wird Schiller hier eher als Zerrbild gebraucht, das die Schwächen des idealistischen Selbstbilds der Franzosen zutage treten lässt. Denn was vom ›französischen‹ Schiller gesagt wird, lässt sich auch auf die gegenwärtige französische Literatur beziehen:

»C'est la caractéristique de l'esprit littéraire français qu'il [Schiller] donne en quelques mots dans ce texte [*Über naive und sentimentalische Dichtung*]: ce composé particulier d'élan humanitaire et révolutionnaire, de foi généreuse en l'humanité, d'une part, du pessimisme le plus profond, le plus amer et le plus sarcastique en ce qui concerne les hommes pris individuellement. Il définit la passion abstraite de l'humanitarisme politique par opposition au réalisme concret de la sympathie individuelle.«¹⁸⁸

Mit der Kritik an Schillers Idealismus übt Mann indirekt Kritik am französischen Diskurs über Deutschland, konkret an der Tendenz zur idealistischen Abstrahierung, die auch die Goetheaneignung prägt. Diese leite die Franzosen dazu, am ›wirklichen‹ Goethe vorbeizugehen. So korrigiert Mann die gängige Interpretation von Goethes Haltung zur Französischen Revolution: »C'est cette sienne forme de bourgeoisie spirituelle et culturelle qui lui [Goethe] a fait considérer la révolution française comme quelque chose de si affreusement hostile, quelque chose qui, selon ses propres paroles, l'a rongé comme une maladie.«¹⁸⁹ Freilich plädiert Mann nicht – wie ein Großteil der deutschen Publizistik – für eine patriotisch-chauvinistische Umdeutung von Goethes Ablehnung der Revolution. Für ihn ist der Dichter ein »a-patriote foncièrement allemand«, dessen »caractère [...] antipolitique«¹⁹⁰ das deutsche Bürgertum nachhaltig geprägt habe. Die Kritik am deutschnationalen Goethediskurs überlagert sich aber in diesem Fall mit einer Kritik an der französischen Goetheaneignung.

Hier entsteht eine Parallele zwischen Manns Ansatz und dem einiger *Nrf*-Autoren. Am unmissverständlichen findet sich die Kritik an der annektierenden Tendenz in einem Aufsatz des Romanisten Ernst Robert Curtius artikuliert. Der Text, der die Überschrift *Goethe ou le classique allemand* trägt, ist im Goetheheft der *Nrf* an erster Stelle abgedruckt und hat daher programmatischen Wert. In seinem Urteil über die französische Goetheliteratur stellt Curtius die Strategien der Entnationalisierung und der idealistischen Abstrahierung heraus: »Lorsque des Français cultivés se livrent à des méditations sur Goethe, ils constatent le plus souvent que Goethe est plus humain qu'Allemand.«¹⁹¹ Den Germanisten Loiseau kommentierend, fährt er fort: »Doit-on réellement se risquer à dire que Goethe est universel, bien qu'il soit Allemand? Faut-il, pour être

187 Mann: Goethe représentant de l'âge bourgeois. Hervorhebung SP.

188 Ebd., 106.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Ernst Robert Curtius: Goethe ou le classique allemand, in: *Nouvelle revue française*, Bd. 20, Nr. 222, 3-32, hier 27, übers. v. Henri Jourdan.

universel, se mettre à l'école de la France et y laisser ses fonds de culotte – la culotte apportée d'Allemagne?»¹⁹² Curtius weist auf die politischen Implikationen des französischen Umgangs mit fremden Literaturen hin, konkret die Trennung zwischen (kulturellem) Ideal und (politischer) Wirklichkeit. Die Theorie der »deux Allemagnes« wendet er gegen Frankreich, indem er auf den genuin politischen Aspekt französischer Kulturpolitik hinweist: »Il n'y a pas seulement un pangermanisme, il y a aussi un ›panfrancisme‹, qui consiste à proclamer que l'idée nationale française représente l'humanité à l'état absolu, à l'état pur.«¹⁹³ In seinem Aufsatz fordert Curtius die Franzosen dazu auf, Goethe als einen *deutschen* Klassiker anzusehen, d.h. an ihm die Eigenschaften deutscher Kultur anzuerkennen.

Was dies genau bedeuten würde, wird nur angedeutet: Curtius zitiert einen italienischen Kritiker, Eugenio Giovanetti, der in Goethe – ähnlich wie Mann – nicht den Idealisten sieht, zu den ihn die französische Kritik modelliert, sondern den Realisten.¹⁹⁴ Wichtiger ist für den Autor offenbar die Bereitschaft zur gegenseitigen Anerkennung nationaler Eigenschaften, die das Fundament der deutsch-französischen und darüber hinaus der internationalen Verständigung bildeten. Der Beitrag endet mit einem feierlichen Appell:

»Aujourd'hui s'ouvre un grand débat entre les différents membres de la famille humaine. Le sujet de cet entretien, c'est Goethe. Ce débat pourrait devenir un concile œcuménique des esprits. Il pourrait aussi devenir un roman des nations. Amis de Goethe, amis de tous les pays, unissons-nous, et vivons, sous le signe du maître, le roman d'éducation de la grande famille des peuples.«¹⁹⁵

Die Kritik am französischen Goethediskurs kommt nicht nur von deutschen Autoren. Ähnlich wie Curtius warnt André Suarès davor, Goethes Affinität zu Frankreich allzu großen Wert beizumessen. Er greift die Leitmotive der französischen Goetherezeption auf, relativiert ihre Bedeutung aber, indem er eindringlich auf den *deutschen* Charakter des Klassikers hinweist: »Il [Goethe] n'a pas honte, entre Austerlitz et Iéna, d'aimer les Français, d'admirer Napoléon, et pour le moins de lui rendre justice. Ce qui ne l'empêche pas d'être profondément Allemand, de génie allemand, et filialement attaché aux grandeurs de l'Allemagne.«¹⁹⁶ Dass Suarès Goethe in erster Linie als Deutschen bestimmt und erst danach als »universal«, wie der Titel des Beitrags (*Goethe l'universel*) suggeriert, erklärt sich, aus seiner Auffassung der deutsch-französischen und ferner der europäischen Verständigung, die der Curtius' durchaus ähnelt:

»Dans Goethe, l'Europe est une mère aux fils innombrables: par la voix du poète, elle les invite à se reconnaître. Goethe leur ouvre les yeux; qu'ils consentent enfin à prendre conscience les uns des autres; qu'ils aient honte de se calomnier et de se haïr. Goethe, puissant Allemand, n'entend pas que l'Europe soit allemande ni que la France ou la

192 Ebd., 28.

193 Ebd., 29.

194 »Ce n'est pas l'idéaliste, c'est le réaliste Goethe qui est aujourd'hui le plus proche de nous.« Zitiert nach: Ebd., 31.

195 Ebd., 29f.

196 André Suarès: Goethe l'universel, in: Nouvelle revue française, Bd. 20, Nr. 222, 1932, 60-95, 63.

Chine le devienne. Pour que l'Europe soit vraiment elle-même, il faut que l'Allemagne soit la plus allemande et la France la plus française que faire se pourra: moins le mal, ici et là, moins le mépris, la violence et la haine. [...] La variété est la loi, le charme et l'honneur de l'art, la joie et la liberté de la nature.«¹⁹⁷

Die Ideen, die Suarès in der *Nrf* wie auch in seiner gleichzeitig erscheinenden Monografie *Goethe, le grand Européen* am Beispiel Goethes entwickelt, sind keineswegs neu. Sie knüpfen an Gedanken an, die André Gide – dessen Goethe-Aufsatz ebenfalls im Sonderheft der *Nrf* erscheint¹⁹⁸ – schon vor dem Ersten Weltkrieg im Hinblick auf das Verhältnis von Nationalismus und Literatur formuliert hatte: »Aucune œuvre d'art n'a de signification universelle qui n'a d'abord une signification nationale.«¹⁹⁹ Im Kontext des Goethejahrs geht die Reflexion des Verhältnisses von Nationalität und Internationalität mit einem (selbst-)kritischen Blick auf die französische Goetherezeption einher.

Der latente Nationalismus der französischen Goetherezeption wird in der *Europe* ebenfalls zurückgewiesen. So erinnert Christian Sénéchal in einem fiktiven »Brief an einen Nationalisten« (*Lettre à un nationaliste*) an die französische Gewohnheit, bei der Betrachtung Deutschlands »entre l'influence pernicieuse du germanisme et l'exemple bienfaisant de Goethe«²⁰⁰ zu unterscheiden, womit er auf die Theorie der »deux Allemagnes« anspielt. In diesem Klischee sieht Sénéchal den Ausdruck des französischen Nationalismus – der in dieser Form genauso verwerflich sei, wie sein deutsches Pendant.²⁰¹ Die Kritik an den Klassifizierungsmechanismen geht bei Sénéchal mit einer Reflexion über die Sprache der Literaturkritik einher. Der Autor sieht im Sprachgebrauch – und besonders in der Polysemie der Begriffe *classique* und *romantique* – eine Transposition national-chauvinistischer Reflexe. In einem ebenfalls fiktiven »Brief an einen Kritiker« (*Lettre à un critique*), schlägt er deshalb vor, »une association de critiques« zu gründen, »dont les membres s'engageraient à ne jamais plus user des termes de *classique* et de *romantique*«²⁰². Denn diese literarhistorischen Kategorien hätten, egal welchen Sinn man ihnen gäbe, immer auch eine nationalpolitische Tragweite:

»Il va de soi, en effet, que le mot de *classique* restera associé au souvenir du XVIIe siècle français, que celui de *romantique* sera inséparable de germanisme, et les esprits férus d'abstraction, perdant de vue les si complexes réalités, profiteront une fois de plus de l'occasion pour opposer la France et l'Allemagne et pour en faire deux entités

197 Ebd., 73.

198 André Gide: Goethe, in: *Nouvelle revue française*, Bd. 20, Nr. 222, 1932, 50-59. Der Beitrag Gides, der auch in der Goethenummer der *Neuen Rundschau* erscheint, wird in Abschnitt 4.4 besprochen.

199 André Gide: Nationalisme et littérature, in: *Nouvelle revue française*, Bd. 5, 1909, 429-434, hier 430. Vgl. Manfred Schmeling: Weltkrieg, Weltbürger, Weltliteratur. Zur Kontroverse zwischen Romain Rolland und Thomas Mann in Kriegszeiten, in: Heike C. Spickermann (Hg.): *Weltliteratur interkulturell. Referenzen von Cusanus bis Bob Dylan*, Heidelberg 2015, 49-59, hier 53f.

200 Christian Sénéchal: *Lettres sur Goethe*, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 287-298, hier 295.

201 »Combien d'hommes sont actuellement capables de s'affranchir totalement dans leurs jugements sur Goethe de la tentation de grandir leur patrie, soit qu'ils en fassent un exemplaire suprême du classicisme germanique, soit qu'ils cherchent à retrouver en lui les vertus de la France.« Ebd.

202 Ebd., 290.

irréductibles l'une à l'autre, capables tout au plus de se connaître comme telles et de se tolérer, non de s'éduquer.«²⁰³

Sénéchal macht auf die Implikationen der französischen Goetheaneignung aufmerksam. Die Konsequenzen, die er daraus zieht, sind denen der *Nrf*-Autoren und auch Manns geradezu entgegengesetzt. Es geht ihm nicht nur um eine Neutralisierung literarhistorischer Kategorien, sondern allgemein um die Aufgabe nationaler Kriterien in der Beschäftigung mit Klassikern: »Il faut appeler de nos vœux le jour où la nationalité d'un grand homme n'entrera pour rien dans notre admiration pour lui, où la glorification du génie ne sera pas une flatterie déguisée de notre amour-propre.«²⁰⁴ Man könnte Sénéchal entgegnen, dass er mit dem Begriff »grand homme« selbst an den französischen Sprachgebrauch anknüpft, eine neutrale Betrachtungsweise also allein an der Existenz unterschiedlicher Nationalsprachen scheitert. Zentral ist die Vision einer Literatur ohne Nationalklassiker, die der Autor als Vorschule des Panhumanismus präsentiert: »L'idéal auquel il faut aspirer [...] je le vois, pour ma part, dans le sentiment de fierté que connaîtront peut-être les hommes à savoir que Dante, Homère, Virgile, Pascal, Shakespeare, Goethe furent des hommes. Alors la notion d'étranger sera abolie.«²⁰⁵

Sowohl in der *Nrf* als auch in der *Europe* wird auf die nationalistischen Implikationen der Klassifizierung Goethes in der französischen Gedenkpublizistik hingewiesen. Aus dieser Kritik ergeben sich jedoch zwei gegensätzliche Optionen. Plädieren Mann und die *Nrf* (überspitzt formuliert) für eine Germanisierung Goethes, also für die Anerkennung nationaler Eigenschaften an der Figur des Klassikers, treten die *Europe*-Autoren eher für die Aufgabe nationaler Kriterien im Sprechen über Goethe und die Literatur ein. Diese gegensätzlichen Perspektiven ergeben sich aus den konträren Auffassungen von Völkerverständigung, die Curtius im oben angeführten Zitat in der Gegenüberstellung zwischen »concile œcuménique des esprits« und »roman des nations« treffend zusammenfasst. Die erste Option lässt sich mit der Idee eines transnationalen Föderalismus in Verbindung bringen, die zweite mit der Vorstellung einer internationalen Kooperation souveräner Staaten. Curtius favorisiert offenbar die zweite Lösung, die er noch zusätzlich dadurch legitimiert, dass er sie an das goethesche Konzept des Bildungsromans (»le roman d'éducation de la grande famille des peuples«) rückkoppelt. Damit ist die Problemkonstellation angesprochen, in die Goethe in der internationalen Öffentlichkeit eingbracht wird. Seine Funktionalisierung im deutsch-französischen Kulturtransfer wird somit zum Testfall für die internationalen Beziehungen.

Abschließend sei knapp auf das Verhältnis Manns zur *Europe* eingegangen. Was die Auffassung der deutsch-französischen Beziehungen betrifft, steht der Schriftsteller wie gesagt den Positionen der *Nrf*-Autoren näher als denen Rollands und der *Europe*.²⁰⁶ Überhaupt pflegt Mann zum Zeitpunkt des Goethejubiläums engere Kontakte zu französischen Intellektuellen wie Félix Bertaux oder André Gide, die dem Kreis der

203 Ebd.

204 Ebd., 296.

205 Ebd.

206 Vgl. Schmeling: Weltkrieg, Weltbürger, Weltliteratur; Ders.: Goethe und seine Rezeption im historischen Spannungsfeld zwischen Frankreich und Deutschland. Der »gute« Deutsche im Werk

Nrf angehören. So scheint es auch folgerichtig, dass er für das Goethe-Sonderheft der Zeitschrift einen Beitrag liefert. Bezeichnenderweise handelt es sich um einen Auszug aus dem zehn Jahre zuvor entstandenen *Goethe und Tolstoi*, der den Gegensatz zwischen Schiller und Goethe unter dem Motto »Freiheit und Adel« variiert.²⁰⁷ Dass diese Überlegungen 1932 immer noch aktuell sind, sieht man daran, dass Mann sie zum Teil wörtlich in seine Rede über *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* einfließen lässt. So wird Goethes »Lebensaristokratismus«, sein »breitbeiniges Fußten im Leben« (GRBZ, 330), um das es schon in *Goethe und Tolstoi* ging, 1932 zum höchsten Ausdruck der Bürgerlichkeit erklärt. Doch fehlt dem Text, der in der *Nrf* erscheint, die eindeutige Wendung ins Politische der Berliner Rede. Der Thomas Mann, der von der *Nrf* in Anspruch genommen wird, ist der »unpolitische« Schriftsteller, der dem französischen Publikum durch eine verzögert einsetzende Übersetzungsarbeit erst spät und mit deutlichem Akzent auf dem literarischen Werk bekannt wird.²⁰⁸ Die Veröffentlichung von Manns Essay im Sonderheft der *Europe*, einer deutlich politischeren Zeitschrift, versteht sich erst vor dem Hintergrund der sich anbahnenden Diskussionen um die Volksfront.

4.2.3 Öffentlichkeitssphäre 4: ›Europa/Menschheit‹ – Goethe als Universalklassiker?

4.2.3.1 Die Zeitschrift *Europe* und die Frankfurter Gespräche über Goethe als internationale Diskussionsforen

Auch wenn ihre Wirkung im europäischen und außereuropäischen Ausland gering bleibt, versteht sich die Zeitschrift *Europe* nicht primär als französisches, sondern als internationales Forum. Mit dem Goetheheft wird der Versuch unternommen, Goethe als europäische bzw. universale²⁰⁹ Integrationsfigur nach dem Vorbild Beethovens zu gebrauchen. In der *Europe* stellt Jules Romains auch den Bezug zur Wiener Zentenarfeier her.²¹⁰ Doch gibt er sich hinsichtlich des Goethejahrs von vornherein desillusioniert: »Le centenaire tombe mal; au milieu d'une humanité qui ne semble pas particulièrement préparée à le célébrer.«²¹¹ Romains glaubt angesichts der vielfältigen politischen Inanspruchnahmen des Klassikers nicht einmal mehr an die Möglichkeit

von Romain Rolland und Thomas Mann, in: Manfred Leber, Sikander Singh (Hg.): *Goethe und ...*, Saarbrücken 2016, 171-189.

207 Thomas Mann: *Liberté et noblesse*, übers. v. Félix Bertaux, in: *Nouvelle revue française*, Bd. 20, Nr. 222, 1932, 40-49. Den Text hatte Mann im Mai 1931 auf einer Konferenz des Internationalen Instituts für Geistige Zusammenarbeit in Paris vorgetragen. Bei dieser Gelegenheit fand auch die erste Begegnung mit Gide statt. Vgl. Heine, Schommer: *Thomas-Mann-Chronik*, 223f.

208 So erscheint der Nobelpreis-Roman *Buddenbrooks* (1901) erst 1932 in französischer Übersetzung.

209 Wie auch 1927 werden die Begriffe »europäisch« und »universal« in der Zeitschrift *Europe* und bei den Frankfurter Gesprächen großteils synonym verwendet, was vom kulturellen Eurozentrismus der Autoren zeugt. Dies zu kritisieren ist nicht Anliegen der vorliegenden Studie; festzuhalten ist, dass in der Zwischenkriegszeit von der Möglichkeit einer universalen Wirkung europäischer Klassikerfiguren ausgegangen wird.

210 »Déjà, il y a quelques années, j'ai assisté aux fêtes de Beethoven à Vienne. J'ai entendu les délégués des gouvernements apporter leur adhésion à la mystique de la Neuvième Symphonie.« Jules Romains: *En pensant à Goethe*, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 237-244, hier 237.

211 Ebd.

eines »hommage un peu clandestin«²¹², den die Intellektuellen unter sich vornehmen könnten:

»J'avoue que pour ma part, et malgré les raisons que je croyais avoir depuis longtemps d'aimer et de vénérer Goethe, je me sens peu d'entrain à dire sur lui des choses qu'exprimeront avec beaucoup plus d'éclat, de bonheur de style, de subtilité, de rareté, un critique bien pensant, un membre du comité des forges,²¹³ un aboyeur hitlérien, un agent du Guépéou,²¹⁴ et sans doute aussi, dans l'intervalle de deux bombardements, l'amiral japonais qui commande devant Changhaï.«²¹⁵

Romains übertreibt zweifelsohne das Interesse politischer, nationaler und kommerzieller Parteien an einer Funktionalisierung Goethes. Doch bleibt die Grundaussage bestehen, dass er an der Wirksamkeit eines alternativen – pazifistischen – Klassikermodells zweifelt, das dazu beitragen könnte, politische, nationale oder kommerzielle Klassikermodelle zu relativieren.

Romains' Pessimismus wird offenbar geteilt: Im Goethejahr werden keine großen internationalen Feiern organisiert. Eine internationale Öffentlichkeit wird 1932 lediglich durch die Zeitschrift *Europe* angesprochen sowie durch das Internationale Institut für geistige Zusammenarbeit (*Institut International de Coopération Intellectuelle*, IICI),²¹⁶ eine Organisation des Völkerbunds, die vom 12. bis 14. Mai Gespräche über Goethe in Frankfurt am Main veranlasst. In beiden Fällen ist die öffentliche Aufmerksamkeit im Vergleich zu den nationalstaatlichen Goethefeiern gering. Die Sondernummer der *Europe* wird international kaum rezipiert, die *Entretiens sur Goethe* werden zwar vom Völkerbund in französischer Sprache veröffentlicht, aber das Medienecho bleibt aus. Insofern handelt es sich um ein »hommage un peu clandestin«, um die Formel Romains' wieder aufzugreifen, an dem eine vorwiegend europäische intellektuelle Elite beteiligt ist.

212 Ebd.

213 Der Comité des Forges de France war der Interessenverband der französischen Kohle- und Stahlindustrie.

214 Der Guépéou (deutsch: GPU) bezeichnete die sowjetische Geheimpolizei.

215 Romains: En pensant à Goethe, 238. Der Autor bezieht sich auf eine Episode der Mandschurei-Krise, die Schlacht um Schanghai, bei der sich seit Ende Januar 1932 Japan und China gegenüberstanden.

216 Zum Internationalen Institut für geistige Zusammenarbeit als Vorgängerorganisation der UNESCO vgl. Jean-Jacques Renoliet: *L'UNESCO oubliée: la société des nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris 1999. Die Gespräche über Goethe ist die erste von insgesamt acht Intellektuellen-Begegnungen, die das IICI, genauer: das ihm angegliederte Comité permanent des lettres et des arts, unter dem Schlagwort *Entretiens* in den Jahren zwischen 1932 und 1938 organisiert. Die Grundprinzipien definiert Renoliet folgendermaßen: »Les ›Entretiens‹ [...] insistent sur le rôle de la culture dans le rapprochement des peuples et l'établissement d'un humanisme et de valeurs universelles. [...] Selon l'idéologie optimiste des Lumières, les différences culturelles entre les hommes sont [...] transcendées par des valeurs universelles véhiculées par l'humanisme [...] qui travaillent au rapprochement des élites cultivées. Mais, précisément, ces élites – les intellectuels – ont pour mission de diffuser la culture, donc l'humanisme et les valeurs universelles, auprès des masses pour que ces dernières soient à leur tour converties à l'idée qu'il existe plus de points communs que de différences entre les peuples et que toute guerre est donc une forme de suicide du genre humain.« Ebd., 318.

Im Goetheheft der *Europe* sind neben den Beiträgen von französischen und deutschen Autoren auch Artikel von Benedetto Croce (Italien), Willem Schraenen (Belgien), Toshihiko Katayama (Japan), Lucien Price (Vereinigte Staaten) und Costis Palamas (Griechenland) abgedruckt.²¹⁷ An den Frankfurter Gesprächen nehmen unter anderem Karel Čapek (Tschechoslowakei), Adolfo Costa du Rels (Bolivien), Julien Luchaire (Frankreich), Salvador de Madariaga (Spanien), Gilbert Murray (Großbritannien), Hélène Vacaresco (Rumänien), sowie auch Thomas Mann²¹⁸ und Paul Valéry teil. Die zwei Öffentlichkeitssphären überschneiden sich also nicht, doch ist die Intention vergleichbar: Mit Goethe als »figure universelle« gilt es, zur »pacification des esprits« beizutragen.²¹⁹ Konkret lautet die Frage: »Quel est l'enseignement et quel est l'exemple de Goethe pour nous dans le temps où nous nous trouvons?«²²⁰ Poetischer formuliert es Rolland in der *Europe*:

»Arrachons-lui [à Goethe] sa vraie pensée, vis-à-vis des problèmes qui nous assaillent – et, le premier de tous, celui dont les sourds grondements minent et remuent notre sol ébranlé: le *Stirb und werde!* de notre vieux monde [...]. Les dieux qui tombent et les Etats, les tremblements de terre qui secouent les consciences et les sociétés...«²²¹

Am Fall Goethes werden Konzepte der Völkerverständigung debattiert. Als Universal-Klassiker dient er der Rechtfertigung unterschiedlicher, zum Teil gegenteiliger Auffassungen von Pazifismus und internationaler Zusammenarbeit.

4.2.3.2 Konzepte internationaler Zusammenarbeit

Goethe und die Unabhängigkeit des Geistes: der Klassiker als Weise

Eine einflussreiche Auffassung von Pazifismus in der Zwischenkriegszeit setzt auf die Zusammenarbeit von Intellektuellen aus allen Ländern, die sich als frei von jeglichen politischen und nationalen Bindungen verstehen. Für dieses Engagement steht der Name Romain Rolland, der seit Beginn des Ersten Weltkriegs für eine solche Form von internationaler Kooperation geworben und sie u.a. durch die Gründung der Zeitschrift *Europe* 1923 konkretisiert hatte.²²² Als Verteidiger des Pazifismus Rolland'scher Prägung

217 Beim Aufbau des Heftes war zunächst ein repräsentativeres Abbild der internationalen Öffentlichkeit intendiert: Rolland hatte vorgeschlagen, weitere Autoren aus England (John Galsworthy, Gilbert Murray), Russland (Anatoli Lunatschski, Wjatscheslaw Iwanow u.a.), Norwegen (Knut Hamsun), China (Liang Zongdai) oder auch Indien/Bengalen (Rabindranath Tagore) um Beiträge über Goethe zu bitten. Vgl. Briefe Rollands an Guéhenno vom 26.8., 25.10. und 17.11.1931, in: Guéhenno, Rolland: *L'indépendance de l'esprit*, 170ff., 175ff., 178f.

218 Der Vortrag, den Mann im Rahmen dieses Treffens hält, ist größtenteils dem Essay *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* entnommen und daher im strengen Sinn keine Medialisierung der Berliner Akademie-Rede. Er wird hier mit den Diskussionsbeiträgen, die ebenfalls in der Buchveröffentlichung der *Entretiens* dokumentiert sind, miteinbezogen, weil er Aufschluss über Manns Haltung gegenüber Goethe als Universal-Klassiker gibt.

219 Jules Destrée (préambule), in: IICI (Hg.): *Sur Goethe*, 9.

220 Gonzague de Reynold (débat), in: Ebd., 68.

221 Romain Rolland: *Meurs et deviens!*, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 5-29, 19.

222 Vgl. Gilbert Merlio: *Le pacifisme en Allemagne et en France entre les deux guerres mondiales*, in: *Les cahiers Irice*, Nr. 8, 2011, 39-59.

tritt 1932 Hermann Hesse auf. Für ihn haben sich die Voraussetzungen seit Ende des Ersten Weltkriegs nicht geändert:

»Actuellement encore il en est ainsi: dans l'Europe entière il n'y a qu'une petite minorité d'hommes pensants ayant compris le problème et les nécessités de l'heure présente, tandis que la politique et le monde officiels tout entiers continuent leur combat au bord de l'abîme pour les drapeaux multicolores d'idéaux défunts.«²²³

Hesses Text liest sich in Teilen wie eine Hommage an den Pazifisten Rolland, dessen Aufsatz zur Kriegliteratur von 1915 als Auslöser einer erneuten Beschäftigung mit Goethe genannt wird.²²⁴ Die Figur des weisen Goethe, die für Hesse zum Ideal wird, weist gewisse Ähnlichkeiten mit Rolland auf. Wie ein Echo auf das Interesse des französischen Schriftstellers für die indische Philosophie klingt es, wenn der Autor eine Parallele zwischen der »sagesse de Goethe« und der »sagesse de l'Inde, de la Chine, de la Grèce« zieht.²²⁵ Das Lob dieser »sagesse primitive«²²⁶, die »au-dessus de toute littérature«²²⁷ schwebt, enthält eine klare Anspielung auf Rollands berühmte Aufsatzsammlung *Au-dessus de la mêlée* (1915): »Que dans sa vie de poète et d'homme de lettres Goethe se soit élevé jusqu'à ces sommets, jusqu'à ce calme *au-dessus de la tempête*, voilà ce qui m'a toujours attiré et poussé à relire même ses œuvres discutables ou médiocres.«²²⁸ Es gibt für Hesse einen Standpunkt, der alles Historisch-Relative transzendiert und von dem aus man das Wesentliche betrachten kann. Auf dieser Ebene begegnet er dem Klassiker.

In seinem *Remerciement à Goethe* – der sich auch als Dank an Rolland lesen lässt – reaktiviert Hesse das Ideal einer transnationalen Öffentlichkeit der Wenigen und Weisen, die über alle Gegebenheiten der Zeit erhaben ist. Das entspricht der panhumanistischen Perspektive Rollands in den Jahren nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Sie ist es, die beispielsweise in der (auch von Hesse unterzeichneten) *Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit* von 1919 Ausdruck findet.²²⁹ Damals hatte der exilierte Schriftsteller durch sein essayistisches und fiktionales Werk sowie durch zahlreiche Briefwechsel versucht, seinem Ideal einer »humanité universelle« näher zu rücken, indem er Intellektuelle aus aller Welt vernetzte.²³⁰ Es ist dieses pazifistische Engagement, das Hesse durch seine Charakterisierung Goethes würdigt. Seit den 1920er Jahren und dem Beethoven-Essay von 1927, in dem dieses Ideal noch zu vernehmen ist, hat sich Rollands Denken und Handeln jedoch hin zu einer anderen Auffassung von Pazifismus entwickelt. Hesses

223 Hesse: *Remerciement à Goethe*, 253.

224 »Quand dans un de ses articles Romain Rolland eut [...] qualifié mon opinion de «goethéenne» j'eus l'impression d'une énergique exhortation. [...] Pourquoi revenait-on vers lui [Goethe] après tant de discussions avec lui, après s'être séparé de lui pour des raisons graves?» Ebd., 251. Hesse spielt auf Rollands Artikel *Littérature de guerre* vom 19. April 1915 an.

225 Ebd., 252. Auch Rolland sieht Ähnlichkeiten zwischen Goethes Verhältnis zur Natur und dem der indischen Denker. Vgl. Rolland: *Meurs et deviens!*, 7f.

226 Hesse: *Remerciement à Goethe*, 253.

227 Ebd., 252.

228 Ebd., 253. Hervorhebung SP.

229 Romain Rolland: *Fièvre déclaration d'intellectuels in: L'Humanité*, 26.6.1919.

230 Vgl. Schmeling: *Weltkrieg, Weltbürger, Weltliteratur*, 57.

Rückzug in eine Idealwelt bewertet er, wenn nicht kritisch, so doch mit einiger Enttäuschung.²³¹

Auf den impliziten Vorwurf Rollands antwortet Hesse, indem er sich auf Goethe beruft: »Quand nous commençons à douter de toute foi, de toute sagesse, ce nous est vraiment un réconfort d'accompagner ce sage sur son chemin, de voir combien à certains moments il demeurait faible et insuffisant.«²³² Der Klassiker als Trost für die eigene Machtlosigkeit: Mit dieser Minimalfunktion geben sich die meisten Autoren der *Europe* sowie die Teilnehmer an den Frankfurter Gesprächen nicht mehr zufrieden. So bezieht sich die Norwegerin Nini Roll-Anker in Frankfurt auf Goethes Wirken als Geheimrat und Minister, um ihre Schriftstellerkollegen zum politischen Handeln zu animieren: »Nous ne devons pas limiter notre activité à notre art et l'employer à des usages éloignés des besoins du temps.«²³³

Goethe und der kulturelle Universalismus: der Klassiker als Synthese

Ein Teil der Intellektuellen, die in der *Europe* publizieren und an den Frankfurter Gesprächen teilnehmen, sieht allein in der Tatsache, dass es Nationen und Nationalitäten gibt, die Ursache für Krieg und Krisen. Am eindeutigsten wendet sich der Brite Gilbert Murray in Frankfurt gegen den Nationalstaat:

»C'est le malheur de cette époque malade et mal dirigée que les sentiments d'affection qui nous attachent à nos divers foyers sont aujourd'hui inséparables de cette idole couverte de sang, l'Etat souverain indépendant, avec ses puissantes armées et ses flottes immenses, ses suspicions et ses haines aveugles et la torture incessante de ses terreaux.«²³⁴

Gegen den modernen, kriegerischen Nationalstaat und die damit einhergehenden Nationalgefühle wird ein kultureller Universalismus behauptet, der an der Figur Goethes belegt wird. Mit dem Klassiker wird für die Einheit der Menschheit, vor allem aber gegen den Nationalismus argumentiert. Das bedeutet für einen Teil der Frankfurter Intellektuellen die Aufgabe der Kategorie des Nationalklassikers. Doch werden auch andere, scheinbar neutrale literar- und kunsthistorischen Kategorien kritisiert. Ähnlich wie Sénéchal in der *Europe* hinterfragen die Teilnehmer die Fachsprache, in der sie einen Ausdruck von nationalpolitischen Machtverhältnissen sehen. So distanziert sich der Kunsthistoriker Henri Focillon von gebräuchlichen geografischen Charakterisierungen wie »nordisch« und »südländisch«, die zur Beschreibung von Goethes Zeichnungen dienen, denn er erkennt darin Spuren von überholten rassentheoretischen Analysemodellen:

231 So im Tagebuch am 26. August 1931: »Il [Hesse] ne parle pas beaucoup de ses travaux poétiques; mais il est clair que sur ce terrain, il est aux antipodes de mon art, il a trop besoin de se défendre contre l'oppression de la réalité sociale, pour lui permettre accès dans sa poésie.« Zitiert nach Rolland, Hesse: *D'une rive à l'autre*, 129.

232 Hesse: *Remerciement à Goethe*, 253.

233 Nini Roll-Anker (débat), in: *II CI* (Hg.): *Sur Goethe*, 79.

234 Gilbert Murray (débat), in: *Ebd.*, 77.

»Nous avons eu beaucoup de peine à nous défaire de l'idée de race, qui pèse encore sur les aspects secondaires de notre activité avec cette puissance aveugle qu'ont les mythes de l'intelligence. De même que je ne crois pas à la pureté ethnique des races ni à leur constance historique dans la vie de l'esprit, de même je me défie d'un déterminisme géographique qui, partageant les hommes et les forces civilisatrices en deux empires, assigne aux uns le Nord, aux autres le Sud.«²³⁵

Für Focillon verdeckt die Fachsprache nationale und rassische Vorurteile und birgt daher Konfliktpotenzial. Die Art und Weise, wie von Goethe und seinem Werk gesprochen wird, ist – so das Postulat der Frankfurter Intellektuellen – von zentraler Bedeutung, wenn man ihn als internationalen Klassiker gebrauchen möchte. Man könnte daher sagen, dass innerhalb der internationalen Öffentlichkeitssphäre die je nationalen Goethe-Frames kritisch reflektiert werden. Zugleich werden alternative Sprach- und Deutungsmuster installiert, die das Sprechen über Goethe als Universalklassiker *framen*.

Goethe, so stellen die Teilnehmer in Frankfurt immer wieder fest, lässt sich nicht mithilfe der geläufigen literar- und kunsthistorischen Dichotomien fassen. Wiederholt wird darauf hingewiesen, dass es in seiner Person zur Vereinigung oder zur Überwindung von Gegensätzen komme. »Goethe, l'homme des synthèses,« verkündet Hélène Vacaresco²³⁶ und Gonzague de Reynold pflichtet ihr wenig später bei, wenn er betont: »Goethe possédait l'esprit de synthèse, la capacité de concilier les différences et les antinomies.«²³⁷ Der Klassiker erscheint in Frankfurt als Synthese zwischen Klassizismus und Romantik,²³⁸ zwischen »esprit latin« und »esprit germanique«²³⁹, zwischen »esprit du moyen âge« und »esprit de l'antiquité«²⁴⁰ oder auch zwischen »esprit national« und »esprit universel«²⁴¹. Um von Goethe als einem internationalen Klassiker zu sprechen, bedarf es einer Terminologie, die Gegensätze zu integrieren vermag. Der Dichter

235 Henri Focillon (débat), in: Ebd., 183.

236 Hélène Vacaresco (Goethe et le lyrisme européen), in: Ebd., 23.

237 Gonzague de Reynold (débat), in: Ebd., 70.

238 »Il existe dans sa pensée et dans son art un principe de vie qui unit et féconde les contraires, qui donne au classicisme cette richesse jaillissante et cette puissance expressive dont le romantisme croit avoir le privilège, et qui donne au romantisme cette fermeté de contour, cette qualité stable, cette valeur éternelle que nous appelons le style et que nous jugeons comme l'apanage de tout classicisme possible.« Henri Focillon (Goethe et l'art romantique), in: Ebd., 123.

239 »Il en est une [question] qui me paraît aujourd'hui d'une importance vitale. C'est l'accord, la synthèse, entre l'esprit germanique et l'esprit latin. Si l'Europe veut vivre, si l'Europe veut retrouver l'ordre, et la paix qui sortira de l'ordre, il est absolument nécessaire que nous arrivions à une harmonie entre le génie germanique et le génie latin. [...] Goethe a lui-même opéré, dans son esprit et dans son œuvre, cette synthèse.« Gonzague de Reynold (débat), in: Ebd., 182f.

240 »Il [Goethe] a trouvé une expression merveilleuse de l'idée d'union dans un contraste – celui de l'esprit du moyen âge et de celui de l'antiquité.« Ragnar Cestberg bezieht sich auf Goethes Gedanken zur Architektur in den *Maximen und Reflexionen*. Er fügt hinzu: »N'y aurait-il pas, dans l'union de ces formes contraires, la possibilité d'un nouvel esprit, d'une nouvelle forme harmonieuse, celle d'un art grandiose, – comme la personnalité de Goethe?« Ragnar Cestberg (Goethe et l'art monumental), in: Ebd., 120.

241 »A l'école de Rome, le fils du patricien de Francfort [...] était devenu un citoyen du monde. A l'esprit allemand, inné, s'était ajouté l'esprit universel.« A.W. Waetzoldt (Goethe et Rome), in: Ebd., 180.

wird zum Repräsentanten eines »génie de l'Occident«²⁴² deklariert, in dem nationale Differenzen ineinander aufgehen. Dass es sich beim Gebrauch des Begriffs ›occident‹ um keine geografische Bestimmung handelt, sondern dass er nahezu synonym mit ›Kultur‹ verwendet wird, belegt Focillons Definitionsversuch: »Abendland. [...] Le pays du soir! Mais le soleil se levant sur toutes les régions de la terre, c'est aussi un pays de matin pour l'intelligence.«²⁴³ Mit Goethe als Synthese wird ein kultureller Universalismus behauptet, dem sich selbst Valéry anschließt. Dieser gibt in Frankfurt die Bezeichnung ›grand homme‹ auf, die eine so zentrale Rolle in der Pariser Rede spielte, und bevorzugt nun die Charakterisierung Goethes als »Homme d'Univers«²⁴⁴.

Dass sich Goethe nicht mithilfe der geläufigen, als Ausdruck nationalpolitischer Machtverhältnisse zurückgewiesenen Terminologie fassen lässt, wird von einem Teil der Frankfurter Intellektuellen als Argument zur Überwindung von nationalkulturellen Differenzen gebraucht. Das Sprechen über Goethe und die Literatur dient als Propädeutik. Mit dem Klassiker wird für eine Form von Panhumanismus geworben, der allerdings ohne konkrete politische Vorstellungen auskommt. Es geht den Intellektuellen darum, mit Goethe als Universalklassiker gegen den Nationalismus anzukämpfen, der für den Krieg verantwortlich gemacht wird.

Ähnlich wird der Klassiker in der *Europe* für den Antinationalismus in Anspruch genommen. Erinnert sei etwa an die Forderung Sénéchals, der in einem »Brief an einen Nationalisten« den Tag herbeisehnt, an dem der Begriff ›étranger‹ aus dem Wortschatz verbannt werde.²⁴⁵ Auch Benedetto Croce stilisiert Goethe mithilfe des Weltliteratur-Konzepts zum dezidierten Gegner nationalistischer Regungen:

»La haine de l'étranger, le nationalisme transporté dans la poésie lui paraissait une chose stupide, ou tout au moins désuète, et son fameux concept de la *Weltliteratur*, de cette littérature universelle dont il annonçait l'avènement ne signifiait rien autre que son opposition à toute conception nationaliste.«²⁴⁶

Der kulturelle Universalismus, der auch Croces Überlegungen zugrunde liegt, führt die von Rolland entwickelte panhumanistische Perspektive fort. Anders als Hesse sehen die ›Antinationalisten‹ aber noch eine Möglichkeit der politischen Einflussnahme durch Aufklärung der Öffentlichkeit.

242 Focillon (débat), in: Ebd., 186.

243 Ebd., 184.

244 »Je songeais à essayer de construire, à partir de lui [Goethe], la notion générale de ce qu'on appelle ›Homme d'Univers‹, qu'il ne faut pas confondre avec le ›Grand homme‹. [...] J'ai pensé que des hommes d'univers seraient d'abord les individus qui semblent le moins affectés de caractéristiques chronologiques, ethniques ou nationales.« Paul Valéry (débat), in: Ebd., 92f.

245 »Goethe – non plus seulement allemand, mais français – parce qu'un homme. Qu'il nous soit l'occasion de rayer, d'essayer de rayer le mot d'étranger de notre lexique intérieur!« Sénéchal: *Lettres sur Goethe*, 297.

246 Benedetto Croce: *Goethe ou la métamorphose poétique*, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 143-160, übers. v. Paul-Henri Michel, hier 150.

Goethe und der staatliche Inter-Nationalismus: der Klassiker als Repräsentant seiner Nation

Die Aufgabe nationalkultureller Unterschiede, wie sie der Universalismus in letzter Konsequenz erfordern würde, ist unter den Frankfurter Intellektuellen umstritten. Den Begriff der Synthese aufgreifend warnt der Spanier Salvador de Madariaga in der abschließenden Diskussionsrunde davor, vorschnell von einem »esprit européen« oder gar »universel« zu sprechen:

»De même qu'une analyse soigneuse précède toujours la synthèse de l'esprit bien fait, de même il faudra nous appliquer à saisir en toute sympathie et en toute impartialité ces différents esprits composants l'esprit européen, élément à son tour de l'esprit universel, pour aboutir à cette vraie synthèse de coopération intellectuelle qui est notre vrai but.«²⁴⁷

Hinter Madariagas Bestimmung der »wirklichen Synthese« steht die Idee, dass Völkerverständigung nur als Kooperation von souveränen Nationen, also als Inter-Nationalismus zu denken ist. Dies ist ein Standpunkt, für den 1927 schon Beethoven herangezogen wurde: Bevor es eine Vereinigung von Nationen geben kann, muss es zur gegenseitigen Anerkennung ihrer je spezifischen Eigenschaften kommen. Die Literatur dient erneut als Propädeutik: Sie ist das Medium, durch das sich kulturelle Differenzen erfahren lassen. Ein Beispiel dafür gibt Madariaga in seinem Vortrag, in dem er betont, dass sich das »Olympe européen«²⁴⁸ aus einer Summe von Individualitäten zusammensetze. Es handelt sich um »Europäer des Geistes«, das heißt fiktionale Figuren, die Nationalcharaktere repräsentieren:

»Voici Faust. Voyez-le en compagnie des autres grands Européens de l'esprit: Hamlet, Lear, Don Quichotte, Sancho, Don Juan, Ivan Karamazov, Peer Gynt. [...] Ces Européens atteignent l'universalité précisément parce qu'ils sont profondément nationaux. C'est en pénétrant jusqu'au tréfonds de la nature nationale qu'ils percent jusqu'à la source vive où ils se retrouvent.«²⁴⁹

Bei Madariaga fungieren Dramen- und Romanhelden als Repräsentanten ihrer Nationen, weil sie das spezifisch Nationale an ihnen universal erfahrbar machen. Die Fiktion ermöglicht ein Intimwerden mit den jeweiligen Kulturen, die die Bedingung jeglicher internationalen Verständigung ist.

Was bei Madariaga nur über das Medium der Fiktion funktioniert, wird bei anderen Beiträgern auf die Autorenfiguren übertragen. So ist es die Idee, dass die Literatur das Nicht-eigen-Nationale, das Fremde erfahrbar mache, die sich in Manns Charakterisierung Goethes während der Frankfurter Gespräche wiederfindet: »Goethe, nature cosmique, oscille entre deux pôles: vis-à-vis de l'Allemagne, il s'est montré européen; vis-à-vis de l'Europe, il s'est montré allemand. Nous trouvons là une des raisons principales qui lui permettent de jouer son grand rôle, son rôle essentiel d'éducateur.«²⁵⁰

247 Salvador de Madariaga (débat), in: IICI (Hg.): Sur Goethe, 189.

248 Salvador de Madariaga, in: Ebd., 39.

249 Ebd., 39f.

250 Thomas Mann (Contrastes de Goethe), in: Ebd., 91.

Auch wenn Mann sich in der abschließenden Diskussionsrunde der Idee der Synthese und der Einheit der abendländischen Kultur anschließt,²⁵¹ betont er sein Festhalten an nationalkulturellen Unterschieden. Diese seien die Grundlage der Völkerverständigung.

Vor diesem Hintergrund ist auch Manns Beitrag in der *Europe* zu lesen. Die Autoren der Zeitschrift bleiben wie gesagt mehrheitlich den Ideen Rollands und seinem panhumanistischen Pazifismus treu. Die Integration Manns in das Sonderheft vollzieht sich von daher keineswegs reibungslos. »Va pour Thomas Mann«,²⁵² hatte Rolland nüchtern auf die Anregung Guéhennos geantwortet, man könne den Autor des *Zauberbergs* um einen Beitrag bitten. Der mangelnde Enthusiasmus ist auf die Kontroverse zwischen beiden Schriftstellern zur Zeit des Ersten Weltkriegs zurückzuführen. Damals verkörperten sie füreinander ideale Feindbilder: Rolland hatte Manns Kriegsbegeisterung und Nationalismus, die zuerst in den *Gedanken im Krieg* (1914) Ausdruck finden, wiederholt und vehement kritisiert; Mann hingegen hatte Rolland, der in seinen Augen die französische Überheblichkeit in Sachen Zivilisation und Kosmopolitismus verkörperte, in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) zur Zielscheibe gemacht.²⁵³ Zwar hatte die *Europe* Manns Entwicklung zum dezidierten Gegner der Nationalsozialisten und damit auch des nationalistischen Fanatismus registriert, indem sie 1930 den *Appell an die Vernunft* in französischer Sprache veröffentlicht hatte.²⁵⁴ Doch dass die Kontroverse um das Verhältnis von Nationalität und Internationalität im Kontext des Goethejahrs nachwirkt, dass sie sogar eines ihrer zentralen Themen bildet, ist Manns Essay abzulesen. Wie eine Spitze gegen Rollands ideale Auffassung von Pazifismus klingt es, wenn der Autor die Modernität von Goethes Weltliteratur-Begriff hervorhebt, zugleich aber nicht unerwähnt lässt, dass der Erste Weltkrieg im europäischen Integrationsprozess eine positive Wirkung gehabt habe:

»Certes, il y avait bien de l'anticipation dans l'affirmation goethéenne d'une littérature universelle et l'évolution des cent années qui se sont écoulées depuis sa mort, le développement des communications, l'accélération des échanges qui en est résultée, l'intimité croissante de l'Europe et du monde, que la grande guerre elle-même a plutôt favorisée que retardée; tout cela était nécessaire pour commencer vraiment de réaliser l'époque dont Goethe ressentait déjà l'actualité.«²⁵⁵

Manns Interpretation des Weltliteratur-Konzepts gründet auf einem soliden Realismus. Die Idee wird durch materielle Gegebenheiten verwirklicht, wozu nicht nur – wie noch in Kants Auffassung des »ewigen Friedens« – der Welthandel, sondern auch der Krieg gehört. Dass der nationale Standpunkt nicht aufgegeben, sondern dialektisch

251 »Plutôt que de nous arrêter à ce qui peut nous diviser, cherchons à constituer une synthèse de ce qui nous est commun. Notre pensée à tous est purement occidentale, elle doit nous unir.« Thomas Mann (Goethe et l'Allemagne), in: Ebd., 192.

252 Brief Rollands an Guéhénno vom 26.8.1931, in: Guéhénno, Rolland: L'indépendance de l'esprit.

253 Zur Kontroverse zwischen Mann und Rolland und ihrem Verhältnis zu Goethes Konzept der Weltliteratur vgl. Schmeling: Goethe und seine Rezeption im historischen Spannungsfeld zwischen Frankreich und Deutschland; Ders.: Weltkrieg, Weltbürger, Weltliteratur.

254 Thomas Mann: Appel à la raison, in: *Europe*, Bd. 24, Nr. 96, 1930, 457-481.

255 Mann: Goethe représentant de l'âge bourgeois, 123. Hervorhebung SP.

integriert und überwunden wird, markiert Mann nochmals deutlich, indem er zwischen dem »Mehr als Nationalen« (»ce qui est plus que national«²⁵⁶) und dem »Unter- und Zwischennationalen« (»ce qui se trouve entre les nations, voire même au-dessous d'elles«²⁵⁷) unterscheidet (GRBZ, 337). Eine Weltliteratur und daran anschließend eine internationale Zusammenarbeit kann es erst geben, wenn es zur gegenseitigen Anerkennung nationaler Eigenheiten gekommen ist. Der Legitimation dieser Perspektive dient die Figur Goethes als *Représentant* der deutschen Literatur und damit der deutschen Nation.

Goethe und der sozialistische Internationalismus: der Klassiker als Revolutionär

Das Thema Weltliteratur greift auch Rolland in seinem Goethebeitrag auf. Er zitiert die Worte Goethes, die er schon einmal der Hauptfigur des Romans *Jean-Christophe* (1904-1912) in den Mund gelegt hatte: »le stade où on ne connaît plus de nations, on ressent le bonheur ou le malheur des autres peuples, comme le sien propre.«²⁵⁸ Das Stadium der erlebten Brüderlichkeit zwischen Völkern und Menschen – also der Überwindung nationalkultureller Differenzen und des Panhumanismus – ist für Rolland nach wie vor das höchste Ziel. Doch um dieses zu erreichen, geht er nun von einer stufenartigen, dialektischen Entwicklung aus:

»Il est trop vrai: toutes les nations, même en Occident, ne sont pas à la même heure de leur développement; et c'est ce qui rendra si difficile avant longtemps leur union sous le drapeau d'un même idéal. Le souple esprit slave l'a mieux compris que l'esprit jacobin (ou bien fasciste) des Latins: l'Internationale Communiste de Moscou admet, soutient, par la voix même de Lénine, dont Staline a souligné à maintes reprises les enseignements, la nécessité non seulement de tolérer, mais d'encourager la formation nationaliste chez les peuples qui n'ont pas encore atteint ce stade inférieur.«²⁵⁹

In einem Punkt kommt Rolland der Position Manns und der Anhänger des Internationalismus entgegen: Dem Nationalismus wird eine notwendige Funktion in der Entwicklung zur Einheit der Völker zugeschrieben. Um diesen Standpunkt zu rechtfertigen, beruft sich Rolland auf das Motiv, das eine so zentrale Rolle in der französischen Goetherezeption spielt: das Verhältnis zur Französischen Revolution. Goethe, so Rolland, habe die Ideale der Franzosen nicht abgelehnt. Er argumentiert folgendermaßen: Nur in Deutschland habe der Dichter die Revolution nicht gutgeheißen: »L'Allemagne n'était pas mûre pour ce qui (il [Goethe] l'écrit en propres termes) était, en France, la conséquence d'une grande nécessité.«²⁶⁰ Damit stimmt der Schriftsteller

256 Ebd.

257 Ebd.

258 Rolland: *Meurs et deviens!*, 23. Im Original lautet der Satz: »Es gibt eine Stufe, wo er [der Nationalhass] ganz verschwindet und wo man gewissermaßen über den Nationen steht, und man ein Glück oder ein Wehe seines Nachbarvolkes empfindet, als wäre es dem eigenen begegnet.« Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [1836], hg. v. Christoph Michel, Frankfurt a.M. 1999 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, II, 12), 711 (14. März 1830).

259 Rolland: *Meurs et deviens!*, 26.

260 Ebd.

der in Frankreich gängigen Interpretation der Revolutionsepisode zu. Wie das oben angeführte Zitat zeigt, distanziert er sich allerdings von ihrer normativen Perspektive: Der Idealismus der Jakobiner – also derjenigen, die die Ideale der Revolution mit kriegerischen Mitteln in andere Länder importieren wollten – wird mit dem Faschismus gleichgesetzt. Dass Rolland ausgerechnet die Passage aus den *Gesprächen mit Eckermann* anführt, die immer wieder herangezogen wird, um die Revolutions- und Frankreichfreundlichkeit des deutschen Klassikers zu beweisen,²⁶¹ um Goethes Bewusstsein für nationale Unterschiede zu belegen, ist vielsagend. Er vermittelt, indem er versucht, den Widerspruch zwischen universalistischem (anti-nationalistischem) und internationalistischem Standpunkt aufzuheben.

Der Antagonismus wird durch die Vorstellung einer sozialistischen Internationale überwunden, die dynamisch entsteht und sich – wie auch Rollands Goethe – im ständigen Werden befindet. Die Widersprüche, die in Goethes Haltung gegenüber der Französischen Revolution offenbar werden, lösen sich in der Idee einer permanenten Revolution auf. Rolland kontrastiert einen historischen Goethe, »le Goethe de Weimar«²⁶², der tatenlos auf die Erfüllung seiner Ideale gewartet habe, mit einem idealistischen »Goethe-Faust«²⁶³, dem Tatenmenschen, der diese Ideale zu erfüllen suche. Der Tatenmensch handelt bei Rolland aber freilich nicht für die Befreiung der deutschen Nation, sondern für die der Menschheit. In einer seltsamen Überlagerung zwischen dem zyklischen Prinzip aus dem Gedicht *Selige Sehnsucht* – dem auch das »Meurs et deviens!« in der Überschrift des Beitrags entnommen ist – und der zukunftsorientierten Perspektive aus der Schlusszene des zweiten *Fausts* wird er zum Vorbild und Fluchtpunkt aller Revolutionen gekürt:

»Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben/
Der täglich sich [sic] erobern muss.
(Celui-là seul mérite la liberté et la vie, qui les conquiert chaque jour.) Et ce mot-là est notre bannière. Il flotte par-dessus et par-delà toutes les Révolutions. Car toute Révolution s'assigne un but et s'y arrête. Et Faust mourant marche encore, marche toujours. Son étendard est celui de la Révolution permanente, qui monte à l'assaut éternel du Destin, et par la force lui ravit, jour après jour, un lambeau de plus de la vérité. Avancer, tomber, se relever, – agir, œuvrer, lutter, servir, – et puis après, être détruit – afin de recommencer... »Meurs et deviens!, – homme, peuple, monde, monade de mondes – Chrysalide!«²⁶⁴

In Rollands dynamischem Revolutionsmodell – man sieht es an der finalen Aufzählung – ist jede Gesellschaftsform dazu verpflichtet, sich selbst zu überwinden, um eine

261 »Es ist wahr, ich konnte kein Freund der Französischen Revolution sein, denn ihre Greuel standen mir zu nahe und empörten mich täglich und stündlich, während ihre wohlthätigen Folgen damals noch nicht zu ersehen waren. Auch konnte ich nicht gleichgültig dabei sein, daß man in Deutschland *künstlicher Weise* ähnliche Szenen herbeizuführen trachtete, die in Frankreich Folge einer großen Notwendigkeit waren.« Eckermann: *Gespräche mit Goethe* [1836], 532 (4. Januar 1824). Hervorhebung im Original. Die Passage wird z.B. auch von Hyppolite Loiseau angeführt (Loiseau: *Goethe et la Révolution française*, 66).

262 Rolland: *Meurs et deviens!*, 29.

263 Ebd.

264 Ebd.

noch höhere Form von Vollendung zu erreichen. Die praktischen Konsequenzen, die daraus folgen, sind evident: Der Übergang vom Individuum zur Nation und von der Nation zur Weltgemeinschaft rechtfertigt, so Rolland, das Stadium der sozialistischen Internationale, und zwar nicht nur in seiner politischen Form (der Revolution), sondern auch in seiner gesellschaftlichen Ausprägung (dem Kommunismus).

Das Goethe-Sonderheft der *Europe* zeugt von der Entwicklung, die sich seit Beginn der 1930er Jahre bei Rolland und den ihm nahestehenden Intellektuellen vollzieht. Das universalistische und panhumanistische Ideal wird zwar nicht aufgegeben, weicht aber aus pragmatischen Gründen einer Zuwendung zum Kommunismus. Von der Notwendigkeit einer antifaschistischen Volksfront ist 1932 – zumal in Frankreich – erst in Ansätzen die Rede.²⁶⁵ Das Prinzip einer Überwindung der Gegensätze wird aber im Kontext des Jubiläums am Fall Goethe schon einmal vorsichtig erprobt. Der Klassiker wird dabei als *compagnon de route*, das heißt als distanzierter Sympathisant des Kommunismus in Anspruch genommen.²⁶⁶ Anders als in Deutschland, wo eine Zusammenarbeit zwischen Marxisten und Demokraten auf kultureller Ebene unmöglich erscheint,²⁶⁷ findet in der *Europe* vonseiten der linksliberalen Intellektuellen eine Annäherung an das kommunistische Lager statt. Das mag damit zusammenhängen, dass sich die Mitarbeiter der Zeitschrift schon früh mit der politischen Lage in Deutschland befassen.²⁶⁸

Thomas Mann, das steht außer Frage, ist ein solcher Enthusiasmus für die sozialistische Internationale nicht abzugewinnen. Der Übergang vom Bürgerlichen zur »Weltgemeinschaftlichkeit«, zum, wie es am Ende seines Essays heißt, »Kommunistischen«²⁶⁹, ist ganz im Gegenteil eine Geste der »Ernüchterung«, die ohne jeglichen politischen Idealismus auskommt (GRBZ, 340):

»Par l'utopie technique et rationnelle, la réalité bourgeoise aboutit à la communauté universelle; si l'on veut prendre ce terme dans un sens général et non dogmatique, elle aboutit au communisme. Il est terre à terre, cet enthousiasme, mais ce qui s'impose

265 Merlio: Le pacifisme en Allemagne et en France.

266 1936 veröffentlicht Rolland einen Band mit dem Titel *Compagnons de route*, der u. a. seine Essays zu Goethe und Hugo enthält (Romain Rolland: *Compagnons de route: essais littéraires*, Paris 1936.) Der Begriff, der ursprünglich auf Leo Trotski zurückgeht, wird in Frankreich schon in den 1920er Jahren in unterschiedlichen Kontexten verwendet, aber erst Mitte der 1930er Jahre im Kontext des *Front populaire* inflationär gebraucht. Zum Konzept des *compagnon de route* in Frankreich vgl. Hélène Baty-Delalande: L'espérance au conditionnel des compagnons de route (1920-1939), in: *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, Nr. 4, 2011, 135-151.

267 Die Goethe-Aufsätze von Lukács, mit ihrer pauschalen Verurteilung des bürgerlich-faschistischen Lagers, geben davon ein Zeugnis. Zur Bildung einer Volksfront in Deutschland vgl. Ursula Langkau-Alex: *Vorgeschichte und Gründung des Ausschusses zur Vorbereitung einer Deutschen Volksfront*, Berlin 2004.

268 Racine-Furlaud hält fest, dass die *Europe* die erste französische Zeitschrift ist, die vor dem wachsenden Einfluss der Nationalsozialisten warnt. Racine-Furlaud: *La revue Europe*, 24. Die Sorge um die Situation im Nachbarland spiegelt sich auch im Briefwechsel zwischen Rolland und Guéhenno wider: »Toutes les lettres que je reçois d'Allemagne semblent de la veille d'une Saint-Barthélémy,« schreibt Rolland am 30. Dezember 1931 (Guéhenno, Rolland: *L'indépendance de l'esprit*, 188).

269 In der Vortragsfassung hatte Mann den politisch höchstbrisanten Begriff sogar noch in abgeschwächter Form gebracht und vom »Welt-Sozialen« gesprochen. Vgl. Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* [1932], 494 (Kommentar).

aujourd'hui, c'est précisément de rendre le sens du réel à un monde qui meurt des choses de l'âme.«²⁷⁰

Manns vorsichtige Haltung gegenüber dem kommunistischen Ideal ist auch hier zu spüren. Indem der Übersetzer aber das noch allgemein gehaltene »Kommunistische« der Originalfassung zum parteipolitisch markierten »communisme« macht, wird der Schriftsteller von der *Europe* als möglicher *compagnon de route* in Anspruch genommen. Diese Inanspruchnahme darf allerdings nicht über die Unterschiede hinwegsehen lassen. Sicher kann davon ausgegangen werden, dass in der Vision einer »sozialen Welt«, einer »organisierten Einheits- und Planwelt« (GRBZ, 341) auch das Patriotisch-Nationalistische als unnötiger Ballast abgeworfen werden muss. Doch abgesehen von dieser praktischen Konsequenz ist Manns Klassikerkonzept dem Rollands geradezu entgegengesetzt – wo der eine von gesellschaftlichen Idealen und Revolution spricht, ist der andere von Pragmatismus geleitet. Bei Mann steht Goethe für einen Internationalismus ohne Revolution. Auch hier zeichnen sich bereits die Differenzen ab, die wenige Jahre später in der Debatte um die Volksfront aufkommen.

Innerhalb der Öffentlichkeitssphäre, die von der *Europe* und dem IICI adressiert ist, besteht Konsens darüber, dass Goethe entgegen den nationalen Inanspruchnahmen zum Universalklassiker taugen könnte. Dass diese alternative Funktionalisierung sich 1932 nicht durchzusetzen vermag, hat mit ihrer geringen gesellschaftlichen Resonanz zu tun. Sie hängt aber auch damit zusammen, dass die Vorstellungen von Internationalität, die ihr zugrunde liegen, stark voneinander abweichen. Vor der internationalen Öffentlichkeit dient Goethe zur Legitimation sowohl eines supranationalen Pazifismus als auch eines kulturellen Universalismus, sowohl eines staatlichen Inter-Nationalismus als auch eines sozialistischen Internationalismus. Anders als beim Beethovenjubiläum 1927 vermag die Autorität des Klassikers nicht, diese Gegensätze zu überspielen. Durch die Verweise auf Goethe werden sie im Gegenteil explizit gemacht.

4.2.4 Zwischenfazit: Goethe im kulturpolitischen Diskurs 1932

Trotz der Zweifel am Nationalklassikermodell, die innerhalb der Öffentlichkeitssphäre »Deutsche Nation« von Intellektuellen wie Schweitzer und Mann formuliert werden, und auch trotz der alternativen Klassikerkonzepte, die in anderen Öffentlichkeitssphären bereitgestellt werden, wird Goethe in seiner Funktion als Nationalklassiker im kulturpolitischen Diskurs nicht ernsthaft infrage gestellt. Goethe »classique français«, der als Antipode zum deutschen Nationalklassiker gedacht ist, wird kritisch vonseiten der deutschen Intellektuellen diskutiert, die ihn nicht als ernst zu nehmende Alternative ansehen. Vor allem aber wird er in der breiten deutschen Öffentlichkeit kaum rezipiert.²⁷¹ Wenn in den deutschen Printmedien von Goethefeiern im Ausland die Rede ist, dann meistens als Beleg für die internationale Wirkung des Nationalklassikers. So

270 Mann: Goethe représentant de l'âge bourgeois, 127.

271 Eine Ausnahme sind die regelmäßigen und ausführlichen Berichte aus Paris von Hans-Adalbert von Maltzahn, die aber bezeichnenderweise in der sozialdemokratischen *Vorwärts* erscheinen. Vgl. u. a. Hans-Adalbert Frhr. v. Maltzahn: Frankreich feiert Goethe. Vorläufiger Überblick, in: *Vorwärts*, 20.5.1932.

stellt ein Journalist der *Berliner Zeitung* mit einer gewissen Genugtuung fest: »In allen Winkeln Europas tönte der Name Goethes.«²⁷² Auf ebenso geringe Resonanz treffen die Versuche, Goethe als Universalklassiker zu gebrauchen.

Abweichende Formen der Funktionalisierung Goethes sind 1932 in anderen Diskursformen zu finden: Die neuen Massenmedien, die bei den deutschen Goethefeiern eine Vernetzung der Nation ermöglichen sollten, sorgen zugleich für eine Diversifizierung der Zugriffe auf den Klassiker. Diese Eigenschaft des Breitendiskurses macht sich Mann zu eigen.

4.3 Goethe im Breitendiskurs: Manns Essay in den populären Massenmedien (Öffentlichkeitssphäre 5)

»So sehr die Skeptiker mit ihren schlimmen Prophezeiungen recht behalten mögen, so viel triviale Festrednerei, leeres Sich-gütlich-Tun und selbst Mißbrauch und Verdrehung das Goethe-Jahr mit sich gebracht haben mag: Es bleibt dabei, daß die Beschäftigung, die sonst Sache einiger Weniger war, auf einmal Tausende, man könnte fast sagen: das Volk ergriffen hat, eben dadurch, daß Goethes Name zum Namen des Tages wurde und das Wunder seiner Größe und seiner Liebenswürdigkeit, wenn auch nur ahnungsweise, mancher Seele fühlbar geworden ist, die sonst dieser Erfahrung verschlossen geblieben wäre.«

—Thomas Mann: *Vorspruch zur Veranstaltungsreihe »Bayerische Dichtung im Goethejahr«* (1932)

Die Radioübertragung von Manns Akademie-Vortrag wurde im Vorangehenden als Beitrag zum kulturpolitischen Diskurs innerhalb der Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ besprochen. Der kulturpolitische Diskurs pflegt ein emphatisches Verständnis von Öffentlichkeit: Er ist an ein fiktives Ganzes gerichtet. Wenn im Folgenden der Essay noch einmal aus der Perspektive des Breitendiskurses betrachtet wird, dann deshalb, weil der Rundfunk dem fiktiven Ganzen eine reale Grundlage gibt: An die Stelle der projizierten Nation tritt die Summe der einzelnen Individuen – kurz: die Massen²⁷³ –, die den Vortrag tatsächlich zu hören bekommen. Diese Massen, da trifft Manns oben zitierte Beobachtung zu, kommen im Zuge des Jubiläums vermehrt mit Goethe in Berührung. Obwohl der Dichter, insbesondere der Fauststoff, schon seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend zum Gegenstand einer populären Massenkultur geworden war,²⁷⁴ nehmen die Verbreitungsformen von Biografie und Werk 1932 exponentiell zu.

In den Massenmedien entwickeln sich Formen des Goethe-Breitendiskurses, die auf die angenommenen oder realen Bedürfnisse der Massen abgestimmt sind. Durch die Radioübertragung von Manns Akademie-Vortrag kommt es zu Interaktionen

272 H.K.: Europas Aether voll Goethe, in: *Berliner Zeitung*, 23.3.1932.

273 Der Begriff der ›Masse‹ wird auch in der zeitgenössischen Publizistik gebraucht, wenn es darum geht die Breite des Publikums zu bezeichnen, weshalb er hier übernommen wird.

274 Vgl. Carsten Rohde: Faust populär. Zur Transformation »klassischer« Stoffe in der modernen Massen- und Populärkultur, in: *Oxford German Studies*, Bd. 45, Nr. 4, 2016, 380-392.

mit diesen neuen Formen des Klassikergebrauchs. Die Radiohörer hören höchstwahrscheinlich nicht nur Goethe-Gedenkreden, sondern auch Goethe-Hörspiele, Goethe-Rundfunkvorträge oder Goethe-Adaptionen. Dass eine Interaktion zugleich vom Autor intendiert, also im Text selbst angelegt ist, legt die Entstehungsgeschichte nahe. 1929 wird Mann den Auftrag erteilt, für das Jubiläum ein populäres Goethe-Buch zu schreiben, »ein Band von 300-350 Seiten, mit Bildern vielleicht, der zu einem sehr volkstümlichen Preise, 3 Mark etwa, vertrieben werden soll«²⁷⁵. Obwohl der Plan zu dieser Biografie nicht verwirklicht wurde, veranlasst er Mann dazu, sich mit Formen des massenmedialen Breitendiskurses zu befassen. Davon zeugen die zahlreichen Ausschnitte zu Goethe aus Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen, die der Schriftsteller sammelt und die später zum Teil direkt in den Roman *Lotte in Weimar* einfließen.²⁷⁶ Die Beschäftigung mit den Formen des massenmedialen Breitendiskurses beeinflusst zuvor aber schon die Produktion der Goethereden.

4.3.1 Struktur und Funktionsweise des Goethe-Breitendiskurses

4.3.1.1 Fragmentarisierung als Voraussetzung für die Polyfunktionalität

Im Gedenkjahr trifft der Gegenstand ›Goethe‹ auf die neuen Formen massenmedialer Unterhaltung in Zeitungen, Zeitschriften und Rundfunk. Bei allen Differenzen ist diesen Medien gemein, dass sie die verschiedensten Inhalte in einem räumlich oder zeitlich begrenzten Rahmen präsentieren. In einem an Kommunikationskanälen saturierten öffentlichen Raum geht es darum, die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu erhaschen und aufrechtzuerhalten, weshalb Abwechslung geboten ist. Der Goethe-Breitendiskurs folgt diesem Prinzip. Ihn kennzeichnet eine fragmentarische Struktur, die den Rezipienten möglichst viel Abwechslung bietet. Das unterscheidet ihn vom Spezialdiskurs, vor allem aber vom kulturpolitischen Diskurs, der durch die Erschaffung einer kohärenten, einheitlichen Gesamterscheinung um Eindeutigkeit bemüht ist. Der Gegenstand ›Goethe‹ wird in den Massenmedien in eine Vielzahl von Einzelteilen zerstückelt, die unterschiedlich kombiniert werden. Die Biografie und das Werk des Dichters sowie alles, was sich in irgendeiner Weise mit ihm ins Verhältnis bringen lässt, gestalten sich zu einem Fundus an Zitaten, Bildern und Anekdoten, die von Journalisten und Rundfunkautoren vielfach wiederholt und variiert werden.

Die Fragmentarisierung hat Ute Gerhard zum zentralen Merkmal der Rezeption Schillers im 19. Jahrhundert erklärt.²⁷⁷ Den Fokus ihrer Studie bilden die Applikationen von Textfragmenten in verschiedenen soziokulturellen Kontexten. Sie zeigt, wie im Bereich privater Kommunikation und politischer Sozialisierung kleinste Teile aus den Werken des Dichters isoliert und in neue diskursive Zusammenhänge gebracht werden. Obwohl Gerhard mit Fragmenten in erster Linie Textfragmente – im Wesentlichen Zitate, die in Form von geflügelten Worten zirkulieren – im Blick hat und die

275 Brief an Ernst Bertram, zitiert nach: Siefken: Wiederholte Spiegelungen 1893-1949, 137.

276 Vgl. den Kommentar zu Thomas Mann: *Lotte in Weimar*, hg. v. Werner Fritzen, Frankfurt a.M. 2003 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 9.2 Kommentar), 795f.

277 Ute Gerhard: *Schiller als »Religion«: literarische Signaturen des XIX. Jahrhunderts*, München 1994, 9f.

vielfältigen Rezeptionsprozesse stets als diskursive Interferenzen zwischen Literatur- und Alltagssprache versteht, trifft ihr Befund weitgehend auf die populäre Goetherezeption im Zeitalter der Massenmedien zu. Denn die Zerstückelung der Gesamterscheinung ›Goethe‹ in Fragmente, die aus ihrem ursprünglichen narrativen, biografischen, historischen Kontext losgelöst werden, ermöglicht ihre Verwendung in unterschiedlichen Bereichen. Die entkontextualisierten Goethe-Fragmente sind im höchsten Maß multifunktional: Sie können sowohl zu reinen Unterhaltungszwecken gebraucht, etwa in Form von Silben- und Kreuzworträtsel,²⁷⁸ als auch für Werbezwecke²⁷⁹ verwendet werden; sie können allgemeines Wissen, praktische Lebensweisheiten oder politische Inhalte vermitteln.

Um davon ein etwas ausführlicheres Beispiel zu geben: Eine beliebte Geschichte zu Goethes Leben, die 1932 immer wieder nacherzählt wird, ist die seiner späten Liebchaft mit Ulrike von Levetzow. Sie zirkuliert in Form von Portraits der jungen Frau, von Zitaten aus der *Marienbader Elegie* und vor allem von Anekdoten. In der Programmzeitschrift *Die Mirag* liefert sie den Stoff für einen ganzen Fortsetzungsroman.²⁸⁰ Der Autor, Berthold Furcht, rekonstruiert darin in sieben Fortsetzungen und zwanzig Kapiteln die Marienbadener Leidenschaft des Dichters und bereichert sie um zahlreiche familiäre und politische Intrigen. Er nutzt dazu alle üblichen narrativen Mittel des Genres, um die Spannung aufrecht zu erhalten, aber auch ein Identifikationsverhältnis zu den Figuren herzustellen. Goethe, der vom Erzähler zwar als »hochverehrter Dichter«²⁸¹ oder noch pompöser als »Großherzoglich-Sächsisch-Weimarer wirklicher Geheimbde Rat und Staatsminister«²⁸² eingeführt wird, hört in der Fiktion auch mal auf den Spitznamen Wolf; dasselbe gilt für andere Protagonisten, wie etwa August Goethe, genannt Gustl, oder Ulrike von Levetzow, genannt Ulla. Die historisch bedeutenden Persönlichkeiten werden so für den Leser zu vertrauten Figuren gemacht. Der Klassiker wird den Konventionen der Unterhaltungsliteratur angepasst.

Mit seiner narrativen Rekonstruktion geht es dem Autor aber offenbar nicht nur um Unterhaltung, sondern auch um die Vermittlung von moralischen und politischen Werten. Furcht macht sich den hohen Stellenwert Goethes in der Gesellschaft zunutze, um die eigenen konservativen Überzeugungen zu transportieren. Zu diesem Zweck werden originale Goethesprüche in den Text eingebaut, die durch Ent- und Rekontextualisierung eine neue Bedeutung annehmen. So übernimmt der fiktive Goethe in einem Gespräch mit seiner Schwiegertochter Ottilie, die über den Zustand ihrer Ehe mit August klagt, Worte der Figur Mittlers in den *Wahlverwandtschaften*: »Und dennoch ist und bleibt die Ehe der Anfang und der Gipfel aller Kultur. Sie macht den Rohen mild,

278 Vgl. etwa die Silbenrätsel mit Goethesprüchen in: Der Deutsche Rundfunk, 18.3.1932 oder in: Die Lesestunde, März-Heft 1932.

279 Werbungen in der *Neuen Freien Presse*, die Goethesprüche gebrauchen, veranlassen Kurt Tucholsky zu einem satirischen Artikel: Kurt Tucholsky: Prostitution, in: Die Fackel, Bd. 34, Nr. 873-875, 1932, 10-30.

280 Berthold Furcht: Goethes letzte Liebe. Ein Goethe-Roman, erschienen in: Die Mirag, 26.3-7.5.1932.

281 Ebd. (1. Fortsetzung, 1. Kapitel) in: Die Mirag, 26.3.1932.

282 Ebd. (1. Fortsetzung, 5. Kapitel) in: Die Mirag, 2.4.1932.

und der Gebildetste hat keine bessere Gelegenheit, seine Milde zu beweisen.«²⁸³ Der ehemalige Geistliche Mittler repräsentiert in den *Wahlverwandtschaften* eine bestimmte theologische Perspektive;²⁸⁴ seine Apologie der Ehe stellt also einen – vom Erzähler als dogmatisch ausgewiesenen – Standpunkt zum Problem der Ehe im Roman dar. Furcht – und das ist typisch für den Breitendiskurs überhaupt – macht aus der Figurenrede ein Dichterwort, das die Überzeugung Goethes transportiere. Denn anders als in den *Wahlverwandtschaften*, in denen der Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit herausgestellt wird, ist im Fortsetzungsroman die Figur Goethe identisch mit der Person Goethe.

Die Geschichte vermittelt zugleich politische Botschaften. Inmitten der narrativ verwobenen Anekdoten und Originalzitate mag es den Leser kaum verwundern, dass der Dichterfigur patriotische – und gänzlich anachronistische – Parolen in den Mund gelegt werden: »Auch die Elsässer werden bald deutsche Dichter lesen«, behauptet z.B. der fiktive Goethe in der zweiten Folge, »die Zeit ist nicht mehr weit, wo die Deutschen das geraubte Elsaß befreien und der deutsche Aar auf dem Straßburger Dom wieder Wache halten wird.«²⁸⁵ Da der Autor den Dichter anderswo im Original zitiert, fällt die Usurpation kaum auf: Die Anekdote wird im leichten Unterhaltungsroman beinahe unmerklich mit dem zeitgenössischen politischen Diskurs verbunden. Es ist die Undefinierbarkeit der Goethe-Fragmente, ihre Loslösung aus dem ursprünglichen Kontext, die im Breitendiskurs eine fast unbegrenzte Freiheit in den Funktionalisierungen der Klassikerfigur zulassen.

4.3.1.2 Zwischen Partizipation und Auratisierung: Anekdotisches

Der Goethe-Breitendiskurs, der 1932 hauptsächlich personenzentriert ist, gestaltet sich als Partizipationsangebot: Die fragmentarische Form ermöglicht es den Rezipienten, an der dichterischen Persönlichkeit teilzuhaben. Das erklärt die Popularität der Anekdotenform. Der Zugang über konkrete biografische Details, die sich ins Verhältnis mit der Erfahrungswelt der Leser/Zuhörer bringen lassen, ermöglicht eine direkte Identifikation mit der Figur des Klassikers. Die Anekdote hat aber immer auch die Totalität im Blick: Das scheinbar Unbeschwerte führt an die Gesamterscheinung heran.²⁸⁶ Im Rundfunk werden literarische Anekdoten wie die Goethe-Anekdoten von Wilhelm Schä-

283 Ebd. (1. Fortsetzung, 4. Kapitel) in: Die Mirag, 2.4.1932. Im Original lautet das Zitat: »Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Kultur. Sie macht den Rohen mild, und der Gebildetste hat keine bessere Gelegenheit seine Milde zu beweisen.« Die *Wahlverwandtschaften* [1809], in: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, Die *Wahlverwandtschaften*, Kleine Prosa, Epen, hg. v. Waltraud Wiehölter, Frankfurt a.M. 1994 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 8), 338.

284 Vgl. Philipp W. Hildmann: Die Figur Mittler aus Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Repräsentant der Neologen, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 97, Nr. 1, 2003, 51-71.

285 Furcht: Goethes letzte Liebe (2. Fortsetzung, 6. Kapitel) in: Die Mirag, 9.4.1932.

286 Eine solche Poetik der Goethe-Anekdote entwickelt etwa Edwin Zellweker: »Sie [die Anekdote] gibt im einzelnen das Ganze, sie erhöht das Detail zur Totale, sie sucht die Summe eines Daseins auf die kürzeste Formel zu bringen.« Edwin Zellweker: Goethe in der Anekdote [1935], Wien 1947, 5.

fer vorgelesen;²⁸⁷ die Anekdotenform ist aber auch die Grundlage für eine Reihe von Goethe-Hörspielen, von denen nun zwei genauer betrachtet werden sollen, um die Partizipationsmechanismen im Breitendiskus näher zu beschreiben.

Mit der Genrebezeichnung Goethe-Hörspiel wird eine Produktion mit dem Titel *Gewitter am Abend* eingeführt.²⁸⁸ Der Autor, Edmund Hoehne, greift in diesem Fall auf einen Hinweis Eckermanns in den *Gesprächen mit Goethe*²⁸⁹ zurück und baut ihn zu einer »kleinen Szene«²⁹⁰ aus. Ein einfacher Wortwechsel zwischen Goethe und seinem Sekretär wird im Hörspiel mit erheblichem Aufwand szenisch rekonstruiert: Acht Mitwirkende werden in den Programmtafeln angeführt, Chor und Orchester sind ebenfalls an der Produktion beteiligt. Der Anekdote wird damit von vornherein große Bedeutung verliehen. Das bestätigt auch die Inhaltsangabe:

»Die Wogen der großen Juli-Revolution durchzittern ganz Deutschland und dringen bis nach Weimar. Die ganze Welt spricht von nichts anderem. Nur Goethe bleibt völlig unberührt davon. Ihn berührt lediglich ein wissenschaftlicher Streit in der französischen Akademie, während er dem Weltgeschehen als unbeteiligter Zuseher gegenübersteht und seine Arbeit an »Faust« für wichtiger hält als das Treiben der Parteien.«²⁹¹

In der ursprünglichen Erzählung liegt die Pointe im komischen Missverständnis – Frédéric Soret, der ebenfalls davon berichtet, nennt den Vorfall »un bon coq-à-l'âne«²⁹² – bei der Deutung dessen, was als »Gewitter« zu gelten habe: die Nachricht der Pariser Julirevolution oder die Information zum Streit zwischen den Naturforschern Cuvier und Saint-Hilaire in der französischen Akademie. Eckermann lässt in seiner Version vor allem Goethe zu Wort kommen; der Darstellung des Missverständnisses folgt zudem eine ausführliche Erläuterung des Gegenstands des wissenschaftlichen Streits (der Zwischenkieferknochen). Hoehne interessiert in seinem Hörspiel dagegen der Kontrast zwischen der Menge (»die ganze Welt«) und dem Einzelnen (Goethe). Der Dichter, der durch seine bizarre Reaktion zunächst als Exot dasteht, wird sodann als

287 Wilhelm Schäfer: Schuberts Besuch bei Goethe in Weimar. Schubert-Anekdote, ausgestrahlt als Teil der Sendung Goethe und Schubert am 3.3.1932 von 20.30 bis 21.30 Uhr im SÜRAG Stuttgart (übernommen vom SWR); Ders.: Mignon. Eine Goethe-Anekdote, ausgestrahlt am 23.3.1932 von 19.35 bis 19.45 Uhr im SWR Frankfurt (übernommen vom SÜRAG). Beide Sendungen sind in der von Theresia Wittenbrink erstellten Datenbank der Autorenauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik verzeichnet: <http://dienste.dra.de/schriftsteller/index.php> Die Mignon-Anekdote, die auf eine Jugenderinnerung Goethes in *Dichtung und Wahrheit* zurückgeht (3. Teil, 12. Buch), ist in einer von der Stadt Frankfurt herausgegebenen Sammlung abgedruckt: Deutsche Dichter zum Frankfurter Goethejahr 1932, Frankfurt a.M. 1932 (ohne Seitenangabe). Sie findet sich auch in Schäfers Anekdotensammlung: Wilhelm Schäfer: Anekdoten, Bd. 1, München 1943. Die Schubert-Anekdote ließ sich nicht in gedruckter Fassung finden.

288 *Gewitter am Abend*. Goethe-Hörspiel aus dem Jahre 1830 von Edmund Hoehne, ausgestrahlt am 25.2.1932 von 20.00 bis 20.30 Uhr im Norddeutschen Rundfunk. Vgl. Der deutsche Rundfunk, 19.2.1932. Das Hörspiel wird in der Folge mehrfach wiederholt.

289 Eckermann: *Gespräche mit Goethe* [1836], 726f. (2. August 1830).

290 Anonym: Inhaltsangaben, in: Der deutsche Rundfunk, 11.3.1932.

291 Anonym: Funkbühne der Woche, in: Die Sendung, 19.2.1932.

292 Zitiert nach: Kommentar, in: Eckermann: *Gespräche mit Goethe* [1836], 1327.

erhaben und weise dargestellt, verstehe er es doch, vom Tumult der Zeit zu abstrahieren und die wahrlich wichtigen Dinge im Auge zu behalten. Der Hinweis auf die Arbeit an *Faust*, die im korrespondierenden Eintrag der *Gespräche* nicht erwähnt wird, unterstreicht das nochmals, indem es an den Topos der Unsterblichkeit der Dichtung anknüpft: Goethe, der große Mann, lebe in einer anderen Zeitlichkeit als die »ganze Welt«. Das Hörspiel wirkt belehrend: Man kann es als Ermutigung verstehen, sich am Beispiel Goethes zu orientieren und sich nicht von den Wirren der Zeit beeinflussen zu lassen. Zugleich enthält es auch ein Partizipationsangebot, indem Größe und Weisheit der Dichterpersönlichkeit für den Rezipienten nachvollziehbar gemacht werden. Die Erzählung bewirkt, dass sich der Zuhörer von der Menge entsolidarisiert und Verständnis für Goethes Verhaltensweise aufbringt.

Eine andere Form der Partizipation ist in einem Hörspiel von Herbert Eulenberg mit dem Titel *Wo ist Goethe?* angelegt.²⁹³ Die Inhaltsangabe lautet:

»Johann Peter Eckermann, Goethes Famulus, und Friedrich Stadelmann, Goethes Leibdiener, sitzen an einem Herbstabend des Jahres 1823 im sogenannten Urbino-Zimmer in Goethes Wohnhaus am Frauenplan in Weimar. Stadelmann ist von Goethe beauftragt worden, Eckermann das ›Schwanenlied an die Jugend‹ feierlich zwischen zwei Kerzen auf das Lesepult an diesem Abend hinzulegen. Im Zimmer nebenan ruht Goethe bereits. Eckermann vertieft sich in die Blätter und liest sich selbst vor: ›Trilogie der Leidenschaft. An Werther‹. Zur selben Zeit hört man auf der Straße poltern und gleich darauf einen Studenten in angeheitertem Zustand rufen: ›Wo ist Goethe? Ich will Goethe sehen?‹ Der junge Mann hat sein Studium beendet und es sich in den Kopf gesetzt, vor seiner Abreise in die Heimat Mitau Goethe einen Besuch abzustatten. Es gelingt ihm auch, heimlich hinter der Abendpost in das Haus zu schlüpfen. Eckermann beruhigt den späten Eindringling und stellt ihm vor, wenn er sich die soeben erschienene Gesamtausgabe von Goethes Werken kaufen würde, er darin Goethe mehr und besser fände, als wenn er ihn um diese Zeit noch aufgestöbert hätte. Der Student beruhigt sich und verläßt, um ein kleines Souvenir reicher, das Haus. Eckermann hat sich wieder nach oben begeben und liest die wunderbaren Verse zu Ende.«²⁹⁴

Ob so ein nächtlicher Besuch überhaupt einmal stattgefunden hat, ist fraglich. Doch indem er mit zahlreichen Details auf eine vertraute Kulisse hinweist (das Urbino-Zimmer im Haus am Frauenplan), die bekannten Nebenfiguren Stadelmann und Eckermann auftreten lässt sowie Hinweise auf originale Werke einstreut, gelingt es Eulenberg, eine authentisch wirkende Goethe-Anekdote zu schaffen. Für den Plot greift er auf eine Notiz in den *Gesprächen* zurück, in der Eckermann von Goethe die *Marienbader Elegie* vorgelegt bekommt: Der Dichter schläft ein, während Eckermann mit dem Lesen beschäftigt ist, sodass er sich ungestört in die Poesie vertiefen kann.²⁹⁵ Doch was Stoff für eine

293 *Wo ist Goethe?* Hörspiel von Herbert Eulenberg, ausgestrahlt am 22.8.1932 von 19.30 bis 20.00 Uhr im Südwestfunk Rundfunk (übernommen vom Südfunk). Vgl. Der deutsche Rundfunk, 19. August 1932.

294 Anonym: Inhaltsangabe, in: Der deutsche Rundfunk, 19.8.1932.

295 Eckermann: *Gespräche mit Goethe* [1836], 74ff. (16. November 1823).

witzige Anekdote geliefert hätte, greift der Autor des Hörspiels nicht auf. Die Schilderungen Eckermanns werden dazu genutzt, eine andachtsvolle Atmosphäre zu schaffen, vor der das plötzliche Einbrechen eines angetrunkenen Studenten umso effektvoller wirkt. Alles läuft auf eine moralische Pointe hinaus: Goethe will gelesen und nicht gesehen werden. Wichtig ist in diesem Fall, dass der Dichter, obwohl er im Zentrum der Handlung steht, im Stück nicht selbst auftritt. Das trägt zu seiner Auratisierung bei: Der Klassiker erscheint als der große Unsichtbare, er ist – um ein berühmtes Zitat von Flaubert zu paraphrasieren – wie Gott im Universum, überall anwesend und nirgends sichtbar.²⁹⁶ Das Partizipationsangebot verläuft in diesem Fall also negativ, indem der Zuhörer dazu gebracht wird, sich vom Negativbeispiel des Studenten zu distanzieren und sich auf diese Weise dem Bereich Goethes und der Dichtung anzunähern. In einem Hörbericht wird dann auch ausdrücklich neben dem Unterhaltungs- der Bildungswert des Stücks gelobt: »Solche kleinen Hörspiele« könne jeder in Abwechslung zum reinen Unterhaltungsprogramm »zu seinem innerlichen Gewinn in sich aufnehmen.«²⁹⁷

In der Anekdotenform dienen konkrete biografische Einzelheiten und pittoreske Details dazu, die Figur des Dichters dem Erfahrungshorizont der Rezipienten näher zu bringen. Bezeichnend ist, dass das Partizipationsangebot den hohen Stellenwert des Klassikers immer schon voraussetzt. Das Anekdotische lässt dem Rezipienten diesen Stellenwert erst erfahrbar machen. Das Oszillieren zwischen Nähe und Distanz, zwischen Partizipation und Auratisierung, ist typisch für den Goethe-Breitendiskurs der Zwischenkriegszeit.

4.3.1.3 Diskurse über den Breitendiskurs: zwischen Süffisanz und Idealisierung

Die Integration Goethes in den massenmedialen Breitendiskurs und die damit einhergehende (angenommene) Popularität des Klassikers sind in der Zwischenkriegszeit noch relativ neue Phänomene, zumal in der Quantität, in der sie im Kontext des Jubiläums aufkommen. Sie erzeugen daher eine Vielzahl von Kommentaren, die den Umgang mit dem Klassiker in der Massenkultur reflektieren. Wie die angeführten Beispiele des Goethe-Fortsetzungsromans und der Goethe-Hörspiele zeigen, gehen vom Breitendiskurs 1932 keine ikonoklastischen Tendenzen aus. Im Gegenteil: Jede Darstellung Goethes, jede noch so kleine Anekdote über den Dichter scheint die Aura des Klassikers zu bestätigen, wenn nicht sogar zu vergrößern. Die wenigen komischen oder satirischen Ansätze berühren auch niemals die Dichterfigur selbst, sondern höchstens Nebenfiguren (wie den angetrunkenen Studenten im Hörspiel *Wo ist Goethe?*) oder die späteren Rezipienten.²⁹⁸

296 »L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.« Brief Gustave Flauberts an Louise Collet vom 9.9.1852, in: Gustave Flaubert: Correspondance, hg. v. Danielle Girard und Yvan Leclerc, 2003, online unter <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/quitter.html>

297 Anonym: Hörbericht, in: Die Sürag, 4.9.1932.

298 Obwohl Kabarett und Bunte Abende sich während der Zwischenkriegszeit (auch im Rundfunk) großer Beliebtheit erfreuen, berühren diese Formate im Laufe des Jahres 1932 kaum das Thema Goethe. Eine Ausnahme bildet eine literarische Posse des Kabarettensembles der »Vier Nachrichten«. Doch sind auch hier vor allem die Rezipienten Gegenstand der Satire: Unter dem Motto *Hier*

Generell wird die Tatsache, dass sich die Massen der Dichterfigur annehmen und auf diese Weise an ihr teilhaben, positiv bewertet. So berichtet ein Funkreporter bewundernd von der Präsenz Goethes in der materiellen Kultur während der Goethewoche 1932 in Weimar:

»Welch eine Rolle spielt da der Geheimrat Goethe! Nur wenig Schaufenster gibt es, die nicht in irgendeiner Form den Olympier als geduldiges Werbemittel heranziehen. Ein Kleidergeschäft zeigt entzückende Trachten aus der Goethe-Zeit; ein Juwelier Silberbestecke dazu; die Blumenläden prunken mit den Kränzen, die an dieser Stelle oder jener Stelle niedergelegt werden sollen; die Buchhändler und Kunstgeschäfte kennen nur noch Schriften und Bilder im nächsten, nahen, fernen und fernsten Zusammenhang mit dem großen Toten. Seine Büste steht inmitten von modernen Lackschuhen und im Andenkenladen; seine Armbrust glitzert hinter Schaufenstern und seine Lampe wird, mit elektrischer Birne ausgestattet, als zweckmäßiges Mitbringsel empfohlen. Auf Porzellan, Silber, Bronze, Gips, Holz, auf Plaketten, Tassen, Bestecken und Bechern ruht sein Bild, gemalt, gepreßt, geschnitzt, gebrannt, gegossen – über allem nur Goethe.«²⁹⁹

Die Tatsache, dass Goethe als Werbemittel dient, wird in solchen Berichten nicht kulturkritisch als Herabwürdigung des Hochkulturellen bewertet, sondern im Gegenteil als Beweis für die Anteilnahme von breiten Bevölkerungsschichten. Die Quantität steht für Qualität: Je mehr Goethe in allen Schaufenstern, aber auch in den Massenmedien, desto größer seine Breitenwirkung.

Trotz der insgesamt positiven Einschätzung der Popularität Goethes wird die Art des Umgangs mit dem Klassiker in der Massenkultur aber oft mit Süffisanz betrachtet. Als Beispiel sei eine Umfrage zum Thema *Goethe und die Rundfunkhörer* zitiert, die in der Programmzeitschrift *Die Sendung* erscheint.³⁰⁰ Ziel der Befragung war es zu ermitteln, inwiefern das Radio zur Verbreitung Goethes und seiner Werke in breite Rezipientenkreise beigetragen hätte. Oder, um es mit den Worten des Autors, Fred Angermayer, zu

irrt Goethe – der Spruch wird Emil Ludwig zugeschrieben – wird der Goethebetrieb im Gedenkjahr parodiert. Der Komponist Norbert Schultze erinnert sich folgendermaßen an das Stück: »Hier irrt Goethe!«. Das wird nun der Titel unserer kleinen Operette, in der Emil Ludwig M'eckermann das Geschehen kommentiert und den Lebenslauf des Dichters (eine Mischung aus Gerhart Hauptmann und Richard Tauber) laufend korrigiert. Es wird gedichtet, geändert, gestritten, gemimt, gesungen, Kurd [Kurd E. Heyne, einer der Vier Nachrichten] steuert Zitate aus ›Faust‹ und ›Friederice‹ (der Lehár-Operette) bei.« (Norbert Schultze: Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze, Zürich 1995, 122.) Tatsächlich hat Emil Ludwig 1927 einen Artikel unter dem Titel *Hier irrt Goethe* veröffentlicht, in dem er sich über die Pedanterie gewisser Goethephilologen lustig macht. Er zitiert darin einen Professor Düntzer als Urheber der titelgebenden Formel. Die Ironie Ludwigs ist indes unüberhörbar: »Ja, hier irrt Goethe [...]; Hering und Schneider habens [sic!] schlagend bewiesen und die Material-Ober-Prüfungskommission wird auf Grund des Gutachtens der Sachverständigen die Streichung des Postens »Natur« aus Goethes Werken zugunsten der Erben des alleinigen Eigentümers [...] behördenlicherseits anzuordnen in die Lage gebracht werden.« Vgl. Emil Ludwig: Hier irrt Goethe, in: Die Weltbühne, Bd. XXIII, Nr. 44, 1.11.1927, 677-680.

299 Anonym: Mit dem Rundfunk zur Goethe-Feier in Weimar, in: Die Mirag, 9.4.1932.

300 Fred A. Angermayer: Goethe und die Rundfunkhörer; eine Umfrage, in: Die Sendung, 1.1.1932.

sagen, »wie weit es dem Rundfunk [...] gelungen ist, den Begriff Goethe in das Bewusstsein der Massen zu hämmern.«³⁰¹ Wie allein der zynische Tonfall vermuten lässt, geht Angermayer von einer normativen Perspektive aus: Für ihn hat der Rundfunk, den er »die gewaltigste Volkshochschule unserer Zeit«³⁰² nennt, eine erzieherische Funktion zu erfüllen, indem er die breite Hörerschaft an den Kanon der höheren Bildungsschicht heranführt. Formen des populären Umgangs mit dem Dichter werden aus dieser Perspektive gern belächelt. So zitiert Angermayer eine Rentnerin, deren Antwort auf die anfangs gestellte Frage lautet:

»Wissen se, Joethen is für mich ne Selbstverständlichkeit. Hier stehen seine jesammelten Werke. Da les ick jeden Sonntach drin. Und auch so man zwischendurch. Wenn aber mal der Rundfunk Joethen bringt, und ick mir mit meinem Buch hinsetze, dann stimmt det allens nur halb. Warum streichen die nur so ville? Is ja zu meiner Zeit auch jespielt wor'n, wies jedruckt stand.«³⁰³

Die kultische Verehrung des Dichters, wie sie diese Rentnerin mit Goethe betreibt, wird allein dadurch disqualifiziert, dass sie in der Berliner Mundart wiedergegeben wird. Der Gebrauch des Dialekts markiert eine Inkongruenz. Das Gefälle zwischen Hoch- und Populärkultur wird auf diese Weise akzentuiert. Darüber, dass Goethe bei den Massen zum Gegenstand einer Art Volksreligion geworden ist, darf der gebildete Leser also ruhig schmunzeln – so zumindest kann man die karikierende Intention und den etwas selbstgefälligen Ton des Artikels verstehen.

Angermayers Rentnerin repräsentiert in der Umfrage den Typus des ›Goetheschwärmers‹, der in zahlreichen Beiträgen zum Goethejahr auftaucht und die Autoren zu Überlegungen über das Verhältnis der ›einfachen Menschen‹ zum Klassiker veranlasst. Goetheschwärmer weisen sich durch ihre kultische Verehrung für den Dichter aus; wegen ihres unangemessenen Verhaltens werden sie zu Witzfiguren. So etwa eine »Berliner Goetheschwärmerin«, die die Reise nach Weimar auf sich nimmt um endlich ihr Idol kennenzulernen; nach langen Mühen bekommt sie ihn endlich zu Gesicht – und sagt ihm unpassenderweise Schillerverse vor: »Fest jemauert in der Erden/ Steht die Form, aus Lehm jebrannt.«³⁰⁴ Ein Journalist der *Süddeutschen Radio-Zeitung* berichtet im ähnlichen Tonfall von einem Mann, der angeblich »so lebte, als sei er mit Johann Wolfgang mindestens auf der gleichen Schulbank gesessen.«³⁰⁵ Es handelt sich um einen Führer im Frankfurter Goethehaus, dem der Erzähler während eines einige Jahre zurückliegenden Besuches begegnet sei:

»Der Führer lebte schlicht und fromm mit ihm [Goethe], als sei dieser Sohn gestern noch leibhaftig durch die Räume gegangen. In der Küche zeigte er mit strahlendem Lächeln eine glänzende Kupferpfanne, ›in der die Frau Rat dem Wolfgangche immer die Eierkuche gebacke hat.‹ Oben in der kleinen Stube unter dem Dach steht der Schreibtisch, ›an dem der junge Herr Wolfgang das Stück vom Götz von Berlichinge geschrieue

301 Ebd.

302 Ebd.

303 Ebd.

304 Anonym: Eine Berliner Goetheschwärmerin, in: Die Sendung, 25.3.1932.

305 F. L. N.: Guten Tag, wie Goethes Ihnen? in: Süddeutsche Radio-Zeitung, 20.3.1932.

hat. Da kommt das beriehmte Zitat drin vor. Na, das hot er hier in Frankfort von de Schiffer und de Fuhrleit oft genug höre könne. Un die Dinteschpritzer uffm Disch, die sin mindestens so historisch wie die vom Luther uff der Wartburg. Deswege brauche Sie sich nicht einzubilde, daß Sie gleich so beriehmte werde wie der Wolfgang, wann Sie daheem ihrn Schreibtisch so versaue. Und dann durfte man zu dem Fenster hinaussehen auf die schmale Gasse! ›Do hot er oft gestanne und als kleener Bursch de Leit, wo unne vorbeigegange sin, eens uff de Hut geschpuckt. Jugend macht alleweil dieselbe Posse!«³⁰⁶

Die Frankfurter Mundart sowie Bezugnahmen auf triviale Sachverhalte (Eierkuchen, Tintenspritzer, Jugendstreiche) machen in dieser Anekdote die Verschränkungen zwischen der Alltagserfahrung und dem Klassiker deutlich. Die Erscheinung Goethes erschließt sich der Figur des Museumsführers nur, wenn sie sich ins Verhältnis zu den eigenen Lebenserfahrungen bringen lässt; selbst die Dichtung lässt sich auf die eigene Lebenswelt beziehen, wenn etwa der bekannte Götze-Vers auf die schimpfenden Frankfurter Schiffsarbeiter zurückgeführt wird. Aus den »historischen« – was hier fast synonym mit heilig ist – Tintenspritzern auf dem Schreibtisch lässt sich sogar eine kleine Lebensweisheit ableiten. Die Partizipation an Goethe verläuft über ein starkes Identifikationsverhältnis. Dieser unvermittelte Zugang zum Klassiker, der das Alltägliche mit dem schlechthin Erhabenen vermengt, soll Komik erzeugen.

Im Bericht über den Frankfurter Museumswächter führt die Schlussbemerkung jedoch vom herablassenden Tonfall weg zu einer Überlegung über das Verhältnis zu Goethe in der Gegenwart: »Trieb dieser Mann Spott mit dem größten Geiste der Nation? Ich glaube, er erlebte ihn menschlicher – wenn auch auf seine Art –, als wir es tun. Er trug ein lebendigeres Bild des Dichters im Herzen als viele der Festredner, die in dieser Woche ihre Worte über uns ausgießen.«³⁰⁷ Mit dieser Interpretation wird klar, dass der Autor des Artikels auch einen Idealtyp vorstellt. Der Frankfurter Museumsführer repräsentiert eine Verhältnisform zum Klassiker und darüber hinaus zur Kunst, die derjenigen der Gegenwart entgegengestellt wird. Das authentische Kunstverhältnis, für das der Mann aus dem Volk steht, ist eine idealisierte Projektion, die als solche nicht (mehr) existieren kann. Denn es setzt einen unmittelbaren, unreflektierten Zugang zu Goethe voraus, der nicht »mit dem ganzen Ballast« der »klassischen Bildung«³⁰⁸ beladen ist. Ein ungebrochenes Identifikationsverhältnis wie das des Museumsführers bleibt dem gegenwärtigen Goethe-Liebhaber, dem Goethes übermäßige Bedeutung immer schon bewusst ist, verwehrt. Die Distanz, die das Wissen um diese Bedeutung voraussetzt, kann nicht mehr überbrückt werden.

Bezeichnenderweise ist die Reflexion über das Verhältnis zum Klassiker, die der Typus des Goetheschwärmers veranlasst, selbst Teil des Breitendiskurses, und zwar nicht nur, weil der Text im Massenmedium par excellence, der Programmzeitschrift erscheint, sondern auch, weil sie auf die typische Anekdotenform zurückgreift. Der

306 Ebd.

307 Ebd.

308 Ebd.

Museumswächter ist eine der zahlreichen Neben- bzw. Mittlerfiguren, die einen Zugang zu Goethe ermöglichen. Damit wird die Frage nach dem Verhältnis zum Klassiker zu einem zentralen Anliegen des Breitendiskurses.

Der Goethe-Breitendiskurs konstruiert eine auratische, teilweise unnahbare Dichterpersönlichkeit, zu der durch Verfahren der Identifikation ein Verhältnis aufgebaut wird. Die kleine Form, allen voran die Anekdote, ermöglicht die Partizipation an dem, was der Klassiker repräsentiert, sei es Bildung, Hochkultur, Weisheit, sozialer Aufstieg usw. Den massenmedialen Goethediskurs kennzeichnet eine fragmentarische und daher höchst wandelbare Struktur. Das lässt ihn als einen Gegenpol zum kulturpolitischen Diskurs erscheinen. Denn die vielfältigen Erscheinungsformen des Klassikers im Breitendiskurs und die Funktionen, die er darin erfüllt, widersprechen den einheitlichen Darstellungen des Dichters in den meisten Goethereden. Anders gesagt: In jeder einzelnen Anekdote wird zwar Goethes Größe bestätigt, doch ergibt die Summe der Anekdoten kein kohärentes Klassikerkonzept. Dieses Widerstandspotenzial des Breitendiskurses macht sich Mann in seinen Essays zu eigen.

4.3.2 Thomas Mann in Interaktion mit dem massenmedialen Breitendiskurs 1932

4.3.2.1 Der Radiovortrag im Spiegel der massenmedialen Kritik

Manns Berliner Rede zählt zu den wichtigsten massenmedialen Ereignissen des Gedenkjahres. Die Radio-Übertragung wird in allen Tageszeitungen sowie in den deutschen und internationalen Programmzeitschriften angekündigt. Im völkisch-nationalen *Deutschen Sender* erscheint im Vorfeld eine Karikatur, auf der Mann als Artist abgebildet ist, der mit zwei Funkmasten jongliert und gleichzeitig eine Goethebüste mit dem Kinn balanciert (Abbildung 8). Im Hintergrund sehen Erika und Klaus Mann, als Zirkuskinder dargestellt, dem Vater gebannt zu. Allerdings sind sie die Einzigen, die Interesse für seine Künste zu bekunden scheinen. Von der Übertragung der Goetherede aus der Akademie erwartet sich der Zeichner keinesfalls mehr als ein lächerliches Spektakel. Polemisch wird auf die *Äquilibristen*-Nummer hingewiesen, die darauf abziele, den altehrwürdigen Dichter durch die Verwendung von modernster Technik und angestrenzter Gestikulation auch für das Massenpublikum attraktiv zu machen. So unsachlich sich der *Deutsche Sender* im Hinblick auf die Person Manns zeigt: Er weist auf die Bemühungen des Schriftstellers hin, die Bedingungen der massenmedialen Kommunikation zu berücksichtigen, um breite Rezipientenkreise zu integrieren.

Durch solche Veröffentlichungen wird die Erwartungshaltung gegenüber dem Rundfunkereignis erhöht. Dementsprechend fällt die Rezeption in den Tagen nach der Ausstrahlung in der Presse aus. Nahezu jede Tageszeitung druckt einige Zeilen zu Manns Auftritt in der Akademie ab; in manchen Blättern erscheinen sogar zwei Berichte: einer über den eigentlichen Festakt, ein anderer über die Rundfunkübertragung.³⁰⁹

309 Vgl. die Pressesammlungen in GSA: Goethe-Gesellschaft. Reichsgedächtnisfeier zum 100. Todestag Goethes 1932. Einsatz von Film und Rundfunk. Sowie GSA: Goethe-Gesellschaft. Reichsgedächtnisfeier zum 100. Todestag Goethes 1932. Sammlung an Zeitungsartikeln über Goethefeiern in deutschen Städten und im Ausland.

Abbildung 8: Mooritz: Junge, junge ... wenn das man gut geht ... Thomas Mann spricht am Freitag für alle deutschen Sender über »Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters«



Junge, Junge . . . wenn das man gut geht . . .
Thomas Mann spricht am Freitag für alle deutschen Sender über „Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters“.

Quelle: Der deutsche Sender, 11.3.1932.

Die Zusammenfassungen und Kommentare geben ein Abild von den abweichenden Deutungsarten der Rede, werden doch jeweils die als zentral empfundenen Gedanken darin reformuliert bzw. paraphrasiert und bestimmte Ideen diskutiert. Dabei wird auch das Verhältnis zum Breitendiskurs immer wieder thematisiert.

Besonders aufschlussreich erweist sich die negative bis polemische Kritik des Vortrags. Sie berührt im Wesentlichen zwei Aspekte: Die Haltung Thomas Manns gegenüber dem Klassiker wird erstens als unangemessen bewertet; der Inhalt der Rede wird zweitens als dem Gegenstand und dem Anlass unwürdig empfunden. Ohne Überraschung zählt der *Deutsche Sender* zu den schärfsten Kritikern des als »Gesinnungsfreund der Regierungsmarxisten«³¹⁰ betitelten Schriftstellers. Sein Konzept von Goethe, das, so der Verfasser, für das ganze »offizielle November-Deutschland« stehe, sei im Grunde der Reflex der eigenen bürgerlich-dekadenten Lebenshaltung:

»Der ›bürgerliche Goethe‹, dem sich der Redner fast ›familiär‹ verbunden fühlt, der ›Gesittet-Verwegene‹, dem Thomas Mann in seiner ›pedantisch-bürgerlichen‹ Lebens-

310 Anonym: Thomas Manns Bürger-Goethe in: Der Deutsche Sender, 25.3.1932.

führung nachzuspüren glaubt – dieser vermeintliche Goethe ist dieser absinkenden ›liberalen‹ Gesellschaft sympathisch.«³¹¹

Der Berichterstatter ist bemüht, die für ihn skandalösen Aspekte der Rede durch eine Reihe von Pseudo-Zitaten zu belegen. Dazu gehört die »Familiarität« (GRBZ, 308) im Verhältnis zum Klassiker: Der Vorwurf stützt sich auf den Anfang des Vortrags, wo Thomas Mann tatsächlich eine Form von »Intimität« (GRBZ, 307) mit Goethe beansprucht und die eigene Legitimität als Festredner mit einer »gewissen familiären Erfahrung« (GRBZ, 308) begründet. Im *Deutschen Sender* wird daraus ein anmaßendes Identifikationsverhältnis gemacht, das dem Gegenstand der Rede unangemessen sei. Eine ähnliche Kritik findet sich in einem Zeitungsbericht über den Weimarer Auftritt des Schriftstellers, aus dem hervorgeht, dass Mann die impliziten Regeln des richtigen Umgangs mit der Dichterfigur verletzt habe. Die ganze Rede wird darin in einer flapsigen – eben unangemessenen – Formel paraphrasiert:

»Thomas Manns Rede war nicht nur enttäuschend, sie war in ihrem oberflächlichen Ton geradezu verletzend. Denn der winzig-kleine Epigone verneigte sich nicht etwa vor dem Genie des Toten in Weimar, sondern er klopfte (symbolisch gesprochen) dem Kollegen Goethe jovial auf die Schulter. Als wollte er etwa sagen: ›Allerhand, lieber Freund, was Ihr da zusammengeschrieben habt!‹«³¹²

Abgesehen von der feindseligen Grundeinstellung dem Schriftsteller gegenüber liegt solchen Reaktionen die Vorstellung zugrunde, dass die Art, wie Mann über Goethe spricht, nicht nur dem Gegenstand gegenüber unangebracht sei, sondern auch nicht den Gepflogenheiten des kulturpolitischen Diskurses entspreche. Indem der Kritiker Mann einen ›kumpelhaften‹ Umgang mit dem Klassiker vorwirft, insinuiert er, dass eine Parallele zum Typus des ›Goetheschwärmers‹ besteht. Der *Deutsche Sender* vermittelt den Eindruck, dass sich der Schriftsteller ähnlich ungehobelt über Goethe äußere und ein unangebrachtes Identifikationsverhältnis zu ihm herstelle. Dieses Identifikationsverhältnis, das Mann in seiner Rede selbstbewusst beansprucht, wird in der rechten Kritik gegen ihn gerichtet: Es wird als Vermessenheit gedeutet. Den Vorwurf nimmt Mann in seiner Berliner Rede vorweg, wenn er erklärt: »Ich kann von Goethe nicht anders sprechen als mit Liebe, das heißt: aus einer Intimität, deren Anstößigkeit durch den lebendigsten Sinn fürs Inkommensurable gemildert wird.« (GRBZ, 308) Man kann das als Versuch deuten, die moderne Kluft zwischen Nähe (Intimität) und Distanz (Bewusstsein um das Inkommensurable) zum Klassiker zu überbrücken, indem die fundamentale Gebrochenheit im Verhältnis zu Goethe immer mitgedacht wird. Doch werden derartige Subtilitäten in einer auf Polemik ausgerichteten Kritik stillschweigend übergangen. Ziel ist es ja, Mann als lächerlichen ›Goetheschwärmer‹ erscheinen zu lassen.

Der zweite Aspekt der Kritik ist mit dem ersten verbunden, denn auch hier geht es im Kern um die Frage nach dem angemessenen Umgang mit dem Klassiker, diesmal

311 Ebd.

312 Dr. Erik Krünes: Theater, Reden und Bilder um Goethe. Die große Enttäuschung: Thomas Mann, in: Der Tag, 22.3.1932.

aber in seiner Darstellungsweise. Goethe als »Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters« zu zeichnen komme im Grunde einer Herabwürdigung, wenn nicht gar einer Beleidigung des Dichturfürsten gleich, liest man beispielsweise in einem Artikel der *Dresdener Volkszeitung*:

»Kein geistig Hörfähiger wird nun bestreiten, daß Mann in seinem bekannten Schnörkelstil kluge und glänzende Wendungen, Einsichten und Prägungen zu bringen hatte; aber ein Abgrund trennt ihn von uns, wenn er es nötig findet, ausgerechnet das ›Bürgerliche‹ an Goethe zu feiern und in diesem Sinne breit und eifervoll das abgelebte und leicht spießige Gedicht ›Hermann und Dorothea‹ oder Goethes ›Kinderstube‹ oder seine unangenehme wirtschaftliche ›Vorsorglichkeit‹ als hohe Tugend zu preisen oder gar Goethes Unterschrift unter das Todesurteil über die Kindesmörderin aus Not zu ›rechtfertigen‹.«³¹³

Die Argumentation der *Dresdener Volkszeitung* beruht nicht allein auf einer pauschalen politischen Verurteilung von Manns Idee der Bürgerlichkeit, sondern stützt sich auf eine Vorstellung eines *richtigen* Klassikerkonzeptes. Die von Thomas Mann verfolgte Absicht, in Goethes Leben diejenigen »Züge (...), die man im schlechten und rechten, landläufigen Sinn bürgerlich nennen kann« (GRBZ, 312) nachzuweisen, wird vom Kritiker als Affront gewertet. Dabei hatte der Schriftsteller sein Vorhaben mit aller Vorsicht als »ein fast humoristisches Unternehmen (...), kaum mehr als ein Scherz« (GRBZ, 312) eingeleitet, als wolle er selbst die Distanz zum Breitendiskurs markieren. Wohlgermer bestreitet der Bericht nicht den Wahrheitsgehalt der von Mann erwähnten Anekdoten, er unterstreicht lediglich, dass sie einem als konsensuell dargestellten Klassikerkonzept entgegenwirken. In diesem Klassikerkonzept, das der Autor als das der Mehrheit darstellt (»ein Abgrund trennt ihn von uns«), haben als »abgelebt«, »spießig« oder »unangenehm« gewertete Eigenschaften keinen Platz. Besser könnte der Selektionsprozess, der darin besteht, den Klassiker nach einer bestimmten Vorstellung – hier der eines erhabenen Dichturfürsten – zu modellieren, nicht formuliert werden.

Was die polemischen Besprechungen der Goethereden von Thomas Mann herausstellen, ist ihre Nähe zum Breitendiskurs. Ins Positive gewendet wird diese Integration von populären Formen der Goetherezeption in einem Artikel des *Berliner Tageblatts*, in dem der Ansprache zwei zeitgleich erschienene Goethefilme³¹⁴ gegenübergestellt werden:

»Die Akademie hatte ihre Goethe-Sache auf Einfachheit und Eindringlichkeit gestellt und wirkte dadurch populär und, wie es immer zu heissen pflegt, volksbildender als der populäre Film. [...] Mit einer Fülle von Goetheschen Gedanken, in ihrer ganzen Tiefe und Breite erfasst, wurde von dem, wie immer, formal glänzenden Redner [Thomas Mann] eine Menge Goethescher Lebenssituationen zum Thema beigelegt und

313 W. Sch.: Rundfunkkritik, in: *Dresdener Volkszeitung*, 22.3.1932.

314 Es handelt sich zum einen um den Film des Reichkünstwarts: *GOETHE LEBT...!* Regie: Eberhard Frowein, Drehbuch: Edwin Redslob, D 1932; zum anderen um den zweiteiligen Gedenkfilm der UFA: *GOETHE-GEDENKFILM*, Regie: Fritz Wendhausen, Drehbuch: Fritz Wendhausen, Nicholas Kaufmann, D 1932. Vgl. dazu Jana Piper: *Goethe und Schiller in der filmischen Erinnerungskultur*, Würzburg 2019.

ihm geistig eingeordnet. Aus dieser temperamentvollen Ansprache – Geist ist immer auch notwendig Temperament! – schritt der Grossbürger Goethe aus dem deutschen und überdeutschen, aus dem bourgeoisen und überbourgeoisen Bereich auf die Hörer zu – eine lebendige historische und heutige Figur, ein Bild und Vorbild, ein Titan, der uns nahe ist, weil in seiner Grösse auch alles Kleine und alles Wesentliche, was zu uns gehört, plastisch enthalten und geformt ist. Goethe, der künstlerische Bürger und bürgerliche Künstler, wurde zum überzeugenden Erlebnis.«³¹⁵

Mit Popularität ist hier die Anschlussfähigkeit an die Bedürfnisse der breiten Massen gemeint. Die Popularität, die Manns Vortrag zugesprochen wird, sei die Grundlage für ihren volksbildenden, das heißt didaktischen Wert. Indem Mann ›populär‹ über Goethe spricht, könne er seine Botschaft an breite Hörschichten vermitteln. Was der Kritiker an der Rede lobt, ist der Einsatz der für den Breitendiskurs typischen Partizipationsmechanismen: biografische Details, mit denen sich der Zuhörer identifizieren kann (»was zu uns gehört«) und die eine Teilhabe an der Totalität ermöglichen (Goethe als »Erlebnis«). Aufschlussreich ist die Kontrastierung mit den zwei Goethefilmen, die zwar ein populäres Medium bedienen, aber inhaltlich an das Klassikerkonzept des kulturpolitischen Diskurses angelehnt sind. Die Präsentation einer numinosen, unnahbaren Dichterpersönlichkeit wird darin nicht – wie im Breitendiskurs sonst üblich – durch ein Identifikations- bzw. Partizipationsangebot ausbalanciert.

4.3.2.2 Manns Gebrauch des Breitendiskurses

Dass Mann den Goethe-Breitendiskurs als Informationsquelle nutzte, ist erwiesen. In den Materialien zu *Lotte in Weimar* finden sich Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften sowie zahlreiche Kalenderblätter aus den Jahren 1930–1932, die Einzelheiten zu Goethes Leben enthalten.³¹⁶ Mann schöpft nicht nur inhaltlich aus diesem Fundus, sondern auch strukturell. Die anekdotische Form des Breitendiskurses macht er sich für seine Darstellung zu eigen. Dies begründet er ähnlich wie die Autoren von Anekdoten, die in der kleinen Form immer die Totalität im Blick haben: Indem nach den »kleinen Zügen« an Bürgerlichkeit bei Goethe gesucht werde, sei »ein Aufstieg vom Kleinen und Äusserlichen ins Größere und Geistige möglich« (GRBZ, 312).

Mann verwandelt die Berichte der Zeitgenossen in pittoreske Erzählungen – hier eine »kostbare Geschichte« (GRBZ, 330), dort ein »rührendes kleines Vorkommnis« (GRBZ, 313) –, die er buchstäblich bildhaft wiedergibt. Unter dem Stichwort »gutes Essen und Trinken« erinnert er etwa an die von Goethe »besonders bevorzugten Teltower Rübchen« (ebd.), mit denen ihn der in Berlin lebende Freund Friedrich Zelter versorgte: ein kuriozes und konkretes Detail, das Teil des von Mann entworfenen »humoristischen Bildes von Bürgerlichkeit« (ebd.) wird. Noch detailreicher erzählt der Schriftsteller eine Geschichte, die er den *Mitteilungen über Goethe* von Friedrich Wilhelm Riemer entnimmt.³¹⁷ »Der Literator und Islandfahrer Martin Friedrich Arendt hielt

315 Hs.: Goethe, Goethe! in: Berliner Tageblatt, 19.3.1932.

316 Zur Beschreibung des Materials vgl. Mann: *Lotte in Weimar*, 797–801.

317 Friedrich Wilhelm Riemer: *Mitteilungen über Goethe* [1841], hg. v. Arthur Pollmer, Leipzig 1921, 198ff.

sich in Weimar auf,«³¹⁸ heißt es bei Mann einleitend, bevor die Erzählung im Präsens weitergeführt wird:

»Er ist bei Goethe zu Mittag geladen, wo er den Hausherrn und seinen engeren Freundeskreis mit Reiseabenteuern und antiquarischen Forschungsergebnissen unterhält und es sich gewaltig dabei schmecken lässt. Es gibt einen Hammelbraten mit Gurkensalat, und nach Verspeisung mehrerer Portionen bringt der gute Arendt es nicht über das Herz, die mit Gurkensaft vermischte Bratenbrühe umkommen zu lassen. Er faßt seinen Teller mit beiden Händen und hebt ihn zum Munde, erschrickt aber im letzten Augenblick und blickt um Erlaubnis bittend auf den Hausherrn. Und der große Wohlerzogene legt volles Verständnis für die Begierde seines Gastes an den Tag; mit der größten Bonhomie und Treuherzigkeit fordert er ihn auf, sich ja nicht zu genieren, und während er ihn schlürfen sieht, läßt er nicht etwa ein Schweigen aufkommen, das auf den Genießenden doch vielleicht bedrückend wirken könnte, sondern er *spricht*, er setzt mit wärmster Überzeugung das Leckere einer solchen Mischung von Bratenbrühe und Gurkensaft auseinander.« (GRBZ, 313)

Vergleicht man diese Passage mit der riemerschen Vorlage, fällt auf, wie sehr Mann darum bemüht ist, sie dem Hörer und Leser lebhaft vor Augen zu führen. Bei Riemer liegt der Fokus auf der Ungezogenheit – genauer der »ungeschlachten Rohheit«³¹⁹ – des Gastes und der Empörung, die er bei der restlichen Gesellschaft auslöst. Die »unnachahmliche Bonhomie, Ruhe und Treuherzigkeit«³²⁰ Goethes angesichts des Störenfrieds wird als eine eigentümliche, aber eigentlich befremdliche Reaktion dargestellt. Die von Riemer geschilderte Spannung zwischen Arendt und den anderen Gästen lässt Mann in seiner Rede unerwähnt. Ihm geht es um die Bildhaftigkeit der Szene, die er um realistische Einzelheiten ergänzt. Zum Vergegenwärtigungseffekt tragen der Übergang vom Präteritum zum Präsens sowie die Zergliederung der Handlung in kleinere Einzelschritte bei (»er *faßt* seinen Teller, *hebt* ihn zum Munde, *erschrickt* und *blickt* auf den Hausherrn«).

Von Interesse sind die vom Erzähler eingesetzten Partizipationsmechanismen: Wie in zahlreichen Anekdoten der Zeit wird das Auftreten der eigentlichen Hauptfigur – Goethe – retardiert. Der Effekt wird durch die feierliche Bezeichnung des Dichters als »des großen Wohlerzogenen« verstärkt: Sie leitet eine Entschleunigung des Rhythmus ein und bestätigt abermals Goethes immer schon vorweggenommene Erhabenheit. Eine Identifikation ist zunächst nur über die vorübergehende Hauptfigur Arendt möglich, an deren Gedankengänge der Erzähler den Zuhörer teilnehmen lässt. Wie im Fall des angetrunkenen Studenten im Hörspiel *Wo ist Goethe?* impliziert das Heranführen an Goethe aber zugleich eine Distanzierung von der anfänglichen Hauptfigur, die Mann einführt, indem er leicht gönnerhaft vom »guten Arendt« spricht. Wie auch im Breitendiskurs dient das Anekdotische nicht der Herabwürdigung der Dichterpersönlichkeit, sondern im Gegenteil der Bestätigung seiner Aura. Durch die

318 Ebd.

319 Ebd., 199.

320 Ebd.

Geschichte des Islandfahrers Arendt bekommt der Zuhörer mitgeteilt, was Goethes Größe eigentlich ausmacht – in diesem Fall seine Menschlichkeit.

Wie lässt sich dieser Rückgriff auf den Breitendiskurs interpretieren? Naheliegender ist es erstens, darin ein Integrationsmittel von breiten Hörerschichten zu sehen: Indem er die Partizipationsmechanismen aktiviert, die typisch für die populäre Goetherezeption sind, erhöht Mann das Wirkungspotenzial seiner Rede. Dies bestätigt der Blick auf ihre Rezeption. Bezeichnenderweise sind es eben die von Mann wiedergegebenen Anekdoten, die immer wieder in den Berichten über den Vortrag angeführt werden. Sie sind es, die sich in das Gedächtnis der Zuhörer einprägen und die gewissermaßen als Schlagwörter funktionieren. So tauchen Teltower Rübchen und Hammelbraten in der Zusammenfassung der *Vossischen Zeitung* auf: »Diesen Begriff des Bürgerlichen setzt er [Mann] an den Anfang seiner Ideen über Goethe: Er verfolgt ihn vom Pedantisch-Behaglichen seiner Lebensführung, von den Teltower Rübchen und dem Hammelbraten mit Gurkensaft bis in die Höhen des Goetheschen Geistes, bis zu dem produktionsethischen Befehl, der den Fleißigen, Sorglichen alles fertig machen ließ.«³²¹ Es ist Mann offenbar gelungen, abstrakte Konzepte und Ideen so eng mit konkreten Gegebenheiten zu verknüpfen, dass sie bei den Rezipienten zu einer Einheit verschmelzen. Die genannten kulinarischen Vorlieben werden zum Inbegriff des »Pedantisch-Behaglichen« bei Goethe, wie auch der »produktionsethische Befehl des Fertigmachens« (GRBZ, 315), den Mann in Bezug auf die väterliche Erziehung anführt, die »Höhen des Goetheschen Geistes« zu verkörpern vermag.

Der zweite Grund ist *ex negativo* im Vorwurf der Herabwürdigung formuliert, der in der rechten Presse zirkuliert. Durch die Anlehnung an die anekdotische Struktur des Breitendiskurses und die Hinweise auf das Alltäglich-Triviale bei Goethe geht es Mann nicht darum, die Bedeutung der Dichterfigur zu verringern, wie in polemischer Absicht in der Kritik behauptet wird. Wie das Beispiel der Arendt-Anekdote zeigt, nutzt Mann die Partizipationsmechanismen des Breitendiskurses: Diese setzen Größe und Aura nicht nur voraus, sondern bekräftigen sie. Im Einzelnen führen die Anekdoten, aus denen sich Manns Klassikerkonzept zusammensetzt, also nicht zu einer Schmälerung von Goethes Autorität. Die Integration des Breitendiskurses im Essay *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* markiert vielmehr eine Differenz zum Umgang mit Goethe im kulturpolitischen Diskurs der Zeit. In der Summe ergeben die Anekdoten ein facettenreiches, vielschichtiges und zum Teil auch widersprüchliches Bild des Klassikers. Genau um diese Widersprüche geht es Mann: Goethe erscheint bei ihm nicht nur als die nachsichtige, wohlgezogene Persönlichkeit, die die Kunst der Höflichkeit beherrscht, sondern einige Seiten später als nahezu Gesellschaftsuntauglicher, dem seine Besucher »zeremonielle Steifheit« (GRBZ, 328) attestieren. Er ist der »bürgerliche Künstler«, der sich dann aber in seiner »sehr unbürgerlichen« (GRBZ, 331) Verteidigung der Leidenschaft auch als »künstlerischer Bürger« erweist – um nochmals die oben angeführte Rezension des *Berliner Tageblatts* zu zitieren.³²² Das Herausarbeiten solcher

321 Anonym: Der bürgerliche Goethe. Thomas Manns Rede in der Akademie, in: *Vossische Zeitung*, 19.3.1932.

322 »Goethe, der künstlerische Bürger und bürgerliche Künstler, wurde zum überzeugenden Erlebnis.« Hs.: Goethe, Goethe! in: *Berliner Tageblatt*, 19.3.1932.

Widersprüche folgt einer argumentativen Strategie. Es geht Mann mit seinem wandelbaren, dynamischen Klassikerkonzept in erster Linie um eine Mobilisierung des Bürgertums. Der »überbürgerliche« Klassiker dient am Ende als Vorbild zur Überwindung jener bürgerlich-konservativen Tendenzen, die – so der Autor – eine Hinwendung zum Politischen verhinderten. Das kaleidoskopartige Bild, das er in seiner Rede entwirft, steht aber auch im Widerspruch zur priesterlichen Darstellungsweise im kulturpolitischen Diskurs. Gegen das übermächtige Nationalklassikerkonzept, das in der Öffentlichkeitosphäre ›Deutsche Nation‹ vorherrscht, setzt sich Mann also nicht nur auf argumentativer Ebene ein. Der numinosen, hieratischen Dichterfigur stellt er eine vielschichtige und komplexe Gestalt gegenüber.

4.4 Goethe im Metadiskurs – Öffentlichkeitosphäre 6: Die neue Rundschau

Das Stichwort für das Goethe-Sonderheft der *Neuen Rundschau* (März/April 1932), in dem auch die Berliner Rede von Thomas Mann erscheint, fällt im letzten Aufsatz, einem Überblick über die *Neue Goetheliteratur*. Er ist von Rudolf Kayser, dem damaligen Herausgeber der Zeitschrift, verfasst. Eingeleitet wird die Bücherbesprechung von einer Standortbestimmung, die zugleich Programm ist. Von einer »Goethelegende«, die »noch heute nicht ausgestorben« sei, ist dort die Rede, der »Legende vom apollinischen Jüngling und olympischen Greis, dessen Dasein Harmonie, Gleichgewicht und innere Ruhe darstelle«³²³. Diese Legende, so Kayser weiter, habe dazu geführt, dass bestimmte Aspekte in der Persönlichkeit und dem Werk des Dichters »verheimlicht« worden seien, etwa »das ›Dämonische‹ in Goethes Jugend, dieses furchtbare Wesen, das sich nur im ›Unmöglichen‹ gefällt«³²⁴. Das Bild des mittleren und vor allem des alten Dichters seien in der Rezeption ebenso verstellt worden und bedürften eines Korrektivs: »In Wirklichkeit bedeutet gerade die Epoche des ›olympischen‹ Greises eine Zeit auch des äußeren Kampfes.«³²⁵ Kaysers Argumentationsstrategie ist auf den ersten Blick konventionell: Mit der Kritik an der Unzulänglichkeit älterer Rezeptionsmuster wird eine erneute Beschäftigung mit dem Thema begründet. Es wird so ein Bedarf nach neuen Deutungen geschaffen, auf den die zeitgenössische Goetheliteratur sowie vor allem das Sonderheft der *Neuen Rundschau* reagieren.

Nur bleibt es weder bei Kayser noch bei den anderen Beiträgern der Goethenummer bei dieser rhetorischen Hinführung. Mit seiner ikonoklastischen Geste grenzt der Herausgeber der Zeitschrift erstens die Öffentlichkeitosphäre ab, in der dem Anspruch nach die Diskussion über den ›wirklichen‹ Goethe geführt wird, eine Öffentlichkeit der *happy few*, die sich über die Unterscheidung von der vermeintlich legendengläubigen, breiten Öffentlichkeit definiert. Die *Neue Rundschau* öffnet einen Raum für eine Reflexion von Goethes gegenwärtigem Klassikerstatus. Zweitens dient die Polemik gegen die Goethelegende der Einführung eines Klassikverständnisses, das nicht mehr das Vorbildlich-Musterhafte in den Vordergrund stellt, sondern das Krisenhafte zum Vorschein treten

323 Rudolf Kayser: Neue Goetheliteratur, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 570-576.

324 Ebd., 570f.

325 Ebd.

lässt. Pointiert formuliert: Um Goethe für die Öffentlichkeitssphäre der *Neuen Rundschau* reizvoll zu machen, muss er wieder zum Problem werden.

4.4.1 Die Zeitschrift als Medium des Metadiskurses: Abgrenzung einer Öffentlichkeit der Wenigen und Edlen

Von welcher Deutungstradition Kayser das moderne Goetheverständnis, dessen Anfänge er bei Simmel und Gundolf begründet sieht,³²⁶ abgesetzt wissen möchte, ist eigentlich unklar. Das Feindbild bleibt unbestimmt, Namen werden in seinem Artikel keine genannt. Im Visier steht jener Topos des »zeitenthobenen, harmonischen und über jede Kritik erhabenen Dichterheros«³²⁷, der sich nach 1871 in Deutschland durchgesetzt und gegen den schon Richard Dehmel in einem Text von 1908 Protest eingelegt hatte.³²⁸ Die Rede von Goethe als Apoll und noch mehr als Olympier ist zu dieser Zeit zum Klischee oder, um es mit Thomas Mann zu sagen, zum »Gemeinplatz«³²⁹ geworden. Wenn Kayser also von einer »Goethelegende« spricht, dann liegt der Akzent vor allem auf der Popularität eines Klassikerkonzepts, das so weit verbreitet ist, wie es eben sonst nur Lebensbeschreibungen von Heiligen sind. Nicht ohne Geringschätzung hält er fest: »Die Goethelegende ist populär geworden und verführte zu dem Glauben, daß Goethe selbst populär sei. Man hatte aus der Freiwilligkeit seines Genies einen unfreiwilligen Götzen gemacht, der leicht zu verstehen und leicht anzubeten ist.«³³⁰ Im Fokus steht eine Vereinfachung und Verflachung des Goethebilds, die mit einer kultischen Rezeptionshaltung einhergeht. Im Kontext des Jubiläums richtet sich Kaysers Einspruch gegen die Massenverbreitung von Goethe-Werken und -Artefakten sowie gegen die Komplexitätsreduktion, die in der auf Wirksamkeit ausgerichteten Gedenkpublizistik festzustellen ist. Damit positioniert sich die *Neue Rundschau* abseits von kulturpolitischem und Breitendiskurs.

Die Öffentlichkeitssphäre »*Neue Rundschau*« konstituiert sich mit ihrem Goetheverständnis in Abgrenzung zu jener Allgemeinheit, die Goethe zum Gegenstand einer (Volks-)Religion macht. Der Adressatenkreis der Zeitschrift unterscheidet sich somit klar von dem des *Aufrufs zum Goethejahr*. Apostrophiert ist »die kleine Minorität der Denkenden« »in allen Ländern Europas«³³¹. Wie Walter Müller-Seidel bemerkt, ist in der Gestaltung des Sonderhefts tatsächlich »das Bestreben« erkennbar, »allem Nationalismus entgegenzuwirken und in Erinnerung an Goethes Idee der Weltliteratur den

326 Ebd., 571.

327 Karl Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Bd. 1: 1773-1918, München 1980, 201.

328 Richard Dehmel: Der Olympier Goethe. Ein Protest [1908], in: Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil III 1870-1918, München 1979, 354-357.

329 »Die Redensart vom Olympier ist Gemeinplatz.« Thomas Mann, Goethe und Tolstoi [1922], zitiert nach: Mandelkow: Goethe in Deutschland, 202.

330 Kayser: Neue Goetheliteratur, 572.

331 Hermann Hesse: Dank an Goethe, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 522-529, hier 526.

europäischen Gedanken zur Geltung zu bringen«³³². Allein die Aufsätze fremdsprachiger Autoren wie André Gide, Johannes V. Jensen und José Ortega y Gasset brechen den geschlossenen Rahmen einer rein deutschnationalen Öffentlichkeitssphäre um Goethe auf. Doch wird dem Klassiker der *Neuen Rundschau*, anders als in der *Europe* oder bei den Frankfurter Gesprächen, keine gemeinschaftsstiftende Funktion auf europäischer oder gar universeller Ebene zugesprochen.

Die Zeitschrift vermeidet den emphatischen Öffentlichkeitsbegriff des kulturpolitischen Diskurses. Die Beiträge folgen fast allesamt einem dialogischen Prinzip, als würden sie sich direkt an den Einzelnen und niemals an ein Kollektiv wenden wollen. Adressiert werden die Wenigen oder, wie es in der *Rede an die studentische Jugend* von Jakob Wassermann heißt, »die Edelsten, [...] die Auslese«³³³. Kurzum: Die Zeitschrift bietet einen Goethe für die Elite an. Nicht von ungefähr erscheint der berühmte Goetheaufsatz von Ortega y Gasset, dem Autor des *Aufstand der Massen* (1929, 1931 ins Deutsche übertragen) in jenem Sonderheft der *Neuen Rundschau*,³³⁴ steht doch der Name Ortega in den 1930er Jahren für eine neue Elitenkultur, die unter deutschen Intellektuellen durchaus Erfolg hat.³³⁵ Die Form des *Briefs an einen Deutschen* ist als Absetzungsgeste gegenüber der massentauglichen Festrede zu verstehen. Diese Geste erscheint umso gewichtiger, wenn man weiß, dass der Autor darauf verzichtet hatte, im Rahmen der Weimarer Feierlichkeiten öffentlich das Wort zu ergreifen.³³⁶

Überhaupt weisen die meisten Aufsätze des Sonderhefts die konventionelle Laudatio-Form zurück. Die Essays von Gottfried Benn zu *Goethe und die Naturwissenschaften*³³⁷ und Friedrich Gundolf zu *Goethe und Walter Scott*³³⁸ können dem Anspruch nach dem Spezialdiskurs zugeordnet werden. Wie ein Echo auf die Unterscheidung zwischen Masse und Elite findet sich bei Gundolf eine Gegenüberstellung zwischen den zwei Vertrauten des alten Dichters, einerseits Eckermann, »dieses harmlose

332 Walter Müller-Seidel: Goethes Naturwissenschaft im Verständnis Gottfried Benns. Zur geistigen Situation am Ende der Weimarer Republik, in: Hans-Henrik Krummacker, Fritz Martini, Walter Müller-Seidel (Hg.): *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1984, 25-53, hier 26.

333 Jakob Wassermann: *Rede an die studentische Jugend über das Leben im Geiste. Zum Goethetag 1932*, in: *Neue Rundschau*, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 529-546.

334 José Ortega y Gasset: *Um einen Goethe von Innen bittend. Brief an einen Deutschen*, übers. v. Helene Weyl, in: Ebd., 551-570.

335 Im Sonderheft der *Neuen Rundschau* bezieht sich etwa Wassermann auf den *Aufstand der Massen*.

336 José Ortega y Gasset war ursprünglich eingeladen worden, im Rahmen der Reichsgedächtnisfeier in Weimar einen Vortrag über *Goethe und die hispanische Welt* zu halten. Er muss kurzfristig zugunsten des Philosophen Manuel García Morente auf diesen Auftritt verzichtet haben, da seine Intervention noch in den Programmheften angekündigt wird. Welche Gründe Ortega y Gasset zu einer Absage bewogen haben, ist unklar. Zu Beginn seines *Briefes an einen Deutschen* spielt er womöglich darauf an, wenn er gegenüber seinem fiktiven Gesprächspartner einräumt, »daß [er] nicht für Zentenarfeite taug« (Ortega y Gasset: *Um einen Goethe von Innen bittend*, 551).

337 Gottfried Benn: *Goethe und die Naturwissenschaften*, in: *Neue Rundschau*, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 463-490.

338 Friedrich Gundolf: *Goethe und Walter Scott*, in: Ebd., 490-504. Der »Festaufsatz« wird posthum veröffentlicht.

Gemüt«³³⁹, andererseits Kanzler von Müller, »dessen Gegenwart Goethes mephistophelischen Sinn reizte, da dieser gescheite Weltmann keiner pädagogischen Schonung bedurfte«³⁴⁰. Wenn dann der Autor, auf eine Antonomasie zurückgreifend, von »der in gute Eckermänner verdichteten oder sterilisierten deutschen Öffentlichkeit«³⁴¹ der Goethezeit spricht, ist die Parallele zu den Zeitgenossen Gundolfs kaum überhörbar. Auch diese seien, so muss man die Spitze verstehen, in der Mehrzahl für die tieferen – »mephistophelischen« – Wahrheiten nicht reif genug.

Ganz anders, jedoch stets im Kontrast zum kulturpolitischen Diskurs, gestalten sich die Texte von Gide³⁴² und Hesse, die beide eher Konfessionscharakter haben. Die Autoren erörtern in überaus persönlichem Ton die Annäherung an Goethe sowie die Schwierigkeiten, die sich aus dem Verhältnis zu ihm ergeben. So räumt Hesse ein: »Manche Jahre habe ich mich so mit Goethe geplagt und ihn zur Unruhe meines geistigen Lebens werden lassen.«³⁴³ Die Zurückweisung der Gedenkrhetorik lässt sich besonders im Beitrag Wassermanns beobachten, der zwar als *Rede an die studentische Jugend* betitelt ist, jedoch weder im Ton noch im Inhalt die Erwartungen an die Gattung erfüllt.³⁴⁴ Der Autor sucht darin das Gespräch mit einer Generation von »Hoffnungslosen«, von »geistig-seelisch« Verzweifelten, ein Gespräch, das von Anfang an die notwendige »Endgültigkeit« des kulturpolitischen Diskurses skeptisch diskutiert:

»Vergrößert wird meine Schwierigkeit dadurch, daß ich es unternommen habe, das Schwebende und letztlich Unbeantwortbare der einschlägigen Fragen in Form von Gestalt und Gestaltung zu geben; das bedeutet für einen Schriftsteller, mag der Versuch befriedigend ausfallen oder nicht, immerhin eine gewisse Endgültigkeit, der gegenüber er genötigt ist, sich selbst zu kommentieren.«³⁴⁵

Inhaltlich überrascht dieser Beitrag durch die lose Bindung an das Thema des Sonderhefts: Goethe wird von Wassermann nur nebenbei erwähnt, fast zufällig wird aus dem Gedicht *Howards Ehrengedächtnis* (1821), abschließend aus der Fragment gebliebenen *Pandora* (1807/08) zitiert sowie hin und wieder auf das *Faust*-Drama angespielt. Die Abkehr von der Laudatio ist programmatisch: Wassermann spricht sich in seiner Rede gegen jede Form von Vormundschaft für die Jugend aus und erkennt also weder sich selbst noch dem Jubilar irgendeine Führerrolle zu. Die Orientierungslosigkeit seiner Adressaten in einer Reihe von Fragen evozierend, hält Wassermann ernüchternd fest: »Die Bücher können nicht helfen, die Führer versagen, die Erfahrungen sind zu gering, wo ist Stützung, wo ist Einheit, wo Verwirklichung? Jeder Mensch ist eine Welt für sich, auf welchen ist Verlaß? Auf keinen. Auf keinen andern ist Verlaß. Nur auf das eigene Innere ist Verlaß.«³⁴⁶

339 Ebd., 500.

340 Ebd., 499.

341 Ebd.

342 André Gide: *Leben mit Goethe*, übers. v. Ernst Robert Curtius, in: *Neue Rundschau*, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 514-522.

343 Hesse: *Dank an Goethe*, 525.

344 Ob und in welchem Zusammenhang Wassermann diese Rede hielt, konnte nicht ermittelt werden.

345 Wassermann: *Rede an die studentische Jugend*, 529f.

346 Ebd., 543f.

Vergangene Werke seien in dieser existenziellen Isolation nichts als »der geistige Schatz, [d.h.] alles, was die Menschheit an Seelenwerten, an Übereinkünften des Herzens, an Gestalt und Form und Figur hervorgebracht hat«³⁴⁷, womit sie höchstens eine tröstende Funktion im Leben der Individuen einnehmen könnten. Trotz – oder gerade wegen – dieser vorsichtig hoffnungsvollen Wendung bleibt Goethe bei Wassermann eine kaum hörbare Stimme inmitten von vielen anderen. Dem Klassiker wird keine Autoritätsfunktion mehr zugestanden. So schließt auch das *Pandora*-Zitat, mit dem die Rede endet, im zögernden Irrealis: »Möchten sie Vergangnes mehr beherz'gen/ Gegenwärt'ges, formend, mehr sich eignen,/ Wär' es gut für alle; solches wünscht' ich.«³⁴⁸ Die »Endgültigkeit«, die Wassermann dem zeitgenössischen Redner verwehrt, bleibt auch Goethe untersagt. Die *Rede an die studentische Jugend* gestaltet sich als Anti-Rede, an den Einzelnen in der Gemeinschaft und nicht an die Gemeinschaft als Ganzes adressiert.

Hier wird auch der Gegensatz zu Thomas Mann sichtbar, dessen Text im Sonderheft an erster Stelle abgedruckt ist. Zum einen natürlich in der Form: Mann, das wurde im Vorangehenden gezeigt, lässt sich mit seiner Rede auf die Gedenkrhetorik innerhalb der deutschen und der internationalen Öffentlichkeit ein, er nimmt die im kulturpolitischen Diskurs gültigen Spielregeln an. Zwar wird in der Zeitschrift der Text äußerlich an die Essay-Form angeglichen, indem die direkte Anrede des Publikums ausbleibt.³⁴⁹ Er bleibt aber – bei aller Kritik am geltenden Nationalklassikermodell – eine Hommage an den großen, gemeinschaftsstiftenden Klassiker und eine Demonstration seiner andauernden Brauchbarkeit in Zeiten politisch-sozialer Unsicherheit. Auf die von Wassermann so skeptisch betrachtete »Endgültigkeit« der Gattung verzichtet Mann keineswegs. Der Essay endet ja mit einem eindeutigen Appell zur Verteidigung der Demokratie:

»Kein Zweifel, der Kredit, den die Geschichte der bürgerlichen Republik heute noch gewährt, dieser nachgerade kurzfristige Kredit, beruht auf dem noch aufrechterhaltenen Glauben, daß die Demokratie das, was ihre zur Macht drängenden Feinde zu können vorgeben, auch kann, nämlich eben diese Führung ins Neue und Zukünftige zu übernehmen. Nicht indem es sich nur festlich mit ihm brüstet, erweist das Bürgertum sich seiner großen Söhne wert. Der größte von ihnen, Goethe, ruft ihm zu: ›Entzieht euch dem verstorbenen Zeug,/ Lebend'ges laßt uns lieben!« (GRBZ, 342)

Nicht nur inhaltlich erweist sich das abschließende Zitat, den *Zahmen Xenien* entnommen, als das Gegenstück zu den *Pandora*-Versen in Wassermanns Anti-Rede. Dort, wo Wassermann versucht, die Ambivalenz der literarischen Sprache aufrechtzuerhalten, verleiht ihr Mann Eindeutigkeit. Der sarkastisch-polemische Ton, der charakteristisch für Goethes späte Xenien ist, wird zu diesem Zweck ignoriert. Die pauschale und daher auch befremdliche Aufforderung zur Abwendung von der Geschichte wird ja innerhalb des Zyklus sogleich relativiert, wenn es im Folgegedicht heißt: »Nichts ist zarter als

347 Ebd., 545.

348 J.W. Goethe: *Pandora* [1808]. Zitiert nach: Ebd., 546.

349 Im Unterschied zur Zeitschrift *Europe*, die diese Markierung des Texts als öffentliche Rede beibehält und in einer Fußnote erläuternd hinzufügt: »Discours prononcés [sic!], entres autres, à Berne et à Lucerne, en février 1932.« Mann: Goethe représentant de l'âge bourgeois, 85.

die Vergangenheit«. ³⁵⁰ Viel direkter als sein Schriftstellerkollege Wassermann funktionalisiert Mann den goetheschen Originaltext und bündelt ihn zum Appell an das Bürgertum. Damit greift Mann auf die für den kulturpolitischen Diskurs typische Fiktion zurück: die des unvermittelt an die Gegenwart sprechenden Klassikers. Mit dem Zitat verleiht er seiner eigenen Botschaft zusätzliche Schlagkraft. Diese Funktionalisierung des Klassikers als Autorität passt zur ursprünglichen Bestimmung seiner Rede; innerhalb der Öffentlichkeitosphäre ›*Neue Rundschau*‹ ist sie dissonant.

Inwiefern lässt sich der Essay also als Teil des Gespräches verstehen, das innerhalb der *Neuen Rundschau* initiiert wird? Zwischen den Beiträgen des Sonderhefts entsteht eine Reihe von motivischen Parallelen. Eine Gemeinsamkeit, auf die Müller-Seidel aufmerksam gemacht hat, ist die für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Akzentuierung des Spätwerks, besonders der in den *Wanderjahren* und dem zweiten *Faust* entwickelten sozialen Ideenwelt. ³⁵¹ Die pädagogische Provinz oder Fausts Pläne zur Landgewinnung werden von einem Teil der Autoren als zukunftsweisende Gesellschaftsentwürfe gelesen. So ist es Goethes Altersroman, in dem Mann den Moment der »Selbstüberwindung des Bürgerlichen kraft des Geistes« ausmacht (GRBZ, 339), der den entscheidenden argumentativen Schritt von einer bürgerlichen zu einer nachbürgerlichen, also dezidiert zukunftsorientierten Denkweise einleitet. Sich auf die Worte der Montan-Figur zu Beginn der *Wanderjahre* beziehend, ³⁵² liest er in Goethes Alterswerk eine fortschrittliche und zugleich seherische Utopie: »Das Ideal privat-menschlicher Allseitigkeit wird fallengelassen und ein Zeitalter der Einseitigkeiten proklamiert. Das Ungenüge am Individuum ist da, das heute herrscht.« (Ebd.) Den »utilitaristischen Traum« des alten Fausts deutet Mann ähnlich als Moment der Abwendung von Goethes bürgerlich geprägter Kultur, wörtlich als »Affront gegen die einseitige schöngeistig-philosophische Zeitrichtung« (GRBZ, 340), was innerhalb der *Neuen Rundschau* auch als Spitze gegen diejenigen gelesen werden kann, die einen elitären Ton anschlagen.

Zu einer vergleichbaren Auslegung des Spätwerks kommt Emil Ludwig, der ebenfalls das seherische Potenzial des Dichters betont: »Goethes Altersweisheit mündet ins zwanzigste Jahrhundert« ³⁵³, heißt es am Ende des Artikels, der nicht mit Hinweisen auf die aktuelle politische Lage spart. ³⁵⁴ Einen Schritt weiter als Mann geht Ludwig, wenn

350 »Nichts ist zarter als die Vergangenheit;/ Rühre sie an wie ein glühend Eisen;/ Denn sie wird dir sogleich beweisen/ Du lebest auch in heißer Zeit.« Zahme Xenien III [1827], in: Goethe: Gedichte (1800-1832), 644.

351 Müller-Seidel: Goethes Naturwissenschaft, 26.

352 »Ja, es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeiten; wohl dem, der es begreift, für sich und andere in diesem Sinne wirkt.« Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre [1829], hg. v. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1989 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 10), 295.

353 Emil Ludwig: Goethes Weg zum Idealstaat, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 504-514, hier 513.

354 So ist – darauf hat Dieter Schiller hingewiesen – die Rede von der Jugend, »die das Chaos [...] als Orden im Knopfloch trägt« (ebd., 506) eine unmissverständliche Andeutung an die faschistischen Bewegungen; auch die russische Revolution und ihren Einfluss in Europa spricht Ludwig wiederholt direkt an. Vgl. Dieter Schiller: Goethe in den geistigen Kämpfen um 1932. Über die Goethenummern der Zeitschriften »Die Neue Rundschau« und »Die Linkskurve« im April 1932 [1986], in: Im Widerstreit geschrieben. Vermischte Texte zur Literatur 1966-2006, Berlin 2008, 239-256, hier 243.

er in den *Wanderjahren* und dem zweiten *Faust* eine »poetische Staatslehre« enthalten sieht; diese deutet er als Fortführung der gescheiterten Versuche Goethes als »sozialer Reformers« am Weimarer Hof zu wirken.³⁵⁵ Indem Ludwig das Wirken und das Werk des Dichters zu einer Art politischen Philosophie deklariert, ebnet er den Weg für ihre praktische Umsetzung:

»Hundert Jahre hat man seit seinem [Goethes] Tode ohne die geringste Anwendung seiner Staatsweisheit regiert; ein Schatz, reich genug, um ihn unsterblich zu machen, liegt in den Glaskästen der Germanisten aufgereiht, [...] anstatt in jedem deutschen Parlament auf dem Tisch des Hauses zu liegen.«³⁵⁶

Den Enthusiasmus für das Alterswerk und seine realpolitischen Implikationen teilen bei Weitem nicht alle Autoren des Sonderhefts. Der entschiedenste Widerspruch kommt in diesem Fall von Ortega y Gasset, der unverhohlenen Kritik an den *Wanderjahren* ausübt: »Die Lösung, die Goethe Wilhelm Meister zuteilt, indem er ihn plötzlich zum Wundarzt macht, ist des Verfassers unwürdig; sie ist so willkürlich und verantwortungslos, als wäre Goethe selbst für immer in Rom geblieben, um beschädigte Reste alter Bildwerke zu kopieren.«³⁵⁷ Natürlich richtet sich das Interesse des spanischen Autors auf einen ganz anderen Aspekt des goetheschen Werks als Mann und Ludwig: Ihm geht es um das Drama eines individuellen Schicksals, nicht um utopische Gesellschaftsentwürfe.³⁵⁸ Doch lassen sich gerade an dieser unterschiedlichen Schwerpunktsetzung Scheidelinien innerhalb des Sonderhefts erkennen.

Ortega y Gassets Einschätzung der *Wanderjahre* erinnert an ein anderes Urteil über *Wilhelm Meister*, das auch in der *Neuen Rundschau* diskutiert wird. Es handelt sich um Novalis' Kommentare über den ersten Teil des Romans, auf die sich Mann in seinem Essay bezieht. »Undichterisch im höchsten Grade« habe Novalis die *Lehrjahre* zu nennen gewagt, heißt es dort; doch habe er damit, wenn auch im Negativen, Zutreffendes über den Autor formuliert (GRBZ, 320f.). Dass Goethe »ganz praktischer Dichter« (ebd., Hervorhebung im Original) sei, wie Mann Novalis weiter zitiert, drücke trotz der polemischen Absicht etwas Wahres aus. Novalis, so lässt sich die Kritik an dem »hohen Schwarmgeist und Seraphiker der Poesie« (ebd.) in der Berliner Rede verstehen, stelle einen falschen Anspruch an *Wilhelm Meister* und seinen Urheber: Er wende sein eigenes Verständnis von Dichtung auf einen Gegenstand an, der mit ganz anderen Maßstäben zu bewerten wäre.

Die Abgrenzung, die Mann gegenüber Novalis unternimmt, lässt sich ohne Weiteres auf zeitgenössische Goethekritiker übertragen. So auch auf Ortega y Gasset. Mit seiner Forderung, »Goethe von Innen« zu beschreiben, d.h. ihm dabei zuzusehen, wie »er begierig das Geheimnis seines echten Ichs betastet«³⁵⁹, nimmt er dem Klassiker jede

355 Ludwig: Goethes Weg zum Idealstaat, 508.

356 Ebd., 505.

357 Ortega y Gasset: Um einen Goethe von Innen bittend, 564.

358 Vgl. »Ein bedeutender Teil der Goetheschen Werke – sein ›Werther‹, sein ›Faust‹, sein ›Meister‹ – zeigt uns Geschöpfe, welche die Welt durchstreifen, um ihr inneres Schicksal zu suchen – oder zu fliehen.« Ebd., 563.

359 Ebd., 561.

Möglichkeit einer öffentlichen Wirkung. So heißt es geradeheraus, dass die »Ideen des Denkers Goethe über die Welt [...] das wenigst Wertvolle an Goethe«³⁶⁰ seien. Damit ist eine klare Absage an Ludwig, aber auch an Manns erteilt. Angesichts der krisenhaften Lage von 1932 sieht Ortega y Gasset nur eine Lösung für die Intellektuellen: den Rückzug ins Innere. Hierin entsteht eine weitere Parallele zwischen dem Ansatz des spanischen Philosophen und dem von Wassermann. Hinter dem pragmatischen Klassikerkonzept von Mann und Ludwig einerseits und der komplexen Dichtergestalt von Ortega y Gasset und Wassermann andererseits lassen sich antagonistische Reaktionsmodelle auf die Krise der Gegenwart erkennen.

Die meisten Beiträger des Sonderhefts beanspruchen eine distanzierte, übergeordnete Perspektive, die im Widerspruch zu den Funktionalisierungen Goethes in anderen Formen des Klassikerdiskurses steht, besonders dem kulturpolitischen. Es geht in der Öffentlichkeitosphäre ›*Neue Rundschau*‹ nicht um eine Bestätigung oder Erneuerung seiner Autorität, sondern um eine Reflexion seines Klassikerstatus, die in diesem Fall mit der Kritik an Goethe selbst einhergeht.

4.4.2 Wider die Goethelegende: der Klassiker als Problem

In der *Neuen Rundschau* entsteht kein einheitliches Klassikerkonzept. Die divergierenden Lesarten des Alterswerks und die antagonistischen Konstellationen, die sich daraus ergeben, sind dafür ein Beispiel. Es ist aber auch nicht Ziel der Zeitschrift, ein fertiges Goetheverständnis zu liefern. Das macht indirekt der kurze Vorspruch von Gerhart Hauptmann deutlich. Im hymnischen Tonfall wird zunächst verkündet: »Die Hinterlassenschaft, die den Namen Goethe trägt, läßt sich einer wundervollen Kuppel vergleichen, fertig, in sich tragfähig, fest, innen mit tiefsinnigen Bildwerk geschmückt, die Außenwölbung von Gold.«³⁶¹ Der herrliche Bau bekommt jedoch gleich darauf einen beinahe monströsen Anschein, wenn es lapidar heißt: »Aber sie steht auf der bloßen Erde.«³⁶² Damit wird die Perfektion der goetheschen Erscheinung zum Hindernis oder, anders formuliert, zum Problem. Den architektonischen Vergleich fortspinnend, scheint Hauptmann seine Zeitgenossen zum Weiterbauen aufzufordern: »Sie [die wundervolle Kuppel] wartet vergeblich darauf, daß man sie hebe, einbaue, an ihre natürliche Stelle bringe, damit sie, nach ihrem Beruf, ein Bauwerk überwölbe und kröne.«³⁶³ Die Zeitenkombinationen macht jedoch deutlich, dass es sich bei diesem Projekt um eine zwecklose Aufgabe handelt. Die Baustelle namens Goethe bleibt in einem unfertigen Zustand; sie ist Projektion von Vollendung und niemals tatsächliche Vollendung. Was Hauptmanns metaphorische Sprache erahnen lässt, findet ein Echo in den programmatischen Aussagen Kaysers am Ende des Heftes. Auch dort wird kein abgeschlossenes Konzept von Goethe präsentiert, allenfalls Hinweise, die es zu verfolgen gilt. Auffallend dabei ist, dass es scheinbar mehr darum geht, die problematischen Aspekte des Klas-

360 Ebd., 563.

361 Gerhart Hauptmann: Vorspruch, in: *Neue Rundschau*, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 433.

362 Ebd.

363 Ebd.

sikers – das »Dämonische«, die »Kämpfe«³⁶⁴ – herauszustellen, als Antworten auf die Fragen der Gegenwart zu geben. Die Reaktion auf die »Goethelegende« ist kein neues abgerundetes Klassikerkonzept, sondern ein ständiges Hinterfragen.

Wie wichtig diese Unterscheidung ist, lässt sich am besten an einem Vergleich mit einer Öffentlichkeitssphäre zeigen, in der ein ähnlicher Ikonoklasmus wie im Aufsatz von Kayser beansprucht wird: die der linken Publizistik. Diese reagiert wenig überraschend mit harscher Kritik auf die offiziellen Feierlichkeiten um Goethes 100. Todestag.³⁶⁵ In diesem Kontext findet sich auch der Begriff der »Goethelegende« wieder, und zwar bei Georg Lukács, der sich damit auf Franz Mehrings *Lessing-Legende* (1893) bezieht. In seiner polemischen Besprechung der Jubiläumsbeiträge in der deutschen Presse, verwendet er ihn, ähnlich wie Kayser, um eine Abgrenzung und eine Richtigstellung vorzunehmen.³⁶⁶ Anders als der Herausgeber der *Neuen Rundschau* nennt Lukács seine (politischen) Gegner allerdings beim Namen: Der Bogen reicht von den Inspiratoren Simmel und Gundolf über die antisemitischen Schriftsteller Hanns Johst und Alfred Rosenberg bis hin zu den linksliberalen Publizisten Willy Haas und Hermann Wendel. Es ist das Klassikerkonzept dieser allesamt als »bürgerlich« titulierten Schriftsteller, das der marxistische Autor trotz einiger Nuancen als »faschisiert« denunziert: Es handle sich um ein »Zurechtstutzen und Verfälschen«³⁶⁷, das lediglich die »kleinlich-philisterhaften«³⁶⁸ Aspekte in Goethes Denken berücksichtige und alle störenden Elemente entferne. Kurzum, ein »schöner Traum«³⁶⁹, der die historische Realität verkenne. In Lukács' Begriff der Legende wird – im Unterschied zu Kayser, der ja das Populäre der Goethelegende hervorhebt – die Dimension des Erdichteten und Unwahren betont. Legende ist hier synonym mit Mythos. Im Aufsatz der *Linkskurve* bleibt es zunächst bei der Destruktion der bürgerlichen Goethelegende: »Die Goetheliteratur der bürgerlichen Presse [bietet] nichts, aber gar nichts zur Erkenntnis dazu, was Goethe wirklich gewesen ist und wie seine Wirkung wirklich von sich ging«³⁷⁰, lautet lapidar das Fazit.

Einen Schritt weiter geht Lukács in einem kurzen Text, der im *Arbeiter-Sender* erscheint. Dort fordert er »eine materialistische Sichtung und Kritik des Erbes, ein un-nachsichtiges *Ausscheiden* alles Veralteten oder Reaktionären, ein kritisches Verarbeiten und Weiterbilden der fortschrittlichen Elemente von Goethes Lebenswerk.«³⁷¹ Einerseits kritisiert der Autor also die Selektivität der bürgerlich-konservativen Rezeption

364 Kayser: *Neue Goetheliteratur*, 570.

365 Vgl. das Kapitel »Goethe ›von links‹. Ein politischer Kontrapunkt«, in: Ment: *Goethe zwischen den Kriegen*, 293-336.

366 Georg Lukács: *Der faschisierte Goethe*, in: *Die Linkskurve*, Bd. 4 (Goethe-Sonderheft), 1932, 33-40. Vgl. Schiller: *Goethe in den geistigen Kämpfen um 1932*.

367 Lukács: *Der faschisierte Goethe*.

368 Ebd., 37.

369 Ebd., 38.

370 Ebd., 40.

371 Georg Lukács: *Goethe und die Gegenwart. Einige grundsätzliche Bemerkungen zu den Goethe-Vorträgen der deutschen Sender*, in: *Arbeiter-Sender*, Bd. 5, Nr. 2, 1932, 6. Hervorhebung im Original.

bei der Modellierung ihres Klassikerkonzepts; andererseits macht er eine ähnlich selektive Verfahrensweise nun linken Denkern zur Aufgabe und legt damit den Grundstein für eine marxistische Aneignung Goethes.³⁷² So hellichtig sich die Kritik der Linken an die bürgerlichen Goethefeiern im Nachhinein erweist,³⁷³ ihre eigene Reaktion ist nicht weniger problematisch. Sie lässt sich als eine Aufforderung zur Ummodellierung des Klassikerkonzepts auffassen. Bezeichnend dafür ist die Wortwahl: In einem Aufsatz für die *Linksfront* fordert Lukács eine »wirkliche, dialektisch-materialistische, kritische Umknetung, Durcharbeitung, sowohl der Methode wie der Resultate, sowohl des Inhalts wie der Form«³⁷⁴, und legt den Akzent somit auf den Formungsprozess eines neuen Klassikers. Bei Lukács wird eine Goethelegende durch eine andere ersetzt.

Genau in diesem Punkt differiert die Argumentationsstrategie der *Neuen Rundschau* von der der *Linkskurve*. Kayser's ikonoklastische Geste zielt nicht auf eine inhaltliche Ummodellierung dessen, was er als Goethelegende bezeichnet. Es geht ihm nicht einmal um die Abschaffung jenes verfälschten Goetheverständnisses, das sich in ein paar pompösen Lobformeln – »apollinisch«, »olympisch« – zusammenfassen lässt. Anders als Lukács braucht Kayser die Legende, um Goethe kontrastiv wieder problemhaft und dahingehend reizvoll erscheinen zu lassen. Metaphorisch gesprochen: Es bedarf der glatten Oberfläche, damit ein geheimnisvoller Untergrund überhaupt wieder durchscheinen kann. Damit einher geht eine Umdeutung des Konzepts der Klassik, deren ästhetische Vorbildfunktion Kayser zwar nicht infrage stellt, aber doch einer ganz wesentlichen Schärfenverlagerung unterzieht: »Vor allem [...] übersieht die Goethelegende, daß wahre Klassik, diese hohe Welt der schönen Maße, immer das Ergebnis innerer Kämpfe ist. Man beschreibt klassische Formen, als ob sie so immer gewesen wären, die Kämpfe aber verschweigt man.«³⁷⁵ Das Spannungsverhältnis zwischen Schein und Sein setzt Kayser an den Anfang der Neubeschäftigung mit dem Klassiker. Denn mit dem Verständnis von Klassik als etwas dauerhaft Krisenhaftem kann Goethe auch wieder »gebraucht« werden, und zwar sowohl in künstlerischer als auch in kulturpolitischer Hinsicht.

Der Widerspruch zwischen Schein und Sein findet sich in unterschiedlichen Variationen in den meisten Beiträgen des Hefts wieder. Bei Ortega y Gasset taucht er in Gestalt eines Gegensatzes zwischen Außen- und Innenansicht auf. Der »monumentalen Optik« der Goethebiografien, die »ein feierliches Bild [liefern], von außen, aus der Ferne und ohne die Dynamik des Werdens«, hält er einen »Goethe von Innen« entgegen: »Der Goethe, den ich von Ihnen verlange, muß unter den Gesetzen einer zu dieser inversen Optik stehen.«³⁷⁶ Das ist mehr als ein einfacher Perspektivenwechsel, denn der

372 Den Anfang macht Lukács in seinen Goethe-Aufsätzen des Jahres 1932 (abgedruckt in: Alfred Klein (Hg.): Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32, Berlin, Weimar 1990, 398-444), bevor es im Moskauer Exil zu einer systematischen Auseinandersetzung mit dem Werk des Klassikers kommt, insbesondere in den *Faust-Studien* von 1940. Vgl. Jaeger: *Fausts Kolonie*, 552-574.

373 Das betont u.a. Nägele: *Die Goethefeiern von 1932 und 1949*.

374 Georg Lukács: Was ist uns heute Goethe? [1932], in: Klein (Hg.): *Georg Lukács in Berlin*, 423-432, hier 424f. Hervorhebung SP.

375 Kayser: *Neue Goetheliteratur*, 571.

376 Ortega y Gasset: *Um einen Goethe von Innen bittend*, 555.

»Goethe von Innen« ist für Ortega y Gasset nur im Widerspruch zu dem, was er von außen zu sein scheint, zu erfassen. Wenn es darum geht, den Menschen »im Kampf mit seiner Berufung«³⁷⁷ oder das »Selbst [...] in dem Zusammenprall mit dem was ihm geschieht,«³⁷⁸ zu beschreiben, dann sind es genau diese Widersprüche, die interessieren. Die Aufgabe des Biografen besteht demzufolge darin Missklänge aufzuspüren:

»Alles an ihm [Goethe] erscheint mir problematisch, selbst die geringsten Einzelheiten seiner Person und seiner Erlebnisse – vielleicht weil ich ihn nicht genug kenne. Zum Beispiel begreife ich nicht, daß seine Biographen nie zu erklären versuchten, warum dieser Mann, dem im Leben scheinbar alles so gut gelungen war, mehr als irgendein anderer unter Verstimmungen litt [...]. Die äußeren Umstände seines Lebens *scheinen* günstig [...]. Warum dann dieser häufige Mißmut?«³⁷⁹

Die Methode Ortega y Gassets lässt sich als ein Problematisieren beschreiben.³⁸⁰ Denn auf die Fragen, die sich aus den widersprüchlichen Beobachtungen ergeben, werden keinerlei Antworten gebracht. Der spanische Philosoph mag sich hinter seiner Unwissenheit verstecken; bei den anderen Autoren des Sonderhefts ist eine regelrechte Faszination für den problemhaften Goethe auszumachen. Der Krise der Gegenwart lassen sie einen krisenhaften Goethe korrespondieren: eine Klassikerfigur, an der die politischen, moralischen, vor allem aber existenziellen Probleme der neuen Generationen erlebbar werden. So bei Gide, der in ähnlichen Begriffen wie Ortega y Gasset zugibt, dass der Goethe der Jugendgedichte, »der reine Dichter, der Sänger, der ewig-junge und naive, [ihm] [...] auch nie zum Problem geworden [sei] und [...] sich [ihm] nie verdunkelt«³⁸¹ habe. Interessanter erscheinen ihm die Dissonanzen, die zwischen zwei antagonistischen Dichtergestalten entstehen:

»Es war Goethe in seinem eigenen Leben und Werke nicht ganz geglückt, den naiven Dichter und den klugen Weltmann, die Seele mit der Vernunft, den Anbeter der Natur mit dem Prediger des Geistes zu vereinen, es klappte da und dort ein großer Riß, es entstanden da und dort peinliche, ja unerträgliche Konflikte.«³⁸²

Gide lässt die Dissonanz entstehen, indem er zwei Elemente der Legende übereinanderlegt. Was bei dieser Überlagerung herauskommt, kann nur noch metaphorisch ausgedrückt werden, denn der problemhafte Goethe widersteht jedem Versuch rationaler Erklärung und ist auch deshalb Gegenstand der größeren Faszination. Ähnlich wie Gide konstruiert Hesse das Problem Goethe, indem er den zwei gegensätzlichen Figuren des Dichters und des Literaten eine dritte gegenüberstellt:

»Warum mußte man zu ihm [Goethe] zurück, auch wenn man sich noch so viel mit ihm auseinandergesetzt, sich in Wichtigem von ihm getrennt hatte? Wenn ich das zu

377 Ebd., 559.

378 Ebd., 563.

379 Ebd., 565. Hervorhebung im Original.

380 So fordert er seinen fiktiven Adressaten an anderer Stelle explizit dazu auf, »das Problem seines [Goethes] Lebens aufzurollen«. (Ebd., 555.)

381 Gide: Leben mit Goethe, 522.

382 Ebd., 524.

ergründen suche, dann entsteht vor meiner Anschauung noch ein anderer Goethe, ein wenig deutlich umrissener, ein halbsichtbarer und geheimnisvoller: Goethe der Weise. [...] In dieser, für mich höchsten Goethegestalt vereinen sich die Widersprüche, sie deckt sich nicht mit der einseitig apollinischen Klassizität noch auch mit dem die Mütter suchenden, dunklen Faustgeist, sondern besteht eben in dieser Bipolarität, in diesem Überall-und-nirgends-Zuhausesein.«³⁸³

Zumindest paradox klingt die Vorstellung eines »Vereinens der Widersprüche«, ist doch die »höchste Goethegestalt« eine einzige Figur des Widerspruchs. Auch bei Hesse drückt sich die Faszination für den problemhaften, ja krisenhaften Goethe in einem Ringen um Worte aus. Bei Gide und Hesse wird Goethe als Klassiker im Sinne des Kunstdiskurses reaktiviert: Der problemhafte Goethe wird zum Vorläufer stilisiert, mit dem sich die Schriftsteller produktiv auseinandersetzen können.

Die Darstellung Goethes als einer gespaltenen Figur gewinnt aber vor allem auch im Kontrast mit dem Klassikerkonzept, das in der Öffentlichkeit »Deutsche Nation« vorherrscht, an Bedeutung. Erinnert sei beispielsweise an die harmonische Dichter- und Denkerfigur von Schweitzer, die der krisenhaften Gegenwart gegenübergestellt wurde. Zum Vergleich sei auch noch einmal die Rede Petersens angeführt, in der der Bedarf nach Harmonie und Überwindung der Gegensätze im Mittelpunkt steht. Die gegensätzlichen Bilder, die Petersen in den drei »Altern« der Dichterfigur ausgemacht hatte, vereinen sich am Ende nach einem hegelianischen Prinzip:

»So schließt sich der Kreis und die Ideenreihe von Natur und Freiheit, Wahrheit und Gesetz, Tätigkeit und Liebe stellt sich als Steigerung einer einheitlichen und widerspruchslosen Folge dar. Der junge, der mittlere und der alte Goethe, die in Raum und Zeit getrennt sind und die nicht selten gegeneinander ausgespielt wurden, verschmelzen zur großen Einheit der Entwicklung in der Idee.«³⁸⁴

Der problemhafte Goethe, der in den Aufsätzen der *Neuen Rundschau* entsteht, lässt sich also auch als Protest gegen dieses »legendenhafte« Klassikerkonzept in der nationalen Öffentlichkeit auffassen. Die Klassikerkritik, die mehr oder weniger explizit in den Seiten der *Neuen Rundschau* betrieben wird, ist die Bedingung für eine Neufunktionalisierung des Klassikers, einer Funktionalisierung, die sich allerdings nicht explizit als solche zu erkennen gibt. Im Metadiskurs wird vorgegeben, den Klassiker *nicht* gebrauchen zu wollen. Aber genau diese Verweigerung des Gebrauchs legitimiert die erneute Auseinandersetzung mit dem Klassiker. Die kritische Perspektive, die von den Autoren des Sonderhefts beansprucht wird, hat also durchaus eine stabilisierende Funktion.

Auf die Ambivalenz des Metadiskurses, der sich zwar kritisch gegenüber einer (national-)politischen Funktionalisierung erweist, aber die Kritik gewissermaßen für sich behält, indem er sich nicht an die breite Öffentlichkeit wendet, macht Mann in seinem Essay aufmerksam. Dass er ebenfalls vom problemhaften Goethe fasziniert ist, zeigt

383 Hesse: Dank an Goethe, 52f.

384 Petersen: Erdentage und Ewigkeit, 20f.

sich in der langen Passage, in der er sein Augenmerk auf das richtet, was Ortega y Gasset als »Verstimmungen« und »Übellaunigkeit«³⁸⁵ bei Goethe bezeichnet:

»Es sind in Goethe, blickt man genauer hin, [...] Züge eines tiefen Grames und Mißmuts, einer stockenden Unfreude, die ohne jeden Zweifel mit seiner ideellen Ungläubigkeit, seiner naturkindlichen Indifferenz, mit dem, was er sein Liebhabertum, seinen moralischen Dilettantismus nennt, tief und unheimlich zusammenhängt. Es gibt da eine eigentümliche Kälte, Bosheit, Médisance, eine Blocksberglaune und naturelbische Unberechenbarkeit, der man nicht genug nachhängen kann und die man mitlieben muß, wenn man ihn liebt.« (GRBZ, 326)

Mann greift Gedanken auf, die er schon zehn Jahre zuvor in *Goethe und Tolstoi*³⁸⁶ entwickelt hatte und die sich später im dritten Kapitel von *Lotte in Weimar* wiederfinden. Dass auch ihn gerade das Widersprüchliche an Goethe interessiert – das Spannungsverhältnis zwischen Schein und Sein findet seine Entsprechung in der Gegenüberstellung von Makro- und Mikroebene (»blickt man genauer hin«) –, sieht man an der Anhäufung von Substantiven und Adjektiven, die er für seine Charakterisierung gebraucht. Durch den Rückgriff auf Fremdwörter und Wortschöpfungen³⁸⁷ wird ein Ringen um den richtigen Ausdruck inszeniert – womit zugleich suggeriert wird, dass es etwas Unfassbares oder gar Unsagbares im Wesen Goethes gebe. Die Beobachtungen über das Diskordante in der Erscheinung des Klassikers richten sich mit Sicherheit gegen die deutsch-nationale »Goethelegende«. Sie lassen auch deutlich erkennen, inwiefern Mann am Diskurs der Autoren der *Neuen Rundschau* anschließt.

Frühwald hat im Hinblick auf den Vortrag *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* daran erinnert, dass gewisse Züge in dessen Darstellung die »alte Dekadenzgeste bürgerlicher Literatur«³⁸⁸ wiederholten, die kennzeichnend für die Entstehungszeit des *Tod in Venedig* (1911) sei. Die Ästhetisierung des »Elementaren, Dunklen, Boshaften und Verwirrenden, ja Teuflischen« (GRBZ, 326), des »Beklemmenden und Unheimlichen« (GRBZ, 327) in Goethes Wesen oder auch seiner »Sympathie mit dem Tode« (GRBZ, 334) lassen auch in der Berliner Rede den Dekadenzreflex zum Vorschein treten. Die Parallele mit Manns früherem Werk ist evident, wenn er – wie etwa in *Tonio Kröger* oder im *Zauberberg* – in Goethes Krankheitsbild Indizien für sein Künstlertum zu entdecken meint. Die moderne Genie-Definition, die Mann maßgeblich geprägt hat, wird auf Goethe übertragen:

»Das Genie, wir wissen es wohl, kann nicht im banaischen, im schlicht bürgerlichen Sinn normal sein, auch das naturgesegnetste niemals im Sinn des Philisters natürlich, gesund, nach der Regel. Da gibt es im Physischen immer viel Zartes, Irritables,

385 Ortega y Gasset: Um einen Goethe von Innen bittend, 563.

386 Der Essay von 1922 wird im Goethejahr vom Fischer-Verlag neuaufgelegt (vgl. auch den Hinweis in Kayser: *Neue Goetheliteratur*, 572).

387 Die Bedeutung, die Mann solchen Wortschöpfungen beimisst, ist in an den Überlegungen zu Goethes Begriff vom »Lebenswürdigen«, das er im »Epilog zu Schillers Glocke« gebraucht, abzulesen. Mann betont ausdrücklich »diese Verbindung, die es [s]eines Wissens bis dahin nicht gegeben hatte und die eine persönliche Wortschöpfung Goethes darstellt.« (GRBZ, 330)

388 Frühwald: *Das Goethejahr 1932*, 110.

zu Krise und Krankheit Geneigtes, im Psychischen viel den Durchschnitt Befremdendes, unheimlich Berührendes, dem Psychopathischen nahe. Er [Goethe] weiß es wohl. [...] Der Blutsturz des Jünglings spricht für eine tuberkulöse Anlage, und hundert Merkmale größter Reizbarkeit, Ermüdbarkeit, tiefer Verstimmbarkeit, auch mehrere Anfälle schwerer Erkrankung bis ins hohe Alter hinein deuten auf eine Labilität und beständige Gefährdung seiner Natur.« (GRBZ, 331f.)

Goethe wird in dieser Passage zur mannschen Künstlerfigur stilisiert: zum Lebens- und Gesellschaftsuntauglichen. Kennzeichnend ist aber, dass diese Züge für Mann nicht im fundamentalen Widerspruch zu seiner Darstellung Goethes als »Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters« stehen, sondern im Gegenteil den höchsten Beleg für seine Bürgerlichkeit geben. Die Dekadenzästhetik versteht der Schriftsteller als Teil bzw. als logische Folge der Entwicklung des Bürgertums gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Sie sei in ihrem tiefsten Wesen selbst bürgerlich. Mann schließt seine eigene Person aus dieser Entwicklung nicht aus. Im Gegenteil: Seine Rede nimmt Konfessionscharakter an, wenn er gesteht, dass Goethes Auffassung vom »Leben als höchstem Kriterium genommen« seinen »jugendlichen Begriff von Vornehmheit, der recht eigentlich auf eine sublimale Untauglichkeit und Unberufenheit zum irdischen Leben hinauslief« (GRBZ, 330), verwirrt habe. Doch impliziert diese Konfession schon eine Distanzierung von der eigenen Entwicklung. Mann nimmt in seiner Berliner Rede nochmals Abschied von der Versuchung der Dekadenz und mit ihr der Bürgerlichkeit.

Hier konfligiert seine Stellungnahme mit der der anderen Autoren des Sonderhefts: Wo diese einen Rückzug ins Innere und ein Beharren beim krisenhaften Goethe als einzige Antwort auf die Krise der Gegenwart sehen, spricht sich Mann für eine »Selbstüberwindung« (GRBZ, 341) des Bürgertums und eine Hinwendung zum Politischen aus. Insofern liest sich sein Essay nicht nur als Destruktion der Goethelegende der deutschen nationalen Gedenkpublizistik, sondern auch als Warnung vor der ambivalenten Protestgeste der *Neuen Rundschau*.

4.5 Zwischenfazit zum Goethejahr 1932

Goethe als Nationalklassiker ist 1932 immer noch die wirkmächtigste Form des Zugriffs auf den Dichter, und sei es nur, weil alle anderen Formen des Zugriffs nur in Abgrenzung dazu denkbar sind. Anders formuliert: Das Nationalklassikermodell bestimmt auch negativ jede Form des Klassikergebrauchs. Trotzdem zeichnen sich in den vielfältigen Klassikeraktualisierungen und Bezugnahmen auf Goethe im Gedenkjahr Alternativen ab, die später wieder aufgegriffen werden. Goethe als französischer Klassiker wird neben Beethoven im Zweiten Weltkrieg von den Widerstandskämpfern gebraucht, um Hitlerdeutschland zu ermahnen (Abbildung 9). Goethe als Universalklassiker wird 1949 von der UNESCO reaktiviert und bildet die Grundlage für die emphatische Aktualisierung Goethes als großen zeitgemäßen Demokraten durch Katharina Mommsen im Jahr 1999.³⁸⁹

389 »Die Weltbedeutung des Schriftstellers Goethe ist 1932 und 1949, also unmittelbar vor und nach der Nazizeit, von großen geistigen Persönlichkeiten in der ganzen Welt anerkannt und gepriesen

Die Wirkung des paradoxen Klassikerkonzepts im Metadiskurs braucht kaum belegt zu werden: Die Texte, die 1932 in der *Neuen Rundschau* erscheinen, sind letztendlich diejenigen, denen die dauerhafteste Gültigkeit attestiert wird, und zwar bis heute. Die Essays von Ortega y Gasset oder Hesse werden immer wieder neu aufgelegt, immer wieder beziehen sich Redner in den folgenden Gedenkjahren darauf. Auch *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* wird nach 1932 bevorzugt als reflexiver Text gelesen, als metadiskursive Überlegung zu Goethes Klassikerstatus und weniger als Beitrag zum kulturpolitischen Diskurs. In der Rezeption wird dem Klassiker-Metadiskurs zugesprochen, die wirkmächtigste Alternative zum kulturpolitischen Diskurs und – in diesem Fall – der Nationalisierung Goethes zu bilden.

Abbildung 9: Postkarte mit einer Illustration von Paul Barbier.



Text: »Malheur! Qu'as tu fait de l'Allemagne!«

Quelle: private Sammlung

Im Kontext des Jubiläums bietet aber auch der massenmediale Breitendiskurs eine Grundlage für einen alternativen Goethegebrauch. Ein Zeugnis seiner Wirkung gibt eine Umfrage, die 1949 vom Institut für Demoskopie in Allensbach zu Goethe durchgeführt wird, in der die unterschiedlichen, durch den Breitendiskurs transportierten Klassikerkonzepte Wiederhall finden.³⁹⁰ In den Antworten der Befragten ist insbesondere die Vorliebe für das Anekdotische fassbar. Dass das Verhältnis zu Goethe zu diesem Zeitpunkt, 17 Jahre nach dem Jubiläum von 1932, nach wie vor von einer Mischung aus Auratisierung und Partizipation geprägt ist, indiziert einer der Bearbeiter der Umfrage, der die Ergebnisse folgendermaßen kommentiert: »Für alle diese Menschen ist Goe-

worden.« Katharina Mommsen (Hg.): *Goethe und unsere Zeit*. Festrede im Goethejahr 1999 zur Eröffnung der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft im Nationaltheater zu Weimar am 27. Mai 1999, Frankfurt a.M. 1999, 13.

390 Hans Georg Brenner, Erich Peter Neumann, Elisabeth Noelle: *Goethe 1949*. Funkbearbeitung einer Massen-Umfrage in drei Teilen, Allensbach 1952. Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 6.2.1.2.

the, zweihundert Jahre nach seiner Geburt, kein unnahbarer Dichturfürst, sondern ein Mensch wie du und ich. Sein Ruhm allein genügt vielleicht, um ihm ein schüchternes Vertrauen entgegenzubringen.«³⁹¹

391 Ebd., 51.

5. Hugo 1935: vom *grand homme* zum antifaschistischen Klassiker

In ihrem Überblick zur Präsenz Victor Hugos im öffentlichen Raum stellt Chantal Martinet für die 1920er und 30er Jahre einen Rückgang fest. Der *grand homme*, nach dem seit 1880 unzählige Straßen, Plätze und Institutionen getauft worden waren, diene bis dahin in der Dritten französischen Republik der Durchsetzung politischer und moralischer Werte. Diese Funktion entfällt in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, in der das republikanische System gesichert zu sein scheint. Für Martinet ist Hugo, dessen Name bis dahin synonym mit dem der Republik war, in der Zwischenkriegszeit funktionslos geworden: »Aussi longtemps que la lutte a constitué à enraciner la République [...], Hugo a eu sa place. [...] Puis est venu le temps de la désunion, le temps des partis et des luttes sociales. [...] Hugo s'est éclipsé.«¹

Tatsächlich verschwindet Hugo genauso wenig wie Beethoven oder Goethe zu dieser Zeit aus der öffentlichen Wahrnehmung. Viel eher müsste von einer Funktionsvermehrung die Rede sein. Biografie und Werk des französischen Schriftstellers sind in der Zwischenkriegszeit in nahezu allen gesellschaftlichen Praxisbereichen vorzufinden. Um davon nur einige Beispiele zu nennen: Die Surrealisten hatten seit 1918 für die Aktualisierung von Hugos dichterischem und malerischem Werk im Kunstdiskurs gesorgt,² während sich der Kunstfilm verstärkt mit seinen Romanen auseinandersetzte.³ Einige dieser Verfilmungen erreichen ein breites Publikum, ähnlich wie die unzähligen, von Romanfiguren wie Gavroche, Cosette oder Esmeralda inspirierten Nacherzählungen, Komödien, Chansons usw., die sich einer großen Popularität erfreuen;⁴ was die

1 Chantal Martinet: Les hommages publics, in: Pierre Georget (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 257-298, hier 268.

2 Vgl. Vincent Gille: Oui, soit. Victor Hugo et le surréalisme, in: Julia Drost, Scarlett Reliquet (Hg.): Le splendide XIXe siècle des surréalistes, Paris 2014, 55-84; Olivier Donat, Annie Le Brun (Hg.): La cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo, Paris 2013 (Ausstellungskatalog).

3 Vgl. die von Delphine Gleizes erstellte Filmografie in: Mireille Gamel, Michel Serceau (Hg.): Le Victor Hugo des cinéastes, Condé-sur-Noireau 2006 (CinémAction Nr. 119), 254-272; sowie Jean Mitry: Le cinéma, in: Pierre Georget (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 770-779.

4 So das Ergebnis einer kursorischen Recherche mit den Schlagwörtern »Cosette«, »Gavroche«, »Esmeralda« im Online-Katalog der französischen Nationalbibliothek. Dem »Nachleben« des *Misérables*

Figur des Dichters betrifft, so wird sie mit Erfolg in der Dingkultur und der Werbung eingesetzt.⁵

Auch der Spezialdiskurs beschäftigt sich in der Zwischenkriegszeit vermehrt mit dem Klassiker, wie die zahlreich erscheinenden Studien zu seinem Leben und Werk bezeugen. Mit der Gründung eines Hugo-Lehrstuhls (*chaire Victor Hugo*) an der Sorbonne wird 1927 nicht nur die Strukturierung einer Hugo-Philologie erstrebt, sondern ebenfalls die Popularisierung des so angesammelten Wissens.⁶ Die andauernde Geltung des Klassikers im Bildungsdiskurs bestätigt 1935 eine von Gaston Picard durchgeführte Befragung in französischen Schulen und Gymnasien.⁷ Im kulturpolitischen Diskurs schließlich zeugen die wiederholten Attacken vonseiten rechter und teilweise antisemitischer Intellektueller⁸ eher vom hohen Stellenwert Hugos als von einem tatsächlichen Bedeutungsverlust. Das bemerkt zum Zeitpunkt des Jubiläums Paul Valéry. Auf die Kampagne der rechten Hugo-Gegner anspielend, versichert er: »Quand un écrivain, après un demi-siècle qu'il a disparu, excite encore des discussions passionnées, on peut se reposer du souci de son avenir. Il y aura pour son nom des siècles de vigueur.«⁹

Die Veränderung der Bedarfskonstellation und die Diversifizierung der Zugriffe gehen mit einem Funktionswandel einher. Zwar ist manchen Akteuren der fünfzigste Todestag ein Anlass, den Klassiker in seiner Funktion als *grand homme* zu reaktivieren, umso mehr, als die Dritte Republik infolge der antiparlamentarischen Unruhen im Februar 1934 in eine Krise geraten war.¹⁰ Der Unterrichtsminister Mario Roustan etwa feiert in Hugo »le prophète de nos institutions et de nos pactes«¹¹. Ein weiteres Beispiel für die republikanische Refunktionalisierung gibt die Rede, die Paul Claudel, der ansonsten

in der populären Kultur ist der Band von Grossmann und Bradley gewidmet. Die Einleitung gibt einen Überblick über die Adaptionen des Werks: Stephens Bradley, Kathryn M. Grossman: Introduction: *Les Misérables*: a prodigious legacy, in: Dies. (Hg.): *Les Misérables* and its afterlives. Between page, stage, and screen, Farnham (Surrey) 2015, 1-16.

- 5 Vgl. Martine Martelet: Objets de masse, objets populaires, in: Pierre Georget (Hg.): *La gloire de Victor Hugo*, Paris 1985, 140-145; Mathilde Labbé: Slogan poétique et jouissance du texte. Des Hugobjets au château Chasse-spleen, in: *Interférences littéraires/littéraire interférenties*, Nr. 18, 2016, 53-69.
- 6 Zur Geschichte des Hugo-Lehrstuhls vgl. das Kapitel »La chaire Victor Hugo à la Sorbonne«, in: Jordi Brahamcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, Dissertation Le Mans 2018, 295-307, online unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01974079>
- 7 Gaston Picard: *Victor Hugo en proie aux enfants. Une enquête auprès des lycées et des écoles*, in: *La Muse française*, Bd. 14, Nr. 3, 1935, 288-298.
- 8 1934 sorgt eine Publikation des antisemitischen Schriftstellers Georges Batault mit der polemischen Überschrift *Le pontife de la démagogie: Victor Hugo* für Aufsehen. Zu den Attacken der royalistischen Action française vgl. Jordi Brahamcha-Marin: *L'Action française face à Victor Hugo dans l'entre-deux-guerres*, in: *Groupe Hugo*, 2017, online unter <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/17-11-18Brahamcha.htm>
- 9 Paul Valéry: *Victor Hugo créateur par la forme [1935]*, in: *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Paris 1987, 583-590, hier 583.
- 10 Zu den von rechtsradikalen Ligen angestifteten Unruhen, ihre Folgen sowie ihre widersprüchlichen Interpretationen vgl. Brian Jenkins, Chris Millington: *France and Fascism: February 1934 and the Dynamics of Political Crisis*, New York 2015.
- 11 Mario Roustan, zitiert nach: Anonym: *Les fêtes du cinquantenaire*. M. Mario Roustan a prononcé en Sorbonne un bel hommage à l'esprit de Victor Hugo, in: *Comœdia*, 20.6.1935.

aus seiner Skepsis gegenüber dem altherwürdigen Dichter keinen Hehl macht,¹² am 25. Mai in Brüssel hält: Hugo wird darin als »poète officiel« und »lauréat solidement ancré de notre république démocratique«¹³ bestätigt.

Doch teilen 1935 bei Weitem nicht mehr alle Akteure die Begeisterung für das republikanische Klassikermodell. Symptomatisch dafür ist eine Radioansprache Valéry's, der 1932 selbst Goethe zum *grand homme* stilisiert hatte.¹⁴ Drei Jahre später würdigt er Hugo als Klassizisten unter den Romantikern, ohne auch nur ein Wort über das moralische und politische Vorbild zu verlieren.¹⁵ Die Permanenz des hugoschen Werks führt Valéry auf seine formalen Eigenschaften zurück, wobei er den Inhalt nachdrücklich als sekundär bezeichnet: »la Pensée devient en lui [Hugo] le moyen et non la fin de l'expression.«¹⁶ Diese Zuwendung zum »Formalisten« Hugo mag sich aus kunstdiskursiver Perspektive erklären: Der Dichter wird bei Valéry als Vorbild für eine neo-klassizistische Ästhetik eingebracht, für die er selbst in seinem lyrischen Werk eintritt. Doch als kulturpolitische Botschaft gelesen – was angesichts der Stellung Valéry's im politischen System der Dritten Republik naheliegt – kann diese Rede nur als Abkehr vom Modell des *grand homme* gedeutet werden.

Dort, wo Valéry einem eskapistischen Reflex folgt, fordern andere zu einer Erneuerung im Umgang mit Hugo auf. 1935 mehren sich die Stimmen, die sich für einen nationalpolitischen Gebrauch des Klassikers einsetzen. Der Dichter soll nicht mehr lediglich als republikanisches Vorbild (*grand homme*) dienen, sondern als *poète national* die französische Identität inkarnieren. Immer wieder wird dabei auf das Beispiel des Nationalklassikers Goethe und seiner gelungenen Reaktivierung anlässlich seines Jubiläums hingewiesen, die als Kontrastfolie fungiert:

»Je ne suis pas le seul qui voit venir l'anniversaire du 22 mai avec l'appréhension que les fêtes de Hugo n'égalent pas celles de Dante en Italie (1921), de Goethe en Allemagne (1932), Firdousi en Perse (1934), Shakespeare bientôt en Angleterre. Etrange impatience en France et incapacité à reconnaître un poète national.«¹⁷

Raymond Schwab schlägt in einem weiteren Artikel eine Neuinszenierung von Hugos Grabstätte vor, die die Grundlage für einen wirklichen Dichterkult – man möch-

12 Zur Hugorezeption bei Claudel vgl. das Kapitel »Paul Claudel«, in: Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 639–665.

13 Paul Claudel: Sur Victor Hugo, in: Œuvres en prose, hg. v. Jacques Petit, Charles Galpérine, Paris 1965, 467–471. Der Text erscheint am 8.6.1935 auch in der Zeitschrift *Nouvelles littéraires*.

14 Vgl. Kapitel 4.2.2.

15 Aus diesem Grund teile ich die Analyse von Bollacher nicht, der Valéry's Hugo-Rede als »Hommage an den europäischen Republikaner« bezeichnet. Vgl. Olivier Michael Bollacher: Geistiges Aristokratentum im Dienste der Demokratie. Thomas Mann und Paul Valéry: Vergleich des politischen Denkens in den Jahren 1900–1945, Frankfurt a.M. 1999, 503.

16 Paul Valéry: Victor Hugo créateur par la forme [1935], 589. Zur Hugorezeption bei Valéry vgl. Claude-Pierre Pérez: Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo), in: Catherine Mayaux (Hg.): La réception de Victor Hugo au XXe siècle, Lausanne 2004, 29–40, sowie das Kapitel »Paul Valéry«, in: Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 613–638.

17 Raymond Schwab: Sortons Hugo de la cave!, in: Les Nouvelles littéraires, 2.3.1935.

te sagen nach deutschem Vorbild – bilden könnte.¹⁸ Gabriel Boissy verweist ebenfalls auf die Goethefeiern von 1932 – deren Organisation er irrtümlicherweise Hitler zuschreibt – um die Planung der offiziellen Hugofeiern in Frankreich zu kritisieren: »Excusez cette comparaison mal placée. Mais savez-vous ce qu'aurait fait Hitler dans pareil cas (il l'a fait pour Goethe!)? Il aurait fait accorder un congé le 22 mai, jour même du cinquantenaire. Il aurait fait donner ce jour-là *Les Misérables* dans tous les cinémas ou théâtres et y aurait envoyé les enfants des écoles.«¹⁹ Als Vorbild dient offenbar das geglückte Gemeinschaftserlebnis an Goethes Todestag am 22. März 1932. Solche Bezugnahmen, so vage sie auch sein mögen, zeugen von der Reichweite des deutschen Nationalklassikermodells. Bei allen Vorbehalten gegen die Politik des Hitler-Regimes gilt Deutschland manchen Franzosen als Beispiel für eine erfolgreich umgesetzte Nationalpolitik. Symbol dieses Erfolgs ist aus ihrer Perspektive der fest etablierte Nationalklassiker Goethe.²⁰

Hugo, so lassen sich die Vergleiche mit Deutschland verstehen, könnte durchaus zum französischen Goethe taugen. Tatsächlich gibt es in der Zwischenkriegszeit vermehrt Versuche, den *grand homme* in das Modell des Nationalklassikers einzupassen. Sehr aktiv auf diesem Feld ist die noch junge Hugo-Philologie, die sich, dem Beispiel der Goethe-Philologie in Deutschland folgend, für die Kanonisierung und Monumentalisierung der Dichterfigur einsetzt. »La création de la chaire Victor Hugo [...] tend à faire de Victor Hugo le génie littéraire principal et représentatif de la France, ce que sont pour nos voisins Shakespeare, Goethe, Dante, Cervantès«²¹, unterstreicht 1926 der Literaturkritiker Albert Thibaudet. Im Kontext des Hugojubiläums versuchen die Philologen, patriotische Reflexe zu aktivieren. So bedauert Georges Ascoli, seit 1930 Inhaber des Hugo-Lehrstuhls an der Sorbonne, in seiner Eröffnungsvorlesung zum Wintersemester 1934-1935, dass die Franzosen keinen Sinn für »nationale Ehre« und »Gefühl« hätten – im Gegensatz zu den Deutschen und den Briten, die ihre Nationalklassiker gebührend feierten.²² In den rechten Angriffen auf den französischen Dichter sieht er

18 »Sans la *présence réelle* de Hugo, pas de fêtes qui tiennent,« argumentiert Schwab für seine Pläne einer Exhumierung und Neuaufstellung des Grabes (Raymond Schwab: Pour la grandeur. Hugo hors de la Cave, in: *Comœdia*, 13.3.1935. Hervorhebung SP) In der Bedeutung, die Schwab hier der Grabstätte als Ort einer quasi mystischen Erfahrung beimisst, entsteht eine Parallele zu den Weimarer Goethefeiern mit der aufwendig inszenierten Kranzniederlegung in der Fürstengruft. Vgl. auch: Raymond Schwab: Pour Hugo et pour le Panthéon, in: *Les Nouvelles littéraires*, 30.3.1935.

19 Gabriel Boissy: De la lettre d'un professeur à notre pédagogie matérialiste, in: *Comœdia*, 17.6.1935.

20 Zur Frage des Umgangs mit Goethe im Dritten Reich, der nur bedingt den Vorstellungen französischer Publizisten entspricht, vgl. Franziska Bomski, Rüdiger Haufe, W. Daniel Wilson (Hg.): Hans Wahl im Kontext. Weimarer Kultureliten im Nationalsozialismus (Publications of the English Goethe Society Nr. 84, 2015); W. Daniel Wilson: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich, München 2018.

21 Albert Thibaudet: La chaire Victor Hugo, in: *La nouvelle revue française*, Nr. 152, 1926, 595-601, hier 598. Die Debatten um die Gründung des Lehrstuhls dokumentiert eine Sammlung an Presseauschnitten in der BNF: La chaire Victor Hugo à la Sorbonne.

22 »En Allemagne, sous tous les régimes, Goethe et Schiller sont admirés et reconnus pour grands, même lorsque la plupart de leurs enseignements semblent contredire les idées des maîtres de l'heure. Il y a beau temps, en Angleterre, que le mépris affecté à l'égard d'un Shelley ou d'un Byron, a fait place à une admiration reconnaissante et qu'on les honore comme des bijoux de la couronne

latente »pangermanistische«²³ Einflüsse, womit er seine Zuhörer implizit zur patriotischen Verteidigung der Dichterfigur animiert.

Es sind auch die Philologen, die Hugo in seiner nationalen Repräsentationsfunktion zu bestätigen versuchen. »Il est au moins l'égal des »males magnifiques« que revendiquent les nations modernes: Dante, Cervantès, Shakespeare, Goethe«²⁴, versichert etwa der Leiter der Fondation Victor Hugo in einem Interview. Dass Hugos Stellung in der Reihe der europäischen Nationalklassiker auf solch nachdrückliche Weise betont werden muss, bezeugt natürlich, dass ihm dieser Platz (noch) nicht gesichert ist. Die Philologen nutzen ihre fachliche Autorität, um die Vorstellung vom Shakespeare- und Goethe-gleichwertigen Dichter durchzusetzen. Da sie aber nur spärliche Argumente für diese Gleichwertigkeit bringen, erscheint die Ernennung Hugos zum repräsentativen Nationalklassiker zuweilen rein dezisionistisch.

Was den *grand homme* maßgeblich vom Nationalklassiker unterscheidet, ist seine Popularität.²⁵ Hugos Legitimität als *grand homme* beruht auf seiner angenommenen Volksnähe, die schon zu seinen Lebzeiten mit großem Aufwand inszeniert wurde. Der Nationalklassiker dagegen erscheint als unnahbare, quasi sakrale Figur. Um Hugo in das Modell des Nationalklassikers einzupassen, wird deshalb die populäre Vorstellung des *père Hugo*, die auf dem Bild des bärtigen alten Mannes und einer etwas naiven Lesart des Gedichtbandes *L'art d'être grand-père* (1877) beruht,²⁶ kurzerhand zum numinosen »Hugo, le Père« erklärt. So etwa bei Ascoli, der zu Beginn seiner Vorlesung rhetorisch eine Art Hugo-Gemeinde schafft: »Il me semble que tous, avec ces auditeurs inconnus qui, de loin, se joignent à nous grâce à la radio-diffusion, nous constituons, sous les auspices de Victor Hugo – le Père – comme une famille unie dans l'admiration, et la reconnaissance.«²⁷ Wenn auch mit deutlich weniger Pathos als in vielen Goethe-Gedenkreden, werden hier ähnliche Mechanismen der Gemeinschaftsstiftung wie bei den Goethefeiern von 1932 eingesetzt.

spirituelle du pays. [...] Verrons-nous donc en France seulement, les haines de parti l'emporter sur l'honneur, sur le sentiment national?« Georges Ascoli: Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo. Leçon d'ouverture du cours Victor Hugo le 4 décembre 1934, Paris 1935, 16.

- 23 Ascoli vergleicht die Argumente des Hugo-Gegners Claude Farrère mit denen des deutschen Schriftstellers Klubund (d.i. Alfred Henschke), von dem er schreibt: »un historien des littératures, de foi pangermaniste [sic!], [...] qui dénigre tous nos grands hommes, et Hugo plus que les autres, car, dit-il, »il a été foncièrement français.« Ebd., 15.
- 24 Ernest Prévost, zitiert nach: Gaston Picard: Une enquête sur Victor Hugo ou la nouvelle bataille d'Hernani, in: Les Nouvelles littéraires, 30.3.1935. Ähnlich drückt sich der Literaturhistoriker Fernand Gregh aus: »C'est à partir des *Châtiments* que Hugo devint le prodigieux poète dont il faut chercher les égaux hors de nos frontières, en la personne de Dante, de Shakespeare, de Goethe.« Fernand Gregh: Histoire de la poésie française au XIXe siècle (3): Victor Hugo, in: Ebd.
- 25 Vgl. Kapitel 1.2.2.
- 26 Pierre Georget: Le père Hugo, in: Ders. (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 119-124.
- 27 Ascoli: Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo, 1. Hervorhebung im Original. Ähnlich bei Henri Gillot, Professor für Literatur an der Universität Straßburg: »Aux voix des nations martyres dont il cita les oppresseurs au tribunal de l'humaine conscience, écoutons s'associer la voix du peuple anonyme magnifiant le »Père.« Henri Gillot: Conférence pour le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo à l'Université de Strasbourg, in: Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg, Bd. 14, Nr. 1, 1935, 1-9, hier 1.

Wie das Zitat aus der Rede Ascolis zudem suggeriert, wird das Moment der vertikalen Vernetzung mit der sakralisierten Dichterfigur um einen Moment der medialen – horizontalen – Vernetzung ergänzt. Ähnlich wie 1932 in Deutschland fällt dem Rundfunk eine wichtige Rolle bei den offiziellen Hugofeiern zu, erscheint er doch als ein Mittel um virtuell die gesamte Nation zu erreichen und im Zeichen des Klassikers zu vereinen. Die Radiodiffusion nationale sorgt dafür, dass die bedeutendsten Festakte im Panthéon und im Théâtre du Trocadéro, aber auch die feierlichen Theateraufführungen von *Hernani* und *Cromwell* am Théâtre Français sowie verschiedene Hugo-Konzerte landesweit gesendet werden.²⁸ Der als Volksfest gedachte Gedenkabend am Trocadéro am 1. Juni wird sogar über Lautsprecher in den Parks und Gärten in Paris und der Provinz übertragen.²⁹

Diese kursorischen Ausführungen zu den nationalen Hugofeiern zeigen, wie einerseits der historische Kontext, andererseits der Einfluss fremder Klassikermodelle den Impuls zu einer Umfunktionalisierung Hugos im kulturpolitischen Diskurs geben konnten. So gesehen, hätte das vorliegende Kapitel auch die Überschrift »Einpassung eines *grand homme* in das Modell des Nationalklassikers« tragen und die Strategien dieser Ummodellierung detailliert darstellen können. Damit bliebe aber die entscheidende Neuerung des Hugojubiläums unbeachtet: die Etablierung eines neuen antifaschistischen Klassikermodells im Kontext der sich formierenden Volksfront. Im Vergleich zum Universalklassiker- und zum Nationalklassikermodell hat das antifaschistische Klassikermodell 1935 nicht dieselbe gesellschaftliche Resonanz. Zumindest nicht sofort. Auf Dauer gesehen ist es jedoch erfolgreich, denn es bildet in der Nachkriegszeit die Grundlage für den Gebrauch von Klassikern in den kommunistischen Regimen.³⁰ Aus diesem Grund rückt Hugo als antifaschistischer Klassiker im vorliegenden Kapitel in den Mittelpunkt.³¹

Diese Schwerpunktsetzung ermöglicht es zudem, den Prozess der Klassikermodellierung aus internationaler, besonders aus deutsch-französischer Perspektive zu betrachten. Hugo und sein Werk sind in der Zwischenkriegszeit nicht nur Gegenstand einer diskursiven, sondern auch einer kulturellen Diversifizierung.³² Durch seine internationale Popularität würde sich der französische Dichter durchaus zum Universalklassiker nach beethovenschem Vorbild eignen. Das 1927 etablierte Modell stößt al-

28 Anonym: Le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo. Le ministre des P.T.T. associe la radiodiffusion aux fêtes organisées, in: Le petit bleu, 28.5.1935. Die Radiodiffusion nationale als Institution wird in Frankreich eigentlich erst 1939 gegründet; allerdings wird der Begriff schon im Rahmen der Hugofeiern gebraucht, etwa auf dem Programm zur Hugofeier im Théâtre national du Trocadéro am 1. Juni (enthalten in der Sammlung an Presseauschnitten der BNF: Cinquantenaire de Victor Hugo).

29 Anonym: En l'honneur de Victor Hugo. Les rayons et les ondes, in: Le Figaro, 2.6.1935.

30 Vgl. Kapitel 6.1.1.2 sowie 7.1.

31 Ähnlich fokussiert sind die Studien zum Hugojubiläum, auf die auch die folgenden Ausführungen gründen: Madeleine Rebérioux: 1935 – Fascisme et antifascisme, in: Pierre Georget (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 228–235; Claudia Albert: Dichter-Inszenierungen. Der 50. Todestag Victor Hugos in der deutschen, der französischen und der Exilpresse, in: Hélène Roussel, Lutz Winckler (Hg.): Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940, Bern 1992, 249–261.

32 Zur internationalen Hugorezeption vgl. Francis Claudon (Hg.): Le rayonnement international de Victor Hugo, New York 1989.

lerdings Mitte der 1930er Jahre bereits auf Ablehnung, wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels anhand der Beiträge in der Zeitschrift *Le Mois* gezeigt wird. Es sind nicht nur der politische Kontext und das Scheitern der internationalen Friedenspolitik, die diese Skepsis nähren: Angezweifelt wird grundlegender der politische Gebrauch von Schriftstellern und literarischen Werken. Das bedeutet allerdings nicht, dass der kulturpolitische Klassikerdiskurs zurückginge. Im Gegenteil: Es ist die präzedenzlose Situation der deutschen Exilanten in Frankreich, die Hugo 1935 zu neuer Aktualität verhilft und seine Funktion als Autorität im kulturpolitischen Diskurs neu begründet. Der französische Dichter wird in dieser Bedarfskonstellation zum Klassiker des ›anderen Deutschlands‹ modelliert. Diese Funktionszuschreibung gibt den entscheidenden Anstoß zur Reevaluierung Hugos im Kontext der sich formierenden antifaschistischen Einheitsfront. Der Hugo-Essay von Heinrich Mann, der in diesem Kapitel als Schlüsseldokument dient, ermöglicht es, diesen Prozess der Ummodellierung in den unterschiedlichen Öffentlichkeitssphären nachzuzeichnen.

Es wird oft behauptet, dass es in Frankreich zu viele Kandidaten für die Rolle des Nationalklassikers gegeben habe und es deshalb unmöglich gewesen sei, *eine* identitätsstiftende und repräsentative Figur zu etablieren.³³ Dem könnte man entgegen, dass anderen Nationalliteraturen ebenso viele Alternativen zur Verfügung stünden und trotzdem bis heute weitgehend Konsens über Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Mickiewicz und Co. als Repräsentanten ihrer jeweiligen Nationen besteht. Vielleicht wäre es daher sinnvoller, die Perspektive umzukehren: Das Beispiel der versuchten Ummodellierung Hugos im Kontext des Jubiläums zeigt, dass es ernsthafte Bemühungen zur Etablierung eines französischen Nationalklassikers gegeben hat. Dass sich Hugo in dieser Funktion nicht gänzlich durchsetzen konnte, hat auch damit zu tun, dass sich ab 1935 eine ernst zu nehmende konkurrierende Alternative abzeichnet: die des antifaschistischen Klassikers.

Schlüsseldokument: Heinrich Mann, *L'exemple/Das große Beispiel*

Heinrich Mann gilt im Gegensatz zu seinem Bruder Thomas Mann als frankophiler Schriftsteller.^{*1} Erinnert sei hier lediglich an den 1931 erschienenen Band *Geist und Tat. Franzosen 1780-1930*, der Essays über Choderlos de Laclos, Stendhal, Flaubert, Hugo, Zola, France und Soupault versammelt, sowie an den zweiteiligen Exilroman *Henri Quatre* (1935/1938). Mit Hugo hatte sich Mann schon 1925 in zwei Artikeln für die deutsche Presse befasst, 1927 hatte er anlässlich des 125. Geburtstags des Dichters in Paris eine Rede gehalten.^{*2} Es sind diese Texte, die die Grundlage für den *Geist-und-Tat*-Essay *Victor Hugo* bilden. Obwohl Mann seit 1933 im Exil in Nizza lebte und der französischen Öffentlichkeit durch seine Publikationstätigkeit mehr als andere Exilanten bekannt war,^{*3} hält er im Rahmen des Hugojubiläums keinen einzigen Vortrag; seine Teilnahme an den Feierlichkeiten beschränkt sich auf den Besuch der Hommage an den Dichter, die am Vorabend

33 So z.B. bei Robert Dumas: Victor Hugo. Genèse d'un roman national, in: *Médium (L'écrivain national)*, Nr. 42, 2015, 16-24, hier 16.

des Ersten internationalen Schriftstellerkongresses zur Verteidigung der Kultur am 20. Juni in Paris stattfindet. Auf dem Plakat zu diesem Ereignis wird zwar mit Manns Namen geworben,^{*4} doch tritt der Schriftsteller bei der Veranstaltung nicht als Redner auf. Sein einziger Beitrag zum Hugojahr ist auch keine Gedenkrede, sondern ein Gedenkartikel,^{*5} was seinen Wirkungsbereich von vornherein einschränkt.^{*6}

Wie Wolfgang Klein zurecht bemerkt, erscheint der Hugo-Essay *L'exemple* »im Kontext einer politischen Neubewertung Hugos durch die Linke im Zeichen der entstehenden Volksfront«^{*7}, deren Ausdruck die Hommage vom 20. Juni ist. Die entsprechende Öffentlichkeitssphäre erreicht der Text allerdings nur auf Umwegen. Mann schreibt den Essay auf Anfrage der Zeitschrift *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, die mit der Veröffentlichung mehrerer Beiträge zu Hugo von ausländischen Schriftstellern einen Kontrapunkt zur französischen Diskussion über den Klassiker bieten will. In der französischen Fassung ist der Essay als Antwort auf eine Problemkonstellation zu deuten, die derjenigen des Goethe-Sonderhefts der *Europe* und der Frankfurter Gespräche über Goethe im Jahr 1932 gleicht. Mit seiner Übertragung ins Deutsche und seiner Veröffentlichung in der *Neuen Weltbühne* erreicht der Text unter dem Titel *Das große Beispiel: Victor Hugo* den Kreis der exilierten Hitlergegner. In dieser Bedarfskonstellation geht es darum, Identifikations- und Repräsentationsfiguren für die deutschen Exilanten und Widerstandskämpfer zu etablieren. Als Variante des Schlüsseldokuments wird Manns Beitrag in der Hugo-Sondernummer der Zeitschrift *Europe* herangezogen. Es handelt sich um die französische Übertragung des *Geist-und-Tat*-Essays von 1931. Diese Veröffentlichung ist deshalb von Interesse, weil in der Monatsschrift parallel zum Ersten Internationalen Schriftstellerkongress, der vom 21. bis 25. Mai in Paris stattfindet, die Probleme der Volksfrontbildung anhand des Klassikers beleuchtet werden.

Das für das vorliegende Kapitel ausgewählte Schlüsseldokument hat im Vergleich zu den zuvor herangezogenen Texten von Romain Rolland und Thomas Mann einen beschränkten Wirkungsradius. Streng genommen interagiert es nur mit zwei unterschiedlichen Öffentlichkeitssphären und liest sich primär als Beitrag zum kulturpolitischen Diskurs. Es ermöglicht aber, die Entwicklungen nachzuzeichnen, die letztlich zur Etablierung eines antifaschistischen Klassikers geführt haben. Zudem erhellt es das Verhältnis, das zwischen den sich 1935 anbietenden Klassikermodellen besteht.

Heinrich Mann hat sich in seinem essayistischen und literarischen Werk deutlich weniger mit Hugo auseinandergesetzt als sein Bruder Thomas Mann mit Goethe, weshalb die Literatur zum Thema überschaubar ist. Ähnlich wie in den Studien zur Goetherezeption bei Thomas Mann ist der Fokus darin auf das Identifikationsverhältnis mit dem Klassiker gerichtet. Roland Wittig sieht in den historischen Persönlichkeiten, mit denen sich Mann befasst, »Vorbilder, und zwar unausgesprochen vor allem für sich selbst und die eigene Existenz«^{*8}. In seiner Analyse des Hugo-Essays von 1935 arbeitet er die Parallelen zwischen dem Leben Hugos und dem Manns heraus. Auch Claudia Albert erkennt im »Genre des Dichterporträts« ein »Medium der Selbstverständigung und indirekten Selbstporträts«^{*9}: Hugo, aber auch Goethe, die im Kontext des Exils »die Identifikationsfigur der 20er Jahre, Zola, ablösen«, deutet sie als »Projektionsflächen [Manns] eigener Probleme und Ambitionen«^{*10}. Ohne die persönliche Bedeutung Hugos für Mann

schmälern zu wollen, wird nachfolgend der Fokus auf die Wirkung des Hugo-Essays in den unterschiedlichen Problemkonstellationen untersucht.

^{*1} Zum Verhältnis Heinrich Manns zur französischen Kultur und Geschichte vgl. Chantal Simonin: *Heinrich Mann et la France: une biographie intellectuelle*, Villeneuve d'Ascq 2005; Manfred Flügge: *Traumland und Zuflucht: Heinrich Mann und Frankreich*, Berlin 2013. Vgl. auch die kritischere Bewertung von Manns Mythisierung des französischen ›Geistes‹: Ekkehard Blattmann: *Frankreich, »Geist«, Heil: über einige Züge von Heinrich Manns Frankreichverehrung*, in: Jacques Bariéty, Alfred Guth, Jean-Marie Valentin (Hg.): *La France et l'Allemagne entre les deux guerres mondiales*, Nancy 1987, 125-146.

^{*2} *Apparat zu L'exemple | Das grosse Beispiel*, in: Wolfgang Klein (Hg.): *Heinrich Mann. Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6: Februar 1933 bis 1935, Teil 2: Anhang, Bielefeld 2009, 999-1007, hier 1000.

^{*3} Wolfgang Klein: *Heinrich Manns Pressebeiträge in Frankreich 1933-1939*, in: Hélène Roussel, Lutz Winckler (Hg.): *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933-1940*, Bern 1992, 249-261; Hélène Camarade: *Les articles de Heinrich Mann et Georg Bernhard dans la Dépêche de Toulouse entre 1933 et 1939*, in: Dietmar Hüser, Jean-François Eck (Hg.): *Medien – Debatten – Öffentlichkeiten in Deutschland und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2011, 183-203.

^{*4} BNF: *Fêtes et commémorations concernant Victor Hugo en France, 1935-2003*.

^{*5} *Heinrich Mann: L'exemple | Das grosse Beispiel. Zum fünfzigsten Todestag Victor Hugos*, in: Ders.: *Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Wolfgang Klein, Anne Flierl, Volker Riedel, Bd. 6: Februar 1933 bis 1935, Teil 1: Texte, Bielefeld 2009, 507-514. Im Folgenden werden Textstellen aus diesem Essay mit der Sigle EX (*L'exemple*) bzw. GB (*Das grosse Beispiel*) gefolgt von der Seitenzahl zitiert.

^{*6} In der Öffentlichkeitssphäre ›Französische Nation‹ wird Manns Beitrag so gut wie gar nicht wahrgenommen. Ein Hinweis auf die Publikation in der Zeitschrift *Le Mois* findet sich lediglich in der »Chronique hugolienne« der Kulturzeitschrift *Comœdia*, die über Wochen hinweg ausführlich alle Ereignisse im Hugojahr dokumentiert. Vgl. Anonym: *Chronique hugolienne*, in: *Comœdia*, 10.6.1935.

^{*7} *Apparat zu L'exemple | Das grosse Beispiel*, 1000.

^{*8} Roland Wittig: *Die Versuchung der Macht. Essayistik und Publizistik Heinrich Manns im französischen Exil*, Frankfurt a.M. 1976, 186.

^{*9} Ebd., 19.

^{*10} Ebd., 19.

Tabelle 4: Medialisierungen von Heinrich Manns *Essay L'exemple/Das große Beispiel* und seinen Varianten

Art der Medialisierung	adressierte bzw. erreichte Öffentlichkeitssphäre	Interaktion mit...
Beitrag in der Zeitschrift <i>Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale</i> (Mai 1935)	»l'homme universel« – internationale gebildete Elite (Öffentlichkeitssphäre 1)	...kulturpolitischem Diskurs
Veröffentlichung in der <i>Neuen Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft</i> (30.5.1935)	Deutsche Exilgemeinschaft (Öffentlichkeitssphäre 2)	
Variante des Schlüsseldokuments: Artikel in der Hugo-Sondernummer der Zeitschrift <i>Europe</i> (15.6.1935)	Antifaschistische Einheitsfront (Öffentlichkeitssphäre 3)	

5.1 Öffentlichkeitssphäre 1: *Le Mois* – Abschied vom Universalklassikermodell

Die 1931 gegründete Zeitschrift *Le Mois* ist der Intention nach an den »modernen Menschen« gerichtet, der – so die Selbstpräsentation – eine universelle Kompetenz zu erwerben habe: »Pour juger et se conduire, l'homme moderne doit être universel, c'est-à-dire qu'il doit connaître l'essentiel de ce qui se pense, s'écrit, se fait sur tous les points du globe.«³⁴ Der *uomo universale* des 20. Jahrhunderts hat sich nicht mehr nur in allen Bereichen des Wissens auszukennen, sondern auch in allen Teilen der Welt. Diesem Zweck dient das Publikationsorgan, das zunächst monatlich, später alle zwei Wochen die weltweiten Geschehnisse in Politik, Wirtschaft, Kultur, Wissenschaft usw. in zusammengefasster Form für die »Eliten aus aller Welt«³⁵ bereitstellt. Die Zeitschrift präsentiert sich als unparteiisch.³⁶ Sie bietet den Gegnern des Faschismus ein Forum,³⁷ veröffentlicht

34 Präsentation der Zeitschrift *Le Mois* auf dem Vorsatzblatt. Hervorhebung im Original.

35 In den Ausgaben des Jahrgangs 1935 wirbt die Zeitschrift mit dem Argument um Abonnenten: »*Le Mois* s'est imposé aux élites du monde entier.«

36 *Le Mois* »tient à se tenir au-dessus des partis et à n'écouter que la voix du bon sens« (aus der Präsentation der Zeitschrift).

37 Mann hatte bereits 1933 einen Artikel über eine deutsch-französische Zollunion im *Mois* publiziert. 1935 wird dem Ersten internationalen Schriftstellerkongress ein ausführlicher Bericht gewidmet: Anonym: Un congrès d'écrivains pour la défense de la culture, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 56, 1935, 174-184.

aber auch Texte von Nationalsozialisten: Der erste Beitrag der Nummer, in der Manns Hugo-Essay erscheint, ist eine Stellungnahme von Alfred Rosenberg zum sowjetisch-französischen Beistandsvertrag von Mai 1935.³⁸ Damit ist der historische Hintergrund abgesteckt, vor dem die Überlegungen zur Funktion des Klassikers Hugo in der Zeitschrift Platz nehmen.

Manns Hugo-Essay wird zusammen mit Beiträgen von Maurice Baring (Großbritannien), Miguel de Unamuno (Spanien), Adriano Tilgher (Italien) und Aleksej Tolstoj (UdSSR) über den Klassiker publiziert. Die Intellektuellen waren dazu aufgefordert worden, sich zum Stellenwert Hugos aus ihrer je nationalen Perspektive zu äußern: »On nous a dit que Victor Hugo était de tous les écrivains français du XIXe siècle, celui qui jouissait de la gloire la plus universelle et la plus durable. Est-ce toujours exact?«³⁹ Die erklärte Intention ist es, einen Kontrapunkt zur französischen Diskussion über Hugos Klassikerstatus zu bieten und das Problem aus internationaler Perspektive zu beleuchten. Der (angenommenen) Krise des *grand-homme*-Modells wird die Möglichkeit gegenübergestellt, Hugo in einen universalen Horizont einzubringen, ihn also – wie schon Beethoven 1927 und Goethe 1932 – als einen Universalklassiker zu gebrauchen. Das ist insofern plausibel, als sich der Schriftsteller selbst immer wieder in einem universalen Horizont positioniert hatte, etwa – um nur das prominenteste Beispiel zu nennen – als er 1849 als Präsident des Friedenskongresses zum »universalen Frieden« und der »Brüderlichkeit unter den Menschen« durch die Gründung der »vereinigten Staaten von Europa« aufgerufen hatte.⁴⁰ Bekannt sind auch die Reden und Gedichte, in denen er sich für das Ideal einer »République universelle« (mit Zentrum Paris) aussprach.⁴¹ Dies macht den Dichter später zu einem »Klassiker des europäischen Denkens«⁴², dessen Porträt den Raum schmückt, in dem 1926 der erste paneuropäische Kongress stattfindet.⁴³

Kurz nach der internationalen Beethoven-Zentenarfeier standen die Feierlichkeiten anlässlich des 125. Geburtstags von Hugo und des hundertjährigen Erscheinens der

38 Alfred Rosenberg: Le pacte franco-russe, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 53, 1935, 9-13. Der Artikel wird in der Rubrik »Opinions« veröffentlicht, die einen Überblick über unterschiedliche Denkweisen geben soll (die Redaktion der Zeitschrift distanziert sich stets in einer Fußnote vom Inhalt der Artikel, die in dieser Rubrik erscheinen, so auch bei Rosenberg).

39 Vgl. die (anonyme) Einleitung zu den Aufsätzen: Victor Hugo vu par Maurice Baring, Heinrich Mann, Miguel de Unamuno, Adriano Tilgher, Alexis Tolstoj, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 53, 1935, 153-178.

40 Victor Hugo: Discours d'ouverture au congrès de la paix à Paris, in: *Actes et paroles*, Bd. I: Avant l'exil, Paris 1875, 379-389.

41 Vgl. Guy Rosa: La République universelle, paroles et actes de V. Hugo, in: Groupe Hugo, 1992, online unter groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/92-09-26Rosa.pdf; Paul Baquiast: L'autre internationale: l'internationalisme républicain, in: Ders., Emmanuel Dupuy (Hg.): *L'idée républicaine en Europe XVIIIe-XXIe siècles. Histoire et pensée universelles*, Europe, Bd. 1: La République universelle, Paris 2007, 21-38.

42 Klaus Peter Walter: Victor Hugo (1802-1885), in: Winfried Böttcher (Hg.): *Klassiker des europäischen Denkens. Friedens- und Europavorstellungen aus 700 Jahren europäischer Kulturgeschichte*, Baden-Baden 2014, 341-347.

43 Vgl. Anne-Marie Saint-Gille: La Paneeurope: un débat d'idées dans l'entre-deux-guerres, Paris 2003, 148. Coudenhove-Kalergi veröffentlicht Hugos Friedensrede 1929 in der Zeitschrift *Paneeuropa*.

Préface de Cromwell im Dezember 1927 unter dem Zeichen der Universalität und des Friedens. Edouard Herriot hatte zu diesem Anlass Vertreter verschiedener Nationen – darunter auch Heinrich Mann, der mit Hugo für eine deutsch-französische Versöhnung warb – zu einem »Hommage universel à Victor Hugo« eingeladen.⁴⁴ 1935 sind solche Töne in der französischen Öffentlichkeit nicht mehr aktuell: Zu diesem Zeitpunkt dominieren – wie bereits ausgeführt – die Versuche, Hugo in das Nationalklassikermodell einzupassen. Nur vereinzelt finden sich noch Stimmen, die das Universalklassikermodell zu reaktivieren suchen. Der Präsident der Fondation Victor Hugo, Edmond Harau-court, zelebriert den Schriftsteller als »la grande voix française qui parlait aux nations de justice, de pitié, de paix, de concorde«⁴⁵. Ähnlich wie 1927 bei Beethoven wird Hugo in seinem Gedenkartikel zum Wegbereiter der Völkerverständigung und der Friedenskonferenzen der Zwischenkriegszeit erklärt: »De 1830 à 1885, Hugo a préparé ce que 1935 s'efforce de construire. Il appelait, et nous venons. [...] Genève et Locarno, Londres, Rome et Paris ne nous renvoient qu'un tardif écho de Guernesey.«⁴⁶

Taugt Victor Hugo in der historischen Konstellation von 1935 weiterhin als Universalklassiker? In der Zeitschrift *Le Mois*, die eine internationale Öffentlichkeit adressiert, hätte eine solche Reaktivierung des Universalklassikermodells nahegelegen. Tatsächlich gibt es aber nur einen Beitrag, der Argumente dafür bringt: den des englischen Schriftstellers Maurice Baring. Dieser bezieht sich allerdings nicht auf den in den politischen Schriften Hugos begründeten Universalismus, sondern geht allein von der internationalen Popularität Hugos aus:

»Ses œuvres seront lues dans les îles d'Ecosse comme dans les plus lointaines Hébrides; dans les izbas des villages russes ou sibériens; dans les élégantes pagodes des mandarins chinois; sous le ciel des tropiques, dans le sable des déserts ou dans les profondeurs des forêts; les jeunes et les vieux les liront; des soldats, des matelots, des voyageurs, des marchands, des aventuriers, des hommes d'Etat, des politiciens, des prêtres, des rétameurs, des tailleurs, des garçons de ferme et des voleurs. Ses vers seront toujours sur les lèvres des jeunes, et ses livres en prose donneront une profonde joie aux tristes, aux opprimés, aux désespérés, lesquels, dans les livres de Victor Hugo, ne verront pas seulement le pays lointain de leur rêve, mais sentiront encore la pression fraternelle et écouteront les battements d'un cœur aussi grand que le monde.«⁴⁷

Ähnlich wie Rolland 1927 geht der Autor von der Wirkung aus: Hugo eignet sich zum Universalklassiker, weil er geografisch, sozial und zeitlich universell rezipiert wird. Baring postuliert eine grenzenlose Erfahrungsgemeinschaft, die den Klassikerstatus begründet. Optimistischer als Rolland erweist sich der englische Schriftsteller, wenn er

44 Vgl. Anonym: L'hommage universel à Victor Hugo, in: *Le Temps*, 18.12.1927. Siehe auch die Sammlung an Presseauschnitten in der BNF: Cérémonies à la mémoire de Victor Hugo. Recueil factice d'articles de presse et programmes (Konvolut Nr. 9).

45 Edmond Harau-court: Le cinquantenaire de la mort de Victor Hugo. L'union sacrée autour du grand poète, in: *Le Journal*, 7.3.1935.

46 Ebd.

47 Maurice Baring: Hommage au poète, in: *Le Mois*. Synthèse de l'activité mondiale, Nr. 53, 1935, 154-159, hier 159.

Hugos Wirkung generationenübergreifend definiert, was der Gebrauch des Futurs im Zitat unterstreicht.

Obwohl Baring Hugo zum Universalklassiker modelliert, verzichtet er in seinem Essay darauf, die Figur des Friedenskünders heranzuziehen. Das passt wiederum zu den anderen Beiträgen, die sich explizit vom »Propheten«⁴⁸ Hugo distanzieren. Dieser erscheint darin als der Repräsentant einer endgültig vergangenen Epoche. Für Adriano Tilgher stehen die Ideale, für die sich der Klassiker einsetzte, für die Zeit des italienischen *Risorgimento*.⁴⁹ Dazu gehören »son Amour de la paix« und »son intense nationalisme, qui n'excluait ni le respect des autres nationalités, ni la foi en l'avènement de l'Internationale«⁵⁰. Der Gegenwart würden solche Ideale nichts mehr bedeuten: »toutes les idoles de sa [Hugo] philosophie démocratique populaire et quarante-huitarde ont rejoint dans la fosse commune les idoles des innombrables mythologies défuntes.«⁵¹

Tolstoj, der an seine Kindheit und die Offenbarung der hugoschen Ideale (»la Justice, la Miséricorde, le Bien, l'Amour«⁵²) durch die Lektüre der Romane erinnert, stellt lapidar fest: »Presque quarante ans me séparent aujourd'hui de ma première rencontre avec Hugo, – presque quarante siècles ont passé: jamais encore le visage du monde n'a changé, ne s'est développé avec une vitesse aussi vertigineuse.«⁵³ Dem romantischen Idealismus des Dichters, der »stets außerhalb der Geschichte«⁵⁴ agierte, stellt der russische Schriftsteller den neuen romantischen Realismus der (sowjetischen) Moderne entgegen, gekennzeichnet durch »un héroïsme viril dirigé non pas vers des abstractions, mais vers un but sublime et réel à la fois«⁵⁵.

Bei Miguel de Unanumo erscheint Hugo als lächerlicher Zirkusclown: »un géant qui s'adonne à des jeux d'adresse dans un cirque universel, en jetant en l'air d'énormes et brillantes boules métaphoriques.«⁵⁶ Mit seinen »œuvres grandiloquentes«⁵⁷ hätte der Dichter höchstens die breite Masse täuschen können; doch seien 1935 auch diese Zeiten vorbei. Bei Tilgher, Tolstoj und de Unanumo wird Hugo mit dem Idealismus bzw. der Romantik einer vergangenen Epoche gleichgesetzt. Mit ihr werden auch die Grundlagen des Universalklassikermodells verabschiedet, das auf der Vorstellung beruhte, dass sich Konzepte der Völkerverständigung mit dem Rückgriff auf die Autorität eines Klassikers begründen ließen.

48 Adriano Tilgher: Le dernier des prophètes, in: Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale, Nr. 53, 1935, 169-175.

49 »Le fait est que Victor Hugo a incarné à la perfection les idéaux de notre *Risorgimento*.« Ebd., 169.

50 Ebd.

51 Ebd., 171.

52 Aleksej Tolstoj: Romantisme hugolien et romantisme soviétique, in: Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale, Nr. 53, 1935, 176-178, hier 176.

53 Ebd., 177.

54 »Il [Hugo] contemplait le monde du point de vue des valeurs éternelles et c'est pourquoi, malgré sa chaleureuse participation à la vie politique française, il restait toujours en dehors de l'Histoire.« Ebd., 178.

55 Ebd.

56 Miguel de Unanumo: L'espagnolisme de Victor Hugo, in: Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale, Nr. 53, 1935, 164-169, hier 165.

57 Ebd., 166.

Von den scharfen Tönen und zum Teil ikonoklastischen Angriffen Tilghers, de Unanumos und Tolstojs ist Manns Darstellung Hugos im *Mois* weit entfernt. Sein Essay ist ein kräftiges Lob auf den Dichter, der »universell« – das heißt hier zugleich allumfassend und zeitlos – gefühlt und sich aus diesem Grund universell ausgedrückt habe: »Quelques hommes d'une capacité sentimentale vaste et universelle deviennent par là-même les évocateurs de la nature toute entière, y compris l'humanité, passée, présente et future« (EX, 507). Auch bei Mann steht Hugo für eine Reihe von Idealen: »liberté, justice, solidarité humaine« (EX, 508 und 510); vor allem aber für die Zuversicht, mit diesen Idealen auf die gesellschaftliche Wirklichkeit einwirken zu können: »Il [Hugo] est sûr alors de servir la société et de rehausser l'humanité« (EX, 508).

Doch macht der Text, der größtenteils im Vergangenheitsmodus steht, auch immer wieder auf die existierende Kluft zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert aufmerksam. Dass man in der Gegenwart die von Hugo aufrechterhaltenen Ideale als »*vacarme inutile*« (EX, 509. Hervorhebung im Original) wahrnehme, belege »la distance infranchissable qui sépare deux siècles« (Ebd.). Und dass die Zeitgenossen des Dichters auf seine Stimme hörten, kommentiert Mann trocken mit dem Satz: »Cela semble irréel, tellement c'est le passé« (EX, 510). Wenn auch mit einer gewissen Nostalgie, verabschiedet er in seinem Essay ebenfalls das Universalklassikermodell. Im Gegensatz zu den anderen Autoren des *Mois* begnügt er sich dabei nicht mit der etwas abstrakten Diagnose eines Zeitenwandels, sondern benennt klar die Ursachen, die dieses Modell als unzulänglich erscheinen lassen. Zum einen habe sich die internationale politische Konstellation seit dem Zweiten französischen Kaiserreich geändert und die Akzeptanz für einen Regime-Wechsel, wie ihn Hitler seit 1933 in Deutschland durchgeführt hatte, gesteigert: »Il est vrai que les usurpateurs d'alors n'étaient pas tout de suite acceptés: le fait accompli ne remplaçait pas encore la légitimité et le droit. Il fallait un temps assez long avant que la reine d'Angleterre reconnût ce nouveau dictateur.« (EX, 509). Kaum überhörbar ist hier die Kritik an der französischen und englischen Außenpolitik, die für Mann einer Legitimierung von Hitlers Machtergreifung gleichkommt. Zum anderen zeigt er einen Mentalitätswandel bei seinen Zeitgenossen auf. Zwar hätten die Menschen im Kaiserreich von den materiellen Vorteilen des Regimes profitiert, doch hätten sie den Glauben an die idealen Werte, für die der exilierte Dichter seinerzeit einstand, nie aufgegeben: »Ça va, la prospérité et la gloire, mais sur un rocher perdu sur la vaste mer, il y a un nom plus glorieux, et qui incarne le meilleur de nous, liberté, justice, solidarité humaine, tout ce qui est au fond de nos cœurs et dont nous ne désespérons jamais. De sa parole est fait notre avenir.« (EX, 510). Auch hier ist die Parallele zum Dritten Reich, in dem Mann offenbar kein solches Echo mehr erwartet, unüberhörbar. Die ernüchterte Sicht auf eine Welt, die sich zum Komplizen des Unrechts macht, lässt Hugo darin funktionslos erscheinen.

Weil sie die in den folgenden Abschnitten zum Exil und zur Volksfront angesprochenen Diskussionen beleuchten, lohnt es, die alternativen Klassikerkonzepte, die im *Mois* dem Universalklassikermodell entgegengesetzt werden, ins Auge zu fassen. Am konsequentesten ist Tilgher, der Hugo jegliche Legitimität im kulturpolitischen Diskurs abspricht, ihn am Ende seines Textes aber dennoch im Sinne des Kunstdiskurses rehabilitiert. Dem Profanen kaum ersichtlich sei die »plus haute cime« seiner Dich-

tung, die die modernen Tendenzen der »*poésie pure*« bzw. der »*poésie cosmique*«⁵⁸ sogar übertreffe. Es handelt sich um die Texte, in denen Hugos Faszination für das Dunkle und Unbeständige heraussteche: »Il y a dans Hugo un sens aigu et profond du côté nocturne de la nature, des forces mystérieuses et terribles qui se meuvent dans l'ombre en antithèse à Dieu, à la lumière, et qui avec leur *non* mettent en mouvement le grand drame de l'être.«⁵⁹ Es ist der weniger bekannte Autor von Gedichten wie *La Fin de Satan* (1886 posthum veröffentlicht) oder *Dieu* (1891 posthum veröffentlicht), der Dichter, der sich in Guernsey spiritistischen Experimenten widmete und der auch die französischen Surrealisten faszinierte, der hier als ›Anti-Klassiker‹ wieder ins Spiel gebracht wird. Ähnlich wie der krisenhafte Goethe in der *Neuen Rundschau* ist dieser moderne Hugo allerdings einer Elite vorbehalten, die in der Lage ist den »höchsten Gipfel« zu erreichen.

Der Beitrag de Unanumos stellt kein neues Klassikerkonzept in Aussicht. Dennoch knüpft der spanische Schriftsteller an eine Form der Funktionalisierung Hugos im linken Diskurs an. Exemplarisch dafür ist ein Text, den Paul Lafargue schon 1885 verfasst hatte, der aber erst bei der 2. Auflage von 1902 Aufsehen erregte. Er trägt die Überschrift *La légende de Victor Hugo* und ist gegen den reichen und liberalen Bürger sowie den konservativen »ami de l'ordre« gerichtet.⁶⁰ Über die Negierung des Klassikers bzw. des *grand homme* konnte die politische Linke ihre Ablehnung bürgerlicher Werte und Ordnung bekunden. De Unanumo knüpft an die Motive dieses linken ›Anti-Klassikerdiskurses an, wenn er gegen die »pauvres petits bourgeois«⁶¹, an die sich Hugo bevorzugt gewendet habe, polemisiert. In einer Zeit, in der das im Visier stehende Modell des *grand homme* kaum mehr Anwendung findet, erscheint eine solche Haltung allerdings prekär: Da Hugo nur noch sporadisch als Inkarnation bürgerlich-republikanischer Werte gebraucht wird, läuft die Abgrenzung von ihm mehr oder minder ins Leere.

Tolstoj's Vorstellung einer Optimierung von Hugos romantischem Idealismus im sowjetischen romantischen Realismus ist da differenzierter. Der idealistische Dichter sei in der sowjetischen Gesellschaft zwar funktionslos, doch wird ihm darin zumindest eine Vorreiterrolle anerkannt: »Victor Hugo est toujours avec nous, quoique nous ne soyons pas toujours ni en toutes choses avec Victor Hugo.«⁶² Mit seinem Hugo-Essay hält sich Tolstoj an den durch die kommunistischen Kulturfunktionäre vorgegebenen Rahmen.⁶³ Ein solcher rein politisch motivierter Zugriff auf den Klassiker klingt in der

58 Tilgher: *Le dernier des prophètes*, 176. Hervorhebung im Original. Gemeint ist möglicherweise der italienische Hermetismus der 1920er und 30er Jahre (Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti). Tilghers Einstellung zu dieser Form von Dichtung ist im Übrigen durchaus kritisch: »La poésie tend de plus en plus [...] à se réfugier dans le domaine des sensations et des sentiments ineffables, et quand elle se mêle d'intellectualité, elle veut que celle-ci soit précieuse et destinée aux raffinés.«

59 Ebd., 175. Hervorhebung im Original.

60 Zitiert nach Maurice Agulhon, Madeleine Rebérioux: Hugo dans le débat politique et social, in: Pierre Georget (Hg.): *La gloire de Victor Hugo*, Paris 1985, 191-245, hier 221f.

61 De Unanumo: *L'espagnolisme de Victor Hugo*, 166.

62 Tolstoj: *Romantisme hugolien et romantisme soviétique*, 178.

63 Vgl. Abschnitt 5.3.1. in diesem Kapitel.

internationalen (universalistischen) Öffentlichkeitssphäre des *Mois* aber dissonant. In der Einleitung zur Artikel-Reihe distanziert sich die Redaktion der Zeitschrift von Tolstoj's Perspektive, die als »unerwartet« und »kurios« bezeichnet wird.⁶⁴ Damit wird die Entfernung zwischen der Öffentlichkeitssphäre des *Mois* und der antifaschistischen Volksfront sichtbar: Es handelt sich um zwei distinkte Bedarfskonstellationen, aus denen unterschiedliche Klassikerkonzepte hervorgehen.

1927 war Beethoven vor der Weltöffentlichkeit mit großem medialem Aufwand zum Herold des Friedens gekürt worden. 1932 waren die Beiträger der *Europe* und die Teilnehmer an den Frankfurter Gesprächen über Goethe im bescheideneren Kreis darum bemüht gewesen, am Beispiel des Klassikers Konzepte der internationalen Zusammenarbeit zu diskutieren. 1935 findet ein solcher Austausch in einem noch begrenzteren Rahmen statt; einen ernsthaften Versuch, Hugo in das Universalklassikermodell einzupassen, gibt es zu diesem Zeitpunkt nicht mehr. Nicht, dass der französische Dichter darin nicht einpassbar wäre: Was bei Beethoven die *Neunte Symphonie* und bei Goethe der Begriff der Weltliteratur ist, stellt bei Hugo die Rede beim Friedenskongress dar. Es ist viel eher das Universalklassikermodell, das Mitte der 1930er Jahre bereits an Glaubwürdigkeit verloren hat; die Skepsis gegenüber diesem Modell kann auch als Skepsis gegenüber dem Gebrauch von Klassikern im kulturpolitischen Diskurs überhaupt gewertet werden. Zumindest wird in der Zeitschrift *Le Mois* die Überzeugungskraft einer für abstrakte Werte und Ideale einstehenden Autorität angezweifelt. Eine neue Validität bekommt der Klassiker erst in zwei anderen Bedarfskonstellationen zugesprochen: der Exilgemeinschaft und der antifaschistischen Einheitsfront.

5.2 Öffentlichkeitssphäre 2: Exilgemeinschaft – Hugo als Klassiker des ›anderen Deutschlands‹

Durch seine Übertragung ins Deutsche und seine Veröffentlichung in der *Neuen Weltbühne* erreicht Manns Hugo-Essay eine Öffentlichkeitssphäre, deren Konturen 1935 unbestimmt sind. Das ›andere Deutschland‹⁶⁵, das ein Teil der exilierten Intellektuellen zu repräsentieren beanspruchte, bestand aus einer Konstellation mehr oder weniger isolierter Exilanten-Gruppierungen mit sehr unterschiedlichen materiellen Situationen sowie vor allem divergierenden politischen Ansichten. Ziel der nunmehr in Prag, Paris und Zürich herausgegebenen *Weltbühne* war es, die »erste Stimme im Exil«⁶⁶ zu werden und durch die Publikation eine Öffentlichkeit deutscher Exilanten und Hitlergegner zu bilden. Hugo wird in diesem Kontext von Mann als identitätsstiftende und handlungsweisende Autorität ins Spiel gebracht.

64 »Alexis Tolstoï dont le point de vue assez inattendu n'est pas le moins curieux.« Victor Hugo vu par Maurice Baring, Heinrich Mann, Miguel de Unamuno, Adriano Tilgher, Alexis Tolstoï, 154.

65 Die umstrittene Formel des ›anderen Deutschlands‹ und ihr Gebrauch durch die exilierten Intellektuellen bespricht Dieter Schiller: Das Exil als das ›andere Deutschland‹? Die Formel von den zweierlei Deutschland, in: Hélène Roussel, Lutz Winckler (Hg.): Rechts und links der Seine: Pariser Tageblatt und Pariser Tageszeitung 1933-1940, Tübingen 2002, 39-55.

66 Toralf Teuber: »Es ist ein Geschäft auf Gegenseitigkeit«: Heinrich Mann und Die neue Weltbühne (1933-1935), in: Weimarer Beiträge, Bd. 52, 2006, 405-440, hier 415.

Johannes F. Evelein hat untersucht, wie exilierte Schriftsteller zur Zeit des Dritten Reichs eine neue »Ikonografie des Exils«⁶⁷ entwarfen, in der auf Vorläufer wie Ovid, Cicero, Dante oder Heine zurückgegriffen wurde. Gemeinsamkeit dieser Dichterfiguren war, dass sie die Erfahrung von Verfolgung oder Exil gemacht hatten und daher die gegenwärtige Lebenssituation der deutschen Intellektuellen beleuchten konnten. Von einer kunstdiskursiven Perspektive aus betrachtet, dienen diese Klassiker dazu, sich trotz der exzeptionellen Lage als Schriftsteller zu behaupten und in einer neuen Ahnenreihe zu verorten. Ein bekanntes Beispiel ist Brechts Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* (1934), in dem der Autor eine alternative Genealogie von verfolgten Schriftstellern entwirft. Hugo kommt darin nicht vor, genauso wenig wie im später entstandenen *Besuch bei den verbannten Dichtern* (1936/37), in dem immerhin die französischen Schriftsteller Villon und Voltaire auftreten. Damit steht fest, dass Hugo nicht als konsensueller Klassiker einer deutschen Exilgemeinschaft etabliert werden konnte.⁶⁸

Auch bei Mann ist Hugo zunächst nur eine Option unter vielen, wie folgender Auszug aus dem 1934 veröffentlichten Text *Sammlung der Kräfte* bezeugt:

»Es ist bisher nicht in Beziehung gebracht worden zu den nächstliegenden Ereignissen und Erwartungen, dass einstmals Dostojewski nach Sibirien verschickt wurde und dass auch Tolstoi unter der Gefahr stand. Zu seiner Zeit hat Victor Hugo achtzehn Jahre, die ganze Dauer der verhassten Diktatur, auf einer winzigen englischen Insel ausgeharrt, und Voltaire hat noch zahlreichere von seinen Tagen flüchtig und in der Fremde verbracht. So war ihre Gemeinschaft mit ihrer Nation beschaffen, und das war die wirklich ergiebige Art. Wir wollen weitergehen und hinzunehmen, dass Goethe, seit dem Ende Napoleons, in Weimar ausgehalten hat wie ein Verbannter.«⁶⁹

Die Passage ist deshalb von Interesse, weil sie den Prozess der bedarfsorientierten Modellierung von Klassikerfiguren veranschaulicht: Dass Goethe in Weimar »für sein Leben gefürchtet«⁷⁰ habe, wie es weiter heißt, ist zweifellos übertrieben; indem er ihn aber als einen »inneren Emigranten« *avant la lettre* darstellt, beansprucht Mann den auch durch die Nazis instrumentalisierten Nationalklassiker ohne Umschweife als Klassiker des »anderen Deutschlands«.⁷¹

Dass 1935 nicht Dostojewski, Tolstoi, Voltaire oder Goethe, sondern bevorzugt Hugo diese Funktion zugeschrieben wird, hat mehrere Gründe. Zunächst erscheint die Parallele zur gegenwärtigen Lage der exilierten Schriftsteller in diesem Fall durchaus

67 Johannes F. Evelein: *Literary exiles from Nazi Germany. Exemplarity and the search for meaning*, Rochester, NY 2014, 54.

68 Brecht macht sich in einem Brief an Helene Weigel sogar über Manns Hugo-Begeisterung lustig: »Heinrich Mann imitiert Victor Hugo und träumt dabei von einer zweiten Weimarer Republik« (zitiert nach Ebd., 62). Evelein nennt allerdings andere Exilautoren, die den Vorschlag aufgreifen und sich in ihren Werken mit der Figur Hugos auseinandersetzen, etwa Bruno Frank in seinem Roman *Sechzehntausend Francs* von 1943 (Ebd., 68).

69 Heinrich Mann: *Sammlung der Kräfte* [1934], in: Ders.: *Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Wolfgang Klein, Anne Flierl, Volker Riedel, Bd. 6: Februar 1933 bis 1935, Teil 1: Texte, Bielefeld 2009, 389–397, hier 396.

70 Ebd.

71 Zu Manns Rückgriff auf Goethe in den Exilschriften vgl. Claudia Albert: *Der Dichter im Exil*.

plausibel: Hugo floh nach dem Staatsstreich Louis-Napoléon Bonapartes am 2. Dezember 1851 aus Frankreich; trotz der 1859 erfolgten Amnestie verbrachte er insgesamt 19 Jahre auf den anglonormannischen Inseln Jersey und Guernsey, bevor er 1870, am Ende des Zweiten Kaiserreichs, nach Paris zurückkehrte. Dieses selbst gewählte Exil gestaltete er zu einer Art Lebens- und Kunstphilosophie – erinnert sei etwa an die Formel *EXILIUM VITA EST*, die er über die Tür zum Esszimmer in Guernsey eingravieren ließ.⁷² Er inszenierte sich ebenfalls mit großem medialem Aufwand zur Stimme des ›anderen Frankreichs‹, etwa im berühmten Gedicht *Ultima verba* (»Et s'il n'en reste qu'un...«, 1852) oder auf Fotografien, auf denen er als einsamer Kämpfer in Felslandschaften zu sehen ist.⁷³ Diese Geste der Automodellierung wird nach 1933 von einem Teil der exilierten Intellektuellen dankbar aufgegriffen. Dass diese aber ausgerechnet Hugo – und nicht etwa Heine – zur sinn- und identitätsstiftenden Autorität wählen, hat auch mit der zu erwartenden Resonanz im Exilland zu tun. Mit der Figur des exilierten Dichters soll eine Erfahrungs- und Wertegemeinschaft zwischen Franzosen und exilierten Deutschen geschaffen werden. Das Jubiläum bietet den Raum für die Aushandlung eines solchen Klassikerkonzepts.

Bevor genauer auf die Formen der Aktualisierung Hugos im Exilantenmilieu eingegangen wird, seien einige Eckpunkte zur Hugorezeption in Deutschland vorausgeschickt. Den Lesern der *Neuen Weltbühne* dürfte der französische Schriftsteller zwar durch die vielfältigen deutschsprachigen Übersetzungen bekannt gewesen sein, allerdings vorrangig als Autor von Romanen und Theaterstücken.⁷⁴ Auch der Fokus der Hugostudie von Hofmannsthal, die im deutschsprachigen Raum bis dahin die einflussreichste war, liegt auf dem Umgang des Dichters mit der Sprache und den poetischen Formen.⁷⁵ Die politischen Texte – Reden, Essays, Streitschriften – wurden in Deutschland dagegen lange Zeit kaum oder ablehnend rezipiert;⁷⁶ in der Zwischenkriegszeit

72 Vgl. den Ausstellungskatalog: Sheila Gaudon (Hg.): *Exilium vita est. Victor Hugo à Guernesey*, Paris 2002.

73 Die Fotografien von Charles Hugo sind abgebildet in: Pierre Georgel (Hg.): *La gloire de Victor Hugo*, Paris 1985, 107f., 114, 207.

74 Zu den frühen Übersetzungen der Werke Hugos vgl. die Ausführungen zu »Verleger und Übersetzer im lokalen Umkreis« im Ausstellungskatalog: Adolf Wild (Hg.): *Victor Hugo in Deutschland. Zeichnungen – Bücher – Dokumente*, Mainz 1990, 28ff.

75 Hofmannsthal hatte seine *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* 1901 der Universität Wien als Habilitationsschrift vorgelegt, musste sie aber zurückziehen. In der Folge veröffentlicht er Teile dieses Textes u. a. in der *Neuen Rundschau*. 1925 erscheint eine gekürzte Fassung unter dem Titel *Versuch über Victor Hugo*. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Victor Hugo [1901/1937]*, übers. v. Maria Ley-Deutsch, Paris 1990.

76 Martin Feller erklärt die ablehnende Haltung gegenüber Hugo am Ende des 19. Jahrhunderts folgendermaßen: »Die Verkennung und vielfach festzustellende Ablehnung Hugos in Deutschland wird man begründen müssen als eine Verweigerung von politisch engagierter Literatur. Die Verbindung von literarischer Tätigkeit und aktiver politischer Arbeit war im Deutschland des 19. Jahrhunderts eher die Ausnahme. Hinzu kommt, dass der Sieg von 1871 in Deutschland zu einer chauvinistischen Selbstverblendung führte, die sich nicht allein auf den politischen Bereich beschränkte, sondern sich auch auf das Feld der Kultur ausweitete.« Vgl. Martin Feller: *Der Dichter in der Politik: Victor Hugo und der deutsch-französische Krieg von 1870/71. Untersuchungen zum französischen Deutschlandbild und zu Hugos Rezeption in Deutschland*, Marburg 1988.

sind Übersetzungen davon nach wie vor schwer zugänglich.⁷⁷ Dieser Umstand erklärt, dass der 50. Todestag des französischen Dichters im nationalsozialistischen Deutschland noch durch eine Hugo-Ausstellung in der Preußischen Staatsbibliothek begangen wird.⁷⁸ Später werden seine Texte allerdings nicht mehr verlegt, was man (auch) als Erfolg der Beanspruchung Hugos durch die Exilgemeinschaft werten kann: Hugo ist ab 1935 von den Hitlergegnern ›besetzt‹ und kann nicht mehr von den Nazis für ihre Zwecke gebraucht werden.

Die Skepsis gegenüber dem politisch agitierenden Schriftsteller kommt 1935 ebenfalls in der Exilpresse zum Ausdruck. Karl Vosslers Würdigung Hugos, die im *Berliner* und (gekürzt) im *Pariser Tageblatt* erscheint, ist nach Alberts Einschätzung »eigentlich ein Verriss«⁷⁹. Der Romanist porträtiert den Klassiker darin als einen verblendeten Idealisten, der nicht wahrhaben wollte, »daß es jene fabelhaften Zeiten, in denen der Poet alles war und den Völkern ihr Schicksal wies, streng genommen niemals gegeben hat«⁸⁰. Damit raubt Vossler – im Einklang mit den Autoren des *Mois* – jeglichem Gebrauch des Klassikers im kulturpolitischen Diskurs die Grundlage.

Doch bilden solche Töne in der Exilpublizistik eine Ausnahme. Die Gestalt des exilierten Dichters, der mit seinen poetischen und politischen Texten gegen den französischen Kaiser polemisierte, rückt dort eindeutig in den Mittelpunkt. Nicht, dass diese Lebensphase bis dahin unberücksichtigt geblieben wäre: Im Zugriff auf Hugo als *grand homme* diene sie als Beweis für seine Standhaftigkeit und seine unerschütterlichen republikanischen Überzeugungen. So z.B. in Manns früheren Hugo-Essays, in denen der Klassiker für jene Einheit von »Geist« und »Tat« steht, die der Schriftsteller im politischen System der Dritten Republik verwirklicht sah: »Aber er [Hugo] bleibt fern, auch nach der Amnestie. [...] Verbannt sich selbst, leistet Verzicht auf zahlreiche Gesellschaft, die Menge der Verehrer, auf den Rausch persönlicher Erfolge, den belebenden Atem der Öffentlichkeit. Warum? Wegen einer Idee, der Republik.«⁸¹ Der Moment der Verbannung und die Figur des »Emigranten« werden also nicht erst im Kontext des Exils wiederentdeckt. Doch werden sie zu diesem Zeitpunkt in ein anderes, aktuelleres Licht gestellt, wovon der oben angeführte Auszug aus *Sammlung der Kräfte* ein Beispiel gibt.

77 Auf diesen Umstand weist Hans Arno Joachim hin, der seit Mitte der 1930er Jahre an einer Biografie Hugos schreibt. In seinem Antrag um eine Arbeitshilfe bei der American Guild for German Cultural Freedom 1938 argumentiert er: »Die grossen Romanwerke [...] gehören zur Weltliteratur. Unbekannt sind heute im Ausland die grossen Streitschriften, die Manifeste, die offenen Briefe, mit denen er [Hugo] zum ›Gewissen des Jahrhunderts‹ wurde. Sie sind in der Uebertragung überhaupt nicht mehr zugänglich.« Der Antrag ist veröffentlicht in: Hans Arno Joachim: *Der Philosoph am Fenster. Essays, Prosa, Hörspiele*, hg. v. Wolfgang Menzel, Eggigen 1990, 225ff.

78 Zu Inhalt und Zielen dieser Ausstellung ließen sich nur spärliche Informationen eruieren. Sie findet im Juni und Juli zwischen zwei Ausstellungen zu den Themen »Aus zwei Jahrhunderten deutscher Musik« und »Wehrhaftes Deutschland« statt (vgl. Jahresbericht der preussischen Staatsbibliothek 1935, Berlin und Leipzig 1936, 18). Laut der französischen Zeitschrift *Comœdia* sei ihr Ziel gewesen, »auch in Deutschland dem französischen Nationaldichter zu gedenken«. Anonym: *Chronique hugolienne*, in: *Comœdia*, 30.6.1935.

79 Claudia Albert: *Dichter-Inszenierungen*, 252.

80 Karl Vossler: *Victor Hugo [1935]*, in: Hugo Friedrich (Hg.): *Die romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München 1965, 291-295. Zu Vosslers Text vgl. Albert: *Dichter-Inszenierungen*, 252f.

81 Heinrich Mann: *Victor Hugo*, in: *Geist und Tat [1931]*, Leipzig, Weimar 1980, 51-69, hier 53.

Noch vor Veröffentlichung dieses Essays war im Februar 1934 im *Pariser Tageblatt* ein kurzer Text erschienen, in dem die Parallele zwischen Drittem Reich und Zweitem französischen Kaiserreich explizit hergestellt wird. Der Autor, Hans Wilhelm von Zwehl, lässt darin die Figur einer deutschen Emigrantin auf der Suche nach Arbeit in das Hugohaus Place des Vosges eintreten. Dort trifft sie auf den alten Dichter, der ihr mit seinem Beispiel Mut zuspricht: »Liebes Fräulein, [...] machen Sie sich weiter nichts daraus, – ich bin auch Emigrant gewesen [...]. Darum hab' ich vielleicht auch diese Fertigkeit im Möbelmachen, [...] so was lernt man in der Fremde, wenn man Veranlagung hat.«⁸² Der Ton ist leicht; die Prosopopöie und der Rückgriff auf anekdotische Begebenheiten (Hugo richtete sein Haus auf Guernsey tatsächlich zum Teil selbst ein) ist typisch für den Klassiker-Breitendiskurs der Zeit. Selbst der explizite Hinweis auf Nazi-Deutschland wird entschärft (»Ach was, das dritte Reich!«⁸³) und die Situation der Verfolgten durch eine Parallele zur Legende des alten Elciis, die Hugo in einem Gedicht verarbeitet hatte, in ein positives Licht gestellt: Am Ende sei es immer der »alte Wahrheitssucher«, der den »schiefen Prinzen« überlegen sei.⁸⁴ Die Identifikation mit einer väterlichen Klassikerfigur ist in von Zwehls kleiner Erzählung ein Mittel, um die Exilerfahrung zu entdramatisieren.

Der verspielte Ton verschwindet nahezu ganz aus den Darstellungen des Jahres 1935. Albert hat darauf hingewiesen, mit welchem Eifer und teilweise übertriebener Ergriffenheit im *Pariser Tageblatt* über die französischen Feierlichkeiten zum 50. Todestag referiert wird.⁸⁵ Die Funktion, die Hugo von nun an in der Exilgemeinschaft zugewiesen wird, artikuliert Alfred Kantorowicz in seiner Rede vom 5. Juni anlässlich der Hugofeier des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller:⁸⁶

»Wir deutschen Schriftsteller, im Exil wie er [Hugo], verfolgt, bespöien [sic!], verächtlich gemacht, bedroht wie er, wir haben Grund, uns auf ihn zu berufen, auf den Kampf gegen Lüge und Verknechtung und Gewalt, für die Wahrheit, die Freiheit und die bessere menschliche Ordnung, der den grösseren Teil seines Vieles umfassenden Lebens ausgemacht hat. [...] Wir deutschen Schriftsteller im Exil, zusammengeschlossen im ›Schutzverband Deutscher Schriftsteller‹, wir erkennen mit Inbrunst und Liebe in ihm den Emigranten, der uns ein Beispiel gegeben hat: wie man kämpfen muss.«⁸⁷

82 Hans W[ilhelm] von Zwehl: Victor Hugo als Emigrant. Ein Besuch im Hause des Dichters, in: *Pariser Tageblatt*, 7.2.1934.

83 Ebd.

84 Victor Hugo: Les quatre jours d'Elciis, La légende des siècles II [1883], in: Victor Hugo: Poésie, Bd. 8, Paris 1883, 293-338.

85 Albert: Dichter-Inszenierungen, 252.

86 Der Schutzverband deutscher Schriftsteller im Ausland, dessen Vorsitz Kantorowicz innehatte, organisierte gemeinsam mit der Deutschen Freiheitsbibliothek einen Hugo-Abend. Vgl. die Ankündigung in: Anonym: Victor Hugo, der grosse Emigrant, in: *Pariser Tageblatt*, 3.6.1935.

87 Alfred Kantorowicz: Das Beispiel des Emigranten Victor Hugo, in: *Pariser Tageblatt*, 5.6.1935. Der Text wird ebenfalls in der Anthologie *Deutsch für Deutsche* sowie ein Jahr später in der Essaysammlung *In unserem Lager ist Deutschland* veröffentlicht. Vgl. Renate Heuer (Hg.): *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, Bd. 13, Berlin 2005, 234.

Kantorowicz greift auf die Mechanismen der vertikalen Vernetzung mit einer sakralisierten Dichterfigur sowie der horizontalen Vernetzung der deutschen Schriftsteller im Exil zurück, um ein Gemeinschaftserlebnis zu schaffen. Er verzichtet dafür nicht auf den Wortschatz religiöser Verehrung, die charakteristisch für den Nationalklassiker-Frame ist: Die Rede klingt wie ein Bekenntnis. Hugo wird von Kantorowicz zu einer Art Nationalklassiker des ›anderen Deutschlands‹ modelliert. Die Umfunktionalisierung wird noch dadurch konkretisiert, dass der Beitrag nicht nur in der Exilpresse verbreitet, sondern ebenfalls in der Tarnschrift *Deutsch für Deutsche* aufgenommen wird. Diese vom Schutzverband herausgegebene Anthologie deutscher Exilliteratur, die 1935 illegal in Deutschland vertrieben wurde, sollte Hitlergegner auch im Inneren des Landes zum Widerstand animieren.⁸⁸ Hugo wird dadurch zum möglichen Identitätsstifter und Repräsentanten eines ›wahren‹ Deutschlands erklärt, das sich durch den Antihitlerismus definiert.

Ob das Angebot in NS-Deutschland angenommen (bzw. überhaupt wahrgenommen) wurde, ist fraglich. Innerhalb der Exilgemeinschaft trifft es aber tatsächlich auf Resonanz. Um Hugo lässt sich 1935 eine Erfahrungs- und Wertegemeinschaft gründen, der Dichter kann als Repräsentant der Exilanten fungieren. Mit dem Hinweis auf den Klassiker wird z.B. gegen die Aufnahmebedingungen in den Exilländern polemisiert: »Am Ende hat – was man heute in manchen Emigrationsländern nachdenklich beachten sollte – das grosse England bedauert, den verlassenen Emigranten Victor Hugo unfair behandelt zu haben«⁸⁹, wird in einem Artikel in den *Europäischen Heften* angemerkt. Man könnte hier eine Parallele zum französischen Goethe von 1932 sehen: Mit Hugo als dem ›anderen Deutschen‹ wird diesmal nicht den Deutschen, sondern den Franzosen ins Gewissen gesprochen.

Weniger polemisch, aber den sakralisierenden Duktus von Kantorowicz aufgreifend, bekundet Alfred Kerr in seiner Rede vor dem Ersten internationalen Schriftstellerkongress im Juni 1935 dreimal feierlich: »Les émigrés s'inclinent [...] devant Victor Hugo.«⁹⁰ Der Klassiker dient ebenfalls der Anklage: Kerr weist auf eine latente »Feindschaft gegenüber den Verbannten«⁹¹ in den Exilländern hin, die zum gemeinsamen Erfahrungsschatz aller Exilanten gehöre und die ihr Handeln einzuschränken drohe. Hugo als derjenige, der in seinen Texten das ›wahre‹ Gesicht Napoleons III. gezeigt habe, wird aber dann trotzdem zum Vorbild gekürt, wenn es darum geht, auf die Zustände in Deutschland aufmerksam zu machen: »C'est aux émigrés [...] de flétrir l'indifférence du monde.«⁹²

Manns *Weltbühne*-Aufsatz ist trotz seiner insgesamt desillusionierten Stimmung in diesem Diskurszusammenhang zu deuten. Einige Passagen lesen sich als Kritik am

88 Zur Anthologie *Deutsch für Deutsche* vgl. Dorothée Bores: »Wir hüten Erbe und Zukunft«: die Deutsche Freiheitsbibliothek in Paris 1934 bis 1939, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 66, 2011, 1-108, hier 65ff.

89 Anonym: In memoriam Victor Hugo, in: Europäische Hefte, Bd. 2, Nr. 20, 1935, 478-480, hier 478.

90 Alfred Kerr: Le rôle de l'émigré dans la défense de la culture, in: Sandra Teroni, Wolfgang Klein (Hg.): Pour la défense de la culture: les textes du Congrès International des Écrivains, Paris, juin 1935, Dijon 2005, 135-138, hier 136.

91 Ebd.

92 Ebd., 137.

Umgang mit den Emigranten in den Exilländern, etwa wenn es von Hugo in einem ironischen Ausruf heißt: »Wie, ein Mann, der sich treu bleibt, wird nicht verachtet, und von einem Verbannten wendet sich niemand ab!« (GB, 514). Das Beispiel des Klassikers dient als Kontrastfolie, mit der auf die »verschämte [...] Lage der Emigranten« (ebd.) aufmerksam gemacht werden kann. Der Funktionswandel gegenüber dem *Geist- und-Tat*-Essay ist vor allem an der neuen Interpretation der Exilepisode greifbar. Es ging Hugo nicht mehr lediglich um das republikanische Prinzip, sondern um etwas viel Fundamentaleres: »Beleidigt waren die ewigen Grundsätze, beleidigt war die Menschenwürde von irgend einem Tyrannen, der sie mit Füßen trat.« (GB, 514) Diese Neubestimmung erklärt sich einerseits aus der realistischen Einschätzung der gegenwärtigen historischen Lage: Mit dem Begriff der »Menschenwürde« gemahnt Mann indirekt an die Verbrechen, die zeitgleich durch das NS-Regime verübt werden. Sie hat aber noch einen weiteren Grund: Hugo als Klassiker des »anderen Deutschlands« dient dazu, eine Koalition der Hitlergegner in Form einer deutschen Volksfront zu mobilisieren.⁹³ Dazu muss zunächst von konkreten politischen Zielen – wie dem der Republik – abstrahiert werden.

Hugo nimmt neben der anklägerischen und der mobilisierenden Funktion bei Mann aber noch eine dritte ein, die sich aus dem Titel des Essays ergibt und erst am Ende des Textes erläutert wird:

»Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts kann man sich nicht vorstellen als einsame Kämpfer, als Verfolgte, die lieber alles opfern wollen als nachgeben und sich den Umständen fügen. Aber solche Menschen haben gelebt: einer war dieser Dichter. Er hatte ein sehr festes Herz; das ist der tiefste Grund für alles, was er vollbracht hat. Daher gab er auch ein Beispiel, so unvergänglich wie sein Werk.« (GB, 514)

Der Klassiker dient im Exil der persönlichen, moralischen Orientierung: Diese Interpretation ist naheliegend und wurde schon mehrfach hervorgehoben.⁹⁴ Doch indem Mann Hugos Haltung im Exil im feierlich-gehobenen Ton als dem literarischen Werk gleichwertig erklärt, verleiht er ihr eine ganz eigene Dignität. Die Exilerfahrung wird zum bleibenden Kunstwerk, über die nicht die Zeitgenossen, sondern die Nachwelt zu urteilen habe. Sie wird in einem weiteren historischen Horizont gedeutet, jenem Horizont, in dem sich nach Mann auch die Verfolgten des Nationalsozialismus trotz aller Widrigkeiten positionieren sollten. In diesem etwas abstrakteren Sinn dient Hugo dazu, der Exilerfahrung über die unmittelbaren zeitlichen Kontingenzen hinaus eine Bedeutung zu verleihen. Mit dem Klassiker wird hier nicht mehr zum Handeln animiert, sondern eine Reflexion über den Lauf der Geschichte angestoßen.

93 Zu Manns Bemühungen um die Bildung einer deutschen Volksfront vgl. Dieter Schiller: Heinrich Mann und das Scheitern der Volksfront, in: Walter Delabar, Walter Fähnders (Hg.): Heinrich Mann (1871-1950), Berlin 2005, 253-276. Zum Ausschuss zur Vorbereitung einer deutschen Volksfront, dessen Vorsitz Mann ab 1936 innehatte, vgl. Ursula Langkau-Alex: Vorgeschichte und Gründung des Ausschusses zur Vorbereitung einer Deutschen Volksfront [1971], Berlin 2004.

94 Roland Wittig: Die Versuchung der Macht; Albert: Der Dichter im Exil.

Diesen Gedanken Manns greift 1935 Hans Arno Joachim auf und setzt ihn in einem Hörspiel mit der Überschrift *Die Stimme Victor Hugos* literarisch um.⁹⁵ Das Stück wird am 8. Dezember 1935 im schweizerischen Radio gesendet⁹⁶ und im selben Jahr vom Pariser Exilverlag Phénix mit einem Nachwort Heinrich Manns veröffentlicht, womit die Filiation evident gemacht wird.⁹⁷ Inszeniert wird ein virtueller Gerichtshof, vor dem Hugo als »der öffentliche Ankläger der Geschichte«⁹⁸ gegen das Zweite Kaiserreich antritt. Die Regeln werden von vornherein klargestellt: »Das Urteil – spricht die Nachwelt«⁹⁹, verkündet der Vorsitzende des Gerichts, nachdem er die intervenierenden Figuren vorgestellt hat. Neben Hugo und seinem Sekundanten, dem Journalisten Henri Rochefort, sind dies der Staatsminister Eugène Rouher sowie eine Reihe von Zeitgenossen u.a. Montalembert, Baudelaire und Flaubert. Die Nachwelt wird im Hörspiel repräsentiert von den als »Sachverständige«¹⁰⁰ eingeführten Hugo von Hofmannsthal, Miguel de Unanumo, Aleksej Tolstoj sowie Romain Rolland. Formal handelt es sich um eine Collage aus Texten Victor Hugos und seiner Zeitgenossen sowie aus späteren Würdigungen seines Werks;¹⁰¹ Wolfgang Menzel bezeichnet den Zyklus deshalb als frühe Form einer »Dokumentardramatik«¹⁰². Für den Text der »Sachverständigen der Nachwelt« greift Joachim, neben dem Hugo-Essay des verstorbenen Hofmannsthal, auf die im *Mois* veröffentlichten Artikel sowie auf Rollands Beitrag im Hugo-Sonderheft der *Europe*. Zwar werden die Essays von de Unanumo und Tolstoj durch die Kürzungen und die deutsche Übersetzung teilweise entschärft, die Skepsis dieser Autoren gegenüber dem Klassiker ist allerdings nach wie vor spürbar. Auch wenn das Stück mit einer feierlichen Würdigung des Dichters endet, überlässt es Joachim letztendlich den Lesern bzw. Zuhörern – also der »Nachwelt« – das Urteil über Hugo in ihrem je eigenen historischen Horizont zu fällen.

Joachim greift in seinem Hörspiel auf eine Strategie der Klassikeraktualisierung zurück, die bisher noch nicht thematisiert wurde: die »Untertextierung«. Dabei dienen alte Werke einem aktuellen Geschehen als »Untertext«. Einzelne Textstellen werden so präsentiert, dass sie als Kommentar der gegenwärtigen Situation verstanden werden können. Auf diese Weise wird die Illusion geschaffen, dass der Klassiker die Gegenwart

95 Zu Hans Arno Joachim (1902-1944), der Deutschland 1933 als noch wenig bekannter Intellektueller verlassen hatte und bis zu seiner Deportation 1944 in Frankreich lebte, siehe die biografische Einleitung von Wolfgang Menzel in: Joachim: Der Philosoph am Fenster, 5-22.

96 Vgl. die Rezension: Anonym: Uraufführung des Hörspiels »Die Stimme Victor Hugo's«, in: Pariser Tageblatt, 10.12.1935.

97 Hans Arno Joachim: *Die Stimme Victor Hugos*: Hörspiel, Paris 1935. Das Nachwort von Heinrich Mann entspricht bis auf einige Kürzungen dem ersten Teil des Hugo-Essays von 1931.

98 Hans Arno Joachim: *Die Stimme Victor Hugos*, in: Wolfgang Menzel (Hg.): *Der Philosoph am Fenster. Essays, Prosa, Hörspiele*, Eggingen 1990, 172-221, hier 172.

99 Ebd., 173.

100 Ebd., 172.

101 Die ästhetischen Grundlagen werden am Ende der Publikation erläutert: »Das Hörspiel *Die Stimme Victor Hugos* bezieht seinen Rollen-Text aus den entscheidenden Streitschriften des Dichters, sowie aus der Presse, den Dokumenten, den Schriften, Memoiren, Briefen seiner Zeitgenossen. Der Text ist verdeutscht, auch für das Mikrofon bearbeitet.« Joachim: *Die Stimme Victor Hugos*, 78.

102 Menzel: Biografische Einleitung, 17.

»vorausgesehen« habe, was seine Aura und Autorität bestätigt.¹⁰³ In Joachims Hörspiel wird die aktuelle Funktion Hugos nie explizit erläutert; doch sind die Textstellen so ausgewählt, dass sie nahezu direkt auf Ereignisse der Zeit appliziert werden können. Um davon ein Beispiel zu geben: Zu Beginn des Stücks begibt sich der fiktive Hugo, »gleichwohl ein ungebetener Gast«¹⁰⁴, auf ein Fest am Hof des französischen Kaisers. Dort gerät er in ein Gespräch mit einer eleganten Dame, während sie vom Balkon aus einen »Zug von Sträflingen« erblickt. Die Szene ist von einer Passage aus dem Roman *Les Misérables* inspiriert, in der die heranwachsende Cosette einer solchen Gruppe gewahr wird und sich mit Schrecken von ihr abwendet; in diesem dramatischen Augenblick wird sich Jean Valjean, der sie begleitet, abermals seiner Identität als ewig Verstoßener, als »Miséralbe« bewusst, der er auch in den Augen seiner Ziehtochter sein muss:

»Cosette, autrement épouvantée, ne l'était pas moins. Elle ne comprenait pas; le souffle lui manquait; ce qu'elle voyait ne lui semblait pas possible; enfin elle s'écria:

– Père! qu'est-ce qu'il y a donc dans ces voitures-là?

Jean Valjean répondit:

– Des forçats.

– Où donc est-ce qu'ils vont?

– Aux galères. [...]

– Père, est-ce que ce sont encore des hommes?

– Quelquefois, dit le misérable. [...]

Le soir, comme Cosette le quittait pour s'aller coucher, il l'entendit qui disait à demi-voix et comme se parlant à elle-même: – Il me semble que si je trouvais sur mon chemin un de ces hommes-là, ô mon Dieu, je mourrais rien que de le voir de près!¹⁰⁵

Bei Joachim kommt der Szene eindeutig eine politische Bedeutung zu:

»Wie sagten Sie, Madame? Was das nur sein mag? Was? Oh nein, das ist nichts Ungeöhnliches. Es ist ein Zug von Sträflingen, bestimmt für eine weite Reise... [...] Wohin? Nun, ja! Nach Afrika, natürlich! Nach Lambessa, nach Cayenne, – den Teufelsinseln... Wie? Aber nein, Madame! Sie fragen wirklich: – was haben diese Männer denn getan? So hören Sie denn nicht, was diese Männer rufen? (*Ruf: Vive la République!*) [...] Wie meinen Sie?... Ja, ja! Es ist ein kalter Morgen, und Ihnen fröstelt wohl, und dieser Anblick, meinen Sie, – sei nur ein schlechter Traum?¹⁰⁶

103 Auf diese Weise wird Hugo bis heute immer wieder aktualisiert. Nach den Terrorangriffen in Paris im November 2015 wurde eine Rede vorgelesen, die Hugo zur Zeit des preußisch-französischen Krieges und der Besetzung Paris' 1870 gehalten hatte (vgl. Anonym: Une allocution de Victor Hugo lue place de la République lors de l'hommage aux victimes, in: *Le Monde*, 10.1.2016); zuletzt wurde nach dem Brand von Notre-Dame eine Passage aus dem Roman *Notre-Dame de Paris* als Prophezeiung angeführt (vgl. Delphine Veaudor: Incendie. Notre-Dame de Paris. Quand Victor Hugo revient dans tous les esprits, in: *Courrier international*, 16.4.2019).

104 Joachim: Die Stimme Victor Hugos, 174.

105 Victor Hugo: *Les Misérables* IV, 3, 8 (La cadène), zitiert nach: Victor Hugo: *Les Misérables*, édition critique et génétique, hg. v. Guy Rosa, online unter http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Consultation/Cadres_Miserables.htm?Submit2=Consultation

106 Ebd., 176.

Der Schrecken Cosettes in den *Misérables* wird zur skandalösen Indifferenz einer noblen Dame; die Sinnlosigkeit des Schicksals der »*Misérables*«, auf die im Roman angespielt wird, wandelt sich im Hörspiel zu politischem Heroismus. Doch gewinnt diese Adaptation ihre Prägnanz vor allem durch die Parallele zum zeitgenössischen Geschehen, zum Schicksal der politisch Verfolgten im nationalsozialistischen Deutschland und den Reaktionen der Zeitgenossen, die sich von den Verbrechen abwendeten.

Das Hörspiel Joachims hat – wie die Hugo-Aktualisierung in der deutschen Exilliteratur überhaupt – etwas Plakatives: Die Parallelisierung des historischen und des aktuellen Geschehens, die Applikation alter Texte auf die Gegenwart und nicht zuletzt die einseitige manichäische Darstellung eines in historischen Wandlungen stattfindenden Streits zwischen Gutem und Bösem – dies alles erscheint aus heutiger Perspektive befremdlich. Was der Vorstellung eines virtuellen Gerichtshofs außerhalb der Zeit allerdings ihre Stärke verleiht, ist der Gedanke, dass es über den tagtäglichen Schwierigkeiten und vor allem den erlittenen Niederlagen eine andere, höhere Dimension gebe, in der die Haltung der Exilanten gerecht bewertet werde. Das Hörspiel suggeriert, dass ihnen in ihrem politischen Handeln in der Gegenwart Grenzen gesetzt seien. Es drückt aber auch die Zuversicht auf Sinnstiftung in der Nachwelt aus. Die Schlussworte, die dem *Europe*-Aufsatz von Rolland entnommen sind, bestätigen diesen Gedanken: »Wie viele von den Lebenden, die ihn beurteilt haben, sind nun schon tot – indes der Dichter Victor Hugo nach seinem Tode wirkt und weiterlebt. [...] Der Name VICTOR HUGO ist ein Banner: es weht über dem Heere – und dieses Heer marschiert.«¹⁰⁷

Mit dem Aufruf zum Kampf ist ein weiterer Aspekt angesprochen, der das Hörspiel von der übrigen Exilpublizistik unterscheidet: Hugo dient in Joachims Stück nirgends dazu, auf die Lage der Emigranten in den Exilländern aufmerksam zu machen. Der Autor nutzt den Klassiker nicht, um gegen Frankreich zu polemisieren. Im Gegenteil: Mit Hugo werden die Ideale der Revolution reaktiviert, Paris als »die Mutterstadt der Freiheit«¹⁰⁸ zelebriert, selbst die *Marseillaise* wird anzitiert.¹⁰⁹ Das Stück schafft insofern eine Erfahrungs- und Handlungsgemeinschaft mit den Franzosen. Es präsentiert die Angelegenheit der Exilanten als eine nicht nur deutsche, sondern auch französische. Die zahlreichen Referenzen zur französischen Geschichte machen klar, dass auch die französischen – universalistischen – Werte in Gefahr sind. Mit Hugo als dem Klassiker des ›anderen Deutschlands‹ wird also an die Franzosen appelliert.

Die Umfunktionalisierung Hugos trifft in der Öffentlichkeitsphäre ›Französische Nation‹ auf geringe Resonanz. In den umfangreichen Sammlungen von Presseauschnitten zum Jubiläum, die 1935 vom Personal der Bibliothèque Nationale de France zusammengestellt wurden, findet sich kein einziger Hinweis auf die Hugofeier des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller, auch die Parallele zwischen Napoleon III.

107 Ebd., 221. Im Original lautet der Text: »Combien de vivants, qui le jugeaient, sont morts, depuis que, mort, il vit et donc il >devient«, encore! [...] Le nom, l'esprit du vieux homme flottent parmi les étendards de l'armée en marche.« Romain Rolland: *Le vieux Orphée*, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 5-22, hier 5f. Rolland knüpft mit dem »Stirb und werde«-Motiv an seinen Goethe-Gedenkartikel von 1932 an (vgl. Kapitel 4.2.3).

108 Joachim: *Die Stimme Victor Hugos*, 195.

109 Ebd.

und Hitler wird nirgends aufgegriffen. Fündig wird man erst in der linken Publizistik, die – ähnlich wie im Goethejahr die *Linkskurve* – von institutioneller Seite ignoriert wird. In der Forschung zum Hugo-Gedenkjahr 1935 wird betont, dass die Neuaneignung des Schriftstellers im Kontext der antifaschistischen Volksfront, im Wesentlichen eine Reaktion auf die Halbherzigkeit der offiziellen Feierlichkeiten sei.¹¹⁰ Dies entspricht der Darstellung der Zeitgenossen, die, ob sie nun vom rechten oder vom linken Lager aus sprechen, das Jubiläum als gescheitert bezeichnen – etwa wenn Léon Daudet in der royalistischen *Action française* vom »four du cinquantenaire«¹¹¹ schreibt oder Jean-Richard Bloch die Hugoehrung in der *Europe* als Affront wertet.¹¹² Solche Kritik ist natürlich auch als eine Strategie der Abgrenzung und Legitimierung der je eigenen Klassikerkonzepte zu verstehen. Indem die Forschung diese Argumentationsweise übernimmt, übersieht sie die impulsgebende Rolle der Hugo-Aneignung durch die deutsche Exilgemeinschaft: Die Funktionalisierung Hugos zum Klassiker des »anderen Deutschlands« gibt den entscheidenden Anstoß für seine Ummodellierung zum Klassiker der antifaschistischen Volksfront.

Die Parallele zwischen dem exilierten Hugo und den exilierten deutschen Schriftstellern wird in zahlreichen Beiträgen französischer linker Intellektueller aufgegriffen.¹¹³ Romain Rolland, der in seinem Essay das Modell des *grand homme* verabschiedet, rechtfertigt die Reaktivierung des Klassikers durch einen Hinweis auf das Schicksal der Verbannten: »Aujourd’hui que tant de proscrits ont reçu la consécration de la plus noble des infortunes, nous élevons dans nos mains ›le vase profond qui garde la flamme‹, et nous redisons le mot de vie: ›Espérance!‹«¹¹⁴ Bedeutsam ist die Tatsache, dass Louis Aragon seine Hugorede bei der Feier des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller hält.¹¹⁵ Er knüpft darin eindeutig an den Ton der Exilpublizistik an und bringt Hugo ein, um die Regierung des Exillands Frankreich anzugreifen:

110 »Wieviel eindeutiger erscheint [...] die Hugoehrung der Linken, die gerade das klare Feindbild oder die Halbherzigkeit der hugophobes nutzen konnte, um sich eine Identifikationsfigur zu schaffen« (Albert: Dichter-Inszenierungen, 252). Ähnlich bei Agulhon und Rebérioux: »les propos d'un Batault, d'un Farrère semblent avoir moins pesé dans le recul de ›l'abstention hugolienne‹ chez les intellectuels antifascistes que la maigreur, la mesquinerie des pompes officielles« (Agulhon, Rebérioux: Hugo dans le débat politique et social, 233).

111 Léon Daudet: Le four du cinquantenaire, in: *Action française*, 3.6.1935.

112 »Ces pompes officielles étaient si pauvres, guindées, peu inventives, si évidemment contraintes, honteuses à la fois de ce qu'elles étaient et de ce qu'elles n'étaient pas, que nous en avons ressenti l'outrage.« Jean-Richard Bloch: La part de Hugo, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 172-177, hier 173.

113 Etwa Louis Aragon: L'actualité de Victor Hugo, in: *L'Humanité*, 29.5.1935; André Chamson: Hugo de l'exil, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 88-92; Philippe Soupault: Depuis Les Châtiments ..., in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 164-171.

114 Rolland: Le vieux Orphée, 21. Hervorhebungen im Original. Die Zitate sind, dem Autor zufolge, einem Brief Hugos an einen Verbannten von November 1859 entnommen, dessen Original er selbst besitze; sie konnten nicht überprüft werden.

115 Louis Aragon: Hugo réaliste. Discours prononcé le 5 juin 1935 à la Société allemande des gens de lettres, in: *Pour un réalisme socialiste*, Paris 1935, 61-67. Es ist anzunehmen, dass mit der »Société allemande des gens de lettres« der Schutzverband Deutscher Schriftsteller gemeint ist, der ja am 5. Juni eine Hugofeier veranstaltet hatte. Aragons Teilnahme an dieser Feier ließ sich allerdings nicht anderweitig nachweisen; in der Ankündigung im *Pariser Tageblatt* am 3.6.1935 wird er nicht als Redner genannt.

»À l'heure actuelle, il est spécialement utile de se retourner vers cette période de la vie d'Hugo [d.i. l'exil]; il est utile de rappeler au gouvernement du pays où nous habitons qu'il y a, en Hugo, l'image, cinquante ans plus tard, de ces exilés qui sont ici, dans notre pays, chassés par le IIIe empire, comme l'autre par le second.«¹¹⁶

Aragon bleibt allerdings nicht bei dieser Parallele und legt, ausgehend von dem Gedichtband, der als Vorbild für eine antihitlerische Literatur gehandelt wird, den Grundstein für eine marxistische Umfunktionalisierung des Klassikers: »*Les Châtiments*, ce n'est pas seulement une œuvre magistrale contre Napoléon III ou contre Hitler; c'est avant tout une merveilleuse leçon de réalisme dans la poésie.«¹¹⁷ Aus dem Mund eines Schriftstellers kommend, der 1934 am Ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller in Moskau teilgenommen hatte, bei dem der ›sozialistische Realismus‹ als Leitlinie durchgesetzt worden war, ist die Bezeichnung ›*réalisme*‹ natürlich nicht zufällig gewählt.

Hugo als Vorreiter des sozialistischen Realismus? Das ist angesichts der bisherigen Rezeptionsgeschichte nichts weniger als eine Kehrtwende. Noch am 14. Mai 1935 war ein äußerst kritischer Artikel über Hugo in der kommunistischen Zeitung *L'Humanité* erschienen, der die üblichen Vorbehalte gegenüber dem ›kleinbürgerlichen Demokraten‹¹¹⁸ wiederholte und den Klassiker als unbelehrbaren Idealisten darstellte. Doch nimmt der Autor schon am 27. des Monats seine Vorwürfe zurück: »Sans doute, Hugo, penseur, reste fermé au socialisme, il veut réconcilier les inconciliables, il se contente d'abstractions. Mais [...] quels exemples il propose à l'héroïsme des ouvriers révolutionnaires, appelés à prendre d'assaut les citadelles du capital!«¹¹⁹ Der Weg für eine ›kritische Aneignung‹ des ›bürgerlichen Erbes‹ durch das Proletariat war durch einen am 21. Mai erschienenen Artikel der *Pravda* geebnet worden.¹²⁰ Auf diesen bezieht sich auch Aragon in einer Verteidigung Hugos gegen seine linksradikalen Kritiker und fordert: »Le prolétariat peut et doit réclamer comme son bien ce qu'il y a de lumineux, d'humain, de progressiste dans l'œuvre de Victor Hugo.«¹²¹ Dieser von der UdSSR autorisierte Kurswechsel¹²² ist auch im Zusammenhang mit der seit 1934 angewandten Volksfrontpolitik zu verstehen.

116 Aragon: Hugo réaliste, 65.

117 Ebd., 65f. Hervorhebung im Original.

118 »Démocrate petit-bourgeois canonisé par le régime.« Jean Fréville: Victor Hugo: l'homme public, in *L'Humanité*, 14.5.1935.

119 Jean Fréville: La Révolution vue par Hugo, in: *L'Humanité*, 27.5.1935.

120 Vgl. die auszugsweise Übertragung: Un article de la Pravda, in: *L'Humanité*, 23.5.1935.

121 Aragon: L'actualité de Victor Hugo.

122 Für eine detaillierte Darstellung dieser publizistischen Episode vgl. Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 811ff. Brahamcha-Marin geht im Kapitel »Le parti communiste« auf das Verhältnis der Kommunisten zu Hugo seit der Gründung des PCF 1921 ein. Er zeigt darin differenzierter, dass Hugo bis etwa Mitte der 1920er Jahre eine positive Bezugsfigur bleibt. Für Myriam Truel ist es ein Text von Anatoli Lunatscharski, der 1931 erschienen war, der den Weg für Hugos Gebrauch im Rahmen der sozialistischen Kulturpolitik freiräumte. Die Autorin stellt allerdings keine Verbindung zur Volksfrontpolitik der UdSSR her. Vgl. Myriam Truel: *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS*, Paris 2021, 311ff.

5.3 Öffentlichkeitssphäre 3: Erster internationaler Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur – Hugo als antifaschistischer Klassiker

»Hommage universel à Victor Hugo« bekundet das Plakat der Hugoehrerung, die am 20. Juni im Théâtre du Trocadéro stattfindet.¹²³ Dass mit dem Begriff »universel« hier nicht mehr das Universalklassikermodell von 1927 gemeint ist, wird in einem der wenigen Berichte zu diesem Ereignis in einer konservativen Zeitung angemerkt: »Universel indique assez qu'il s'agit de l'hommage d'un parti.«¹²⁴ Die Bemerkung zeugt von einer Bedeutungsverschiebung: Das Begriffsfeld der Universalität wurde seit Mitte der 1930er Jahre von den kommunistischen Parteien besetzt. Tatsächlich steht das Comité national Victor Hugo, das den Abend veranstaltet, dem linken Bündnis des Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA) und der pro-kommunistischen Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) nahe. Es sind jene Gruppierungen, die auch maßgeblich an der Organisation des Ersten internationalen Schriftstellerkongresses zur Verteidigung der Kultur beteiligt sind, der dann vom 21. bis 25. Juni in Paris tagt und von den Bemühungen kommunistischer und linksbürgerlicher Intellektueller um die Konstitution einer antifaschistischen Einheitsfront zeugt.¹²⁵ Das Plakat für den Hugo-Abend wirbt mit den Namen der prominentesten Teilnehmer an diesem Kongress, in erster Linie Heinrich Mann. Durch die Hommage steht der Klassiker symbolisch Pate für die erwünschte Koordinierung der Aktionen von Intellektuellen, Arbeiterklasse und politischen Parteien im gemeinsamen Kampf gegen Faschismus und Nazismus. Mit einem emphatischen »Oui, avec Hugo!«¹²⁶ bekundet Paul Vaillant-Couturier, Leiter der AEAR, seine Unterstützung für den Kongress. Heinrich Mann erklärt der Zeitung *L'Intransigeant* gegenüber: »Si Hugo [...] avait vécu de nos jours, il eût donné son adhésion à ce Congrès qui se propose de défendre la dignité humaine mise en péril...«¹²⁷ Hugo erfüllt hier also erneut die Rolle einer Autorität, die ein politisches Projekt legitimiert. Die im *Mois* artikulierten Vorbehalte werden im Rahmen der antifaschistischen Einheitsfront erst einmal beseitigt.

Durch den Abend am Trocadéro wird die Patenschaft Hugos für den internationalen Schriftstellerkongress demonstriert; sie wird allerdings nicht direkt formuliert. Im Programm ist keine einzige Rede vorgesehen, dafür werden Gedichte – vornehmlich aus den *Châtiments*, aber auch aus anderen Sammlungen – von Schauspielern, Chansonniers und Arbeiterchören vorgetragen.¹²⁸ Wie bei den Beethovenfeiern von 1927 wird auf diese Weise die Popularität des Klassikers inszeniert. Durch die Abwesenheit von

123 BNF: Fêtes et commémorations concernant Victor Hugo en France, 1935-2003.

124 Geneviève Manceron: Victor Hugo en salade russe. Où les enfants de Jacques Bonhomme applaudissent Ruy Blas... en salopette, in: *Ordre*, 22.6.1935.

125 Zu diesem Ereignis vgl. Teroni, Klein (Hg.): *Pour la défense de la culture*.

126 Paul Vaillant-Couturier: A la veille du congrès mondial des écrivains. Oui, avec Hugo!, in: *Commune*, Bd. 2, Nr. 22, 1935, 1073-1075.

127 Heinrich Mann: La culture menacée, in: *L'Intransigeant*, 28.6.1935. Zitiert nach: Ders.: *Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Wolfgang Klein, Anne Flierl, Volker Riedel, Bd. 6: Februar 1933 bis 1935, Teil 1: Texte, Bielefeld 2009, 682f.

128 Programm des Hommage universel à Victor Hugo. BNF: Fêtes et commémorations concernant Victor Hugo en France.

programmatischen Vorträgen entsteht ein gewisser Freiraum für die Festlegung der Rolle Hugos in der antifaschistischen Einheitsfront, was auch die diversen und zum Teil divergierenden Zugriffe während des anschließend stattfindenden Kongresses bestätigen. Die Inanspruchnahme des Klassikers wird dort in einigen Beiträgen erläutert. Neben der bereits erwähnten Intervention Alfred Kerrs, in der sich der Schriftsteller auf Hugo als Klassiker des ›anderen Deutschlands‹ bezieht, führen mehrere sowjetische und kommunistische Autoren den französischen Dichter an. In diesem Fall ist es ein von den Instanzen der KPdSU genehmigter theoretischer und ästhetischer Rahmen – ein kommunistischer Frame –, der das Sprechen über Hugo bestimmt. Um diese ideologisch motivierte Form des Zugriffs geht es im folgenden Abschnitt.

5.3.1 Das ›Erbe‹ Hugos – der Klassiker im sowjetischen und kommunistischen Diskurs

Hugo wird beim Schriftstellerkongress zunächst im Zusammenhang mit der Erbetheorie erwähnt. Es ist der Moskauer Professor Iwan Luppel, der die Doktrin vorstellt, die eine kritische Aneignung der (bürgerlichen) Kultur der Vergangenheit durch das Proletariat vorsieht.¹²⁹ Hugo wird neben Puschkin, Tolstoj, Gogol, Tschechow, Turgenew, aber auch Balzac und Stendhal zu jenen »kritischen Realisten« gezählt, die sich in ihren Werken gegen die bürgerliche Gesellschaft gewendet hätten und von daher als »direkte Vorläufer der Literatur des Proletariats«¹³⁰ anzusehen seien. Diese Anerkennung der Rolle der »Klassiker«¹³¹ im Gründungsprozess einer zukunftsgerichteten Literatur ist 1935 nicht neu; allerdings kontrastiert sie mit dem zukunftsorientierten Diskurs der meisten sowjetischen und kommunistischen Schriftsteller, die sich für eine Überwindung, wenn nicht gar eine Abschaffung der bürgerlichen Kultur einsetzen. Im Rahmen des Kongresses wiederholt z. B. Alexej Tolstoj seine Skepsis gegenüber Hugo.¹³² Fedor Panferov, der sich in seinem Beitrag zum sozialistischen Realismus für das Erschaffen einer Literatur einsetzt, »wie sie es noch nicht gibt und es in der Geschichte der Menschheit nicht geben konnte«¹³³, zitiert den bürgerlichen Schriftsteller Hugo mit Vorbehalten,¹³⁴ das Bekenntnis zu den »Klassikern« kann nur ein paradoxes nach dem Motto ›ja – aber‹ sein, das die ganze Ansprache strukturiert: »Nous sommes pour les classiques, pour leurs continuateurs de talent, mais nous possédons déjà nos propres

129 Iwan Luppel: Le problème de l'héritage culturel, in: Teroni, Klein (Hg.): Pour la défense de la culture, 107-115. Zu der auf Lenin und Lukács zurückgehenden Erbetheorie vgl. Stefan Bodo Würffel: Art. Erbetheorie, in: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin, New York 2007, 488-490.

130 »Une sorte de préambule précédant directement la littérature du prolétariat«. Luppel: Le problème de l'héritage culturel, 113.

131 Ebd.

132 Alexej Tolstoj: La liberté de créer, in: Teroni, Klein (Hg.): Pour la défense de la culture, 259-263.

133 Fedor Panferov: Le réalisme socialiste, in: Ebd., 139-144, hier 144.

134 »Nous suivons les préceptes des génies littéraires du passé. Nous apprécions hautement Shakespeare, Hugo et Balzac [...]. Mais nous savons que même les grands génies littéraires du passé. L'horizon de leur classe étant borné, ne pouvaient dire toute la vérité de la vie.« Ebd., 143.

fondateurs du réalisme socialiste.«¹³⁵ Besser ließe sich nicht sagen, dass es keiner Vorläufer mehr bedarf: Wichtiger sind für Panferov die »Gründer« wie Maxim Gorki, die an der Erschaffung der neuen, zukunftsorientierten Kunstformen beteiligt sind. Indem Luppol sich auf die (angeblichen) Erfolge der Klassikervermittlung in der UdSSR bezieht,¹³⁶ wirbt er im Gegenteil für eine Institutionalisierung der selektiven Lektüre Hugos (und anderer »bürgerlicher« Autoren) als Grundlage für ihre Funktionalisierung, die später in kommunistischen Ländern systematisch umgesetzt wird.¹³⁷

Zum Zeitpunkt des Kongresses wird die Aneignung Hugos im Rahmen der Erbe-theorie noch ausgehandelt. Am ernsthaftesten setzt sich der schon erwähnte Aragon mit dieser Frage auseinander. In den Jahren 1934-1936 beschäftigt er sich sowohl theoretisch als auch schriftstellerisch mit dem ästhetischen Paradigma, das auf dem Ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller für verbindlich erklärt worden war: dem sozialistischen Realismus.¹³⁸ In der Zeitschrift *Commune* präsentiert er ihn als maßgebend für französische Schriftsteller;¹³⁹ vor allem legt er mit dem 1934 publizierten Roman *Les Cloches de Bâle* seine eigene Umsetzung der Doktrin vor. 1935 veröffentlicht er unter dem Titel *Pour un réalisme socialiste* einen Band mit Reden und Essays, in denen er sich u. a. für die Frage der Vorläufer des sozialistischen Realismus interessiert. Darin enthalten ist auch die Rede vor dem Schutzverband Deutscher Schriftsteller, in der er Hugo als »Realisten« titulierte. Aragon war darin vage geblieben. Er erklärte zwar, dass die Gedichte der *Châtiments* »im Leben, im wirklichen Leben wurzelten«¹⁴⁰, doch wurde Hugos Funktion als Vorläufer ansonsten einfach nur gesetzt (wobei die Formulierung diese Wahl als zufällig erscheinen lässt): »Si nous retournons en arrière, nous trouvons bien peu de prédécesseurs aux écrivains soviétiques. Ce soir, si vous voulez bien, nous leur trouverons Victor Hugo.«¹⁴¹

Etwas präziser drückt sich Aragon beim Schriftstellerkongress aus. Wenig überraschend verurteilt auch er die bürgerliche Literatur des 19. Jahrhunderts und fordert im

135 Ebd., 144.

136 Luppol: *Le problème de l'héritage culturel*, 113.

137 Wie Hugo seit 1931 in der sowjetischen Literaturkritik in das Paradigma des sozialistischen Realismus eingepasst wurde, hat Truel detailliert dargestellt: Truel: *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS*, 297ff.

138 Der sozialistische Realismus, wie man ihn 1934 definiert, wird in der Forschung als vage Doktrin bezeichnet, als »a more or less empty shell, whose content was to be provided by the writers themselves« (Geoffrey Hosking, zitiert nach: Philippe Olivera: Aragon, »réaliste socialiste«. *Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante*, in: *Sociétés & Représentations*, Nr. 15, 2003, 229-246, hier 232). Zum sozialistischen Realismus vgl. einleitend: Gunter Schandera: *Art. Sozialistischer Realismus*, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York 2007, 458-460. In Kapitel 7 wird ausführlicher auf Aragons Auseinandersetzung mit diesem Paradigma in der Nachkriegszeit eingegangen. Zu den theoretischen Überlegungen und schriftstellerischen Umsetzungen in den 1930er Jahren vgl. Claudia Bouliane: *Le temps du Monde réel. La temporalité romanesque au service du réalisme socialiste*, in: *Etudes littéraires*, Bd. 45, Nr. 1, 2014, 21-34.

139 Olivera: Aragon, »réaliste socialiste«, 236.

140 »Poèmes qui prennent absolument toute leur force et leur racine dans la vie, dans la vie réelle.« Aragon: *Hugo réaliste*, 66.

141 Ebd.

Einklang mit den sowjetischen Schriftstellern »die Rückkehr zur Realität«¹⁴²; doch zielt er in seiner Rede eigentlich darauf ab, »die Lichtseite«¹⁴³ der früheren Literatur aufzuspüren und die Vorläufer für eine solche »Rückkehr zur Realität« auszumachen. In diesem Zusammenhang greift er auf Hugo zurück, den er aus drei Gründen als Realisten bezeichnet:

»Réaliste, l'auteur des *Misérables*, pour qui la société n'était pas ce salon où se poursuit depuis Mme de Rambouillet le marivaudage qui se meurt d'Octave Feuillet à Paul Bourget. Réaliste, Hugo qui réclame le droit de cité de l'argot dans la langue, et le droit de vivre en France pour les communards.«¹⁴⁴

Mit dem ersten Argument stimmt Aragon mit Luppold überein: Hugo wird als sozialkritischer Autor angesehen, der mit seinen sozialen Romanen die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft aufzuzeigen wusste. Das dritte Argument rehabilitiert den Politiker Hugo: Aragon sieht in ihm nicht mehr einen Verräter der Pariser Kommune, die als Schlüsselmoment in der Geschichte der Machtergreifung durch das Proletariat gilt, sondern im Gegenteil ihren Verteidiger, der sich u. a. für die Amnestie der Aufständischen einsetzte.¹⁴⁵

Zentral ist die Bemerkung zum Argot, jenem Soziolekt, dem ganze Kapitel in den *Misérables* gewidmet sind und den Hugo in seinem berühmten Gedicht *Réponse à un acte d'accusation* zu befreien vorgab.¹⁴⁶ Der »realistische« Hugo ist für Aragon in erster Linie derjenige, der die Sprache revolutionierte, derjenige, der schrieb: »J'ai dit au long fruit d'or: Va, tu n'es qu'une poire!«¹⁴⁷ Der Redner übernimmt die Selbststilisierung Hugos, der sich in mehreren Texten als Fortsetzer der politischen Revolutionen im Bereich der Literatur inszenierte.¹⁴⁸ Aragon unterstreicht damit, dass der Wirkungsbereich von Schriftstellern nicht die gesellschaftliche Wirklichkeit sei, sondern die Sprache: Sie sei

142 Louis Aragon: Le retour à la réalité, in: Teroni, Klein (Hg.): Pour la défense de la culture, 463-471.

143 »Puisque nous parlons ici de la reprise de l'héritage culturel, il faut préciser qu'il s'agit de reprendre dans les œuvres des hommes qui nous ont précédé précisément ce qui est la part de la lumière et d'en négliger les ténèbres. Il s'agit d'y reprendre le réalisme, et de le dégager des mysticismes et des jongleries, des escroqueries à la religion, à la beauté, à l'idée pure.« Ebd., 465.

144 Ebd., 465f.

145 Zu Hugos Reaktionen und Haltung gegenüber der Pariser Kommune vgl. die Rekonstruktion von Franck Laurent: Victor Hugo, Le Rappel et la Commune, in: Groupe Hugo, 2004, online unter <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/04-03-13laurent.htm>.

146 Dort heißt es: »Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;/ Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes, / [...] Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires, / Habitant les patois; quelques-uns aux galères/ Dans l'argot. [...] / Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. / Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!« Victor Hugo: Réponse à un acte d'accusation, in: Les Contemplations [1856], in: Victor Hugo: Œuvres poétiques, Bd. 2, hg. v. Pierre Albouy, Paris 1967, 494-500.

147 Aragon: Le retour à la réalité, 465. Der Vers heißt im Original: »J'ai dit au long fruit d'or: Mais tu n'es qu'une poire!«

148 Zu dieser Übertragung des politischen Revolutionsbegriff auf den Bereich der Literatur bei Hugo vgl. Stéphane Zékian: Sommes-nous sortis du XIXe siècle? Le romantisme français comme matrice historiographique, in: Cahiers d'études germaniques (Les classiques d'hier aujourd'hui), Nr. 65, 2013, 33-46, hier 36.

es, die, dem Beispiel Hugos folgend, es zu revolutionieren gelte. Mit dieser Bestimmung des sozialistischen Realismus, den Aragon in seiner Rede vor dem Schriftstellerkongress mit der »revolutionären Romantik«¹⁴⁹ gleichsetzt, erweitert er die geltende Definition, wie sie zeitgleich von Panferov vorgestellt wird.¹⁵⁰ Sie ermöglicht es ihm, nicht nur Hugo, sondern auch Lautréamont, Rimbaud und sogar die Symbolisten als Vorläufer anzuführen. Es ist also kein orthodoxer sozialistischer Realismus, auf den sich Aragon bezieht; trotzdem signalisiert er mit dem Verweis auf die Doktrin eindeutig seine politische Zugehörigkeit.

Das Beispiel von Aragons Zugriff auf Hugo zeigt, dass es bei der Interpretation und Umsetzung der theoretischen und ästhetischen Leitlinien, die spätestens seit 1934 als verbindlich galten, Mitte der 1930er Jahre noch Spielraum gibt. Mit der Theorie des kulturellen Erbes wird die Möglichkeit einer Neuaneignung Hugos prinzipiell eingeräumt. Wie diese Lektüre genau zu gestalten und wie der Klassiker im Rahmen einer kommunistischen Gesellschaftsordnung zu gebrauchen sei, steht zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht fest. Das passt zu der relativen Offenheit, die den Schriftstellerkongress insgesamt charakterisiert. Natürlich ist der Impuls der Komintern für das Zustandekommen des Ereignisses entscheidend: Mit der Wahl Georgi Dimitrovs zum Vorsitzenden 1934 hatte die Organisation eine strategische Wende eingeleitet, insbesondere was die Theorie des »Sozialfaschismus« und die Priorität des Klassenkampfes betrifft. Diese Richtlinien werden zwar nicht aufgegeben, aber zeitweilig in Klammern gesetzt, um Bündnisse mit als »progressiv« betrachteten linksbürgerlichen Intellektuellen zu ermöglichen. Der Schriftstellerkongress ist ein Ausdruck dieser neuen Bündnispolitik. Doch konnte Wolfgang Klein zeigen, wie das Zaudern der Parteiführung bei der Vorbereitung dieses Ereignisses letztendlich die Bahn für individuelle Initiativen einiger Kommunisten freimachte.¹⁵¹ Als eine solche individuelle Initiative ist Aragons Bestimmung Hugos als »Realisten« zu werten.

Außerhalb des Kreises der sowjetischen und kommunistischen Intellektuellen wird Hugo weniger zur Illustration von theoretischen und ästhetischen Doktrinen herangezogen, sondern zur Aushandlung dessen, wie eine antifaschistische Einheitsfront überhaupt funktionieren könne. Der Klassiker wird als Integrationsfigur eingesetzt: Er dient dazu, einen Konsens zwischen kommunistischen und linksbürgerlichen Intellektuellen zu ermöglichen und erfüllt somit eine ähnliche Funktion wie der Humanismus-Begriff in der Volksfrontdiskussion.¹⁵² Er wird aber auch gebraucht, um Widersprüche

149 »Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire: deux noms d'une même chose.« Aragon: Le retour à la réalité, 470.

150 Vgl. dazu Sandra Teroni: Défense de la culture et dialogues manqués, in: Dies., Klein (Hg.): Pour la défense de la culture, 13-33, hier 25.

151 »C'est le *manque*, l'inexistence de directives venant d'en haut qui créent l'espace d'action pour les initiatives de ceux qui connaissent les choses et les nécessités. Ce n'est pas le Komintern qui se trouve derrière le Congrès, mais de façon déterminante, des communistes.« Wolfgang Klein: La préparation du congrès: quand l'appareil communiste ne fonctionne pas, in: Dies., Teroni (Hg.): Pour la défense de la culture, 35-64, hier 52. Hervorhebung im Original.

152 Vgl. Gregor Streim: »Grosse Ahnen« und »erbärmliche Erben«. Die Begründung des sozialistischen Humanismus in den literarisch-politischen Debatten des Exils, in: Matthias Löwe, Gregor Streim

im Projekt ›Einheitsfront‹ aufzuzeigen. Die Spannungen zwischen den unterschiedlichen Auffassungen von der Rolle der Kultur im Kampf gegen den Faschismus werden teilweise direkt von den Teilnehmern des Kongresses artikuliert.¹⁵³ Doch spiegeln sie sich noch deutlicher im Sonderheft, das die Zeitschrift *Europe* zum selben Zeitpunkt veröffentlicht.

5.3.2 Hugo in den Diskussionen um die antifaschistische Einheitsfront

Die Hugo-Sondernummer der *Europe* kommt im Juni heraus, also kurz vor dem Schriftstellerkongress. Ein Großteil der Beiträge des Hefts – Heinrich Mann, Pierre Abraham, Jean Cassou, André Chamson, Luc Durtain, Jean Guéhenno und Jean-Richard Bloch – nehmen auch an den Diskussionen im Trocadéro teil. Von Rolland, der sich zum Zeitpunkt des Kongresses in der UdSSR aufhält, wird ein Telegramm vorgelesen.¹⁵⁴ Hinzu kommen Alain (d.i. Emile-Auguste Chartier), René Lalou und Philippe Soupault, die regelmäßig in der *Europe* publizieren, sowie Marcel Raymond und Denis Saurat, zwei ausgewiesene Hugo-Kenner.¹⁵⁵ Anzumerken ist, dass die Diskussion um Hugo nicht – wie noch im Goethe-Sonderheft von 1932 – in einem internationalen Kreis geführt wird, sondern fast ausschließlich unter französischen Intellektuellen; Manns *Victor-Hugo*-Essay von 1931, der prominent an zweiter Stelle steht, bildet die einzige Ausnahme.¹⁵⁶ Es geht also nicht mehr darum, Hugos Rolle als Universalklassiker zu diskutieren – hier wirken die Autoren der *Europe* ähnlich desillusioniert wie die des *Mois* –, sondern einen Kontrapunkt zum Schriftstellerkongress zu bieten.

Die Beiträge der *Europe* können allesamt als Befürworter der antifaschistischen Einheitsfront angesehen werden, ein Teil von ihnen sogar als *compagnons de route*, die in der kommunistischen Gesellschaftsform und ihrer Verwirklichung in der UdSSR einen Ausweg aus der gegenwärtigen Krise der Demokratien sehen. Beim Schriftstellerkongress nennen etwa Guéhenno oder Abraham die Sowjetunion als Beispiel für ein har-

(Hg.): »Humanismus« in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland, Berlin 2017, 193-214.

153 Teroni: Défense de la culture et dialogues manqués.

154 Enthalten in: Teroni, Klein (Hg.): Pour la défense de la culture, 74.

155 Zur Sondernummer der *Europe* aus literaturkritischer Perspektive vgl. die Ausführungen von Brahmcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 721ff.

156 Heinrich Mann: Victor Hugo, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 23-40, übers. v. Marcel Beaufils. Der Text, der in der *Europe* abgedruckt wird, ist die Übersetzung des Hugo-Essays aus *Geist und Tat*, der sich selbst im Wesentlichen aus zwei 1925 entstandenen Artikeln zu den Romanen *Les Misérables* und *1793* zusammensetzt. Es handelt sich um *Victor Hugo und seine Romane. Das Werk eines Idealisten*, am 19.7.1925 in der *Vossischen Zeitung* herausgekommen, sowie *Victor Hugo und 1793*, im August 1925 im *Neuen Merkur* veröffentlicht. Der erste Abschnitt ist 1931 entstanden und erscheint 1935 auch als Nachwort von Joachims Hörspiel *Die Stimme Victor Hugos*. Vgl. Brigitte Nestler: Heinrich Mann-Bibliographie, Bd. 1: Das Werk, Morsum/Sylt 2000, 219.

monisches Verhältnis zwischen Kultur und Politik;¹⁵⁷ auch Heinrich Mann bezieht sich in seiner Intervention auf den Allunionskongress der Schriftsteller und erinnert an die dort beworbenen Erfolge der sowjetischen Kulturpolitik.¹⁵⁸

Die Sympathie für die UdSSR spiegelt sich in den Essays der *Europe*, in denen Hugo mit wesentlichen Aspekten des marxistischen Weltbilds in Zusammenhang gebracht wird. Ein wichtiges Thema ist die Revolution, wobei mehr oder weniger explizit eine Brücke zwischen der (bzw. den) französischen Revolution(en) von 1789, 1830, 1848 und 1871 und der russischen Revolution von 1917 hergestellt wird. Für Rolland ist Hugo der »Herold der Revolution – und der Revolutionen«¹⁵⁹, für Guéhenno derjenige, der die Revolution erzähle und erläutere und dadurch zur kollektiven Notwendigkeit mache.¹⁶⁰ Vor allem wird versucht, den Gegensatz zwischen Hugo und Marx zu überwinden, etwa bei Jean Cassou. Dieser zeichnet in seinem Beitrag eine neue Scheidelinie zwischen »tragischen Metaphysikern« (Pascal, Kierkegaard)¹⁶¹, die sich damit begnügten, das menschliche Unglück zu betrachten und als gottgegeben hinzunehmen, und »prosaischen Utopisten« (Voltaire, Hugo, Marx), die das Gottgegebene hinterfragten und darum bemüht seien »die Wirklichkeit zu verwandeln«¹⁶². Dass Hugo in seinen Werken – vor allem in seinem Drama über den spanischen Inquisitor Torquemada (1882) – die Willkür der Machthaber denunziert habe, ist für Cassou ein Indiz dafür, dass er die gesellschaftlichen Verhältnisse ähnlich wie Marx analysiert habe:

»Victor Hugo, voltairien visionnaire, propose dans un frisson de terreur cette très simple vérité: c'est que les maîtres des hommes, ceux qui les conduisent et ceux qui les inspirent, pourraient bien être fous... [...] Cette division de l'humanité entre exploités et exploités, on sait par quelles méthodes le génie positif de Marx entend l'abolir. On ne saurait demander à Hugo une détermination aussi précise. Hugo est un utopiste lyrique. Mais ici nous voyons ce qu'est l'utopie lyrique, par opposition au pessimisme métaphysique. Ce n'est pas une délectation morose et sans issue. C'est une sorte de rêverie active et fougueuse qui entraîne l'âme vers l'avenir, la fait adhérer à une résolution, une révolution.«¹⁶³

Nicht nur der Antagonismus zwischen Hugo und Marx wird von Cassou aufgehoben; auch der ansonsten so verschriene Idealist wird rehabilitiert. Er steht nun für einen

157 »Le principe de l'organisation rationnelle des sociétés [d.i. le principe de raison] trouve actuellement son plus grand accomplissement dans l'Union soviétique« (Jean Guéhenno: Ohne Titel, in: Teroni, Klein (Hg.): Pour la défense de la culture, 504-508, hier 508); »La poussée révolutionnaire, [...] nous la voyons s'épanouir en URSS, par la coopération, par la fusion de l'artiste et de l'ouvrier, de l'artiste et de la masse.« (Pierre Abraham: Ohne Titel, in: Ebd., 169-171, hier 171)

158 Heinrich Mann: La dignité de l'esprit, in: Ebd., 381-384, hier 382. Zu Manns Haltung gegenüber der Volksfront und den kommunistischen Parteien vgl. Schiller: Heinrich Mann und das Scheitern der Volksfront.

159 »Le chantre de la Révolution – et des Révolutions«. Rolland: Le vieux Orphée, 11.

160 »Il [le grand poète] nous raconte et nous enseigne cette révolution qui tous les jours se fait en nous et autour de nous. Sa claire parole la rendra en chacun plus consciente« Jean Guéhenno: Appel au poète d'aujourd'hui, in: Europe, Nr. 150, 1935, 100-113, hier 113.

161 Jean Cassou: Torquemada, in: Ebd., 74-87, hier 75.

162 Ebd., 80.

163 Ebd., 83.

praktischen und dem Zweck des gesellschaftlichen Wandels dienlichen Idealismus. Angesichts der andauernden »Ausbeutung des Menschen durch den Menschen«¹⁶⁴ in der Gegenwart, sei diese Form des öffentlichen Wirkens, der auf die Begeisterung der Masse durch die Macht der Ideale ziele, nützlicher denn je: »Et c'est pourquoi, après l'avoir quelque peu oublié, nous nous sentons disposés, malgré les rieurs, à revenir de toute la ferveur de notre admiration au vieil Hugo, le grand Hugo, celui des visions terribles, l'ennemi des prêtres, des rois et des dieux, le prophète de l'homme.«¹⁶⁵

In diesem Essay erfolgt die Rehabilitierung Hugos auch durch die Applikation marxistischer Formeln (z.B. die »Ausbeutung des Menschen durch den Menschen«), die Hugo selbst nie gebraucht hat, aber auf einer plausiblen Lesart des Werks gründen. Schließlich hatte sich der Schriftsteller in mehreren Texten für die Lebensbedingungen der unteren Schichten, der »Misérables«, interessiert. Auch wenn es sich dabei keineswegs um Darstellungen des Proletariats im marxistischen Sinn handelt, sind die Gemeinsamkeiten mit dem sozialkritischen Diskurs der Marxisten nicht zu übersehen.

Was man im Sonderheft der *Europe* jedoch vergeblich suchen wird, ist die kämpferische Rhetorik der Sowjetschriftsteller und -Ideologen. Von sozialistischem Realismus, kulturellem Erbe oder Einheit des Proletariats ist nirgends die Rede; auch von den antibürgerlichen Parolen, die einen Teil der Vorträge beim Schriftstellerkongress prägen, fehlt jede Spur. Im Gegenteil: In seinem Essay erklärt Mann, dass Hugos Stil alles andere als realistisch sei: »Cela [d.i. la force de Hugo] se voit dans son style. Style qui n'a rien de réaliste, et qui est la Vie même cependant. Qui n'est pas réaliste peut-être justement parce qu'il est la vie même. Car la simple réalité ne serait pas assez puissante pour supporter pareille masse de vie. Le style l'amplifie.«¹⁶⁶ Der Text wurde, wie gesagt, im Kern schon 1925 verfasst, also lange bevor der sozialistische Realismus zur verbindlichen Doktrin erklärt wurde, und ist deshalb der Intention nach mit Sicherheit keine direkte Absage an die durch die Kommunisten propagierte Ästhetik. Trotzdem scheint Manns Darstellung im Kontext des Jahres 1935 nur schwer mit diesem Paradigma überein zu bringen und macht nochmals die Distanz zwischen kommunistischen und linksbürgerlichen Auffassungen sichtbar. Auch die Charakterisierung Hugos als Bürger in diesem Essay konfligiert mit dem kommunistischen Diskurs. Sie erinnert in der Hervorhebung der Bodenständigkeit an Thomas Manns Goethe-Porträt als »Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters«:

»Victor Hugo n'a que les qualités courantes du bourgeois. [...] Il est un travailleur. Il a le sens de sa responsabilité. Il croit que l'homme, s'il sait œuvrer sur lui-même, est capable de s'élever au-dessus de lui-même. Il tient à la gloire. Il sait la gérer comme un capital.«¹⁶⁷

Mann liefert mit diesem Porträt eines individualistischen Bürgers das ideale Feindbild für die Befürworter der Diktatur des Proletariats. Allerdings wird, ähnlich wie bei

164 Ebd., 86.

165 Ebd., 87.

166 Mann: Victor Hugo, 36.

167 Ebd., 23.

Thomas Mann, der »Bürger« Hugo – und mit ihm so etwas wie das »bürgerliche Zeitalter« – von Heinrich Mann verabschiedet. Nachdem der Begriff auf den ersten Seiten des Textes nicht weniger als dreizehnmal wiederholt wurde, wird er durch die Bezeichnung »Sozialist« ersetzt: »C'est sur le roc de Guernesey qu'il [Hugo] devient socialiste.«¹⁶⁸ Diese Bekehrung erfolgt, so Mann, weil Hugo die Erfahrung des Leidens machte: Sie hat dadurch etwas Religiös-Mystisches, das wiederum im Gegensatz zu der geläufigen kommunistischen Auffassung steht.

Was im *Europe*-Aufsatz nur angedeutet ist, wird in *L'exemple* dann noch einmal in aller Deutlichkeit formuliert. Dort ist die Rede von »unbezweifelbaren Wahrheiten«, die der Dichter besitze: »la pitié et la justice, la rédemption des persécutés et des pauvres, le socialisme enfin, auquel lui [Hugo] aussi a été conduit non pas par Marx, mais par l'Evangile« (EX, 508). Damit wird das, was im Essay von 1931 angelegt ist, keineswegs entschärft, sondern vielmehr bekräftigt: Mann betont, dass es für ihn keinen Gegensatz, sondern eine Kontinuität zwischen Christentum und Sozialismus gibt und dass religiöse Empfindungen entgegen der kommunistischen Auffassung durchaus eine Rolle in der neuen Gesellschaftsordnung zu spielen hätten.¹⁶⁹

Das spirituelle oder gar mystische Element bei Hugo (ob es nun christlich oder allgemein »religiös« gedeutet wird) wird auch von den anderen Autoren der *Europe* hervorgehoben. Neben Alain,¹⁷⁰ Raymond¹⁷¹ und Bloch¹⁷² ist vor allem Saurat, Autor einer Studie zu Hugos Verhältnis zur Religion (*La religion de Victor Hugo*, 1927) zu nennen. In seinem Aufsatz bietet er eine eindrucksvolle Lektüre der »epischen« Gedichte *La fin de Satan* und *Dieu*.¹⁷³ Mit Nachdruck weist er am Beispiel Hugos auf Bestimmungen des Menschlichen und des Künstlerischen hin, die weit entfernt von den kommunistischen Anschauungen sind.

In der Zeitschrift wird Hugo ebenfalls angeführt, um grundsätzliche Vorbehalte gegenüber der kommunistischen Gesellschaftsform zu äußern. Einige Passagen klingen wie Mahnungen an die Akteure der Volksfront. Rolland berichtet, wie er als Jugendlicher von Hugo die Worte vernahm: »Vive la République!« Er kommentiert dann: »A cinquante ans de distance, il ne me déplaît point de n'avoir reçu de la bouche de Hugo que ce mot de garde. Je l'ai reçu, et je vous le transmets, compagnons. Serrons les rangs,

168 Ebd., 27.

169 Die Frage nach der Bedeutung des Religiösen in der Definition des Menschlichen spielt auch in der Humanismus-Debatte eine zentrale Rolle. Vgl. Streim: »Grosse Ahnen« und »erbärmliche Erben«, 209f.

170 »Hugo est évangélique absolument. Il est de ces hommes rares qui ont pris l'Evangile comme vrai, comme humainement vrai, et absolument vrai; comme tout vrai.« Weiter heißt es dann auch zur hugoschen Ausdrucksform: »Le vers, le beau vers, est religieux par lui-même; il est expérience religieuse.« Alain: Hommage à Victor Hugo, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 41-61, hier 54 u. 59.

171 Raymond diskutiert die These von Denis Saurat, ob Hugo ein »Mystiker« zu nennen sei, und überprüft sein Verhältnis zum Göttlichen. Marcel Raymond: *Points de vue sur Hugo*, in: Ebd., 123-134.

172 »Son [Hugos] rôle apparaît au voyant sous l'aspect d'une intercession entre les forces obscures, profondes, éternelles de la nature (qu'il appelle Dieu) et les souffrances de la vie. [...] Avocat de l'homme devant Dieu-Nature, il baigne par tout son être dans l'être divin, participe à son essence, et reçoit d'elle en retour la faculté de rendre l'arrêt.« Bloch: *La part de Hugo*, 176f.

173 Denis Saurat: *Le grand poète épique. La fin de Satan et Dieu*, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 135-163.

autour de la République.«¹⁷⁴ Trotz seiner Nähe zum sowjetischen Regime wiederholt Rolland hier sein Festhalten an einem demokratischen System. Ähnlich verhält es sich bei Alain, der unmissverständlich zu verstehen gibt, dass der Zusammenschluss mit den Kommunisten nur ein Zweckbündnis im Kampf gegen den Faschismus sein könne. Er erinnert dazu an Hugos Deutung der republikanischen Devise:¹⁷⁵ »Liberté d'abord. L'Égalité est belle aussi; seulement n'y a-t-il point péril à la faire marcher la première? Quant à la Fraternité, ce n'est qu'un sentiment délicieux qui permet tout.«¹⁷⁶ Die Verteidigung der Freiheit, insbesondere der Schaffensfreiheit, rechtfertigt, dass sich die linksbürgerlichen Intellektuellen auf die Volksfront einlassen; ihre Gefährdung durch die kommunistische Gesellschaftsform wird allerdings beim Schriftstellerkongress immer wieder thematisiert. Viele der Verurteilungen des Faschismus durch die linksbürgerlichen Intellektuellen können ebenso als implizite Mahnungen an die Kommunisten gelesen werden, etwa – um davon nur ein Beispiel zu geben – wenn Heinrich Mann die »Dignität des Geistes« verteidigt und erklärt: »Nous avons à défendre un passé glorieux de liberté intellectuelle et d'efficacité de l'esprit. [...] Nous sommes les continuateurs et les défenseurs de toute une tradition.«¹⁷⁷ Zu dieser Tradition gehört mit Sicherheit auch Victor Hugo.

In der *Europe* dient Hugo also dazu, die Grundsätze der linksbürgerlichen Intellektuellen in der Diskussion um die Volksfront zu bekräftigen. Insgesamt lassen die Zugriffe auf den Klassiker mehr Differenzen als Gemeinsamkeiten erkennen. In einem Punkt allerdings scheint Hugo die ihm zugeschriebene Rolle als Integrationsfigur zu erfüllen: in der Frage des Verhältnisses zwischen Schriftsteller und Masse. Dieser Aspekt gehört zwar nicht direkt zu den Grundprinzipien der kommunistischen Auffassung von Kunst und Kultur. Doch ermöglicht er im Kontext der Debatten um die Volksfront eine Annäherung zwischen den Lagern, oder genauer: eine Annäherung der linksbürgerlichen Intellektuellen an die kommunistischen Positionen. Beim Schriftstellerkongress wie im Sonderheft der *Europe* diskutieren diese die Frage, warum die »Kultur« vor der »Barbarei« gescheitert sei – so eine geläufige Interpretation des Siegeszugs des Faschismus¹⁷⁸ – und inwiefern auch die Intellektuellen dafür Verantwortung tragen. In zahlreichen Beiträgen wird in diesem Zusammenhang auf eine Trennung zwischen den Schaffenden und der Masse hingewiesen. In der *Europe* prangert Soupault den Individualismus der Schriftsteller an, »cette lâcheté à peu près universelle, cette indifférence qui s'étend, cet égoïsme ou cet égocentrisme qui obligent les écrivains à se placer sur un tout autre plan que les foules, à se croire des exceptions«¹⁷⁹. Dies ist ein Zugeständnis

174 Rolland: *Le vieux Orphée*, 11.

175 Alain bezieht sich auf folgende Passage aus *Le droit et la loi*: »La formule républicaine a su admirablement ce qu'elle disait et ce qu'elle faisait; la gradation de l'axiome social est irréprochable. Liberté, Égalité, Fraternité. Rien à ajouter, rien à retrancher. Ce sont les trois marches du perron suprême. La liberté, c'est le droit, l'égalité, c'est le fait, la fraternité, c'est le devoir. Tout l'homme est là.« Victor Hugo: *Le droit et la loi*: introduction au livre *Actes et paroles*, Paris 1875, VII.

176 Alain: *Hommage à Victor Hugo*, 42.

177 Heinrich Mann: *La dignité de l'esprit*, 383.

178 Vgl. Teroni: *Défense de la culture et dialogues manqués*, 29ff.

179 Soupault: *Depuis Les Châtiments ...*, 167.

an die kommunistische Analyse und ebnet den Weg für eine Neubestimmung der gesellschaftlichen Rolle der Intellektuellen. Beim Schriftstellerkongress warnt etwa Bloch vor einer Verabsolutierung des freiheitlichen Prinzips im Bereich der Kunst: »À Paris, il nous faut mettre en garde l'écrivain contre son penchant à s'attribuer une autonomie absolue en face de la société et à revendiquer une sorte d'indépendance totale et sans limite.«¹⁸⁰

In diesem Zusammenhang wird wiederholt auf Hugo als denjenigen Schriftsteller hingewiesen, der den Konflikt zwischen ästhetischer Autonomie und gesellschaftlicher Verantwortung am besten gelöst habe. Gide, der sich in seiner Rede vor dem Schriftstellerkongress explizit gegen die Erbetheorie wendet,¹⁸¹ sieht die Notwendigkeit einer »Kommunion«¹⁸² mit der Masse und beruft sich dazu auf das Beispiel des Klassikers: »Hugo sentait fort bien, du reste, de quel côté pouvait se trouver le salut. De là son énorme effort pour se rapprocher du peuple, pour parler au nom du peuple, pour le représenter.«¹⁸³ Bloch, der schon im *Europe*-Aufsatz Hugo als »Diener«¹⁸⁴ des Volks bezeichnet hatte, bezieht sich beim Schriftstellerkongress direkt auf das Jubiläum und den *Geist-und-Tat*-Essay von Heinrich Mann:

»Le hasard d'un cinquantenaire a incité beaucoup de nos amis à relire Victor Hugo, négligé par eux et un peu dédaigné au profit de l'art mallarméen et de son climat de confiance aristocratique. [...] Ils avaient oublié quelle sorte de résonance possède une œuvre qui a pour auditoire non pas seulement un groupe de délicat et quelques cénacles, mais un peuple tout entier. Heinrich Mann a eu raison de rappeler, au cours d'une étude admirable, la phrase que Hugo écrivit après le prodigieux succès des *Misérables*: ›Maintenant il y a, entre la masse et moi, un fluide‹.«¹⁸⁵

Hugo ist den Schriftstellern ein Beispiel für eine gelungene Adressierung der Masse, wovon seine immer wieder erwähnte Popularität zeugt.¹⁸⁶ In den Beiträgen wird nach den Gründen für diese Popularität gefragt. In seinem Essay kommentiert Mann die von Guéhenno angeführte Passage: »Victor Hugo se complaît, comme les lecteurs les plus simples, dans les effets violents et les brutalités. C'est ainsi qu'il les approche le mieux des ›idées‹.«¹⁸⁷ Hugo erscheint weit entfernt vom sozialistischen Realismus: Seine Botschaften und Ideale vermittelte er über Emotionen, nicht über die Vernunft. »Grossartige

180 Jean-Richard Bloch: *Création littéraire et société humaine*, in: Teroni, Klein (Hg.): *Pour la défense de la culture*, 127-133, hier 131.

181 »Où je crois qu'il y aurait erreur, c'est de vouloir trop indiquer ce qu'il importe de considérer dans les œuvres du passé, de trop préciser l'enseignement qu'on en peut tirer.« André Gide: Ohne Titel, in: Teroni, Klein (Hg.): *Pour la défense de la culture*, 181-187, hier 186.

182 Ebd., 185.

183 Ebd., 183.

184 »A dater de ce moment commence, dans la vie de Hugo, la carrière du serviteur. La religion qu'il s'est composée, dont il a puisé les éléments dans le persistant héritage du primitif en lui, cette religion lui donnera le moyen de légitimer, d'harmoniser, d'unifier les volontés du peuple, les desseins de la révolution, la mission du poète et les lois du monde.« Bloch: *La part de Hugo*, 176.

185 Ebd. Mann zitiert den Satz von Hugo zweimal in seinem Essay: Mann: *Victor Hugo*, 28 u. 38.

186 Etwa im Beitrag von Rolland, der ausführlich die Anteilnahme des »peuple« beim Begräbnis von 1885 beschreibt. Rolland: *Le vieux Orphée*, 13ff.

187 Mann: *Victor Hugo*, 28.

Macht des Gefühls« (GB, 510) ist auch die zentrale Eigenschaft des Dichters im Hugo-Essay von 1935: »Victor Hugo a été aimé pour sa force salubre, car l'amour profond et durable des humains va à celui qui, par son émotivité puissante, leur apporte un surcroît de chaleur.« (EX, 507) Bei Soupault ist Hugo umgekehrt derjenige, der zur Stimme der Massen wird: »Il permet à ceux qui souffrent de crier, à ceux qui sont bâillonnés il prête la plus grande, la plus puissante voix de l'époque.«¹⁸⁸

Es ist die Verbindung zwischen dem Klassiker und der breiten Masse, die am 20. Juni bei der Hommage im Trocadéro vorgeführt wird. An dem Abend wird, wie gesagt, auf Reden verzichtet; das Programm schöpft aus dem dichterischen Werk Hugos. Neben den klassischen Rezitationen durch Schauspieler werden z.B. *Les Djinns* durch einen Arbeiterchor vorgesungen. Die Fédération du théâtre ouvrier de France, eine Art Agitprop-Truppe, führt eine Adaption des Romans *Quatrevingt-treize* sowie eine Szene aus *Ruy Blas* auf. Es geht also darum zu demonstrieren, wie das »Fluidum« zwischen Schriftsteller und Masse entsteht und wie sich die Arbeiterklasse des Klassikers annimmt. Bemerkenswert ist, dass kein einziger publizistischer Text, keine Rede oder Streitschrift Hugos herangezogen wird, die zur »Untertextierung« der gegenwärtigen politischen oder gesellschaftlichen Situation hätte dienen können. Zwar werden einige anti-napoleonische Gedichte verwendet wie *Souvenir de la nuit du 4* oder *Le Sacre*. Aber wie gerade das letztgenannte Beispiel suggeriert, dominiert bei den Feierlichkeiten ein vergnügter, beinahe karnevalesker Ton. Das Gedicht, eine Satire auf die politischen Machenschaften im Kaiserreich, wird nach der Melodie des bekannten Volkslieds *Malbrough* gesungen; im Trocadéro führen es die Frères Marc auf, ein populäres Chansoniers-Duo der Zeit. Für Witz sorgen auch die Reime des Gavroche, die als Lieder adaptiert vorgetragen werden, oder ein Gedicht wie *Bon conseil aux amants* über den Menschenfresser Ogrousky.

Das Programm orientiert sich offenbar an dem Satz Aragons, der seine Hugorede mit den Worten eingeführt hatte: »Il y a plusieurs manières de prendre Hugo. La manière, aujourd'hui, pour des gens qui sont jeunes, c'est de le prendre par la barbe.«¹⁸⁹ In diesem Sinn wird im Trocadéro ein unehrerbietiger Umgang mit dem Klassiker gepflegt, der zugleich die Grundlage für seine Aneignung durch die Masse darstellt. Die Spannungen zwischen dem doktrinären, »realistischen« Hugo der kommunistischen Schriftsteller und dem republikanischen Bürger der linksbürgerlichen Intellektuellen werden dadurch zumindest zeitweilig gelöst. Vorgeführt wird Hugo als populärer Klassiker. Im schon einmal zitierten Bericht aus der Zeitung *Ordre* wird genau dieser Aspekt hervorgehoben:

»Jeudi soir, au Trocadéro, ›hommage universel‹ à Victor Hugo. Universel indique assez qu'il s'agit de l'hommage d'un parti; populaire aurait été mieux, car la foule qui remplissait la salle n'avait, en effet, rien de commun avec la foule des hommages officiels de la Sorbonne. [...] L'ensemble du public était bien peuple.«¹⁹⁰

188 Soupault: *Depuis Les Châtiments ...*, 169.

189 Aragon: Hugo réaliste, 61. Aragon kommentiert in seiner Rede das Gedicht *Bons conseils aux amants* und trägt abschließend *Les trois chevaux* vor, das auch den Abend am Trocadéro einleitet.

190 Geneviève Manceron: *Victor Hugo en salade russe*.

Das antifaschistische Klassikermodell ist 1935 eine Kompromisslösung. Es dient der Integration der unterschiedlichen Positionen im linken Oppositionsbündnis gegen den Faschismus, lässt aber zugleich die Spannungen zwischen kommunistischen und linksbürgerlichen Intellektuellen zum Vorschein treten. Das erklärt seine geringe gesellschaftliche Resonanz in den 1930er Jahren: Selbst in der Zeit des französischen Front populaire tritt die Figur Hugos nicht verstärkt in den Vordergrund. Tatsächlich wird sich das antifaschistische Klassikermodell erst in der Nachkriegszeit etablieren, wenn der Antifaschismus zum politischen Programm und zur kulturellen Identität der kommunistischen Diktaturen wird. Es ist dann bei Weitem nicht mehr so offen wie noch 1935.

5.4 Zwischenfazit zum Hugojahr 1935

Die Neubewertung Hugos durch die politische Linke anlässlich des Jubiläums von 1935 wird in der Regel auf einen Impuls der sowjetischen Kulturfunktionäre zurückgeführt.¹⁹¹ Wie ich meine, wird dieser Einfluss überschätzt: Nicht nur, dass sich der Kurswechsel in der Sowjetunion eigentlich schon früher abgezeichnet hatte, wie Truel gezeigt hat.¹⁹² Für die Modellierung Hugos zum antifaschistischen Klassiker gibt auch der Rückgriff auf den französischen Dichter in der deutschen Exilgemeinschaft einen entscheidenden Anstoß. Er ist es, der der Figur des exilierten Napoleongegners zu neuer Aktualität verhilft und sie als geeignete Integrationsfigur in der Formierung der Einheitsfront erscheinen lässt.

In diesem Kapitel standen die Funktionalisierungen Hugos durch unterschiedliche gesellschaftliche Interessengruppen im Mittelpunkt. Die Aspekte der diskursiven sowie der kulturellen Diversifizierung in den Zugriffen auf den Klassiker konnten dabei nur am Rande erwähnt werden. Für das Hugojahr 1935 ist neben der Etablierung des folgenreichen antifaschistischen Klassikermodells vor allem eine bis dahin nicht erreichte Vervielfältigung der Gebrauchsweisen im kulturpolitischen Diskurs kennzeichnend. Dominierten bei den Beethoven- und den Goethefeiern 1927 und 1932 ein Klassikermodell, wird der französische Dichter 50 Jahre nach seinem Tod in gleicher Weise zum *grand homme*, zum französischen Nationalklassiker, zum Universalklassiker, zum Klassiker des Exils, zum kommunistischen und zum antifaschistischen Klassiker modelliert. Diese unterschiedlichen Inanspruchnahmen widersprechen sich nicht unbedingt, teilweise sind sie sogar komplementär. Dennoch erscheint es zu diesem Zeitpunkt schwieriger denn je, Hugo auf ein Konzept festzulegen.

Ihre Ratlosigkeit angesichts dieses Tatbestandes formulieren einige Zeitgenossen. »Qu'est-ce à dire, sinon que dans Victor Hugo tous les partis peuvent réclamer leur belle part?«¹⁹³, fragt etwa ein Kritiker der Kulturzeitung *Comœdia*. Die Multiplizität der

191 Vgl. F.D. Rushworth: Victor Hugo and his marxists critics, in: French Studies, Bd. 4, Nr. 4, 1950, 333-344; Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 828ff.

192 Truel: L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS, 298.

193 Jules Vèran: Entre nous. Le royaliste Victor Hugo avant qu'il ne devint »poète de la démocratie«, in: Comœdia, 16.6.1935.

Zugriffe führt zur Relativierung aller Gebrauchsformen: Die Skepsis gegenüber der politischen Funktionalisierung von Klassikern, die schon 1927 und 1932 im Metadiskurs zu vernehmen war, findet 1935 Eingang in die an die breite Öffentlichkeit gerichtete Gedenkpublizistik. Sie prägt in den Gedenkfeiern der Nachkriegszeit mehr und mehr den Umgang mit Klassikern.

III. Klassikerfeiern der Nachkriegszeit – Destabilisierung der Klassikermodelle

Einleitung

Trotz der zunehmenden Diversifizierung der Gebrauchsformen in der Zwischenkriegszeit konnten sich 1927, 1932 und teilweise noch 1935 mit den Klassikermodellen relativ stabile Bedeutungssysteme durchsetzen, in die Beethoven, Goethe und Hugo je nach historischer und kultureller Bedarfskonstellation eingepasst wurden. Auf dieselben Deutungs- und Gebrauchsmodelle wird im Zweiten Weltkrieg rekurriert, wobei sich nun oft, schematisch dargestellt, zwei einander exkludierende Konzepte gegenüberstehen. Bestand 1927 noch eine Vermittlungsebene zwischen dem universalen und dem deutschen Beethoven, so erscheinen die durch die Alliierten gebrauchte Komponistenfigur und der im nationalsozialistischen Deutschland konstruierte »Beethoven Führer«¹ im antithetischen Verhältnis zueinanderzustehen. Ähnliches gilt für Goethe und Hugo, die zwischen 1933 bzw. 1939 und 1945 jeweils von zwei sich gegenüberstehenden Lagern eingesetzt werden.

Diese Polarisierungsphänomene dürften dazu beigetragen haben, das Bewusstsein für die Relativität der Klassikermodelle zu schärfen. Wenn zwei entgegengesetzte Konzepte bestehen, die jeweils beanspruchen, für den »ganzen« Klassiker zu stehen, lässt das die Validität beider Konzepte zweifelhaft erscheinen. In der bereits angeführten Umfrage des Allensbacher Instituts für Demoskopie erklärt etwa ein Teilnehmer (der als »jugendlicher Liebhaber« eingeführt wird) im Hinblick auf die Nazijahre: »Und dann wurde alles braun ausgerichtet. Goethe als Kämpfer und so...«² Dies spricht für ein Minimalbewusstsein dafür, dass es etwas »auszurichten« gibt – eben den Klassiker. Von solchen Einzelfällen auf einen hohen Reflexionsgrad innerhalb der Nachkriegsgesellschaften zu schließen, was die Funktionalisierung von Goethe und von Klassikern überhaupt betrifft, wäre zweifellos übertrieben. Aber die Erfahrung der Gleichzeitigkeit von widersprüchlichen Konzepten bzw. ihres raschen Aufeinanderfolgens könnte zumindest in Teilen erklären, warum die bis dahin so dominanten Klassikermodelle in der Nachkriegszeit rapide an Bedeutung verlieren.

1 Esteban Buch: *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*, Paris 1999, 233ff.

2 Hans Georg Brenner, Erich Peter Neumann, Elisabeth Noelle: *Goethe 1949*. Funkbearbeitung einer Massen-Umfrage in drei Teilen, unveröffentlichtes Typoskript des Instituts für Demoskopie Allensbach, 2. Aufl. 1952, II, 16. Vgl. Kapitel 6.2.1.

Nach 1945 gibt es nur noch eine politisch-kulturelle Sphäre, in der nach wie vor auf die handlungsweisende und gemeinschaftsstiftende Autorität von Klassikern gesetzt wird: die sowjetische. Dem je kulturellen und politischen Kontext entsprechend wird in den Ländern des Ostblocks bzw. in den kommunistischen Gegengesellschaften innerhalb der westlichen Demokratien an die alten Klassikermodelle angeknüpft, um das sozialistische bzw. kommunistische³ Gesellschaftsideal zu etablieren. In das neue, sozialistische bzw. kommunistische Klassikermodell werden Goethe, Hugo und Beethoven sukzessive eingepasst, wie es die Jubiläen von 1949, 1952 und 1970 dokumentieren.⁴ Wie nachfolgend am Beispiel der Goethefeiern in der SBZ (Kapitel 6.1.1.2) sowie der kommunistischen Hugofeiern in Frankreich (Kapitel 7) gezeigt wird, wird dabei versucht, die Mechanismen der Polyfunktionalität von Klassikern auszuschalten.

In den westlichen Kulturen hingegen werden die untersuchten Klassiker nach 1945 immer seltener als gemeinschafts- und identitätsstiftende, quasi religiöse Autoritäten eingesetzt. Dies belegt bereits das Goethejahr 1949, das im ersten und längeren Kapitel dieses dritten Hauptteils untersucht wird. Wenn sie überhaupt bestehen, münden die Versuche, die alten Klassikermodelle zu reaktivieren, mehr oder weniger ins Unverbindliche. Diese Entwicklung wird 1949 bereits registriert, und zwar bevorzugt im Breitendiskurs, der sich in der Nachkriegszeit zunehmend zum eigenständigen Ort der Klassikeraktualisierung entwickelt. Die Reflexion über die Funktionalisierungsmechanismen und die Polyfunktionalität von Klassikern, die in der Zwischenkriegszeit in geschlossenen Diskursarenen stattfand, erreicht dadurch schon weitere Rezipientenkreise. Im Beethovenjahr 1970 steht sie im Mittelpunkt des Gedenkens, wie in Kapitel 8 gezeigt wird. An diesem Gedenkjahr lässt sich eine Entwicklung ausmachen, die kennzeichnend für die Klassikerrezeption bis heute ist: Der Funktionalisierungsprozess wird fortan begleitet vom Bewusstsein über den beschränkten Wirkungsradius – den Partikularismus – der jeweiligen Funktionalisierungen, was eine weitere Erklärung für die Destabilisierung der alten Klassikermodelle bildet.

3 Ich gründe mich für die Verwendung der Adjektive ›sozialistisch‹ oder ›kommunistisch‹ (bzw. der Begriffe ›Sozialismus‹ oder ›Kommunismus‹) auf den Gebrauch in den jeweiligen kulturellen Kontexten: Die SBZ bzw. die DDR verstand sich als *sozialistischer* Staat; in Frankreich verstanden sich die Anhänger einer sozialistischen Gesellschaftsordnung nach Vorbild der UdSSR als *communistes*, womit sie sich von den reformistischen *socialistes* unterschieden.

4 Die Einpassung Beethovens in das sozialistische Klassikermodell geschieht schon 1952 anlässlich des 125. Todestags, der vor allem in der DDR aufwendig begangen wird. Vgl. Christina M. Stahl: Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung, Mainz 2009, 112ff.

6. Goethe 1949: zur Adaptierbarkeit der Klassikermodele in der Nachkriegszeit

In seiner Bilanz zum Goethejahr 1949 stellt Joachim Leithäuser nicht ohne Ironie fest:

»Der 100. Todes- und der 200. Geburtstag [Goethes] liegen so dicht beieinander, daß die Hauptredner von damals: Albert Schweitzer, [...] Thomas Mann [...] und Ortega y Gasset [...] auch die Hauptredner von heute waren. Immerhin war die Zeitspanne zwischen den beiden Ereignissen groß genug, um aus zahlreichen Goestätten Ruinen werden zu lassen.«¹

Damit ist die Paradoxie der ersten großen Nachkriegsklassikerfeier auf den Punkt gebracht: Sie steht allein durch die zeitliche Nähe im Kontinuitätsverhältnis zum Vorkriegsjubiläum, ist aber zugleich durch das Bewusstsein eines tiefen, durch die dreizehn Jahre Naziherrschaft und den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs bedingten Einschnitts geprägt. Die Frage der Kontinuität – oder der Diskontinuität – in der Goethe-rezeption, die in der Forschung zur Leitfrage wurde,² wird sich auch in diesem Kapitel stellen. Vorab scheint es mir wichtig, sie unter einem formalen Aspekt zu betrachten: Wie die Beobachtung von Leithäuser suggeriert, sind es Redner, die 1949 im Zentrum des Gedenkjahrs stehen und dieses hauptsächlich prägen. Wie auch 1932 ist die Hauptgattung des Jubiläums – ob im Osten oder im Westen – die Gedenkrede. Damit ist auf die Dominanz des kulturpolitischen Diskurses im Umgang mit dem Klassiker hingewiesen: Goethe wird 1949 auf den ersten Blick nach wie vor die Funktion einer gemeinschaftsstiftenden und/oder handlungsweisenden Autorität zuerkannt – auch wenn die-

1 Joachim G. Leithäuser: Das Goethejahr ist überstanden. Rückblick und Bilanz, in: Der Monat, Nr. 15, 1949, 286-296, hier 287. Ortega y Gasset, der 1949 tatsächlich eines der aktivsten Goetheredner in der Bundesrepublik und auswärts ist, hatte 1932 keinen öffentlichen Vortrag gehalten. Sein Essay *Um einen Goethe von Innen bittend* ist aber im Nachkriegsjubiläum durch Neuauflagen und diverse Bezugnahmen sehr präsent, sodass er Leithäuser rückblickend als eines der wichtigsten Dokumente der Hundertjahrfeier erscheint.

2 Vgl. zuletzt Ernst Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949: Kontinuität und Diskontinuität, in: Matthias Löwe, Gregor Streim (Hg.): »Humanismus« in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland, Berlin 2017, 23-38.

se Autoritätsfunktion je nach politischen und kulturellen Kontexten inhaltlich unterschiedlich bestimmt wird.

Dass das nicht selbstverständlich ist, wird klar, wenn man zum Vergleich die späteren Goethejubiläen heranzieht. 1982 und mehr noch 1999 wird zwar mit ähnlichem Aufwand Goethes gedacht, doch werden die Versuche den Klassiker als Autorität zu etablieren merklich seltener.³ Deutlich wird dies bereits bei der Sichtung des Materials: Anstelle von Gedenkreden hat man es nun mehrheitlich mit wissenschaftlichen Symposien und Publikationen sowie mit Vermittlungsangeboten in Form von Ausstellungen, TV-Filmen oder Merchandising-Produkten zu tun.⁴ 1949 findet lediglich eine wissenschaftliche Goethe-Tagung in Frankfurt am Main statt;⁵ nach 1982 erscheinen an die zehn Sammelbände mit Beiträgen, die anlässlich von Goethe-Kongressen in aller Welt gehalten wurden; nach 1999 sind es weit über dreißig.⁶ Die Aktualisierung Goethes findet Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr primär im kulturpolitischen, sondern vor allem im Spezial- und Bildungsdiskurs sowie vermehrt im Breitendiskurs statt (ähnliche Tendenzen lassen sich für die Hugo- und Beethovenjubiläen ausmachen). Doch finden sich erste Anzeichen für diese Entwicklungen schon im Goethejahr 1949.

Scheinen die zwei Goethejubiläen von 1932 und 1949 rückblickend im Kontinuitätsverhältnis zueinanderzustehen, dominiert bei den Zeitgenossen die Vorstellung eines Einschnitts, egal, ob dieser Einschnitt als Traditionsbruch gedacht ist (erinnert sei an die Ermahnung Richard Alewyns: »Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald. Darum kommen wir nun einmal nicht herum.«⁷) oder als mehr oder weniger lange Parenthese (diese kann lediglich die 13 Jahre der Nazi-Diktatur, aber im Sinne der ›Sonder-

-
- 3 Für das Goethejahr 1999 bildet die bereits zitierte Weimarer Festrede von Katharina Mommsen eine bemerkenswerte Ausnahme. Die Literaturwissenschaftlerin beklagt darin bezeichnenderweise den Bedeutungsverlust des kulturpolitischen Klassikerdiskurses, konkret die Tatsache, dass »die Verehrung, die früher den Meistern der Kunst entgegengebracht wurde«, schwinde und dass »die Literaturwissenschaft sich scheut, politische Fragen aufzugreifen.« Katharina Mommsen: Goethe und unsere Zeit. Festrede im Goethejahr 1999 zur Eröffnung der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft im Nationaltheater zu Weimar am 27. Mai 1999, Frankfurt a.M. 1999, 8 u. 12.
 - 4 Dahnke, dessen Aufsatz zu den Goethefeiern im Goethejahr 1982 erscheint, weist auf eine Erneuerung und Diversifizierung der Ansätze hin, wobei seine Beobachtungen in erster Linie für die Goethe-rezeption in der DDR gelten. Im Vordergrund stünden nun »die künstlerische Praxis« sowie die »literaturwissenschaftliche Forschung«. Vgl. Hans-Dietrich Dahnke: Humanität und Geschichtsperspektive. Zu den Goethe-Ehrungen 1932, 1949, 1982, in: Weimarer Beiträge, Bd. 28, Nr. 10, 1982, 66-89, hier 84f. Zu den Film- und TV-Produktionen in den Erinnerungsjahren vgl. Jana Piper: Goethe und Schiller in der filmischen Erinnerungskultur, Würzburg 2019. Zum Goethejahr 1999 vgl. den (kultur-)kritischen Rückblick von Matthias Luserke: Über das Goethe-Jahr 1999. Versuch eines Rückblicks, in: Ders. (Hg.): Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, Göttingen 2000, 133-143.
 - 5 Goethe und die Wissenschaft. Vorträge gehalten anlässlich des Internationalen Gelehrtenkongresses zu Frankfurt am Main im August 1949, Frankfurt a.M. 1951. An der Universität Leipzig findet im Rahmen des Goethejahrs zudem ein »alldeutscher Studentenkongress« statt. Vgl. dazu den Bericht: Sergei Iwanowitsch Tjulpanow: Goethe und das Lager der Demokratie, in: Neue Welt. Halbmonatsschrift, Bd. 4, Nr. 15, 1949, 3-13.
 - 6 So das Ergebnis von Recherchen im Gemeinsamen Verbundkatalog (GVK).
 - 7 Richard Alewyn: Goethe als Alibi, in: Hamburger akademische Rundschau, Bd. 3, Nr. 8-10, 1949, 685-687. Zu Kontext und Interpretation dieses bedeutenden, aber 1949 kaum ernsthaft diskutier-

wegsthese« ebenfalls die gesamte Romantik als Epoche des Irrationalismus umfassen). Der Rückgriff auf den Klassiker ist 1949 immer auch eine Antwort auf die durch die Nazi-Herrschaft und den Weltkrieg herbeigeführten Veränderungen der Verhältnisse seit 1932 – und zwar selbst dann, wenn diese Antwort aus heutiger Perspektive falsch erscheint.⁸ Nach den teils heftigen Diskussionen um den Wiederaufbau der wichtigsten Goethestätten in Weimar und Frankfurt in den unmittelbaren Nachkriegsjahren, bei denen sich die Frage nach der Inszenierung von Kontinuität bzw. Diskontinuität in der Kulturgeschichte schon einmal ganz konkret gestellt hatte,⁹ ist das Jubiläum von 1949 Anlass zur Evaluierung der alten Klassikermodelle. Inwiefern können das Nationalklassikerparadigma, aber auch das Universalklassikermodell und das im Kontext der Volksfront etablierte antifaschistische Klassikermodell, die den Klassikergebrauch in den 1930er Jahren vorstrukturierten, an den neuen historischen, politischen, kulturellen sowie medialen Kontext der Nachkriegszeit angepasst werden? Es ist die Frage der Kontinuität im Diskurs, die sich dann stellt: Inwiefern werden die in der Zwischenkriegszeit etablierten bzw. aktualisierten semantischen Rahmen (nationaler, universaler oder antifaschistischer Frame) übernommen? Und welche Funktion erfüllt dieser Rückgriff auf die alten Klassikermodelle in der Nachkriegszeit?

Im vorliegenden Kapitel liegt der Schwerpunkt also auf dem kulturpolitischen Diskurs, wobei, wie auch für das Goethejahr 1932, der Umgang mit dem Klassiker in drei Öffentlichkeitssphären verglichen wird: »Deutsche Nation«, »Frankreich« und »Welt«. Bedingt durch den Kalten Krieg und die Teilung der Welt – die auch eine Teilung der jeweiligen Öffentlichkeiten mit sich führt – kommt es zu einer Duplikation dieser Öffentlichkeitssphären und damit zu konkurrierenden Formen des Zugriffs auf den Klassiker. Deshalb rückt erneut die Frage der gegenseitigen Profilierung der unterschiedlichen Klassikerkonzepte in den Mittelpunkt. Zugleich bewirkt die kulturelle und politische Vervielfältigung der Zugriffe auf Goethe bei den Zeitgenossen ein immer stärkeres Bewusstsein für die Relativität ebendieser Zugriffe. Diese wird, wie im zweiten Teil des Kapitels gezeigt wird, in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit vor allem im Breitediskurs thematisiert. Der Klassikerstatus wird darin auf humorvolle Weise reflektiert, sodass er zuweilen als Ort eines Klassiker-Metadiskurses erscheint. Damit be-

ten Textes vgl. das Kapitel »Weimar und Buchenwald. Die Kölner Goethe-Rede des Remigranten im Jahr 1949«, in: Klaus Garber: *Zum Bilde Richard Alewyns*, München 2005, 81-97.

- 8 Die Forschung zum Goethejahr 1949, besonders zu den Feiern in der Bundesrepublik, kennzeichnet ein stark normativer Duktus. So zuletzt bei Osterkamp, der das »komplette intellektuellen Versagen« der deutschen Goetheredner diagnostiziert, die, »vor der geistigen Herausforderung, die es bedeutete, im Jahre 1949 als Deutscher, der die Nazi-Diktatur erlebt hatte, über Goethes Werk [...] zu sprechen«, gescheitert seien (Osterkamp: *Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949*, 34). Das ist von der Sache her richtig, doch ist es, wie ich meine, dienlicher, die Aktualisierungen Goethes in der Nachkriegszeit unter funktionaler Perspektive zu beleuchten und zu fragen, auf welchen gesellschaftlichen Bedarf sie jeweils reagieren.
- 9 Zur Neuerrichtung des Hauses am Frauenplan vgl. Bettina Meier: *Goethe in Trümmern: zur Rezeption eines Klassikers in der Nachkriegszeit*, Wiesbaden 1989, 196ff.; Paul Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar: eine Kulturgeschichte*, Göttingen 2015, 205ff. Zum Wiederaufbau des Frankfurter Goethehauses vgl. Meier: *Goethe in Trümmern*, 16ff., sowie Michael S. Falsch: *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, Dresden 2008, 82ff.

stätigt sich die für die 1930er Jahre festgestellte Bedeutungszunahme der populären Aneignungsformen. In der Nachkriegszeit kommt es mehr und mehr zu einer Verselbständigung des Breitendiskurses.

Die *Ansprache im Goethejahr 1949* von Thomas Mann, die eine originelle Neuinterpretation des Nationalklassikermodells bietet und in seiner inhaltlichen Gestaltung auf die Bedeutungszunahme des Breitendiskurses reagiert, ist einer der wenigen Texte, der sowohl in den westlichen als auch in den östlichen Öffentlichkeitssphären rezipiert wird und deshalb den Prozess der gegenseitigen Profilierung greifbar werden lässt. Er dient nachfolgend als Schlüsseldokument.

Schlüsseldokument: Thomas Mann, *Ansprache im Goethejahr 1949*

»Ich habe Ihnen nichts Neues zu sagen«:^{*1} So leitet Thomas Mann eine der zwei großen Ansprachen ein, die er im Goethejahr ein Dutzend Mal hält. Tatsächlich finden sich in den Essays von 1949 viele Elemente der früheren Texte über Goethe wieder. Dementsprechend gering ist das Interesse der Forschung für die Beiträge zum Nachkriegsjubiläum: Wenn es denn um das Goethejahr 1949 geht, stehen die heftigen Debatten im Mittelpunkt, die Mann mit seinem ersten Deutschlandbesuch nach dem Krieg auslöste.^{*2} Das von ihm entwickelte Klassikerkonzept wird hingegen selten besprochen – schließlich lädt der Schriftsteller selbst dazu ein, es als nebensächlich zu betrachten: »*Tout est dit* – es ist alles gesagt, von Deutschen und Nicht-Deutschen, und das Schlimme ist: ich selbst habe das Meine gesagt und meinen Sack geleert, in einem halben Dutzend Aufsätzen habe ich das getan und in einem ganzen Roman.«^{*3} Doch macht man es sich zu leicht, wenn man Thomas Mann zu sehr beim Wort nimmt. Mit der ungewöhnlichen *captatio benevolentiae* lenkt er die Aufmerksamkeit weg von der Frage nach der (schriftstellerischen) Originalität seines Goethebilds hin zum Problem der gesellschaftspolitischen Brauchbarkeit seines Klassikerkonzepts. Dass Mann 1949 »nichts Neues zu sagen« habe, bedeutet nicht, dass Goethe in seinen Augen funktionslos geworden sei. Dass eher das Gegenteil der Fall ist, belegen die zahlreichen Texte, die er aus Anlass des Nachkriegsjubiläums verfasst, vorträgt und für deren Verbreitung er sich einsetzt.

Mann hat seit den 1920er Jahren eine Vielzahl von Texten über Goethe veröffentlicht, die in Teilen oder in voller Länge während des Goethejahres 1949 zirkulieren. Neben den Essays *Goethe und Tolstoi* von 1922 und *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* von 1932, die beide ganz oder in Auszügen neu gedruckt bzw. übersetzt werden, sind vor allem der Roman *Lotte in Weimar* von 1939 sowie die Einleitung zur Anthologie *The Permanent Goethe* zu nennen.^{*4} Die weiteste Verbreitung erreichen allerdings die Beiträge, die Mann eigens für das Jubiläum verfasst. Der Vortrag *Goethe und die Demokratie* ist einer internationalen Öffentlichkeit zugedacht: Mann hält ihn 1949 u.a. in Chicago, Washington, New York, Oxford, London, Uppsala, Lund, Kopenhagen, Zürich, Bern und München.^{*5} Dabei handelt es sich in den meisten Fällen um akademische Feierlichkeiten zu Ehren Goethes oder Manns, der 1949 die Ehrendoktorwürden der Universitäten Oxford und Lund erhält. In der schriftlichen Fassung erscheint der Essay in mehreren Ein-

zelausgaben. Wie schon im Jahr 1932 lassen die Zeitschriftenpublikationen in der *Neuen Rundschau* und der *Wandlung* den Text in andere Diskursarenen treten.^{*6}

Als Schlüsseldokument dient in diesem Kapitel die *Ansprache im Goethejahr 1949*, die eine noch größere Bandbreite an Öffentlichkeitsphären erreicht.^{*7} Der Text besteht aus zwei Teilen, wobei erst der zweite formal und inhaltlich den Erwartungen an eine Gedenkrede – oder, um es mit Mann zu sagen, an einen der »obligaten Goethe-Vorträge« (AG, 670) – entspricht; den ersten kann man als Rechtfertigung des Schriftstellers vor der deutschen Öffentlichkeit zusammenfassen.

Zunächst zum zweiten, dem »Goetheteil«: Er geht teilweise wörtlich auf den Essay *Die drei Gewaltigen* zurück, den man aus diesem Grund als Variante des Schlüsseldokuments betrachten kann. Der Text entsteht auf Anfrage der *New York Times* und erscheint am 26. Juni 1949 unter dem Titel *Goethe: Faust and Mephistopheles*.^{*8} Im August wird er unter der Überschrift *Goethe, das deutsche Wunder* in der dem Anspruch nach internationalen Zeitschrift *Der Monat* veröffentlicht. Mann trägt den Essay ebenfalls im Rundfunk vor, einmal im Rahmen der BBC-Reihe *Goethe. A Radio Commemoration*,^{*9} einmal im Schwedischen Radio.^{*10} Schließlich verwendet er denselben Text noch für einen kurzen Artikel, der unter dem Titel *Goethe, der Gegenwärtige* in der schweizerischen Illustrierten *Sie und er* erscheint.^{*11} Damit erfährt die Goethe-Interpretation, die Mann in seine *Ansprache* einfließen lässt, bereits vorab eine weite internationale und intermediale Verbreitung.

In der Vortragsfassung ist die *Ansprache* primär an die deutsche Öffentlichkeit gerichtet, wobei »deutsch« explizit beide Teile des Landes meint. Mann hält die Rede nur zweimal: Am 25. Juli in der Paulskirche in Frankfurt und am 1. August im Deutschen Nationaltheater in Weimar.^{*12} In beiden Fällen wird sie durch Lautsprecher- und Radioübertragungen als mediales und »nationales« Ereignis inszeniert.^{*13} Verbreitet wird der Text durch Nachdrucke und Teilnachdrucke in Zeitungen, Zeitschriften und Illustrierten, und zwar sowohl in der am 23. Mai gegründeten Bundesrepublik (BRD) als auch in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ).^{*14} Auf diese Weise kommt der Essay in Berührung mit unterschiedlichen Formen des Klassikerdiskurses in Ost und West.

Die *Ansprache im Goethejahr* bleibt allerdings nicht den zwei deutschen Öffentlichkeitsphären vorbehalten. In übersetzter Fassung erscheint sie in diversen Zeitschriften in England, Frankreich, Dänemark sowie Polen und der Türkei.^{*15} Besprochen wird im Folgenden die Veröffentlichung in *Documents*, an der sich die Probleme einer interkulturellen Aneignung Goethes in der Nachkriegszeit thematisieren lassen. An eine (westliche) internationale Öffentlichkeit gerichtet sind die betont zweisprachige Festschrift *Das Goethe-Jahr* sowie die programmatische Zeitschrift *Common cause*, in denen ebenfalls Auszüge aus der *Ansprache* erscheinen: Sie zeugen von den Bemühungen, Goethe 1949 als Frontfigur für eine einheitliche Weltorganisation zu etablieren.

*1 Thomas Mann: Goethe und die Demokratie [1949], in: Essays VI 1945-1950, hg. v. Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 606-636, hier 606.

^{*2} Herbert Lehnert: »Goethe, das deutsche Wunder«. Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 12, 1999, 133-148; Günther Rüter: Thomas Manns Deutschlandbilder im Goethejahr 1949, in: Historisch-politische Mitteilungen, Bd. 16, 2009, 57-80; Sven Hanuschek: »Ich ließ alles bei gesunder Vernunft über mich ergehen«. »Ethnologische« Literaturwissenschaft anhand von Thomas Manns Deutschlandreise im Jahr 1949, in: Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich, Gerhard Lauer (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin 2009, 371-383.

^{*3} Mann: Goethe und die Demokratie [1949], 606.

^{*4} Thomas Mann: Phantasie über Goethe als Einleitung zu einer amerikanischen Auswahl aus seinen Werken [1948], in: Essays VI 1945-1950, hg. v. Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 300-347.

^{*5} Gert Heine, Paul Schommer: Thomas-Mann-Chronik, Frankfurt a.M. 2004, 456f.

^{*6} Zu den Medialisierungen des Essays *Goethe und die Demokratie* vgl. Georg Potempa: Thomas-Mann-Bibliographie, Bd. 1: Das Werk, Morsum/Sylt 1992, 599f.

^{*7} Thomas Mann: Ansprache im Goethejahr 1949, in: Essays VI 1945-1950, hg. v. Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 670-688. Im Folgenden werden Textstellen aus diesem Essay mit der Sigle AG gefolgt von der Seitenzahl zitiert.

^{*8} Thomas Mann: Die drei Gewaltigen [1949], in: Essays VI: 191945-1950, hg. v. Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 650-660.

^{*9} Vgl. das Begleitheft, in dem auch der Vortrag von Thomas Mann abgedruckt ist: The British Broadcasting Corporation (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe 1749-1949. A Radio Commemoration, London 1949.

^{*10} Ernst Loewy (Hg.): Thomas Mann. Ton- und Filmaufnahmen: ein Verzeichnis, Frankfurt a.M. 1974, 76.

^{*11} Zu den Medialisierungen des Essays *Die drei Gewaltigen* vgl. Potempa: Thomas-Mann-Bibliographie, Bd. 1, 602 u. 607.

^{*12} Der Weimarer Ansprache stellt Mann eine abweichende Einleitung voran: Thomas Mann: [Ansprache in Weimar], Essays VI 1945-1950, hg. v. Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 694-697. Im Folgenden werden Textstellen aus diesem Text mit der Sigle AGW gefolgt von der Seitenzahl zitiert.

^{*13} Vgl. Heine, Schommer: Thomas-Mann-Chronik, 458.

^{*14} Potempa verzeichnet fünf vollständige Nachdrucke sowie dreizehn unvollständige Auszüge in Zeitschriften und Zeitungen. Vgl. Potempa: Thomas-Mann-Bibliographie, Bd. 1, 604ff.

^{*15} Georg Potempa: Thomas-Mann-Bibliographie, Bd. 2: Übersetzungen, Interviews, Morsum/Sylt 1997.

Tabelle 5: Medialisierungen von Thomas Manns Ansprache im Goethejahr 1949 und seinen Varianten (Auswahl)

Art der Medialisierung	adressierte bzw. erreichte Öffentlichkeitssphäre	Interaktion mit...
Rede in der Paulskirche in Frankfurt am 25. Juli und im Deutschen Nationaltheater in Weimar am 1. August	›Deutsche Kulturnation‹ (Öffentlichkeitssphäre 1)	... kulturpolitischem Diskurs
Verbreitung in den ostzonalen Massenmedien (Rundfunk, Tagespresse)	Sowjetische Besatzungszone (Öffentlichkeitssphäre 1a)	... kulturpolitischem Diskurs
Verbreitung in den westdeutschen Massenmedien (Rundfunk, Tagespresse)	Bundesrepublik Deutschland (Öffentlichkeitssphäre 1b)	... kulturpolitischem Diskurs
Veröffentlichung in der Zeitschrift <i>Documents. Revue du dialogue franco-allemand</i>	›Frankreich‹ (Öffentlichkeitssphäre 2)	... kulturpolitischem Diskurs
Veröffentlichungen in der zweisprachigen Festschrift <i>Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year</i> und in der Zeitschrift <i>Common Cause</i> ; Vortrag im Rahmen der BBC-Reihe zu Goethe	›Menschheit‹ (Öffentlichkeitssphäre 3)	... kulturpolitischem Diskurs
Veröffentlichung in der Illustrierten <i>Sie und er</i> ; Verbreitung in den Massenmedien	Massen (Öffentlichkeitssphäre 4)	... Breitendiskurs

6.1 Goethe im kulturpolitischen Diskurs zwischen Ost und West

6.1.1 Öffentlichkeitssphäre 1: ›Deutsche Nation‹ – zur Reevaluierung des Nationalklassikermodells in der Nachkriegszeit

6.1.1.1 Thomas Manns *Ansprache im Goethejahr*: der Nationalklassiker als Spiegel deutscher Identität

In der *Ansprache im Goethejahr 1949* benennt Mann eindeutig seinen Adressatenkreis: »Mein Besuch gilt Deutschland selbst, Deutschland als Ganzem, und keinem Besatzungsgebiet.« (AG, 678) In der Weimarer Fassung der Rede heißt es sogar noch pathetischer: »Meine erste Wiederkehr nach Deutschland, mein Wiedersehen mit ihm, das mich so tief bewegt, gilt dem alten Vaterland als Ganzem.« (AGW, 694) Über die Realität der Zeit hinwegsehend¹⁰ – »ich finde das Land zerrissen und aufgeteilt in Zonen der Siegermächte« (AG, 677) – projiziert Mann eine nationale Einheit und greift dafür auf jenes geflügelte *Faust*-Wort zurück, das 1932 fester Bestandteil des nationalen Goethe-Frames war und der Legitimierung einer national-chauvinistischen Vereinnahmung des Dichters diene: »Lassen Sie ihn [den Gast aus Kalifornien] den Augenblick unbekümmert vorwegnehmen, den Goethes Faust seinen letzt-höchsten nennt: den Augenblick, wo der Mensch, wo auch der Deutsche ›auf freien Grund mit freiem Volke steht!‹« (AG, 678).

Mit der *Ansprache im Goethejahr* versucht Mann die Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹, also die historische Bedarfskonstellation für den Nationalklassiker, zu rekonstruieren. Das bedeutet nicht nur die Wiederherstellung von räumlicher Kontinuität, wie die einleitenden Worte klarstellen, sondern auch von zeitlicher Kontinuität. Es gilt Mann, den Bruch des Zweiten Weltkriegs zu überbrücken und »das Einst mit dem Jetzt [zu] verbinden« (AG, 670). Dazu gehört auch die Reintegration von zwei »Erlebniswelten« (AG, 670), der inner-deutschen und der exil-deutschen. Die erste Hälfte der Rede liest sich wie eine Rechtfertigung des Emigranten vor dem Hintergrund der Debatten um die ›innere Emigration‹ in den Jahren nach 1945, die durch die Vergabe des Frankfurter Goethepreises in den Westzonen erneut virulent geworden war.¹¹ Mann antwortet auf den »Vorwurf der Preisgabe [s]eines Vaterlandes« (AG, 674) mit der Versicherung, er habe auch im Exil »die deutsche Not geteilt« (AG, 675), womit eine Erfahrungsgemeinschaft zwischen ihm und seinen Zuhörern geschaffen werden soll.

Die Rekonstruktion der vielfach gespaltenen Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ erfolgt über Goethe, der als Faktor der zeitlichen und räumlichen Kontinuität fungiert. Dadurch wird nochmals sichtbar, dass sich Bedarfskonstellation und Klassikermodell gegenseitig bedingen: Mann reaktiviert das Nationalklassikermodell, indem er einen Bedarf nach Einheit und Reintegration postuliert. Hatte er in dem für die internationale Öffentlichkeit bestimmten Essay *Goethe und die Demokratie* den Aspekt der

10 Rüter spricht in diesem Zusammenhang von Manns »Wirklichkeitsblindheit«. Vgl. Rüter: Thomas Manns Deutschlandbilder im Goethejahr 1949, 71.

11 Zu den Hintergründen der Wahl Thomas Manns zum Goethepreis-Träger sowie den Reaktionen auf die Entscheidung vgl. das Kapitel »Thomas Mann – Träger des Goethepreises der Stadt Frankfurt a.M.«, in: Meier: Goethe in Trümmern, 116-171.

Repräsentativität des Nationalklassikers hervorgehoben – Goethe wird dort der »letzte Repräsentant und Gebieter Europas«¹² genannt – steht in der *Ansprache im Goethejahr* der Aspekt der Identität im Mittelpunkt. In der deutschen Rede verweigert Mann Goethe den Status als »Repräsentanten des ›guten‹ Deutschlands, das man »propagandistisch herausstellen« könne (AG, 683), und schlägt vor, richtiger »einen Ausbruch großen Deutschtums, eine Erscheinung deutscher Gewaltigkeit in ihm zu sehen« (AG, 683). Goethe wird also zum Spiegel *einer* deutschen Identität modelliert.

Nun hat die Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹, die Mann in seiner *Ansprache* adressiert, 1949 längst keine mediale Grundlage mehr. War in der SBZ seit 1945 ein zentralisiertes und gelenktes Mediensystem eingerichtet worden, das im Dienst der militärischen und später politischen Staatsführung stand,¹³ so hatte sich in den alliierten Besatzungszonen bis 1949 allmählich eine föderale Medienstruktur entwickelt, die, nach Aufhebung des Lizenzzwangs, aus einem offenen Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt einerseits und einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkordnung andererseits bestand.¹⁴ Die deutsche Teilung geht mit einer Teilung der medialen Öffentlichkeit einher. Das Goethejahr bildet hier keine Ausnahme, wie auch die getrennten Medialisierungen von Manns Essay in Ost und West bestätigen: In der SBZ wird die *Ansprache* im SED-eigenen Thüringer Volksverlag veröffentlicht und in mehreren parteikontrollierten bzw. parteinahen Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt, wie der *Neuen Welt* (das der SMAD, der sowjetischen Militäradministration untergestellt ist) oder der Kulturbund-Zeitschrift *Sonntag*; in der BRD erscheint sie im Einzeldruck im Suhrkamp-Verlag und wird von liberalen Zeitungen wie der *Frankfurter Rundschau* oder der *Welt* verbreitet.¹⁵ Dasselbe gilt für die Wiedergabe im Radio: Die *Ansprache* wird am 25. Juli vom Hessischen Rundfunk und am 1. August vom Mitteldeutschen Rundfunk übertragen und jeweils von den anderen Sendern der Zone übernommen.¹⁶ Die Rede wird durch ihre Medialisierungen in zwei hermetische Kommunikationssysteme eingespeist, in denen divergierende Auffassungen von ›deutscher Nation‹ gelten.

Die Öffentlichkeitssphäre, die Mann in seiner *Ansprache* projiziert, ist daher eine rein symbolische. Genauer handelt es sich um einen symbolischen Raum ohne realen Medienraum. Bemerkenswert ist dabei die Kontinuität mit dem Goethejahr 1932. Der symbolische Raum der Goethefeiern 1949 definiert sich primär über die deutsche Sprache, der eine horizontale und vertikale Vernetzungsfunktion zugeschrieben wird. Als »wahre und unverlierbare Heimat« (AG, 672), ist sie das verbindende Element zwischen dem Emigranten und den in Deutschland Verbliebenen, aber auch zwischen Ost- und Westzone, bleibt sie doch, so Mann, »frei, von Besatzungen unberührt« (AG, 678). »Die Furcht, daß man nicht mehr dieselbe Sprache spreche« (AG, 675), die der Redner kurz

12 Mann: Goethe und die Demokratie [1949], 617.

13 Vgl. Gunter Holzweissig: Massenmedien in der DDR, in: Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Köln [u.a.] 1999, 573-601; Anke Fiedler: Medienlenkung in der DDR, Köln 2014.

14 Vgl. die Beiträge von Koszyk, Schütz und Kutsch in Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Köln [u.a.] 1999.

15 Zu den Medialisierungen der *Ansprache im Goethejahr* vgl. Potempa: Thomas Mann-Bibliographie, Bd. 1, 804ff.

16 Vgl. Loewy (Hg.): Thomas Mann. Ton- und Filmaufnahmen, 78f.

erwägt, wird durch die historische – also vertikale – Rückbindung an die Sprache Goethes überwunden: Mann erklärt, dass beim Lesen der *Iphigenie*, »jedem für Kunst Empfänglichen, der deutsch versteht« (AG, 682), die Tränen kämen. Wie auch 1932 ergibt sich über die Erinnerungsorte zusätzlich eine symbolische Topografie der Nation, die diesmal nur aus den zwei Polen Weimar und Frankfurt besteht: Durch seine Anwesenheit in den zwei Städten möchte Mann die »beiden geweihten Goestätten« (AGW, 694) verbunden wissen – womit zugleich der Sakralisierungsreflex, der so typisch für das Zwischenkriegsjubiläum ist, reaktiviert wird. Dass auch die Erinnerungsorte Anker deutscher Identität sind, wird am Lob Weimars deutlich: Im Deutschen Nationaltheater betont der Redner, dass Weimar die Stadt sei, nach der er sich im Exil »sehnte, und die in [s]einer Vorstellungswelt, wie in der jedes überhaupt vom Geist berührten Deutschen, eine so bedeutsame Rolle spielt« (AGW, 695). Eine identitätsstiftende Funktion schreibt Mann schließlich sich selbst als Schriftsteller zu: »Wer sollte die Einheit Deutschlands gewährleisten und darstellen, wenn nicht ein unabhängiger Schriftsteller, dessen wahre Heimat, wie ich sagte, die freie, von Besatzungen unberührte deutsche Sprache ist?« (AG, 678). In Weimar sieht er ein »Symbol« darin,

»daß Ost- und Westdeutschland, abseits und oberhalb von allen Unterschieden ihrer staatlichen Regimenter, aller ideologischen, politischen und ökonomischen Gegensätze, auf kulturellem Grund sich gefunden und ihre Goethe-Preise in diesem besonders festlichen Jahr ein und derselben Schriftstellerpersönlichkeit zuerteilt haben.« (AGW, 695)

Insofern ist Mann selbst der Beweis der von ihm beschworenen kulturellen Kontinuität. Denn dass es ein Schriftsteller ist, der auch in der Nachkriegszeit als identitätsstiftender Faktor wirke, ist eine zusätzliche Legitimation für das auf Goethe zurückzuführende Nationalklassikermodell.

In Abwesenheit einer einheitlichen medialen Öffentlichkeitssphäre projiziert Mann eine ideale Öffentlichkeit, die, wie auch 1932, auf der Idee der Kulturnation gründet. Das Deutschland, das in der *Ansprache* entworfen wird, definiert sich (immer noch) über seine Sprache, seine Erinnerungsorte und seine Schriftsteller. Symptomatisch ist die Insistenz, mit der Mann die »Empfänglichkeit für Kunst« und den »Geist« in den oben angeführten Zitaten zur Voraussetzung für die Zugehörigkeit zur Kulturnation macht. Die projizierte Öffentlichkeitssphäre wird damit auch exkludierend definiert, allerdings nicht gegenüber anderen Nationen, wie noch in den Essays von 1932, sondern gegenüber dem Anderen der Kultur, das mit dem Nationalsozialismus, mit den »ruchlosen Verderbern Deutschlands und Europas« (AG, 673) gleichgesetzt wird.

Die Trennung zwischen Tätern und Opfern, die der Autor hier vornimmt,¹⁷ mutet im Vergleich zu früheren Aussagen zur kollektiven Verantwortung der Deutschen – u. a. in der Radiobotschaft *Die Lager* bzw. *Die deutschen KZ* – versöhnend an.¹⁸ Das ist aber

17 Zu seinen Radioansprachen *Deutsche Hörer* erklärt Mann: »Jeder Schimpf, jedes heiße Wort des Zornes und des Abscheus darin [galt] nur den machthabenden Verführern Deutschlands und ihren Untaten.« (AG, 673f. Hervorhebung SP)

18 Vgl. Rüter: Thomas Manns Deutschlandbilder im Goethejahr 1949, 70. Vgl. auch den öffentlichen Brief von Paul Olberg, der seine Enttäuschung darüber ausspricht, dass Manns *Ansprache* »wie

keine grundsätzliche Kehrtwende: Die Frage nach dem »Seelenbild«¹⁹ der Deutschen, die er seit 1945 in mehreren Texten, u.a. im Essay *Deutschland und die Deutschen* (1945) und im Roman *Doktor Faustus* (1947) behandelt hatte, wird in der *Ansprache* in Verbindung mit dem Nationalklassiker gebracht.²⁰ Goethe wird nicht vorbehaltlos zur positiven Identifikationsfigur modelliert, sondern zum Reflex einer gespaltenen deutschen Identität. Anders formuliert: Mann rekurriert auf das (alte) Nationalklassikermodell und – das zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der er das *Faust*-Zitat vom »freien Volk« anführt – streitet dabei auch nicht die Kontinuität mit dem Zwischenkriegsjubiläum ab; Mann rekurriert also auf das (alte) Nationalklassikermodell, funktioniert es aber gewissermaßen um. Der Nationalklassiker ist nun das, was die Deutschen *nicht* sein können.

Das Klassikerkonzept, das Mann in seiner *Ansprache* entwirft, setzt er dem positiven – man könnte sagen floskelhaften – Porträt des Dichters aus der Perspektive der Welt entgegen, der Goethe »als Dichter und Weisen, als Lebensfreund und Friedenshelden, als Gesegneten der Natur und des Geistes, als Liebling der Menschheit« (AG, 68of.) erscheine. Wie schon im Essay *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* sowie im Roman *Lotte in Weimar* beschreibt er den Klassiker im Widerspruch dazu als komplexe, zwiesgespaltene Dichterfigur, die sich nur in oxymorischen oder im Gegenteil pleonastischen Formulierungen fassen lässt:

»Etwas Göttliches war es mit ihm [Goethe], mit dem ironisch-liebevoll, kühl-majestätisch, grundgütig Allumfassenden seines Wesens – und etwas Dämonisches doch auch an dunkler Getriebenheit, naturelbischer Vieldeutigkeit, vitalem Magnetismus, in Geist aufflammender Lebensgewalt.« (AG, 681)

Bis in die Wortwahl hinein ähnelt dieses Porträt dem vor dem Krieg entworfenen. Doch diente die Charakterisierung des göttlich-dämonischen Goethe 1932 noch als Kontrastfolie, als Zeichen der Gefahren, die der bürgerliche Individualismus in sich berge, und

eine Entschuldigung für Ihre [Manns] früheren scharfen (und doch so gerechten) kritischen Urteile und Verurteilungen« klinge. Paul Olberg: Offener Brief an Thomas Mann in: *Volksrecht* (Zürich), 9.9.1949. Zitiert nach: Klaus Schröter (Hg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit: Dokumente 1891-1955*, Frankfurt a.M. 2000, 394-398, hier 395.

19 Thomas Mann: *Deutschland und die Deutschen*, in: *Essays*, Bd. 5: *Deutschland und die Deutschen 1938-1945*, hg. v. Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 1996, 260-281, hier 263.

20 Mann hatte Goethe schon in früheren Texten als Schlüsselfigur deutscher Identität dargestellt. Zu nennen ist der Essay *Deutschland und die Deutschen*, in dem er die Figuren Luthers und Goethes kontrastiert; die Reihe deutscher »Monumental-Gestalten« wird im Goethejahr in den *Drei Gewaltigen* um die Figur Bismarcks erweitert (Vgl. Mann: *Die drei Gewaltigen* [1949], 650). Was die *Ansprache* von diesen Überlegungen unterscheidet, ist zum einen der gezielte Rückgriff auf das Nationalklassikermodell, zum anderen die Tatsache, dass sie – anders als die genannten Essays – direkt an die Deutschen adressiert ist. Geht es in *Deutschland und die Deutschen* darum, deutsche Identität der Weltöffentlichkeit begreifbar zu machen, möchte die *Ansprache* einen Prozess der Reflexion und Bewusstwerdung deutscher Identität innerhalb der deutschen Öffentlichkeit einleiten. Zu Manns lebenslänglicher Beschäftigung mit der Frage der deutschen Identität vgl. das Kapitel »Thomas Manns Summe des Deutschtums« in: Dieter Borchmeyer: *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017, 844-905.

die es, so Mann, zu überwinden gelte, so wird es nun der Öffentlichkeitosphäre ›Deutsche Nation‹ als Spiegel entgegengehalten.²¹ Der Klassiker verkörpert die Widersprüche, die die deutsche Identität als Ganzes ausmachten. Entgegen der »populären und schon abgeschmackten Unterscheidung [...] zwischen einem ›bösen‹ und einem ›guten‹ Deutschland« (AG, 683), gelte der Grundsatz: »Großes Deutschtum hat von Gutheit soviel, wie Größe überhaupt davon haben mag, aber das ›böse‹ Deutschland ist immer auch in ihm« (AG, 683). Diese fundamentale Ambivalenz sieht Mann in der Person und dem Werk Goethes verwirklicht, allem voran im *Faust*-Drama, in dem sich »der geöffnete Blick [des Dichters] für die Widersprüche, für das Böse im Guten, die Verderbnis der Idee durch ihre Verwirklichung« (AG, 684) offenbare. In der Figur Goethes ließe sich »ein Ausbruch großen Deutschtums, eine Erscheinung deutscher Gewaltigkeit [...] sehen – allerdings die sublimste, humanisierteste, gebändigste Abwandlung davon« (AG, 683). Diesem kräftigen Lob folgt der Aufruf: »Es ist ein Wunder!« (AG, 683), der am Ende seiner Rede amplifizierend wiederholt wird: »Noch einmal, es ist ein Wunder!« (AG, 688). Die maximale Synthese, die Goethe in der *Ansprache* verkörpert, bekommt dadurch etwas Unwirkliches. Mann betont auch die Einmaligkeit dieser »Vereinigung des Urbanen und des Dämonischen«, die »in so gewinnender Größe kein zweites Mal vorgekommen [sei] in der Geschichte der Gesittung« (AG, 688).

Dass Mann das Unwiederbringliche an der Erscheinung Goethes herausstellt, ist nicht allein der Gattung Laudatio geschuldet. Der Nationalklassiker erscheint dadurch als Ausnahmefall deutscher Identität: Er ist das, was eigentlich unmöglich ist. Goethe ist in der *Ansprache* so etwas wie das inverse Spiegelbild des Deutschen. Seine Vorbildfunktion ist, vereinfacht gesagt, eine negative: Sie dient der Bewusstwerdung einer widersprüchlichen deutschen Identität. Damit büßt der Klassiker zugleich seine Autoritätsfunktion ein: Er ist nicht mehr (oder in viel geringerem Maße) derjenige, der in prophetischen Botschaften zur Gegenwart ›spricht‹ oder Handlungsweisen vorgibt. Zweimal stellt Mann in seinem Vortrag die Frage der Applizierbarkeit des goetheschen Vorbilds auf die gegenwärtige Wirklichkeit – ohne sie jedoch direkt und eindeutig zu beantworten. Der Goetheteil wird eingeleitet mit der Frage: »Was [...] lehrt und rät uns sein [Goethes] Werk, was hat es je gelehrt und verkündigt?« (AG, 680), gefolgt von der kryptischen Antwort: »Nichts und alles.« (Ebd.) Auch am Ende bleibt dem Hörer eine letztgültige *message* vorenthalten: Die Frage »Was hat Goethe uns bedürftigen Menschen geraten?« (AG, 687) wird mit einem erneuten Hinweis auf die fundamentale Widersprüchlichkeit der Klassikerfigur und seiner »Sätze« (Ebd.) beantwortet, was die Gültigkeit der eigentlichen Botschaft von vornherein relativiert. In seiner Aktualisierung Goethes reaktiviert Mann zwar eindeutig das Nationalklassikermodell, er verweigert

21 Yahya Elsaghe weist darauf hin, dass Mann den Begriff des ›Dämonischen‹ im Hinblick auf Goethe erst in den Nachkriegsessays verstärkt bemüht. Für ihn hat dieses Substantiv, das Mann zwar von Goethe übernimmt, aber mit einer vergleichsweise unscharfen Bedeutung versieht, eine »euphemistische Funktion«. Es ermögliche, »die im Namen des deutschen Volks verbrochenen Scheußlichkeiten [...] an etwas ›Dunkles, Nicht-Urbane[s]‹, ›Unmenschliches‹ anzuschließen, das er [Mann] unter der Signatur des Dämonischen in Goethes Persönlichkeitsstruktur [...] ausmache.« Ziel sei es, »Goethe als Nationalschriftsteller zu retten« und »für die überwiegende Mehrheit der Deutschen als Integrationsangebot zu wahren.« Yahya Elsaghe: Einleitung, in: Thomas Mann: Goethe, hg. von Yahya Elsaghe und Hanspeter Affolter, Frankfurt a.M. 2019, 32ff., 41 u. 20.

ihm jedoch die handlungsweisende Rolle, die ihm in der Zwischenkriegszeit zufiel. Der Nationalklassiker kann 1949 nicht mehr Prophet seiner Nation sein, er ist nur noch Medium der Reflexion über die eigene Identität.

Mann versucht mit seinem Deutschland-Besuch 1949 ein transzoniales Medienereignis zu provozieren. Die sorgfältige Planung der Auftritte in Frankfurt am 25. Juli und in Weimar am 1. August 1949, bei denen der Schriftsteller bis auf abweichende Einleitungsworte in Weimar dieselbe Rede hält, sollte eine simultane mediale Aufmerksamkeit in Ost- und Westdeutschland erzeugen. Mit der Reaktivierung und der Reinterpretation des Nationalklassikermodells sollte in beiden Teilen des Landes eine Reflexion über das, was deutsche Identität ausmache, angestoßen werden. Das gelingt nur bedingt: Zwar berichten die Medien jenseits der jeweiligen Zonengrenzen ausführlich über die Planung und den Ablauf der Besuche in Frankfurt und Weimar,²² sie tun es aber zumeist mit polemischer Absicht. Manns Deutschlandbesuch bewirkt das Gegenteil dessen, was intendiert war: Statt einer einheitlichen deutschen Öffentlichkeit kristallisieren sich zwei distinkte Öffentlichkeitssphären heraus, in denen Goethe ganz unterschiedliche Funktionen zugewiesen werden. Dementsprechend wird auch das Reflexionsangebot, das Mann mit dem Rückgriff auf den Nationalklassiker macht, divergierend angenommen.

6.1.1.2 Der antifaschistische Nationalklassiker: Goethe in der SBZ (Öffentlichkeitssphäre 1a)

Auch in der Ostzone wird das Nationalklassikermodell reaktiviert. Das Goethejubiläum dient dort der Behauptung nationaler Einheit, gemäß der in den Jahren der Staatsgründung verfolgten Wiedervereinigungsstrategie der SED.²³ Da die 1948 von Thüringer Behörden ausgehenden Bemühungen um eine Koordinierung der Goethefeiern in Frankfurt und Weimar fehlschlugen,²⁴ wird die Einheit ins Symbolische verlagert. So beschwört der SED-Vorsitzende Otto Grotewohl, der seine Rede anlässlich der Goethefeier der Jugend am 22. März in Weimar hält, die Verbindung beider Goethestätten:²⁵

»Für uns [...] gibt es nicht einen Weimarer und nicht einen Frankfurter Goethe. Für uns gibt es nur einen Goethe, und der gehört dem ganzen deutschen Volke. Und so wenig es für uns einen Weimarer und einen Frankfurter Goethe gibt, so wenig gibt es für uns

22 Vgl. die Presseauschnittssammlungen in der HAAB: Goethefeiern in Deutschland 1949; Goethejahr – Bücher und Vorträge.

23 Diese Wiedervereinigungsstrategie wurde zum Teil gegen die Absicht der sowjetischen Militäradministration verfolgt. Zum Verhältnis von nationaler Frage und Kulturpolitik im Programm der SED vgl. Gunther Mai: Staatsgründungsprozeß und nationale Frage als konstitutive Elemente der Kulturpolitik der SED, in: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, Köln [u.a.] 2000, 33–60.

24 Meier: Goethe in Trümmern, 94ff.

25 Zum Ablauf der Goethefeiern der Jugend, eines der Höhepunkte des Goethejahrs in der SBZ, sowie zur Rede Grotewohls vgl. Ebd., 210–215.

ein Weimarer und ein Frankfurter Deutschland. Für uns gibt es nur ein Deutschland, denn es gibt nur ein deutsches Volk.«²⁶

Grotewohl nutzt die Symbolorte der Kulturnation, um eine deutsche Einheit zu projizieren. Damit ist eine Gemeinsamkeit mit Mann angesprochen: Ungeachtet der zonalen und medialen Teilung wird in der SBZ eine Öffentlichkeitssphäre ›Deutsche Nation‹ rekonstruiert, in der Goethe als »klassischer Nationalautor«²⁷ zelebriert werden kann. Manns Einheitsappell wird dementsprechend als Bestätigung des eigenen Programms aufgegriffen und in der Presse als »Bekenntnis zur deutschen Einheit« kommentiert.²⁸

Die Reaktivierung des Nationalklassikerparadigmas erfolgt in der SBZ allerdings durch die Überlagerung mit dem antifaschistischen Klassikermodell, wobei der Begriff ›antifaschistisch‹ sich seit 1935 und mehr noch seit 1945 weg von einer integrativen und hin zu einer programmatischen Formel entwickelt hatte. ›Antifaschistisch‹ ist nun nahezu synonym mit ›sozialistisch‹; das Einpassen Goethes in das antifaschistisch-sozialistische Klassikermodell orientiert sich dabei maßgeblich an Luckács' Aufwertung der Klassik in den Schriften des Moskauer Exils.²⁹ Auch in diesem Punkt wird in der SBZ von einer Entsprechung mit Manns Klassikerkonzept ausgegangen. Die positive Deutung von Fausts Kolonisationsplänen, die schon im Essay von 1932 enthalten ist, wird mit der luckáschen perfektibilistischen Interpretation in Verbindung gebracht. »Dem Dichter, dessen ganzes Alterswerk voll ist von sozialer Utopie [...], war es von Herzen ernst mit Fausts letztem Abenteuer und seinem höchsten Augenblick« (AG, 686): Diese Passage sowie die entsprechende aus *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* werden in der *Neuen Welt*³⁰ und in der Essay-Sammlung *Zu neuen Ufern*³¹ abgedruckt, die beide vom Verlag Tägliche Rundschau herausgegeben werden und daher der Propagandaverwaltung der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) untergestellt sind.

Die *Ansprache im Goethejahr* wird vollständig oder in Teilen von mindestens fünfzehn ostzonalen Zeitungen, Zeitschriften und Verlagen abgedruckt.³² Allein durch die auf-

26 Otto Grotewohl: Amboß oder Hammer. Rede an die deutsche Jugend auf der Goethefeier der Freien Deutschen Jugend am 22. März 1949 in der Weimar-Halle, Berlin 1949, 79.

27 Alexander Abusch: Der klassische Nationalautor, in: Deutsches Bekenntnis zu Goethe. Festgabe zur Goethe-Feier der Deutschen Nation, Leipzig 1949, 11-13.

28 Anonym: Vorbild und Vollender unseres Volks. Das Goethebild Thomas Manns, in: Nationalzeitung, 2.8.1949. Vgl. auch die Kommentare zur Rede in Frankfurt in der ostzonalen Presse: Anonym: Thomas Manns Frankfurter Mahnwort zur Einheit, in: Tägliche Rundschau, 27.7.1949; Anonym: Im Dienste der Einheit. Thomas Mann über die deutsche Lebensfrage, in: Nationalzeitung, 30.7.1949.

29 Lothar Ehrlich, Gunther Mai, Ingeborg Cleve: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, in: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, Köln [u.a.] 2000, 7-31, bes. 11.

30 Thomas Mann: Ueber Goethe, in: Neue Welt, Bd. 4, Nr. 16, 1949, 22-25.

31 Thomas Mann über Goethe, in: Zu neuen Ufern. Essays über Goethe, Berlin 1949, 105-108.

32 Potempa: Thomas Mann-Bibliographie, Bd. 1, 605f. Vgl. auch die umfangreiche Sammlung an Presseauschnitten (Goethejahr 1949 – Bücher und Vorträge) in der HAAB Weimar. Das *Sächsische Tageblatt*, das Organ der liberal-demokratischen Partei Deutschlands, ist das einzige Printmedium, das in Manns *Ansprache* einen Widerspruch zur offiziellen Propaganda wahrnimmt. Die Zeitung wählt als Überschrift den Satz aus den einleitenden Worten in Weimar, den Mann eindeutig als Warnung an das neue politische Regime versteht: »Freiheit, Recht und Würde des Individuums dürfen nicht untergehen.« Aus der Weimarer Rede Thomas Mann, in: Sächsisches Tageblatt, 4.8.1949.

wendige Verbreitung des Textes in den Printmedien wird die hohe Übereinstimmung zwischen Manns und dem eigenen Klassikerkonzept signalisiert, von der medialen Berichterstattung ganz zu schweigen.³³ Der Schriftsteller, so lassen sich die Kommentare in der Presse zusammenfassen, befürworte und bestätige den Umgang mit dem ›klassischen Erbe‹ in der SBZ. Die Vereinnahmung Goethes sowie auch Manns in der SBZ sind schon mehrfach ausführlich besprochen worden.³⁴ Im Folgenden soll deshalb gezielt nach den Unterschieden im Rückgriff auf das Nationalklassikerparadigma gefragt werden. Als repräsentatives Beispiel für die Funktionalisierung Goethes in der SBZ wird die Festrede des Kulturbundpräsidenten Johannes R. Becher bei der Goethefeier der Deutschen Nation herangezogen.³⁵ In seinem Vortrag mit der Überschrift *Der Befreier* entwickelt Becher ein Klassikerkonzept im Rahmen der für die Klassikrezeption in der SBZ/DDR maßgeblichen Erbetheorie. Der Text ist auch deshalb von Interesse, weil er als Antwort auf das von Mann präsentierte Konzept gelesen werden kann: Becher ist in den Nachkriegsjahrzehnten darum bemüht, die Mann zugeschriebene Stellung des modernen Nationalschriftstellers und damit die Nachfolge Goethes für sich in Anspruch zu nehmen.³⁶ In ihrer Stilisierung Goethes zum Nationalklassiker geben beide Schriftsteller Auskunft darüber, wie sie ihre eigene gesellschaftliche Funktion begreifen.

Goethe dient in der SBZ der Projektion einer gesamtdeutschen Identität, was die Reaktivierung des Nationalklassikermodells rechtfertigt. Der Dichter soll als Waffe im »Kampf um die Einheit Deutschlands«³⁷ eingesetzt werden. Becher nutzt seine Rede, um für diesen Kampf zu mobilisieren: »Goethes Geist schwebt über ganz Deutschland. Und in ganz Deutschland soll er durch Euch, junge Leute, endlich verwirklicht werden.«³⁸ Die vereinheitlichende Funktion, die dem Nationalklassiker zugeschrieben wird, ist also nicht nur symbolisch, sondern vor allem strategisch gedacht. In Kontinuität mit der antifaschistischen Bündnispolitik des Exils (›Volksfront‹) wird das ›klassische Erbe‹ in den Nachkriegsjahren von der Parteiführung gebraucht, diesmal um die ›fortschrittlichen‹ bürgerlichen Kräfte für das ›neue Deutschland‹ zu gewinnen.³⁹

33 Vgl. Thomas Coll: Die Deutschen und Thomas Mann: die Rezeption des Dichters in Abhängigkeit von der politischen Kultur Deutschlands 1898-1955, Baden-Baden 2000, 332ff.

34 Vgl. u.a. Meier: Goethe in Trümmern; Ingeborg Cleve: Der Goethe-Pakt. Das Goethejubiläum und die Formierung der Kulturöffentlichkeit im Staatsgründungsprozeß der DDR 1949, in: Archiv für Sozialgeschichte, Bd. 39, 1999, 423-443; Hanuschek: »Ethnologische« Literaturwissenschaft; Rütger: Thomas Manns Deutschlandbilder im Goethejahr 1949; Anna Artwińska: Poetry in the Service of Politics. The Case of Adam Mickiewicz in Communist Poland and Johann Wolfgang von Goethe in East Germany, Frankfurt a.M. 2015, übers. v. Kalina Iwanek.

35 Johannes R. Becher: Der Befreier. Rede, gehalten am 28. August 1949 im Nationaltheater Weimar zur 200. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Wolfgang von Goethe, Berlin 1949.

36 Cleve: Der Goethe-Pakt, 339. Zum Selbstverständnis Bechers als Nationalschriftsteller vgl. Jens-F. Dwars: Johannes R. Becher – der »klassische Nationalautor« der DDR?, in: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, Köln [u.a.] 2000, 175-184.

37 Goetheausschuß des Landes Thüringen (Hg.): Das Goethejahr 1949. Unsere Leistungen und Veranstaltungen in Weimar, Weimar 1950, 3. Zitiert nach: Meier: Goethe in Trümmern, 202.

38 Becher: Der Befreier, 53. Hervorhebung im Original.

39 Mai: Staatsgründungsprozeß und nationale Frage, 40f.

Konkret ist damit ein Appell an eine als bildungsbürgerlich verstandene Kulturvorstellung intendiert, um eine soziale Elite – »Vertreter akademischer Professionen, Lehrer, Ärzte, Verwaltungsfachleute, aber auch Ingenieure«⁴⁰ – zonenübergreifend vom sozialistischen Projekt zu überzeugen, wie Ingeborg Cleve erklärt:

»Tendenziell konservativ ausgerichtet, politisch desorientiert und gespalten, ökonomisch verunsichert, zum Teil moralisch erschüttert und sozial deklassiert, sollte der Rekurs auf die Weimarer Klassik ihnen eine ziemlich vage, aber aus Kaiserzeit und Weimarer Republik mehr oder weniger vertraute Basis der Selbstverständigung, der sozialen Verortung und der nationalen Besinnung anbieten, die während der NS-Zeit zwar umgedeutet worden, aber nicht verloren gegangen war.«⁴¹

Die Reaktivierung des Nationalklassikermodells erklärt sich nicht nur aus der Wiedervereinigungsstrategie der SED; sie ermöglicht es auch, eine historische und kulturelle Kontinuität zu fingieren. Die bündnispolitische Taktik, die seit 1945 vereinzelt erprobt worden war, wird 1949 systematisch angewendet, was Cleve in ihrer ausführlichen Analyse des Goethejahrs in der SBZ gezeigt hat. Einzelinitiativen wie die des mehrheitlich bürgerlichen Weimarer Goethe-Ausschusses werden zur Vorbereitung des Jubiläums zunächst unterstützt, um nach und nach von einem zentralen – d.h. von Partei und Militäradministration kontrollierten – Ausschuss für das Goethejahr absorbiert zu werden.⁴² Hier wird der Unterschied zum antifaschistischen Klassikermodell, wie es 1935 begründet worden war, sichtbar: Wurde Hugo damals hauptsächlich von den linksbürgerlichen Intellektuellen gebraucht, um das eigene Verständnis von ihrer gesellschaftlichen Funktion gegenüber der kommunistischen Auffassung einzubringen, wird der Prozess 1949 umgekehrt. Mit Goethe sollen nun die sozialistischen Vorstellungen im Kreis der bürgerlichen Intellektuellen durchgesetzt werden.

Die bündnispolitische Taktik spiegelt sich auf diskursiver Ebene, wovon die Rede Bechers ein Beispiel gibt. Dass der Autor in Goethe die »wahrhafte Freiheit der Persönlichkeit«⁴³ verwirklicht sieht und diesen Aspekt über mehrere Seiten ausführt, kann als Zugeständnis an genuin bürgerliche Werte aufgefasst werden. Indem er das »Vorbild«⁴⁴ derer lobt, die sich zum »ganzen Menschen«⁴⁵ ausbildeten, knüpft er an die Vorstellungswelt des Bildungsbürgertums an. Doch dass es sich dabei um eine argumentative Strategie handelt, wird spätestens dann klar, wenn das so gelobte Prinzip der persönlichen Freiheit in die kommunistische Gesellschaftsordnung integriert und damit faktisch annulliert wird. Denn Goethe, so Becher, habe selbst die Erkenntnis gehabt,

»daß alle Menschen die Menschheit ausmachen, alle Kräfte zusammengenommen die Welt, und daß in zunehmendem Maße die Erkenntnis der Natur und die Lösung der Welträtsel ein Akt menschlicher Gemeinschaft sein müsse, die in einer Neuordnung

40 Cleve: Der Goethe-Pakt, 431.

41 Ebd., 432.

42 Ebd., 428ff.

43 Becher: Der Befreier, 32.

44 Ebd.

45 Ebd., 34.

der menschlichen Verhältnisse anzustreben, das vornehmste Anliegen jeder wahren menschlichen Individualität sei.«⁴⁶

Die bürgerlichen Ideale der »Freiheit der Persönlichkeit« und des »wahrhaften Menschentums«⁴⁷ werden – ausgehend vom Satz »Nur sämtliche Menschen leben das Menschliche«⁴⁸ – entindividualisiert und auf das Ganze der Gesellschaft übertragen. Der sonst verschmähte bürgerliche Individualismus wird somit integriert. Die oben beschriebene Volksfrontstrategie – Mobilisierung und Absorption bürgerlicher Kräfte – wird von Becher diskursiv-rhetorisch umgesetzt. Der Rückgriff auf das Nationalklassikermodell dient nicht, wie bei Mann, der Affirmation von *kultureller*, sondern der Herstellung von *gesellschaftlicher* Einheit: Mit Goethe wird eine kulturelle Identität beschworen, gemeint ist aber ein gesellschaftlicher Konsens. Anhand des so modellierten antifaschistischen Nationalklassikers lässt sich in der SBZ die Solidarität der bürgerlichen Elite mit dem sozialistischen Projekt, dessen Grundstein die Arbeiterbewegung ist, demonstrieren. Dieser gesellschaftliche Konsens wird im Goethejahr auch durch die Einbeziehung der unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten bei den zahlreichen Festakten inszeniert:⁴⁹ Zu den Feierlichkeiten werden Vertreter aller sozialen Klassen geladen, die die Verwirklichung »nationaler« Einheit darlegen sollen.

Die Idee von nationaler Einheit, die dem Gebrauch des Nationalklassikermodells in der SBZ zugrunde liegt, steht nicht im fundamentalen Widerspruch zu der Manns. Bei den ostzonalen Goethefeiern geht es im Kern um die gesellschaftliche Umsetzung des Ideals der Kulturnation. Der Herstellung von gesellschaftlicher Einheit auf der Grundlage von Kultur ist auch Mann nicht grundsätzlich abgeneigt. Im nachträglich in der US-amerikanischen Presse veröffentlichten *Reisebericht* erwähnt er mehrfach lobend die sowjetische Kulturpolitik, die »die Macht des Geistes wohl zu schätzen« wisse und im Bereich der »Volkszerziehung« überzeugende Ergebnisse erreicht habe.⁵⁰

Der Antagonismus zwischen Manns und Bechers Klassikerkonzepten wird vor allem an ihren gegensätzlichen Auffassungen von deutscher Identität fassbar. Mann nutzt das Nationalklassikermodell für eine Reflexion über die deutsche Identität. In der SBZ dient es dagegen ihrer Fixierung. Die Botschaft lautet: Goethe *ist* die deutsche Identität, er ist so etwas wie die DNA des Deutschen. Prägnant benennt Becher diese Kongruenz:

»So tief ist unsere Substanz, so unabdingbar ist das Beste, das wir Deutsche unser Eigen nennen, verwandt mit dem Wesen Goethes, daß, in diesem Einssein und Aufeinander-

46 Ebd., 36f.

47 Ebd., 35.

48 Brief Goethes an Friedrich Schiller vom 5.5.1798, in: Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe: Der Briefwechsel, Bd. 1: Text, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 2009, 649-651.

49 Zum genauen Ablauf der einzelnen Feierlichkeiten vgl. das Kapitel »Die Veranstaltungen des Goethejahres«, in: Meier: Goethe in Trümmern, 207-226. Zusammenfassend auch Cleve: Der Goethe-Pakt, sowie das Kapitel »Communist celebrations: around the Goethe jubilee«, in: Artwińska: Poetry in the Service of Politics, 75-84.

50 Thomas Mann: Reisebericht [1949], in: Essays VI 1945-1950, hg. von Herbert Lehner, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 704-717, hier 710 u. 712.

Angewiesensein, es undenkbar ist, daß ein einheitliches, friedliches Deutschland entstehen kann, in dem nicht Goethe in allen deutschen Herzen beheimatet wäre.«⁵¹

Der Klassiker dient der Bestimmung deutschen Wesens, oder, um es mit Mann zu sagen, des »Deutschtums« (AG, 683). Bechers Vorstellung von Identität ist aber nicht nur im höchsten Maße essenzialistisch, sie ist vor allem rein prospektiv. Er ist, genau wie das »einheitliche, friedliche Deutschland«, mit dem eine grundsätzliche Solidarität besteht, eine »Erstehung«: Besser ließe sich nicht sagen, dass der antifaschistische Nationalklassiker eine (Re-)Konstruktion ist. Er ist ein Programm, das es umzusetzen gilt: »Das Reich, das Goethe heißt, ist kein Traumreich, kein Märchenreich, es ist ein irdisches Reich, ein wirkliches Reich. Es will ein wirkliches, menschliches deutsches Reich sein.«⁵² Identität hat bei Becher nichts mit Geschichte zu tun, sondern allein mit Zukunft.

Damit ist der entscheidende Widerspruch zu Mann angesprochen: Wo dieser auf der Wiederherstellung zeitlicher und räumlicher Kontinuität besteht, weist Becher – im Einklang mit der Erbetheorie – jegliche Verbindung mit früheren Formen der Klassikerrezeption zurück. So fordert er eingangs, »das herkömmliche und unfruchtbar gewordene Gespräch« über Goethe »zu unterbrechen und es nach einer grundsätzlich veränderten Richtung hin neu zu beginnen«⁵³. »Von einem Neuen sei die Rede«⁵⁴, lautet die Losung, die dann Schritt für Schritt umgesetzt wird. Goethe wird »befreit«⁵⁵, indem alle Bestandteile des früheren Nationalklassikerkonzepts aufgerufen und im Sinne des antifaschistischen bzw. sozialistischen Klassikermodells neu besetzt werden, etwa die oben genannte Vorstellung von der »Freiheit der Persönlichkeit«, die dem bildungsbürgerlichen Zugriff auf Goethe zugrunde liegt: »Dem jämmerlichen Betrug mit der Freiheit der Persönlichkeit, wie ihn das Bürgertum verübt, stellen wir das Bild von der freien Persönlichkeit entgegen, wie es Goethe gezeichnet hat.«⁵⁶ An der Stelle von »Goethe« könnte auch stehen: »der Sozialismus«, also »das Bild der freien Persönlichkeit, wie der Sozialismus es gezeichnet hat.« Denn ähnlich wie bei Petersen 1932 ist »Goethe« nur die Form, in die ein ideologischer Inhalt gegossen wird: Becher spricht sozialistisch mit goetheschen Begriffen. Goethe-Worte wie das vom »freien Volk auf freiem Grunde« oder von der »Forderung des Tages«⁵⁷ werden von ihm umgedeutet und in die eigene Sprache integriert:

»Der freie Mensch, das freie Volk auf freiem Grunde ist die Forderung unserer Epoche geworden, aus der Forderung der Epoche Goethes hervorgehend. Dem Licht im

51 Becher: Der Befreier, 49.

52 Ebd., 53.

53 Ebd., 5.

54 Ebd.

55 »Das Reich, das Goethe heißt, wiederzuentdecken ist gleichbedeutend damit, daß wir Goethe, den Befreier, befreien müssen aus den Händen derer, die sein Erbe so schändlich verschwendet und so schamlos mißbraucht haben.« Ebd., 50.

56 Ebd.

57 »Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages« Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre [1829], hg. v. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1989 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 10), 557.

Westen, das zur Zeit Goethes aufging [d.i. die Französische Revolution], ist in unserem Zeitalter der Glanz gefolgt, den die russische Revolution über uns ausstrahlte.«⁵⁸

Zur Verweigerung der historischen Kontinuität kommt die Ablehnung der räumlichen Kontinuität. Bechers Verständnis von nationaler Identität ist nicht integrativ: Es schließt all jene aus, an denen »die Schuld von über 50 Millionen Menschen, hingemordet in zwei Weltkriegen«, haften, »die heute sich nicht laut genug tun können mit der Forderung nach einer freien Persönlichkeit«, kurz: den »Kapitalismus«⁵⁹. Becher folgt dem antifaschistischen Gründungsmythos der SBZ/DDR, der auch die Abgrenzung zu den Westzonen rechtfertigt. Dem Westen – in dem Kapitalismus, Faschismus und Bürgertum gleichgesetzt werden – wird der Zugriff auf den Nationalklassiker verwehrt, wie die folgende Forderung nach »Befreiung« deutlich zu verstehen gibt: »So müssen wir Goethe befreien von all denen, die Goethe nach wie vor für ihre veralteten Anschauungen in Beschlag nehmen und ihn so auslegen, als wäre er nichts weiter als der Repräsentant irgendeiner guten alten Zeit.«⁶⁰ Das ist eine weitere Umdeutung des antifaschistischen Klassikermodells, denn der Klassiker dient hier nicht mehr der Integration des (progressiven) Bürgertums, sondern der Exklusion seiner vermeintlich faschistischen Komponente. Damit wird nochmals die strategische Dimension der Mobilisierung einer sozialen Elite sichtbar. Vor allem aber wird deutlich, dass Becher Manns Reflexionsangebot eine eindeutige Absage erteilt: Den Nationalklassiker als Spiegel einer deutschen Identität zu betrachten, widerspricht dem Selbstverständnis der zukünftigen Deutschen Demokratischen Republik als progressiven und antifaschistischen Nation.

Goethe und die Weimarer Klassik, das ist bekannt, werden in der SBZ/DDR im Licht einer umfassenden gesellschaftspolitischen Theorie interpretiert und in den Dienst der sozialistischen Ideologie gestellt.⁶¹ An Bechers Rede wird sichtbar, wie durch die Überlagerung von Nationalklassiker- und antifaschistischem Klassikermodell eine Identifikation mit dieser Ideologie quasi »erzwungen« wird. Denn Ideologie und Identität sind bei Becher ein und dasselbe. Indem es sich mit seinem antifaschistischen Nationalklassiker identifiziert, identifiziert sich das deutsche Volk mit dem sozialistischen Programm. Die (Neu-)Bestimmung von deutscher Identität rechtfertigt sowohl bei Mann als auch bei Becher den Rückgriff auf das Nationalklassikermodell. Manns reflexivem Konzept stellt Becher allerdings sein programmatisches antifaschistisches Nationalklassikerkonzept entgegen. Damit gehen zwei konträre Auffassungen von der gesellschaftlichen Funktion des Nationalklassikers und somit auch des modernen Nationalchriftstellers einher. Für Mann ist er eine gesellschaftskritische Instanz, für Becher dagegen eine mobilisierende Kraft, die der Gesellschaft die Richtung weist.

58 Becher: Der Befreier, 50.

59 Ebd.

60 Ebd., 51.

61 »Zu keiner Zeit wurde in der deutschen Geschichte so zielstrebig und umfassend versucht, auf der Basis einer allgemein verbindlichen Theorie, die Weimarer Klassik für ideologische und kulturelle Zwecke zu verwerten wie in dieser Erziehungsdiktatur.« Ehrlich, Mai, Cleve: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, 8.

Das antifaschistische Nationalklassikerkonzept wird in der SBZ als alternativlos präsentiert. Es gibt kein Modell, das in seiner Auslegung Spielraum gewährt, sondern Modell und Konzept sind im Grunde identisch. Mit der scharfen Polemik gegen die ›bürgerlichen‹ Formen des Umgangs mit Goethe, die allesamt als falsch bzw. verfälschend bezeichnet werden, wird versucht, den Mechanismus der Polyfunktionalität auszuschalten. Die Botschaft lautet, dass es nur einen möglichen Zugriff auf den Klassiker gibt. Um das Konzept durchzusetzen wird auf die Strategie der Reintegration der Diskurse zurückgegriffen: Das antifaschistische Nationalklassikerkonzept wird in den Jahren der Staatsgründung aufwendig in alle gesellschaftliche Praxisbereiche propagiert, sei es Wissenschaft, Kunst oder Alltagskultur. Das trifft übrigens auch auf Manns *Ansprache* zu. In der *Neuen Welt* erscheint der Text neben Aufsätzen von parteinahen Literaturwissenschaftlern wie Alexander Dymshitz und Wilhelm Girnus sowie von als neutral geltenden Philologen wie Hans Mayer oder Ernst Bloch.⁶² In der hochoffiziellen *Festgabe zum Goethejahr*, in der er an erster Stelle abgedruckt ist, interagiert er mit den Beiträgen von Schriftstellern wie Herbert Eulenberg, Ilse Langner, Anna Seghers oder Arnold Zweig.⁶³ Und in Magazinen wie der Frauenzeitschrift *Für dich* oder der *Illustrierten Rundschau* finden sich neben den Berichten über Manns Goetherede auch einmal Kreuzworträtsel, die versprechen: »Auch aus Rätseln spricht Goethes Geist!«⁶⁴ Durch diese Medialisierungen soll die Übereinstimmung zwischen Manns Klassikerkonzept und dem der SBZ signalisiert werden. Doch blickt man genauer auf die einzelnen Beiträge, dann wird deutlich, dass – zumindest in den Jahren der Staatsgründung – im Zugriff auf den Klassiker noch Freiräume gewährt sind. Manns *Ansprache* ist davon ein Beispiel, bietet sie doch eigentlich ein divergierendes Klassikerkonzept an.

6.1.1.3 Der unbrauchbare Nationalklassiker – Manns *Ansprache* in den bundesrepublikanischen Gedenkfeiern (Öffentlichkeitssphäre Ib)

Die *Ansprache im Goethejahr* wird in der in Stuttgart verlegten Zeitschrift *Das neue Wort* mit der Vorbemerkung veröffentlicht: »In der Flut der ›Offenen Briefe‹ und Polemiken gegen den Dichter [Thomas Mann] ist seine bedeutsame Rede fast untergegangen.«⁶⁵ Die Intention ist polemisch: Das von Willi Bohn und Robert Leibbrand herausgegebene Periodikum steht der KPD nahe und dient im Goethejahr der Propagierung des antifaschistischen Nationalklassikerkonzepts in den Westzonen. Die Veröffentlichung im *Neuen Wort* hat zum Ziel, Manns Essay vor der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit als Bestätigung der ostzonalen Kulturpolitik zu reklamieren. Allerdings trifft

62 Siehe die zwei Goethenummern der *Neuen Welt* von August 1949 (Jg. 4, Nr. 15 u. 16). Die politische Neutralität der philologischen Arbeiten von Wissenschaftlern wie Hans Mayer, Ernst Bloch oder Gerhard Scholz wurde mehrfach herausgearbeitet. Vgl. zusammenfassend Artwińska: *Poetry in the Service of Politics*, 149ff.

63 Deutscher Goethe-Ausschuß (Hg.): *Festgabe zur Goethe-Feier der Deutschen Nation in Weimar anlässlich der 200. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Wolfgang Goethe am 28. August 1949*, Leipzig 1949.

64 Vgl. Kreuzworträtsel, in: *Berliner Illustrierte*, Jg. 4, Nr. 16.

65 Thomas Mann: *Ansprache im Goethe-Jahr*, in: *Das neue Wort. Zeitschrift für politische, soziale und kulturelle Neugestaltung*, Bd. 4, Nr. 6, 1949, 1-10, hier 1.

die Bemerkung zu, dass der Inhalt der *Ansprache* und vor allem das darin entwickelte Klassikerkonzept in der westzonalen Rezeption eine untergeordnete Rolle spielen. Das sieht man an ihrer – im Vergleich zur SBZ – viel geringeren Verbreitung: Abgesehen vom Einzeldruck bei Suhrkamp (ehemals S. Fischer), dem historischen Verleger Manns, wird der Text nur in vier Tageszeitungen veröffentlicht.⁶⁶ Die enorme mediale Aufmerksamkeit vor, während und nach dem Auftritt des Schriftstellers in Frankfurt gilt in erster Linie seiner Person, sodass in der Presse zuweilen von einem »Thomas Mann-Jahr« die Rede ist, in das sich das Goethejahr zu verwandeln drohe.⁶⁷ Seine Wahl zum Goethepreis-Träger der Stadt Frankfurt lassen zunächst die heftige Diskussion über das Verhältnis des Emigranten und amerikanischen Staatsbürgers zu Deutschland neu aufleben.⁶⁸ Als später die Entscheidung Manns bekannt wird, bei seinem ersten Deutschlandbesuch nach dem Krieg nicht nur nach Frankfurt, sondern auch nach Weimar zu reisen, rückt die Frage nach der politischen und moralischen Integrität des Schriftstellers in den Vordergrund: Mann wird vorgeworfen, durch seinen Besuch in der SBZ einem diktatorischen Regime Rückenwind zu geben.⁶⁹

Es sind dann auch diese Aspekte, die in der Forschung dominieren: Im Zusammenhang mit dem Goethejahr wird zuerst die Frage diskutiert, ob und inwiefern Mann mit seiner Entscheidung, beide Zonen zu besuchen, einen Fehler machte.⁷⁰ In welchem Verhältnis vor allem der zweite Teil der *Ansprache* und das darin entworfene Klassikerkonzept zur Goetheaktualisierung in der frühen Bundesrepublik stehen, wird fast gänzlich ausgeblendet.⁷¹ Deshalb sind die folgenden Ausführungen auf genau diesen Aspekt fokussiert. Was sagt die partielle Rezeption der Goetherede über den Umgang mit dem Klassiker in der BRD aus?

66 Die *Ansprache* erscheint am 26.7.1949 in der *Frankfurter neuen Presse*, der *Frankfurter Rundschau*, der *Neuen Zeitung* (München) und der *Welt*. Vgl. Potempa: Thomas Mann-Bibliographie, Bd. 1, 604.

67 »Das Goethejahr scheint im besten Wege, sich in ein Thomas Mann-Jahr zu verwandeln.« Witiko: Das Goethejahr, in: Neues Abendland, 1.6.1949; »Nach seiner Rede [des Frankfurter Bürgermeisters Walter Kolb] hätte man beinahe glauben müssen, wir feierten ein Thomas-Mann-Jahr.« D.D.: Teils Goethe – teils Thomas Mann. Feier in Frankfurt – später in Weimar, in: Der Tag, 26.7.1949.

68 Vgl. das Kapitel »Reaktionen auf die Wahl Thomas Manns«, in: Meier: Goethe in Trümmern, 155-171, sowie das Kapitel »Das Goethejahr 1949«, in: Goll: Die Deutschen und Thomas Mann, 323-332.

69 Im Zentrum der Debatte steht der Aufruf der antikommunistischen Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit, Mann möge neben Weimar auch das von den sowjetischen Besatzungsmächten weitergenutzte Buchenwaldlager besuchen. Vgl. den offenen Brief von Eugen Kogon: Thomas Mann vor Weimar und Buchenwald, in: Frankfurter Neue Presse, 30.7.1949. Enthalten in: Schröter (Hg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit, 378ff.

70 Hanuscheks Vergleich zwischen mehreren Darstellungen der Reise durch Zeitzeugen und Mann-Biografen bestätigt den Eindruck der Dominanz von politisch-moralischen Standpunkten. Vgl. Hanuschek: »Ethnologische« Literaturwissenschaft.

71 In den Studien zum Goethejahr 1949 wird Manns *Ansprache* gar nicht (Osterkamp) oder nur am Rande (Nägele, Kleinschmidt) erwähnt. Der Aufsatz von Niels Hansen, der einen Vergleich zwischen den Goethebildern Thomas Manns und Frank Böhms ankündigt, löst sein Versprechen in dieser Hinsicht nicht ein und bleibt, was die Analyse der *Ansprache* betrifft, auf die Frage der »Versöhnung« mit Deutschland und den Deutschen fokussiert. Vgl. Niels Hansen: Im Bannkreis Goethes. Zu den Reden Thomas Manns und Franz Böhms 1949 in Frankfurt, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 22, 2009, 129-155.

Wurde Manns Reaktivierung des Nationalklassikermodells in der SBZ aus politisch-taktischen Gründen dankend angenommen, wird sie in der BRD kaum registriert. Die Projektion einer nationalen Öffentlichkeitssphäre wird, wenn sie überhaupt wahrgenommen wird, als politische und soziale Wirklichkeitsblindheit abgetan. So bemerkt Manes Kadow ironisch, dass man sich, »mit einem guten Reisepass bewaffnet, leicht über unsere Zonenbegrenzung zu erheben vermag«⁷². Er gesteht: »Ich kenne keine Zonen, ist ein stolzes Wort«⁷³, weist dann aber auf die desolote wirtschaftliche und politische Lage des Landes hin: »Wir haben der deutschen Vierteilung ja nichts entgegenzusetzen als vielleicht ein in den Trümmern von Köln entstandenes Karnevalsliedchen, das den Einwohnern von Trizonesien empfiehlt, nicht ganz zu verzweifeln.«⁷⁴ Damit wird Manns Klassikerkonzept – und dem Nationalklassikermodell überhaupt – von vornherein die Grundlage entzogen. Für einen Nationalklassiker gibt es in der BRD keinen Bedarf, weil die entsprechende nationale Öffentlichkeitssphäre nicht (mehr) existiert, weder vom geografischen noch vom medialen und symbolischen Standpunkt her betrachtet.

Die Aufgabe des Nationalklassikermodells ist die entscheidende Entwicklung in der bundesrepublikanischen Goethe Rezeption nach 1945. Aus diesem Grund ist es ungenau, die Goethefeiern von 1949 als Signum einer ungebrochenen Kontinuität zu betrachten, wie dies zumeist der Fall ist.⁷⁵ So verstörend ein Großteil der Reden mit ihren Beschwörungen eines ewigen und unantastbaren Klassikers sein mögen, sie entfernen sich in ihrer Mehrheit eindeutig von den Sprach- und Deutungsmustern (dem nationalen Goethe-Frame), die noch in der Zwischenkriegszeit galten. Der Klassiker wird zwar nach wie vor intensiv gebraucht, wovon die unzähligen Publikationen und Veranstaltungen zum Goethejahr zeugen,⁷⁶ allerdings nicht mehr unter denselben Modalitäten (die des Nationalklassikerparadigmas). Goethe dient vielen Rednern der *Projektion* einer kulturellen Kontinuität über die Zäsur des Zweiten Weltkriegs hinweg, aber die Affirmation eines zeitlosen Klassikers erfüllt nicht mehr denselben Zweck (der nationalen Identitätsstiftung) wie noch vor 1945 bzw. 1933.

Es kommt auch zu keiner alternativen Besetzung des seit dem 19. Jahrhundert quasi monopolhaft geltenden Paradigmas. Zwar besteht in der Nachkriegszeit der Impuls, Goethe der Welt als Botschafter eines ›guten‹ Deutschlands zu präsentieren, ihn also als *repräsentativen* Nationalklassiker zu gebrauchen. Für diese Form der Funktionalisierung steht z.B. das von der Frankfurter Zentrale für Fremdenverkehr edierte Pla-

72 Manes Kadow: Mokante Abschieds-Tränen für den Goethe-Preisträger. Nachdenklichkeiten um Thomas Manns Frankfurter Besuch, in: Frankfurter Neue Presse, 30.7.1949.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Vgl. Rainer Nägele: Die Goethefeiern von 1932 und 1949, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): Deutsche Feiern, Wiesbaden 1977, 97-122; Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil IV 1918-1982, München 1984, XLIII; Erich Kleinschmidt: Der vereinnahmte Goethe. Irrwege im Umgang mit einem Klassiker 1932-1949, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 28, 1984, 461-482; Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949.

76 Einen Eindruck davon verschaffen die Presseauschnittssammlungen in der HAAB, die ebenfalls zahlreiche Artikel aus der bundesrepublikanischen Presse enthalten.

kat mit dem Motto »Goethes' Germany Invites You«, das sich auf den Mythos des »guten« Deutschlands bezieht, um ausländische Besucher ins Land zu locken.⁷⁷ Es fehlt in den Jubiläumsreden auch nicht an Hinweisen auf Goethes Europäertum und seinen Kosmopolitismus, die ihm einen Platz in der Reihe der großen Abendländer – Vergil, Dante, Shakespeare – sicherten: Goethe ist dann nicht mehr nur der Deutsche, sondern der europäische Deutsche.⁷⁸ Doch, wie im Abschnitt zu den internationalen Goethefeiern gezeigt wird, spielt die Repräsentationsfunktion vor allem in der Kommunikation mit der internationalen Öffentlichkeit eine Rolle. Innerhalb der Öffentlichkeitsphäre »BRD« überwiegt die Ansicht, dass Goethe, wie Ortega y Gasset treffend formuliert, ein »deutsches, kerndeutsches Problem«⁷⁹ sei. Um dieses Problem anzugehen, erscheint 1949 das alte Nationalklassikermodell unbrauchbar.

Diese Entwicklung kann man als Reaktion auf den Klassikergebrauch in der jüngsten Vergangenheit deuten. Die Vorstellung, das Nationalklassikerparadigma sei durch die Nazi-Diktatur »abgenutzt« bzw. diskreditiert worden, teilen einige Autoren, denen die ethnisch begründete Nationalisierung von Klassikern im Dienst der völkischen Propaganda ein Schreckensbild geworden ist. So bezieht sich Leithäuser möglicherweise auf gigantomanische Gedenkveranstaltungen mit ihren eindrucksvollen Inszenierungen nationaler Einheit wie die zum Schillerjahr 1934,⁸⁰ wenn er in seinem Rückblick über das Goethejahr 1949 mit Erleichterung feststellt:

»Was auch 1949 geschehen mochte: Vor dem Schlimmsten, so sollte man meinen, hat uns ein gnädiges Schicksal bewahrt. Fahnen, Paraden, straffe Organisationen blieben uns erspart. Kein *Völkischer Beobachter* schrieb: »Allwärts flatterten Nationalfahnen. In Weimar versammelte sich die Blüte der deutschen Intelligenz. Festversammlungen fanden im Deutschen Nationaltheater statt. Am Jubiläumstag selber versammelte sich die Stadtbevölkerung zu einer großen Kundgebung. Die Jugend veranstaltete Fackelzüge.« Nein, kein *Völkischer Beobachter* schrieb es. Dafür stand es in der ostzonalen Halbmonatsschrift *Neue Zeit* – und leider war es nicht gelogen.«⁸¹

Durch den nationalsozialistischen Klassikerdiskurs erscheint der nationalpolitische Klassikergebrauch überhaupt disqualifiziert. Dies wiederum rechtfertigt in Leithäusers Artikel die Ablehnung des antifaschistischen Nationalklassikerkonzepts, das 1949 in der SBZ etabliert wird. Der Autor begründet mit seinem Vergleich zwischen NS-Ritualen

77 Vgl. Meier: Goethe in Trümmern, 113.

78 So etwa besonders emphatisch bei Curtius: »Wenn aber Goethe die letzte Selbstkonzentration der abendländischen Geisteswelt in einem großen Individuum ist, ist er mehr und anderes als ein deutscher Dichter. Er ist solidarisch mit dem Geisteserbe Europas. Er steht in der Reihe Homer, Sophokles, Platon, Aristoteles, Virgil, Dante, Shakespeare.« Ernst Robert Curtius: Goethe – Grundzüge seiner Welt [1949], in: Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil III 1870-1918, München 1984, 308-313, hier 312.

79 José Ortega y Gasset: Über einen zweihundertjährigen Goethe, übers. v. Rudolf Grossmann, Hans Schneider, in: Hamburger akademische Rundschau, Bd. 3, Nr. 8-10, 1949, 572-588, hier 572.

80 Vgl. Georg Ruppelt: Schiller im nationalsozialistischen Deutschland: der Versuch einer Gleichschaltung, Stuttgart 1979, 33ff.

81 Leithäuser: Das Goethejahr ist überstanden, 286.

und ostzonalen Gedenkfeiern eine Gleichwertigkeit zwischen nationalpolitischen und totalitären Klassikerdiskursen. Die Nationalisierung von Klassikern, die 1932 noch das Signum bürgerlicher Goetheaneignung war, wird zum Merkmal totalitärer Systeme erklärt.

Mit dem Hinweis auf die Goethefeiern in der SBZ ist ein weiterer Grund für die Abwendung vom Nationalklassikerparadigma genannt: Dieses erscheint nicht nur abgenutzt, es ist 1949 anderweitig besetzt. Es ist die Statuierung Goethes zum antifaschistischen Nationalklassiker, die seine gleichzeitige Reaktivierung als (etwa demokratischer, liberaler) Nationalklassiker in den Westzonen verhindert. Die Opposition zu solchen vergangenen bzw. konkurrierenden Formen des Zugriffs auf Klassiker wird 1949 nur selten thematisiert, hätte dies doch eine Reflexion über die Historizität der Goethe-rezeption impliziert, die konträr zur Affirmation von Goethes überzeitlicher Geltung (oder, wie Curtius es formuliert, seinem »Ewigkeitsgehalt«⁸²) steht. Sie dürfte dennoch Teil der Erklärung sein, warum Manns Aktualisierung des Paradigmas wenig anschlussfähig erscheint.

Die Absage an das in der *Ansprache* konstruierte Klassikerkonzept und an das Nationalklassikermodell überhaupt hat aber noch einen tiefgreifenderen Grund. Ob 1885 beim Schillerjubiläum, 1932 bei den Goethefeiern oder 1949 in den ostzonalen Gedenkveranstaltungen: Die Zelebrierung des Nationalklassikers diene jeweils der Festlegung dessen, was die nationale Gemeinschaft im Kern ausmacht. Bei allen Differenzen in der Auslegung des Modells ist die Bestimmung einer kollektiven Identität die konstante Funktion, die Nationalklassikern zugewiesen wird. In den sukzessiven Gedenkfeiern wird diese jeweils neu definiert, und in weiten Kreisen erfahrbar gemacht. Doch ist genau dies – die Neubestimmung einer ›deutschen‹ Identität – in der unmittelbaren Nachkriegszeit tabu, ist doch das nationale Selbstbewusstsein durch das Kollabieren des totalen Nationalstaats in eine Krise geraten. Der Nationalklassiker kann oder soll in diesem Kontext nicht mehr der kollektiven Identitätssicherung dienen. Nutz hat herausgearbeitet, dass der Klassiker in der frühen Bundesrepublik stattdessen emphatisch als Beispiel einer »gelungenen *personalen* Identität«⁸³ gefeiert wird. Die Fokussierung auf das herausragende Individuum Goethe, das sich trotz oder sogar gegen kollektive (gesellschaftliche, soziale, politische) Zwänge konstruierte, wertet er als Ausweichmanöver: »Vor den Schwierigkeiten des Aufbaus einer politischen Kultur, einer neuen kollektiven Identität, wich der Diskurs über die ›Erneuerung‹ aus in die Stabilisierung oder Rehabilitation personaler Identität.«⁸⁴ Indem man mit Goethe den Vorrang des Einzelnen gegenüber dem Kollektiv beschwört, vermeidet man es, sich als Teil eines Kollektivs zu begreifen. In *fine* dient die Aufgabe des Nationalklassikermodells zugun-

82 Ernst Robert Curtius: Goethe oder Jaspers [1949], in: Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil III 1870-1918, München 1984, 304-307, hier 307.

83 Maximilian Nutz: Restauration und Zukunft des Humanen. Zur westdeutschen Goethe-Rezeption von 1945 bis 1949, in: Karl Richter, Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, Stuttgart 1983, 457-481, hier 460. Hervorhebung im Original.

84 Ebd.

ten eines personalen Klassikerkonzepts also der Bewahrung »vor einer tatsächlichen Selbstreflexion«⁸⁵ als Nation.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass Mann mit seiner *Ansprache* auf wenig Resonanz stößt. Denn er will mit seinem darin entwickelten Klassikerkonzept ja keineswegs vor Selbstreflexion bewahren, sondern im Gegenteil dazu animieren. Die Reaktivierung Goethes als Nationalklassiker zielt auf die Retablierung einer ›deutschen‹ Identität, die sich sowohl durch räumliche als auch durch zeitliche Kontinuität auszeichnet. Dies ermöglicht es ihm, das ›Böse‹ bzw. das ›Dämonische‹ zusammen mit dem ›Guten‹ zu Bestandteilen des ›Deutschen‹ zu postulieren, die in der Gestalt Goethes zur höchst möglichen Synthese gelangen.

Manns ambivalentes Klassikerkonzept wird, wenn es überhaupt in den Mittelpunkt rückt, in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit kontrovers diskutiert. Geradezu symptomatisch ist die Debatte, die durch einen Artikel von Georg Hermanowski in der *Zeit* ausgelöst wird.⁸⁶ Durch willkürlich zusammengeführte Zitate aus der *Phantasie über Goethe* (1948), hatte dieser mit viel Sarkasmus versucht zu zeigen, dass »echte Liebe, wahrer Respekt und aufrichtige Verehrung«⁸⁷ für den Dichter bei Mann gänzlich fehlten. Der Schriftsteller würde im Gegenteil ein rein negatives Porträt des Klassikers zeichnen. Daraufhin hatte sich in der *Welt* eine Debatte mit Hans Egon Hass entwickelt, der das negative Bild zu korrigieren suchte, indem er Belege für Manns positive Sicht auf Goethe anführte.⁸⁸ Kennzeichnend ist nicht nur der scharfe Ton, sondern vor allem die Tatsache, dass letztlich keiner der beiden Autoren in der Lage ist, sich auf das ambivalente Klassikerkonzept einzulassen. Der Schriftsteller wird entweder als Goethe-Schänder verunglimpft, der mit der humanistischen Tradition brechen wolle (Hermanowski), oder er wird für ein idealisiertes Klassik-Verständnis in Anspruch genommen (Hass). Das hat nicht mit einem Mangel an Klarsicht zu tun – Hermanowski erkennt, dass er Manns Goethebild vorsätzlich manipuliere⁸⁹ –, sondern vor allem mit einer Abwehr des von Mann herangetragenen Identifikations- und Reflexionsangebots.

Der Schriftsteller redet also an der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit vorbei: Seine Affirmation *einer* deutschen Identität, sei es eine problematisierte, durch den Rückgriff auf das alte Nationalklassikermodell erscheint im Kontext des Goethejahrs dissonant. Und auch wenn er mit seinem Klassikerkonzept eine mögliche Antwort auf

85 Ebd., 474.

86 Georg Hermanowski: Das Goethebild bei Thomas Mann, in: *Die Zeit*, 7.7.1949.

87 Ebd.

88 Hans-Egon Hass: Das Goethebild bei Thomas Mann. Seltsame Zitierungskünste zeitgenössischer Kritik, in: *Die Welt am Sonntag*, 17.7.1949. Vgl. auch die Reaktion Hermanowskis und die Antwort Hass': Streit um Goethe und Thomas Mann. Ein Rechtfertigungsversuch und die Antwort, in: *Die Welt*, 24.7.1949.

89 Hermanowski antwortet auf Hass' Manipulationsvorwurf, dass es ihm »begrifflicher Weise nicht daran [lag], die positiven Äußerungen dieses Schriftstellers [Manns] zu sammeln: Ich fragte mich: Hat die positive Äußerung eines Menschen über Goethe noch einen Wert, wenn er ihn [...] einmal einen »allseitigen Dilettanten«, dann einen »souveränen Treulosen« oder einen, der »vom Brutalen« nur einen Schritt oder noch weniger »entfernt« ist, nennt? Ich antworte auf diese Frage: nein!« Ebd.

die u. a. von Alewyn aufgeworfene Frage leistet, wie Goethe und Hitler zusammenzudenken seien,⁹⁰ wird diese nur selten wahrgenommen.⁹¹

6.1.2 Öffentlichkeitssphäre 2: ›Frankreich‹ – Goethe, kein französischer Klassiker mehr?

Manns deutsche *Ansprache* erscheint 1949 in zwei französischen Zeitschriften: einmal in voller Länge im französischen Teil des Zeitschriftenpaars *Documents/Dokumente*, das seit 1945 eine Pionierarbeit im Bereich der transnationalen Verständigung leistete;⁹² einmal in gekürzter Fassung in der Goethenummer der *Lettres françaises*,⁹³ die 1942 als Organ der kommunistischen Widerstandsbewegung Front national gegründet worden war und seit Kriegsende finanziell vom PCF getragen wurde. Das Heft der *Lettres françaises* wird im Folgenden nicht detailliert besprochen: Die Zeitschrift übernimmt das antifaschistische Klassikermodell, das der Aktualisierung Goethes in der SBZ zugrunde liegt, und stellt es mithilfe von Zitaten von Victor Hugo und Maurice Thorez in den Horizont des französischen Kommunismus.⁹⁴ Manns Essay wird als Teil dieses Konzepts

-
- 90 Philipp Gut notiert im Hinblick auf die Exilromane und den Essay *Deutschland und die Deutschen*: »Alewyn hätte indes schon in seiner Zeit einen Autor finden können, der in erstaunlicher Weise seinem Anspruch genügt: Thomas Mann.« Philipp Gut: Goethe und/oder Hitler? Das »Binom Weimar-Buchenwald« im Werk Thomas Manns, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 22, 2009, 117-127, hier 119.
- 91 Zu den Ausnahmen gehört der Frankfurter Bürgermeister Walter Kolb, der in seiner Laudatio bei der Verleihung des Goethepreises Manns Goethebild würdigt, das sich durch »Gebrochenheit und Widersprüchlichkeit« kennzeichne. Walter Kolb: Rede zur Verleihung des Goethe-Preises an Thomas Mann [1949], in: Schröter (Hg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit, 388-394.
- 92 Zum deutsch-französischen Zeitschriftenpaar *Documents/Dokumente* vgl. Martin Strickmann: Art. Documents Dokumente, in: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil, Joachim Umlauf (Hg.): Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945, Tübingen 2013, 214f., sowie das Kapitel »Jesuitenpater Jean du Rivau: Verbrüderung der Katholiken«, in: Ders.: L'Allemagne nouvelle contre l'Allemagne éternelle: die französischen Intellektuellen und die deutsch-französische Verständigung 1944-1950. Diskurse, Initiativen, Biografien, Frankfurt a.M. 2004, 122-151.
- 93 Die zwei Teile der *Ansprache* erscheinen in den *Lettres françaises* separat: Thomas Mann: Pourquoi je suis venu à Weimar, in: Les lettres françaises, Bd. 9, Nr. 273, 18.8.1949; Thomas Mann: Divin et diabolique titan de la culture olympienne. Goethe, explosion du génie allemand, in: Les lettres françaises, Bd. 9, Nr. 275, 1.9.1949.
- 94 Die kommunistische Funktionalisierung des Klassikers kann auf ein Leitmotiv der französischen Goetherezeption zurückgreifen: Goethes Haltung zur Französischen Revolution. Dabei geht es jedoch nicht mehr um eine Strategie der kulturellen, sondern der politischen Aneignung. Ein paradigmatisches Beispiel dafür gibt der Aufsatz von Lucien Goldmann *Goethe et la Révolution française*, der in der Sondernummer der *Etudes germaniques* erscheint. Goldmann greift auf die in Kapitel 4 beschriebenen Mechanismen der idealistischen Abstrahierung, indem er die wahre Haltung Goethes zur Revolution in seinen dichterischen Werken und nicht in seinen Gelegenheitsschriften (»écrits de circonstance«) auszumachen sucht. *Egmont*, *Tasso*, *Faust* und *Pandora* deutet er als symbolische Übertragungen von Goethes Revolutionssympathie, die er wegen seiner Position am Weimarer Hof nicht habe öffentlich machen können. Nur geht es Goldmann – der auch Lukács-Übersetzer ist – in diesem Fall weniger um eine Annäherung an die französischen Werte als um eine »étude vraiment dialectique« von Goethes Werk, also eine Umdeutung in marxistischer Per-

und als Beleg für seine Gültigkeit auch außerhalb des Ostblocks präsentiert. Erwähnenswert ist, dass die Publikation des Textes mitten in der aufsehenerregenden »Affaire Kravchenko« fällt, in der die *Lettres françaises* verwickelt waren und bei der es im Kern um das Bestehen (bzw. die Verleugnung) von Straf- und Arbeitslagern in der Sowjetunion ging.⁹⁵ Indem sie einen Auszug aus der *Ansprache* veröffentlichen, knüpfen die Herausgeber der *Lettres françaises* an die Debatte Kogon-Mann in der BRD an, wobei Manns Relativierung der Willkürherrschaft in der SBZ⁹⁶ von der kommunistischen Zeitschrift in Anspruch genommen wird, um die eigene pro-sowjetische Position zu stärken. Das in der *Ansprache* entworfene Klassikerkonzept wird also einmal mehr in eine andere Problemkonstellation eingebracht – auch wenn sie in diesem Fall nur noch sehr lose etwas mit Goethe zu tun hat.⁹⁷

Aufschlussreicher ist die Publikation in der Zeitschrift *Documents*: Manns *Ansprache* wird darin als Prisma gebraucht, durch das sich die deutsche Gesellschaft beobachten und verstehen lässt. Das entspricht der Funktion, die Goethe insgesamt im französischen Goethejahr zugeschrieben wird: In der Gedenkpulistik geht es nicht mehr um eine ›Französisierung‹ des Klassikers, sondern eher um die Klärung des Verhältnisses zum Nachbarland.

6.1.2.1 Tendenzen der französischen Goetherezeption 1949

- Que représente Goethe pour vous?
 - Rien.
 - A-t-il eu une influence sur vous?
 - Aucune.
 - Vous intéresse-t-il davantage pour son œuvre littéraire ou pour son »art de vivre«?
 - Ni pour l'une, ni pour l'autre.
 - Quelle place vous semble-t-il garder aujourd'hui?
 - Je n'en sais rien, et ça m'est égal.
- Paul Claudel: Antwort auf die Umfrage: Aimez-vous Goethe? (1949)

spektive. Vgl. Lucien Goldmann: Goethe et la Révolution française, in: *Etudes germaniques*, Bd. 4, Nr. 2-3, 1949, 187-202, hier 188 u. 202.

- 95 Wiktor Krawtschenko war ein Überläufer des sowjetischen Regimes, der in einem 1946 in den USA veröffentlichten Buch (*I Choose Freedom*) von den Hungersnöten und vor allem vom System des Gulags berichtete. In den *Lettres françaises* wurde er dafür als Lügner und Spion bezeichnet. Krawtschenko klagte die Zeitschrift wegen Verleumdung an, woraufhin von Januar bis März 1949 ein aufsehenerregender Prozess stattfand. Die Affäre hallte noch Monate später in der französischen Öffentlichkeit nach. Für eine Zusammenfassung und Analyse vom rechtshistorischen Standpunkt aus vgl. Liora Israël: Un procès du Goulag au temps du Goulag? L'affaire Kravchenko (1949), in: *Critique internationale*, Nr. 36, 2007, 85-101.
- 96 So vor allem im nachträglich veröffentlichten *Reisebericht*, in dem Mann von seinen Versuchen berichtet, sich während seines Besuchs in der SBZ über das Lager Buchenwald zu informieren: »Ich hörte, die Belegschaft bestehe zu einem Drittel aus schlechthin asozialen Elementen und verwilderten Landfahrern, zum zweiten Drittel aus Uebeltätern der Nazi-Zeit und nur zum dritten aus Personen, sie sich manifester Quertreibereien gegen den neuen Staat schuldig gemacht und notwendig hätten isoliert werden müssen.« Mann: *Reisebericht* [1949], 715.
- 97 Auf das kommunistische Klassikermodell in Frankreich sowie die Wochenschrift *Les lettres françaises* wird in Kapitel 7 ausführlicher eingegangen.

Claudels Antwort auf die Umfrage der *Nouvelles littéraires* ist nicht repräsentativ für die gesamte französische Goetherezeption im Nachkriegsjubiläum. Der Schriftsteller ist ein notorischer Goethehasser, der sein Spruch vom »grand âne solennel Goethe« gern wiederholt.⁹⁸ Kennzeichnend ist aber, dass seine provokative Bekundung von Gleichgültigkeit an prominenter Stelle publiziert und weiter kolportiert wird.⁹⁹ 1932 wäre das kaum möglich gewesen: Der Text, den Claudel damals für das Sonderheft der *Nrf* verfasst hatte, wurde erst ein Jahr später veröffentlicht, passte er doch nicht in das Konzept einer *Hommage à Goethe*, wie der Titel des Hefts lautete.¹⁰⁰ 1949 kann solcher Unmut laut werden. In der Umfrage, die anlässlich des Jubiläums in der Goethenummer der *Nouvelles littéraires* erscheint, drücken gleich mehrere Autoren ihr Malaise aus: Jean Cocteau (»Goethe fatigue ma fatigue«), Graham Greene (»Goethe reste lettre close (a closed book) pour moi«), Marcel Aymé (»je dirai que le génie de Goethe ne m'a pas souvent ravi en extase«) oder auch Paul Léautaud (»complètement fermé à cette littérature«) distanzieren sich mehr oder weniger direkt von Goethes Person und Werk.¹⁰¹ Diese Bekundungen von Gleichgültigkeit kommen natürlich immer noch einer Funktionalisierung Goethes gleich, insofern sich die Schriftsteller durch ihre Ablehnung eines alten Klassikers im literarisch-künstlerischen Feld der Nachkriegszeit positionieren.

Doch ist das Desinteresse für den deutschen Klassiker in der breiten französischen Öffentlichkeit augenfällig, vor allem, wenn man den 200. Geburtstag mit dem 100. Todestag vergleicht. Es gibt 1949 in Frankreich kaum offizielle Goethefeiern und dementsprechend auch keine bedeutende Gedenkrede. Die einzige »offizielle« Veranstaltung ist eine Ausstellung zum Thema *Goethe et la France*, die zuerst in den Pariser Archives nationales und später an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz gezeigt wird.¹⁰² Was die Publikationen im Zusammenhang mit dem Jubiläum betrifft, so erscheinen einige Neuauflagen und wenige Neuübersetzungen von Goethes Werken. Aus der deutschsprachigen Goethepublizistik werden lediglich die Studien von Georg Lukács sowie Manns *Phantasie über Goethe* rezipiert.¹⁰³ Beachtlich ist die

98 Das Zitat stammt aus einem Kriegsgedicht von 1918, *Sainte-Geneviève*, in dem Claudel vom Deutschland der »hordes de Satan, précédées par la puanteur et l'asphyxie./ celle des gaz que l'on met en bouteilles, et celle-là qu'on replie dans les livres, Luther, et le grand âne solennel Goethe, avec Kant et sa philosophie« spricht (Sainte-Geneviève [1918], in: Paul Claudel: Œuvre poétique, hg. v. Jacques Petit, Paris 1967, 642). Den Spruch vom »Esel Goethe« wiederholt Claudel in der Folge mehrfach. Pascal Dethurens führt den Goethehass auf das National-Protestantische bei Goethe zurück, das als Gegenbild zu Claudels eigenem katholisch geprägten Europäertum fungiere. Vgl. Pascal Dethurens: Claudel et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Claudel, Paris 1996, 360f.

99 So wird Claudels Antwort in der von der französischen Besatzungsmacht geförderten Tageszeitung *Der Kurier* veröffentlicht: Lieben Sie Goethe? in: *Der Kurier*, 4.11.1949.

100 Vgl. den Brief Claudels an Jean Paulhan, dem Herausgeber der *Nrf*, vom 16.12.1932 sowie den Kommentar in: *Lettres de Paul Claudel à Jean Paulhan (1925-1954)*, hg. von Catherine Mayaux, Bern [u.a.] 2004, 79.

101 Aimez-vous Goethe? in: *Les nouvelles littéraires*, 20.10.1949.

102 Michel François (Hg.): *Goethe et la France 1749-1949. Exposition organisée pour la commémoration du bicentenaire de la naissance de Goethe*, Paris 1949.

103 György Lukács: *Goethe et son époque*, übers. v. Lucien Goldmann, Paris 1949; Thomas Mann: *Études: Goethe, Nietzsche, Joseph et ses frères*, übers. v. Philippe Jaccottet, Lausanne 1949.

Zahl der neuerscheinenden Monografien von französischen Germanisten wie Robert d'Harcourt, Joseph-François Angelloz oder Jean Boyer.¹⁰⁴ Doch bleibt das Echo des Goethejahrs in den Zeitschriften größtenteils aus: Zu vermerken ist das Sonderheft der neu begründeten *Etudes germaniques* mit Beiträgen von französischen und angelsächsischen Germanisten sowie das Doppelheft *Goethe et Chateaubriand* der *Revue de littérature comparée*. Das Jubiläum scheint somit die Angelegenheit weniger Spezialisten zu sein. Die *Hommage à Goethe* der Literaturzeitung *Les Nouvelles littéraires*, aus der schon die Goetheumfrage zitiert wurde, ist die einzige Veröffentlichung, die an ein breiteres literaturaffines Publikum adressiert ist.¹⁰⁵

Die geringere Anzahl an Veranstaltungen und Publikationen im Goethejahr könnte auf eine nahezu komplette Bedeutungslosigkeit des Dichters in der französischen Öffentlichkeit schließen lassen. Offenbar bedarf es 1949 in Frankreich keiner fremdkulturellen Klassiker mehr, um das eigene nationalkulturelle Selbstverständnis zu schärfen. Umso bedeutender sind die Publikationen, die sich mit Goethe auseinandersetzen. Denn darin zeigt sich im Vergleich zu den Goethefeiern von 1932 ein entscheidender Wandel: Wenn in der Nachkriegszeit von Goethe die Rede ist, dann wird er zum Repräsentanten Deutschlands modelliert. Es geht 1949 nicht mehr – oder insgesamt viel seltener – um die Integration des deutschen Klassikers in das französische Pantheon. Am Fall Goethe wird nunmehr das Verhältnis zu Deutschland geklärt. Plakativ formuliert: Wie die Franzosen Goethe sehen, so sehen sie auch Deutschland. Der Klassiker wird dem je gültigen Deutschlandbild entsprechend modelliert. Er erscheint entweder als der ›falsche‹ oder als der ›neue Deutsche‹.

6.1.2.2 Goethe, der ›falsche Deutsche‹

Den Funktionalisierungen Goethes liegt 1949 zum Teil immer noch der Mythos der »deux Allemagnes« zugrunde.¹⁰⁶ Genauer wird dieser Mythos trotz oder sogar mit Goethe dekonstruiert. Im Nachkriegsfrankreich dominiert die Vorstellung, dass es nur ein Deutschland gebe: das preußisch-militärische und revanchistische, das im Nationalsozialismus sein wahres Gesicht gezeigt habe. Im Grunde war im Zuge des Zweiten Weltkriegs ein völkerpsychologisches Erklärungsmuster durch ein anderes ersetzt worden: Die ›Sonderwegsthese‹, nach der der Nationalsozialismus eine logische Konsequenz der

104 Robert d'Harcourt: *La religion de Goethe*, Strasbourg 1949; Joseph François Angelloz: *Goethe*, Paris 1949; Jean Boyer: *Pour connaître la pensée de Goethe*, Paris 1949. Zu erwähnen sind ebenfalls die umfangreiche Monografie des Publizisten Marcel Brion: *Goethe: Génie et destinée*, Paris 1949, sowie die Goethe-Essays der verstorbenen Kritiker Marcel Drouin und Charles Du Bos, die beide zum Jubiläum erscheinen: Charles Du Bos: *Goethe*, Paris 1949; Marcel Drouin: *La Sagesse de Goethe. Préface d'André Gide*, Paris 1949.

105 In den Massenmedien Presse und Rundfunk erscheinen vereinzelt Beiträge zu Goethe, aber auch hier bleibt die Ausbeute überschaubar. Vgl. die Pressesammlungen in der BNF: *Deuxième centenaire de la naissance de Goethe* sowie in der HAAB: *Goethefeiern 1949 – Ausland*. Im Radioprogramm sind ca. 10 thematische Sendungen dem Jubiläum gewidmet.

106 Der Gedanke findet sich in den Überschriften von Zeitungsartikeln wieder: Jacques Dorian: *L'Allemagne de Goethe et l'autre*, in: *Journal de Charleroi*, 6.9.1949; Yves Florenne: *L'Allemagne de Goethe et l'autre*, in: *Le Monde*, 3.11.1949.

deutschen Geschichte gewesen sei, hatte den Mythos der »deux Allemagnes« zurückgedrängt.¹⁰⁷ Um das Phänomen Goethe in dieses rein negative und nicht mehr dualistische Deutschlandbild einzupassen, wird es zur Mystifikation erklärt: Goethe erscheint nicht mehr als »undeutscher«, sondern als »falscher Deutscher«. Der Klassiker – und die mit ihm assoziierte Vorstellung eines »guten Deutschlands« – wird ironischerweise zu einer deutschen Erfindung erklärt, die dazu diene, Frankreich und die Welt zu täuschen. Ironisch daran ist, dass der Mythos der »deux Allemagnes« ja vor allem im französischen Deutschlanddiskurs seit den 1870er Jahren immer wieder aktualisiert worden war, um die Faszination für deutsche Kunst und Kultur zu rechtfertigen. Im Kontext der Reintegration Deutschlands in die internationale Völkergemeinschaft wird er nun als Legende bezeichnet:

»Autour de Goethe et de quelques grands noms s'est [...] créée une légende qui a fait à l'Europe un tort énorme: la légende d'une Allemagne généreuse, respectueuse des valeurs humaines; ni Bismarck et 1870 ni Guillaume II et 1914 n'ont pu en démontrer à tous la formidable absurdité. Mais on aurait été en droit de penser que la tragédie de 1940 et des années qui suivirent avait dessillé les yeux des plus aveugles. Sans doute n'en est-il rien, puisque toute une partie du monde démocratique paraît résolue à jouer la carte allemande; [...] puisqu'à Strasbourg, où une noble idée a réuni des hommes de toutes les Nations de l'Europe Occidentale, on prétend qu'il est nécessaire d'accepter au plus tôt, dans l'Assemblée, les représentants de l'Allemagne: de l'Allemagne de Goethe, Européen par excellence, sans aucun doute.«¹⁰⁸

Solche Töne sind typisch für die anti-deutsche Stimmung in der (breiten) französischen Öffentlichkeit der unmittelbaren Nachkriegszeit; die Bemühungen um eine europäische Integration lassen sie Ende der 1940er Jahre wieder laut werden. Die Darstellung hat etwas von einer Verschwörungstheorie: Goethe sei zu »gut«, um deutsch zu sein. Er könne demzufolge nur Teil einer verdeckten revanchistischen Strategie sein: »Abrités derrière le grand nom de Goethe, ils [d.i. les nazis] tentent de prolonger l'équivoque d'une Allemagne capable du meilleur.«¹⁰⁹

Die Vorstellung von Goethe als Täuschung findet sich in den verschiedensten Varianten in der französischen Gedenkpulvistik wieder. In den *Nouvelles littéraires* bezeichnet der Schriftsteller Henry de Montherlant den deutschen Klassiker als »le premier succès de la *propaganda* [sic!] dans ce qu'elle a de spécifiquement allemand«¹¹⁰. Auch der von Alewyn bemühte Begriff des Alibis wird in diesem Zusammenhang ge-

107 Die Sonderwegs- oder Kontinuitätsthese wurde sogar von einflussreichen Germanisten wie Edmond Vermeil vertreten. Vgl. Strickmann: *L'Allemagne nouvelle contre l'Allemagne éternelle*, 408ff.

108 Dorian: *L'Allemagne de Goethe et l'autre*. Dorian spielt auf die erste Sitzung des Europarats am 10. August 1949 in Straßburg an, bei der die Frage der Aufnahme Deutschlands in die europäische Gemeinschaft diskutiert wurde.

109 Ebd.

110 Claude Cézan: Montherlant, Hébertot et François Périer nous parlent du théâtre de Goethe, in: *Les Nouvelles littéraires*, 20.10.1949.

braucht, etwa vom Germanisten Alfred Grosser.¹¹¹ Dieser betont – ähnlich wie die oben zitierten Schriftsteller in der Umfrage – seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Klassiker: »La littérature que Goethe écrase ne m'est pas une nourriture.«¹¹² In all den zitierten Fällen wird mit der Ablehnung Goethes die Zurückweisung (Nazi-)Deutschlands oder zumindest seines kulturellen Einflusses signalisiert. Statt ihr Goethebild grundsätzlich zu revidieren, bekunden diese Autoren vor allem ihre Indifferenz für den deutschen Klassiker und für Deutschland. Goethe als ein Symbol des ›guten Deutschlands‹ wird auf diese Weise nicht für ungültig, aber für unbrauchbar erklärt.

In manchen Fällen führt die Dekonstruktion des Mythos der »deux Allemagnes« aber auch zu einer Entmystifizierung des französischen Goethebilds. In einem Artikel, der die auf den ersten Blick laudative Überschrift *La paix de Goethe* trägt, unterläuft Léo Larguier die Idee von Goethe als Friedenssymbol. Bezeichnenderweise tut er es, indem er das Leitmotiv der Begegnung mit Napoleon aufgreift, das sonst der Modellierung Goethes zum *grand homme*, also zum Träger französischer Werte diene. Larguier liefert eine neue Erklärung für das berühmte kaiserliche Urteil: »Vous êtes un homme, monsieur Goët!«¹¹³ Schon die Verballhornung des Namens weist auf den sarkastischen Unterton. Larguier entwertet das Urteil, indem er es an die Alltagssprache rückkoppelt. Dem korsischen Sprachgebrauch folgend, habe der Kaiser lediglich sagen wollen: »Vous êtes un type épatant, monsieur de Goethe!«¹¹⁴ ›Homme‹ ist hier keine normative Kategorie mehr, sondern eine einfache Charaktereigenschaft. Eine der Grundsäulen der französischen Goetheaneignung wird somit banalisiert. Den »type« Goethe zeichnet Larguier als egoistischen Menschen, dem der eigene (Haus-)Frieden (›paix« im Sinne von ›avoir la paix‹) wichtiger als humanistische Ideale gewesen sei. Der Autor evoziert dazu den skrupellosen Liebhaber und Dienstherrn, der seinen Adlatus Eckermann ausgenutzt habe. Indem er die festen Bestandteile des französischen Goethebilds infrage stellt, dekonstruiert Larguier die Idee des ›undeutschen Deutschen‹. Der Klassiker wird wieder zum ›deutschen Deutschen‹, der nicht im Widerspruch zur Sonderwegsthese und insgesamt zum negativen Deutschlandbild steht, das zu diesem Zeitpunkt in der französischen Öffentlichkeit dominiert.

111 Goethe sei »un merveilleux alibi, il aide à nier le nazisme«, erklärt Grosser in einem Interview. Zitiert in: Jeanine Delpech: ...et ce qu'en pense les jeunes, in: Les Nouvelles littéraires, 20.10.1949. Der Begriff taucht ebenfalls in einem der wenigen Beiträge eines Deutschen zum französischen Gedenkjahr auf, dem des exilierten Schriftstellers Ernst Erich Noth, für den Goethe in der deutschen Gedenkpulistik als »alibi facile« diene, »vers lequel on s'est précipité pour s'en servir comme d'un paravent, tandis que d'autres s'en parent pour rehausser leur propre prestige«. Noth stellt diesem Missbrauch allerdings sein eigenes ›wahres‹ Klassikerkonzept entgegen. E[rnst] E[rich] Noth: Goethe vu par un Allemand, in: Les Nouvelles littéraires, 20.10.1949.

112 Zitiert in: Jeanine Delpech: ...et ce qu'en pensent les jeunes.

113 Léo Larguier: La paix de Goethe, in: Les Nouvelles littéraires, 20.10.1949.

114 Ebd.

6.1.2.3 Goethe, der ›neue Deutsche‹

Entgegen dem deutschlandfeindlichen Trend in der französischen Öffentlichkeit setzen sich vereinzelt »Mittlerfiguren« in den Nachkriegsjahren für eine deutsch-französische Verständigung ein.¹¹⁵ Diese Persönlichkeiten haben unterschiedliche Hintergründe: Sie können dem Milieu der Résistance entstammen (wie die Germanisten Edmond Vermeil und Robert d'Harcourt), aber ebenso der Mehrheit derer angehören, die, ohne nach dem Krieg als Kollaborateure zu gelten, sich mit der deutschen Besatzungsmacht arrangiert hatten (wie der Germanist Joseph-François Angelloz, der Botschafter André François-Poncet oder der Militärseelsorger Jean du Rivau, von dem im nächsten Abschnitt die Rede ist). Gemeinsam ist ihnen die Überzeugung, dass die Versöhnung mit Deutschland die Bedingung für die Sicherung des europäischen Friedens sei. Die Mittler gehen in den seltensten Fällen von einem verklärten Deutschlandbild aus. Im Gegenteil: Ihre Haltung gegenüber dem Nachbarland ist von Pragmatismus gekennzeichnet. Vermeil ist dafür ein Beispiel: Er ist zwar ein Befürworter der Sonderwegthese und pflegt ein äußerst pessimistisches Deutschlandverständnis, setzt sich aber dennoch – um der Sicherheit und des Friedens willen – für die deutsch-französische Verständigung ein, etwa als einer der Präsidenten des 1948 gegründeten Comité français d'échanges avec l'Allemagne nouvelle (CFEAN).¹¹⁶ Die Bedingung dafür ist jene Vorstellung einer »Allemagne nouvelle«, eines neuen Deutschlands, das das Bild vom ›alten‹ nationalsozialistischen Deutschland ablösen soll. Dabei handelt es sich um eine bewusst eingesetzte Projektion.

Das Goethejahr ist für die Mittlerfiguren ein Anlass, um die Vorstellung vom ›neuen Deutschland‹ zu befestigen und sie einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln. Bis dahin war der Austausch zwischen Deutschen und Franzosen auf individuelle Kontakte oder bestimmte gesellschaftliche Gruppen, vorrangig Schriftsteller und Intellektuelle, beschränkt gewesen. Auch wenn die Anzahl an Veranstaltungen und Publikationen zum Goethejahr, wie gesagt, überschaubar bleibt, erreichen sie über Presse und Rundfunk weitere Rezipientenkreise.

In der französischen Gedenkpublizistik finden sich jene Leit motive und Themen wieder, die schon die Goetherezeption in der Zwischenkriegszeit bestimmten: Goethes Haltung zur Französischen Revolution, seine Bewunderung für Napoleon und seine Nähe zur französischen Kunst und Literatur. Sie lassen den Klassiker, ähnlich wie in der internationalen Öffentlichkeitssphäre, als Humanisten, Universalisten, Demokraten, Europäer und Weltbürger erscheinen, um nur die am häufigsten verwendeten Begriffe zu

115 Martin Strickmann: Französische Intellektuelle als deutsch-französische Mittlerfiguren, in: Patricia Oster, Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945 – zur Dynamik eines »transnationalen« kulturellen Feldes, Bielefeld 2008, 17–47.

116 Vgl. Strickmann: L'Allemagne nouvelle contre l'Allemagne éternelle, 406, sowie, zum CFEAN, 227–242. 1949 veröffentlicht Vermeil nur einen Text zu Goethe, in dem er das Leitmotiv der Haltung zur Französischen Revolution behandelt. Es geht ihm darin zum einen um eine Annäherung an die französische Vorstellungswelt (was etwa der Gebrauch des Ausdrucks »notre Révolution« markiert), zum anderen um eine Abgrenzung von der kommunistischen Funktionalisierung: »C'est par là qu'il [Goethe] est et reste actuel, proche de ceux qui, à l'heure présente, reculent devant la réaction bourgeoise comme devant l'absolue revendication prolétarienne.« Edmond Vermeil: Goethe et la Révolution française, in: Education nationale, 10.11.1949.

nennen. Doch geht es dabei insgesamt seltener um eine Inanspruchnahme aus französischer Perspektive (Goethe als französischer Klassiker); vielmehr werden gemeinsame Werte affirmiert und eine Dialogebene geschaffen. Ein Beispiel ist die Ausstellung *Goethe et la France*, die sich ausdrücklich als Versöhnungsgeste präsentiert. Im Umgang mit fremden Nationalklassikern soll gegenseitige Wertschätzung geübt werden – so zumindest liest sich der Entwurf von Kulturdiplomatie im Vorwort des Katalogs:

»Puisse la commémoration de Goethe en France contribuer à ce que nous appelions il y a vingt ans le rapprochement franco-allemand! L'évocation de grands souvenirs communs est toujours salutaire. En 1952, à l'occasion du cent-cinquantième du temps où le siècle dernier avait deux ans, puisse dans quelque ville germanique, une belle exposition ›Victor Hugo et l'Allemagne‹ répondre à notre célébration française du ›Goethejahr‹ dans le cadre privilégié de l'hôtel de Rohan!«¹¹⁷

Bezeichnend ist die hier wiederholte Überzeugung, dass die gegenseitige Anerkennung der jeweiligen Nationalklassiker zur deutsch-französischen Verständigung beitragen könne. Aus französischer Perspektive wird mit der Hinwendung zum deutschen Klassiker die Bereitschaft signalisiert, von (Nazi-)Deutschland abzusehen und ein positives Deutschlandbild zu rekonstruieren. Wichtig ist, dass dieser Schritt bewusst so dargestellt wird: Es handelt sich um eine pragmatische Entscheidung, die sich durch den Bedarf nach Frieden rechtfertigt.

In zahlreichen Publikationen zum Goethejahr wird nicht nur an die Verbrechen der Nazis erinnert, sondern auch an die Manipulationen des Goethebilds seit 1932. Das ›alte Deutschland‹ ist immer Ausgangspunkt und Hintergrund der Aktualisierung des Klassikers. Ausdrücklich betont das François-Poncet in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog, in dem er die nationalisierenden Weimarer Goethefeiern von 1932, den Erfolg der Ludendorff-These im Nationalsozialismus¹¹⁸ sowie die Goetherede von Hans Carossa 1938 erwähnt: »Si je vous rapporte ces souvenirs personnels, ce n'est pas pour évoquer une funeste époque, ni pour rouvrir des blessures, mais seulement pour vous montrer d'où nous sommes venus et où nous ne devons plus jamais retourner.«¹¹⁹ Vor diesem Hintergrund wird mit Goethe eine bewusste Zäsur gesetzt. Als Leitspruch fungiert dafür das Zitat »Über Gräber, vorwärts!«¹²⁰, das François-Poncet ans Ende seines Textes

117 Charles Braibant: Avant-propos, in: Michel François (Hg.): *Goethe et la France 1749-1949*, Paris 1949, 5-11, hier 9.

118 Mathilde Ludendorff popularisierte zu Beginn der NS-Diktatur die These, nach der Goethe – dem sie auch jüdische Wurzeln attestiert – einen Giftmord an Schiller begangen habe. Zum Vergiftungsmythos und der Ludendorff-Bewegung vgl. Ruppelt: *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*, 20ff.

119 André-François Poncet: Préface, in: François (Hg.): *Goethe et la France 1749-1949*, 13-27, hier 16.

120 Im Original: »Und so, über Gräber, vorwärts!« Brief Goethes an Zelter vom 23.2.1831, in: Johann Wolfgang Goethe: *Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tode*, hg. v. Horst Fleig, Frankfurt a.M. 1993 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, II, 11). Bezeichnenderweise nutzt sogar der Goethehasser Claudel diesen Spruch als Autoritätsargument, wenn er sich – ebenfalls aus pragmatischen Gründen – für eine deutsch-französische Annäherung ausspricht: »Die Hindernisse liegen eher in der Vergangenheit, denn in der Gegenwart. Unsere Devise muss die von Goethe sein: Vorwärts, über die Toten hinweg!... Unsere beiden sich ergänzenden Länder müssen zur Einsicht kommen, dass sie auf allen Gebieten aufeinander angewiesen sind.«

stellt: »Retournons à Goethe! que tel soit notre mot d'ordre. Mais, fidèles au plus authentique esprit goethéen, nous y ajouterons cet appel: Avec Goethe, par delà les tombeaux, en avant!«¹²¹ Angelloz appliziert den Spruch auf die Gegenwart: »Son [Goethe] ardeur lui inspira la parole souvent citée: »en avant par-dessus les tombeaux«; ne conviendrait-il pas pour crier à son peuple: »en avant par delà les ruines?«¹²² André Maurois, der die Funktion der Kunst in der Überwindung der Vergangenheit sieht,¹²³ greift in den *Nouvelles littéraires* auf ein ähnlich voluntaristisches Zitat zurück, mit dem er das Bild Fausts als Tatenmenschen evoziert: »Au commencement était l'action.«¹²⁴ Es ließen sich weitere Beispiele anführen, in denen Goethe für eine zukunfts- und handlungsorientierte Haltung steht. Festzuhalten ist, dass der Klassiker bei den Befürwortern einer deutsch-französischen Verständigung einen bewusst eingeführten Einschnitt legitimiert. Die Bedingung für die Wiederaufnahme des Dialogs ist der Bruch mit der NS-Vergangenheit; Goethe rechtfertigt einen solchen Bruch.

Im Unterschied zu den 1930er Jahren geht es bei diesem Klassikerkonzept nicht mehr um die Beschwörung eines Ideals, das der Wirklichkeit entgegengehalten würde. Es soll nun schlichtweg das negative Deutschlandbild ersetzen: Goethe steht – pragmatisch – für das »neue Deutschland«, also das Deutschland, mit dem aus der Perspektive der Franzosen eine Zusammenarbeit möglich wäre. Er ist eine Projektion: Goethe ist das, was der Deutsche sein sollte. Damit wird zuerst einmal der französischen Öffentlichkeit ein positiveres und vor allem beruhigenderes Deutschlandbild vermittelt. Zugleich wird aber auch eine Botschaft an die Deutschen gesendet, die, vereinfacht formuliert, dazu aufgefordert werden, sich diesem Bild anzupassen. Einer solchen Doppeltadressierung bedient sich François-Poncet in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog, das eine Garantie für die Franzosen und ein Appell an die Deutschen enthält: »En reprenant le chemin de Goethe, l'Allemagne manifesterait sa ferme volonté d'occuper, de nouveau, sa place au sein de la famille des peuples de la terre.«¹²⁵

In der Mainzer Fassung der Eröffnungsrede ist die versöhnliche Geste allerdings an eine weitere Bedingung geknüpft: »Que l'Allemagne d'aujourd'hui et celle de demain se tourne vers Goethe. Ainsi ce pays pourra-t-il faire renaître la confiance du monde en sa bonne volonté, en son regret des fautes passées et en son retour sur le droit chemin.«¹²⁶ Die Begriffe der »Reue« und des »rechten Wegs« verleihen François-Poncets Worten einen ein-

Paul Claudel: Sind Sie für eine deutsch-französische Annäherung? Antworten auf eine Umfrage in Frankreich, in: Dokumente, Nr. 3, 1949, zitiert nach: Strickmann: L'Allemagne nouvelle contre l'Allemagne éternelle, 375.

121 François-Poncet: Préface, 27.

122 Joseph-François Angelloz: Actualité de Goethe, in: Etudes germaniques, Bd. 4, Nr. 2-3, 1949, 97-103.

123 »Le rôle de l'art n'est-il pas de nous sauver de la réflexion sur le passé, toujours stérile?« André Maurois: Un destin exemplaire, in: Les Nouvelles littéraires, 20.10.1949.

124 Ebd. Im Original lautet das Zitat: »Im Anfang war die That!« Faust I, Studierzimmer, V. 1237, zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Digitale Edition, hg. v. Anne Bohnenkamp, Silke Henke, Fotis Jannidis, Frankfurt a.M., Weimar, Würzburg 2018, online unter www.faustedition.net/ (Hervorhebung im Original).

125 François-Poncet: Préface, 16.

126 François-Poncet, zitiert nach: Anonym: M. François-Poncet inaugure l'exposition Goethe et la France, in: Journal d'Alsace et de Lorraine, 19.11.1949. Hervorhebungen SP.

deutigen religiösen Einschlag. Damit knüpft der Botschafter an eine weitere Form des französischen Deutschland-Diskurses an, für die u.a. die Zeitschrift *Documents* steht.

6.1.2.4 Goethe, Thomas Mann und die Frage der deutschen Schuld

Das Zeitschriftenpaar *Documents/Dokumente* wurde 1945 durch den militärischen Seelsorger und Jesuitenpater Jean du Rivau gegründet, zunächst als gegenseitige Informationsquelle. Franzosen und Deutsche sollten durch die Veröffentlichung von »Dokumenten« (zu Beginn vor allem Texte von christlichen Würdeträgern, später immer mehr journalistische Beiträge zu sozialen, politischen, religiösen oder kulturellen Fragen) von den Zuständen jenseits der Grenze erfahren können.¹²⁷ Ähnlich wie die oben präsentierten Mittlerfiguren setzt sich du Rivau für eine deutsch-französische Verständigung ein und beschwört dazu mehrfach die notwendige Überwindung der Vergangenheit. »Il s'agit de construire et non d'épiloguer. Il s'agit de marcher et non de s'asseoir,« fordert er etwa beim ersten deutsch-französischen Schriftstellertreffen in Lahr 1947.¹²⁸ Im Kreis der mehrheitlich katholischen Intellektuellen, die an den Zeitschriften *Documents/Dokumente* mitwirken und sich an den von du Rivau initiierten deutsch-französischen Vereinigungen und Treffen beteiligen, bekommt dieses Programm aber eine zusätzliche religiöse Note verliehen: Die Versöhnung setzt ein Schuldbekenntnis voraus, das – gemäß dem christlichen Glauben – Vergebung zufolge hat.

Bevor näher auf die Erscheinung von Manns *Ansprache* in den *Documents* eingegangen wird, seien einige Worte zur Kontextualisierung vorausgeschickt. Der Text erscheint nicht in einer Goethenummer, sondern als Teil einer »anthologie de la littérature allemande contemporaine«¹²⁹, die einen Überblick über die Tendenzen der deutschsprachigen Literaturproduktion von Franz Kafka bis Ernst Jünger verschaffen will.¹³⁰ Die Literatur wird dabei als Prisma verwendet, durch das die französischen Leser auf Deutschland blicken könnten, um zu einer besseren Kenntnis des Nachbarlands zu gelangen.¹³¹ Zu Jüngers *Strahlungen* heißt es etwa: »les extraits [...] montrent un homme, et à travers lui un peuple, en pleine évolution.«¹³² Die Diagnose über die so ausgemachten Entwicklungen in der deutschen Literatur und Gesellschaft gibt sich beruhigend: »Ce dépassement du nihilisme, cet humanisme, cet engagement – vague peut-être – dans l'action, nous semblent très caractéristiques de la littérature allemande d'aujourd'hui.«¹³³ Der Begriff »Nihilismus« weist auf eine Faschismustheorie

127 Strickmann: L'Allemagne nouvelle contre l'Allemagne éternelle, 129f.

128 Zitiert nach: Ebd., 137. Strickmann spricht im Hinblick auf du Rivaus Rede von einem regelrechten »Verdrängungsprogramm«.

129 L[uc]-A[ntoine] B[ouard]: De Kafka à Ernst Jünger, in: *Documents. Revue du dialogue franco-allemand*, Nr. 7/8, 1949, 673-676, hier 673.

130 Die Texte stammen von Franz Kafka (dessen Werke als richtungsweisend für die zeitgenössische Literatur präsentiert werden), Thomas Mann, Walter Kolbenhoff, Bertolt Brecht, Jürgen von Holländer, Hans-Joachim Lange, Wolfgang Lohmeyer, Ernst Schumacher, Wolfgang Weyrauch, Carl Zuckmayer und Ernst Jünger.

131 Im Jahr zuvor war unter dem Titel *La crise de la littérature allemande* auch Alfred Anderschs Essay *Deutsche Literatur in der Entscheidung* erschienen.

132 B[ouard]: De Kafka à Ernst Jünger, 675.

133 Ebd., 674.

hin, die den Nationalsozialismus als Folge einer Entchristlichung der Gesellschaft deutet.¹³⁴ Das passt in die Programmatik der Zeitschrift, die mit der Idee einer »Überwindung des Nihilismus« auf die Notwendigkeit einer (christlichen) Neubeseelung der Deutschen hinweist. Vereinfacht formuliert geht es darum, die Tendenz zum Nihilismus zu erkennen, um sich dezidiert davon abwenden zu können und einer neuen Form des (christlichen) »Humanismus« zuzuwenden. Mit der Idee des »Handelns« (»engagement dans l'action«) wird an den zukunftsgewandten Deutschland-Diskurs in der französischen Publizistik angeknüpft.

Diese Lesart wird auf Manns Goethe-Essay übertragen. Dass er in die christliche Perspektive der Zeitschrift gerückt wird, zeigt schon der französische Titel, *Commémoraison de Goethe*.¹³⁵ Der veraltete Begriff »commémoraison« bezeichnet ein kirchliches Gedächtnisfest, in der Regel eine Heiligenverehrung. Der Text bekommt dadurch vorab einen religiösen Einschlag. Dadurch wird der Blick auf die Passagen gelenkt, die eine solche Deutung zulassen. So entscheidet sich der französische Übersetzer für den Begriff »salut« (»Heil«), um das Deutsche »Rettung«¹³⁶ oder auch einfach »Weg« wiederzugeben: »Tout me manque pour prêcher pénitence, tout me manque pour être un prophète, qui, sachant qu'il possède la vérité et connaissant l'avenir, exhorterait son peuple et montrerait la voie du salut.«¹³⁷ Auch wenn Mann in dieser Passage die Rolle des »Bußpredigers« (AG, 678) von sich weist, so macht die Übersetzung klar, worum es im Text – aus der Perspektive der Herausgeber – geht (zumal das relativ allgemeine »Leben« zum »peuple« präzisiert wird): um das Heil des deutschen Volks. Was im Essay tatsächlich angelegt ist, bekommt in der französischen Übersetzung eine zusätzliche christliche Dimension. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, also mit der eigenen Schuld, wird als notwendiger Schritt vorausgesetzt, damit das deutsche Volk wieder auf den »rechten Weg« gelange.

Auch das Stichwort »Nihilismus« findet sich in der *Commémoraison* wieder und bestätigt somit die Diagnose über die deutsche Literatur und Gesellschaft, die in der Zeitschrift *Documents* angeboten wird. Mann identifiziert es in seinem Essay mit der Figur Mephistos im *Faust*-Drama.¹³⁸ Die Tendenz zum Nihilismus, die demzufolge Teil der dualistischen Goethe-Natur ist, wandle sich in der Dichtung zum »Schauen«, zum

134 So etwa bei Hermann Rauschnig: *Die Revolution des Nihilismus* [1938], Zürich 1964 sowie Ders.: *Die Zeit des Deliriums*, Zürich 1947.

135 Thomas Mann: *Commémoraison de Goethe*, übers. v. E. d'Oc., in: *Documents. Revue du dialogue franco-allemand*, Nr. 7/8, 1949, 680-694.

136 »cet instinct [la nostalgie de la perfection] dont on ne sait au juste s'il concerne l'œuvre objective ou bien la personne de l'artiste, son salut, sa justification, son achèvement propre.« (Ebd., 680, Hervorhebung SP). Im Original: »diesem Trieb, von dem nicht ganz klar ist, ob er eigentlich dem objektiven Werk oder der Person, der eigenen Rettung und Rechtfertigung, der Selbstvollendung gilt.« (AG, 680, Hervorhebung SP).

137 Ebd., 686. Hervorhebung SP. Im Original: »Zum Bußprediger fehlt mir alles und alles zum Propheten, der sich im Besitze der Wahrheit weiß, die Zukunft kennt, dem Leben predigend den Weg vorschreibt.« (AG, 678, Hervorhebung SP).

138 »le divin et le diabolique, le désir infini de Faust et le nihilisme railleur de Méphistophélès.« Ebd., 691.

»geöffneten Blick für die Widersprüche, für das Böse im Guten« (AG, 684). Nach dieser Passage, die mit der Erwähnung der »tragischen Ironie« (»Das gute Werk [...], es ist des Teufels« AG, 685) des *Faust*-Dramas endet, wird in der französischen Fassung ein Zwischentitel eingefügt: »Goethe et l'action.«¹³⁹ Dass Mann den Klassiker trotz seiner *Faust*-Deutung nicht für einen »konservativen Defaitismus« (AG, 685) in Anspruch nimmt, sondern im Gegenteil für eine zukunftsorientierte Haltung, wird dadurch nachdrücklich herausgestellt. Mit »action« wird der deutsche Begriff »Tat« übersetzt; er ist hier dem *Faust*-Vers »Im Anfang war die *That*« entnommen, der im französischen Goethe-Diskurs eine wichtige Rolle spielt und von Mann anzitiert wird.¹⁴⁰ Durch den Zwischentitel wird im letzten Teil des Textes weniger auf das »Wunder Goethe« fokussiert als auf jene Elemente, die der von Boumard in der Einleitung festgelegten Programmatik entsprechen: Überwindung des Nihilismus, Zuwendung zum Humanismus und vor allem Handlungsbereitschaft. Der Klassiker wird als positive Identifikationsfigur und handlungsweisende Autorität bestätigt. Hervorheben kann man in diesem Zusammenhang das letzte *Faust*-Zitat in der *Ansprache* (»Mein Busen, der von Wissensdrang geheilt ist...«, AG, 688), den Mann folgendermaßen kommentiert: »Est-ce bien là un pacte avec le diable? Est-ce là une profession de foi nihiliste? N'est-ce pas plutôt la suprême soumission à la vie, le suprême désir de représenter l'humanité en acceptant des sacrifices, mais aussi en en demandant aux autres. C'est le plus haut degré de l'humanisme.«¹⁴¹

Die *Commémoration* passt in das Deutschland-Konzept, das die Zeitschrift *Documents* ihren französischen Lesern vermitteln möchte: das eines »Volks«, das sich von den Fehlern der Vergangenheit abwendet und erneut den »rechten Weg« in die Zukunft findet. Manns Vorgehensweise wird allerdings nicht unkritisch betrachtet, wie aus dem Kommentar von Michel Roy hervorgeht, der dem Essay nachgestellt ist. Darin werden ausführlich die Debatten präsentiert, die der Schriftsteller mit seinem Deutschland-Besuch 1949 auslöste. Das, was er seinen Landsleuten zu sagen hat, wird durchaus lobend erwähnt. Doch wird zugleich Verständnis für die ablehnenden Reaktionen in der BRD gezeigt:

»Voilà donc une fois de plus, après Goethe, Hölderlin, Nietzsche, un Allemand [Thomas Mann] qui dit à ses compatriotes des vérités si dures que l'on peut se demander si ce sont encore des vérités et si un certain ressentiment n'anime pas l'orateur. Pour l'observateur de Sirius, le discours semble objectif, certains passages montrent que l'auteur est profondément sensible à toutes les valeurs que l'Allemagne a révélées au monde. Mais pour les Allemands de 1947 ou de 1949, ces paroles ont du mal à passer. En définitive, diront-ils, peuvent-elles avoir été prononcées par un homme qui aime l'Allemagne? [...] Peut-être ne peut-on se faire entendre des Allemands qu'à condition de les aimer et ce, de façon si concrète qu'ils ne puissent pas s'y tromper. A ce point

139 Ebd.

140 »Mais y a-t-il là raillerie et refus de l'action – cette action que Faust, dans sa traduction de la Bible, mettait déjà au »commencement« – cette action, correspondant germanique du logos?« Ebd., 692.

141 Ebd., 694. Im Original: »Ist das ein Teufelspakt? Bekenntnis zum Nichts? Es ist höchste Lebensbereitschaft, der höchste, opferwillige und freilich auch zum Hinnehmen von Opfern willige Anspruch auf Menschheitsrepräsentanz, höchster Humanismus.« (AG, 688)

on conçoit combien le dialogue devient difficile aussi bien entre Thomas Mann et les Allemands qu'entre les Allemands et nous.«¹⁴²

Der Kommentar bestätigt zunächst Goethe in der Funktion, die ihm auch Mann in seiner *Ansprache* zuweist: Er ist derjenige, der den Deutschen den Spiegel vorhält und ihnen unbequeme Wahrheiten vermittelt. Der Klassiker (und mit ihm Mann selbst) animiert also zur Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und der eigenen Schuld. Was aus Roys Perspektive fehlt, ist eine im christlichen Sinn verstandene »Liebe« – jene Liebe, die sich in der Vergebung ausdrückt. Interessant ist, dass an diesem Punkt eine Parallele zwischen dem Verhältnis Manns zu seinen Landsleuten und dem der Franzosen zu ihren Nachbarn hergestellt wird. Der Spiegel wird umgekehrt: Nun sind es die französischen Leser, die zur Introspektion eingeladen werden. Die Wiederherstellung des »Dialogs« mit Deutschland erfordert nicht nur die Bereitschaft zum Vergessen, sondern auch – in einem christlichen Sinn – zur Vergebung. Das ist die Botschaft, die durch die Veröffentlichung von Manns *Ansprache* in der Zeitschrift *Documents* vermittelt wird.

Wenn der Fall Frankreichs auch extrem sein mag, so kann insgesamt festgehalten werden, dass die einzelnen nationalkulturellen Zugriffe auf den Klassiker außerhalb Deutschlands im Vergleich zum Vorkriegsjubiläum weniger werden. Es gibt nach 1945 keinen »französischen«, »italienischen«, »englischen« Goethe mehr – die Tendenz lässt sich übrigens für die anderen Klassiker beobachten, die in diesem Buch untersucht werden. Das bedeutet nicht, dass die internationale Goetherezeption 1949 zurückginge. Ganz im Gegenteil: Die Anzahl der Ehrungen, vornehmlich im angelsächsischen Raum, ist beachtlich und übertrifft rein quantitativ diejenigen des Goethejahrs 1932.

6.1.3 Öffentlichkeitssphäre 3: »Welt« – letzte Reaktivierung des Universalklassikermodells?

6.1.3.1 Rekonstruktion einer Weltöffentlichkeit

Eine Übersicht über die internationalen Goethefeiern zu geben erscheint beinahe müßig, so zahlreich und vielfältig sind die Veranstaltungen und Publikationen, die an eine Weltöffentlichkeit adressiert sind. Genannt wurden schon die Feierlichkeiten, bei denen Mann seinen Vortrag *Goethe und die Demokratie* hält. Einen Überblick über die übrigen Festakte in England und der restlichen Welt bringt die betont »internationale, zweisprachige« Festschrift *Das Goethe-Jahr/The Goethe-Year* in einem Bericht über die Goethefeiern von 22 Seiten.¹⁴³ Hervorzuheben ist die aufwendige Sendereihe der BBC, mit über 50 Konzertabenden, Radio-Vorträgen, Hörspielen, Features sowie einer sechsteili-

142 Michel Roy: Le cas Thomas Mann, in: *Documents. Revue du dialogue franco-allemand*, Nr. 7/8, 1949, 695-702, hier 700.

143 Oskar Friedrich: A world celebrates Goethe. Reports of Goethe celebrations from many parts of the world, in: Wilhelm Unger (Hg.): *Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year*, Bd. XII: Der Weltbund, London 1949, 312-334. Zu den US-amerikanischen Goethefeiern vgl. Erich Funke: *The Goethe Year (1949) in U.S.A.*, in: *The German Quarterly*, Bd. 24, Nr. 1, 1951, 23-31.

gen *Faust*-Adaption von Louis MacNeice.¹⁴⁴ Als das bedeutendste Ereignis des Goethejahrs wird oft die *Goethe Bicentennial Convocation* genannt, eine zweiwöchige Konferenz, die vom 2. bis 14. Juli in Aspen, Colorado stattfindet und Intellektuelle aus aller Welt versammelt, darunter Giuseppe Antonio Borgese, Robert M. Hutchins, Ernst Robert Curtius, José Ortega y Gasset, Ernst Simon, Albert Schweitzer und Thornton Wilder.¹⁴⁵

Auch Manns *Ansprache im Goethejahr* – oder zumindest Auszüge davon – ist häufiger und vielfältiger im angelsächsischen Raum medialisiert als in der von ihm adressierten deutschen Öffentlichkeit. Der zweite Teil der Rede geht größtenteils auf einen Essay zurück, den der Schriftsteller im April des Jahres auf Anfrage der *New York Times* verfasst hatte.¹⁴⁶ Diesen Text – unter dem Titel *Goethe, das deutsche Wunder/Goethe, the German Miracle* trägt er im Stockholmer Radio und im Rahmen der Sendereihe der BBC vor.¹⁴⁷ Der BBC-Vortrag wird, wie auch die anderen *broadcast talks* zu Goethe, in einer von der BBC herausgegebenen Festschrift sowie in der BBC-Zeitschrift *The Listener* veröffentlicht.¹⁴⁸ Der zweite Teil der *Ansprache* erscheint ebenfalls in deutscher und in englischer Fassung in *The Goethe-Year*.¹⁴⁹ Die einleitenden Worte, die Mann seiner Rede in Weimar vorausschickt, werden schließlich im *Journal of One World: Common Cause*, publiziert, das in derselben Nummer ausführlich über die Aspener Konferenz berichtet.¹⁵⁰

Mit den hier angeführten Medien des Goethe-Gedenkens wird über die je nationale Öffentlichkeit hinaus ein internationaler Rezipientenkreis adressiert. Genauer wird – wie auch 1927 – versucht, um den Klassiker eine Weltöffentlichkeit zu (re-)konstruieren. Am deutlichsten ist das am Beispiel der Festschrift *The Goethe-Year* zu sehen, die sich ausdrücklich als das »Organ der Goethe-Bewegung in aller Welt«¹⁵¹ anbietet.

144 Das komplette Programm ist abgedruckt in: The British Broadcasting Corporation (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe 1749-1949. A Radio Commemoration, London 1949, 26-31. MacNeices gekürzter Radio-*Faust* wurde bei Faber & Faber verlegt und 2008 neu veröffentlicht: Louis MacNeice: Goethe's Faust. Part 1 & 2 [1949], London 2008.

145 Vgl. Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949, 34ff. Die Beiträge der Konferenz sind enthalten in: Arnold Bergstraesser (Hg.): Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949, Chicago 1950. Vgl. den ausführlichen Bericht über das Ereignis: E[lisabeth] M[ann] B[orgese]: Goethe and the unity of mankind. A report on the Goethe Bicentennial Convocation in Aspen, Colorado, in: Common cause. A journal of one world, Bd. 3, Nr. 3, 1949, 113-132.

146 Der Essay ist unter dem Titel *Die drei Gewaltigen* in die Gesammelten Werken eingegangen. Vgl. den Kommentar in: Thomas Mann: Essays VI 1945-1960. Kommentar, hg. v. Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.2), 742f.

147 Loewy (Hg.): Thomas Mann. Ton- und Filmaufnahmen, 76.

148 Thomas Mann: Goethe, the German Miracle, in: The British Broadcasting Corporation (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe 1749-1949. A Radio Commemoration, London 1949, 14-19; Thomas Mann: Goethe, the German Miracle, in: The Listener, Bd. 43, Nr. 1098, 1950, 251f.

149 Thomas Mann: Goethe, übers. v. Leonora Unger, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. IV: Der Weisheit letzter Schluss-The final sum of all wisdom, London 1949, 4-14.

150 Thomas Mann: Goethe and the unity of Germany, in: Common cause. A journal of one world, Bd. 3, Nr. 3, 1949, 133-134.

151 Wilhelm Unger: Das Goethe-Jahr 1949. Vorwort des Herausgebers/The Goethe-Year 1949. Editor's foreword, in: Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. I: Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit, London 1949, 2-10, hier 10. Siegfried Lenz schreibt dazu in der *Welt*: »Jeder Subskribent des ›Goethe-Jahres‹ soll ein Mitglied der Weltbewegung werden, die sich unter dem Zeichen

Aber auch die Feierlichkeiten in Aspen beanspruchen eine universale Geltung: »This convocation and festival is not ours who are here. In Goethe's spirit, it is nothing less than the world's«¹⁵², wird einleitend erklärt. Organisator der Aspener Konferenz ist der Kreis um Borgese und Hutchins, die sich seit 1945 im Committee to Frame a World Constitution für eine »maximalistische« Form der Weltregierung einsetzten.¹⁵³ Nachdem die Bewegung 1948 das *Preliminary Draft of a World Constitution* veröffentlicht hatte, wird 1949 mit dem internationalen Treffen in Aspen versucht, die erwünschte supranationale Zusammenarbeit im Kleinen umzusetzen. In ihrem Bericht beschreibt Elisabeth Mann Borgese, wie es bei dem Ereignis gelang, eine aus unterschiedlichen Kulturen und Religionen »zusammengewürfelte Gesellschaft zusammenschweißen«¹⁵⁴. Vor allem aber geht es darum, die Bewegung mit einer Frontfigur auszustatten: Goethe wird im Eröffnungsvortrag Borgeses zu den »One-Worlders« gezählt, der den Plan einer Weltrepublik unterstützt hätte.¹⁵⁵ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang ebenfalls die auf edlem Velinpapier gedruckte Festschrift der UNESCO, die den Klassiker zur Symbolfigur für das völkerverständigende und friedenserhaltende Projekt der Vereinten Nationen erhebt.¹⁵⁶

Bei den unterschiedlichen Ehrungen wird Wert darauf gelegt, dass die ›Welt‹ durch die Anwesenheit von internationalen Teilnehmern repräsentiert ist. Im Vergleich zu den Zwischenkriegsjubiläen fällt die stärkere Integration des amerikanischen sowie des asiatischen und afrikanischen Kontinents auf und das damit signalisierte Bestreben, den kulturellen Eurozentrismus zu überwinden.¹⁵⁷ In einigen Beiträgen zeichnet sich bereits eine ›post-koloniale‹ Perspektive ab, etwa im Essay des franko-senegalesischen

Goethes in diesem Jubiläumsjahr bildet.« Siegfried Lenz: England im Zeichen Goethes. Theateraufführungen, BBC-Sendungen und Ausstellungen, in: *Die Welt*, 4.8.1949.

- 152 Goethe Bicentennial Foundation: *The International Goethe Convocation*, in: Arnold Bergstraesser (Hg.): *Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949*, Chicago 1950, IX-XII, hier XI.
- 153 Vgl. das Kapitel »Robert M. Hutchins.: Framing a World Constitution«, in: Joseph Preston Baratta: *The Politics of World Federation*, Bd. 2: *From world federalism to global governance*, Westport, Connecticut 2004, 315-330, hier 315.
- 154 »It welded that motley society.« M[ann] B[orgese]: *Goethe and the unity of mankind*, 114.
- 155 »Indeed, he [Goethe] whose keywords Weltliteratur, Weltbund, Weltfrömmigkeit [...] are inscribed on the halls of his educational castles, should be with thus among us who are One-Worlders. [...] He could not but be interested in our planning for a World Republic.« Antonio Giuseppe Borgese: *The Message of Goethe*, in: Arnold Bergstraesser (Hg.): *Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949*, Chicago 1950, 3-22, hier 20.
- 156 Unesco (Hg.): *Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort*, Paris 1949. Die Festschrift enthält Texte von Ernst Beutler, Karl J. Burkhardt, Benedetto Croce, Jaroslaw Iwaszkiewicz, Thomas Mann (es handelt sich um einen 1941 verfassten Essay zu *Werther*), Gabriela Mistral, Filmer Stuart Northrop, Sarvepalli Radhakrishnan, Alfonso Reyes, Jules Romains, Léopold Sédar Senghor, Stephen Spender und Taha Hussein.
- 157 Das trifft allerdings nicht auf alle Beiträge zu: Ähnlich wie 1927 und 1932 steht ›Europa‹ bei manchen Rednern immer noch für die ›Welt‹, wie folgender Kommentar von Mann Borgese zum Aspener Beitrag von Ortega y Gasset attestiert: »Ortega restricted his observation to Goethe and the European community. But what he said about Europe, its crisis, its future, is, pars stans pro toto, equally for the world community.« M[ann] B[orgese]: *Goethe and the unity of mankind*, 118.

Schriftstellers Léopold Sédar Senghors *Le message de Goethe aux Nègres-nouveaux* oder im Vortrag des indischen Philosophen T.M.P. Mahadevan zu *Western and eastern thought*.¹⁵⁸

Aus der Weltöffentlichkeit ausgeschlossen bleibt die UdSSR: Die ›Welt‹ bedeutet 1949, dem Jahr der Unterzeichnung des Nordatlantikpaktes, die westliche Welt. Ausnahme ist ein Aufsatz der russischen Emigrantin Alexandra Wexler über die literarische Goetherezeption in Russland, in dem die Hoffnung ausgedrückt wird, dass sich »Goethe und Russland über alle Schranken hinweg, ungeachtet der Zeit und ihrer Gesinnung«¹⁵⁹ finden würden. Auch Hutchins schließt in seinem Beitrag nicht aus, dass eines Tages Russland (nicht die UdSSR) Teil der Weltgemeinschaft werden könne, deren Grundstein in Aspen gelegt wurde.¹⁶⁰ Damit ist die Funktion genannt, die dem Klassiker im internationalen Kontext zukommt: Mit Goethe, der vor der Weltöffentlichkeit demonstrativ als Universalklassiker reaktiviert wird, soll die geografische und zeitliche Universalität westlicher Werte signalisiert werden. Der Begriff ›universal‹ wird nicht mehr, wie noch 1935, der UdSSR und ihren kommunistischen Partnern überlassen; er wird mit Goethe gewissermaßen zurückgefordert. Dabei wird die Situation im Vergleich zur Öffentlichkeitssphäre SBZ umgekehrt: Dort wird mit dem Nationalklassiker versucht, die Idee der ›antifaschistischen‹ Nation als die einzig gültige durchzusetzen; vor der Weltöffentlichkeit wird mit dem Universalklassiker das Ideal einer liberal-demokratischen Welt als allein und überall geltend – eben universal – präsentiert.

6.1.3.2 Goethe als repräsentativer Deutscher

Eine der Funktionen, die Goethe vor der internationalen Öffentlichkeit zufällt, ist es (West-)Deutschland »im Zeichen des Kalten Krieges wieder aufzunehmen in den Kreis der zivilisierten Nationen«¹⁶¹. Der Dichter wird dazu als repräsentativer Nationalklassiker bestätigt. Das geschieht im Dialog zwischen deutschen und internationalen Akteuren: Der Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt, Walter Kolb, äußert in seinem Beitrag für *The Goethe-Year* den Wunsch, dass die Goethefeiern »zum Verständnis für uns Deutsche beitragen« mögen und bittet »die Welt, daran zu denken, dass wahres deutsches Wesen nicht jenes der nazistischen Jahre ist, sondern im Goethe'schen Sinne durch Ir-

158 Léopold Sédar Senghor: *Le message de Goethe aux Nègres-nouveaux*, in: Unesco (Hg.): *Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort*, Paris 1949, 153-161; T.M.P. Mahadevan: *Western and eastern thought*, in: Arnold Bergstraesser (Hg.): *Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949*, Chicago 1950, 285-303. Vgl. auch die Beiträge in der Festschrift *The Goethe-Year*, die Goethe aus indischer Perspektive beleuchten, etwa: Shrivaka: *Goethe*, in: Wilhelm Unger (Hg.): *Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. X: Weltliteratur-World Literature*, London 1949, 184f.; Sisir Kumar Maitra: *Why Goethe appeals to the Indian Mind*, in: Ebd., 222-227.

159 Alexandra Wexler: *Goethe in Russland*, in: Wilhelm Unger (Hg.): *Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. X: Weltliteratur-World Literature*, London 1949, 228-233.

160 »we should make it plain that we are prepared to join a just world government, federal in form, which Russia may join on equal terms.« Robert M. Hutchins: *Goethe and the unity of mankind*, in: Arnold Bergstraesser (Hg.): *Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949*, Chicago 1950, 385-402, hier 401.

161 Osterkamp: *Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949*, 35.

ren und Wirren zu Klarheit und Reinheit strebt«¹⁶². Der Klassiker wird der Welt als Repräsentant eines europäischen und demokratischen Deutschlands offeriert, wovon auch Manns Rede *Goethe und die Demokratie* zeugt, in der er schlussfolgert, »daß die europäische Demokratie ihn [Goethe] zu den ihren zählen darf«¹⁶³.

Das Angebot wird in der internationalen Öffentlichkeit – anders als in einzelnen nationalen Öffentlichkeiten wie der französischen – angenommen. In seinem Aspener Eröffnungsvortrag bestätigt Borgese, »that the permanent ambassador of the German community to the community of man is Goethe, not Hitler«¹⁶⁴. Als Botschafter der Deutschen dient der Klassiker dem Bewusstwerden einer westlichen Identität – oder zumindest einer Wertegemeinschaft zwischen Deutschland und der westlichen Welt. Am Beispiel Goethes lässt sich herausfinden, »what it is, that can unite Germans and Anglo-Saxons in our yet-to-be-born Western Union«¹⁶⁵, so der englische Politikwissenschaftler George Catlin. Dieser beruft sich in seinem von einem anti-marxistischen Grundtenor geprägten Essay auf die »goethesche Philosophie«, um eine Vereinigung der westlichen Welt in einer europäischen, atlantischen oder Weltunion herbeizuwünschen.¹⁶⁶

Vor diesem Hintergrund ist die Veröffentlichung in der Zeitschrift *Common Cause* der einleitenden Worte zu verstehen, die Mann seiner *Ansprache* in Weimar vorausgeschickt hatte. Sie werden präsentiert »as a most heartening expression of the concordance of spirits between Aspen and Weimar«¹⁶⁷. Angespielt wird hier vor allem auf die Passage, in der Mann erinnerte, »that liberty, justice, and the dignity of the individual must not perish«¹⁶⁸. Entgegen den gängigen Interpretationen in der SBZ wird die Goetherede vor der internationalen Öffentlichkeit als »westliche« Botschaft bzw. eindringliche Warnung an das kommunistische Lager präsentiert – was bis zu einem gewissen Punkt der Intention des Autors entspricht.¹⁶⁹ Weniger überzeugend ist der Versuch, Manns Klassikerkonzept als Ganzes und vor allem die darin postulierte Einheit Deutschlands im Sinne des internationalen, universalistischen Goethe-Diskurses zu deuten. In der Einleitung wird betont, dass diese nur Bestand haben könne, »if the unity to come of Goethe's dismembered nation is understood in the frame of the human uni-

162 Walter Kolb: Goethe und Deutschland, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. I: Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit, London 1949, 2-10.

163 Mann: Goethe und die Demokratie [1949], 634.

164 Borgese: The Message of Goethe, 19.

165 George Catlin: Goethe and the fight for human values, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. IV: Der Weisheit letzter Schluss, London 1949, 70-84, hier 73. Catlins Essay geht auf eine Rede an der Heidelberger Universität zurück.

166 »The task of our ages is surely that of unification into one organic body, if not voluntary then under the hammer of war [!] – European Union, Atlantic Union, World Union. And this living body will wear the clothes of Goethe's philosophy much better than the clothes of his critics.« Ebd., 80.

167 Mann: Goethe and the unity of Germany, 133.

168 Ebd., 134.

169 Mann beteuert in der US-amerikanischen Presse: »Ich sprach als Amerikaner, als ich in meiner Ansprache erklärte, daß in jeder sozialen Revolution die teuer bezahlten Errungenschaften der Menschheit, Freiheit, Recht und die Würde des Einzelwesens heilig bewahrt und in die Zukunft überführt werden müßten.« Mann: Reisebericht [1949], 709.

versality which he bore in mind«¹⁷⁰. Goethe – genauer: Manns Klassikerkonzept – wird hier ähnlich gebraucht wie im Diskurs der französischen Mittler: Er erfüllt zugleich eine normative (so hat Deutschland zu sein) und eine beruhigende Funktion (so ist das Deutschland, das in die Völkergemeinschaft reintegriert wird). Im Vordergrund steht nicht mehr die Forderung nach einer Abkehr vom Nationalsozialismus (wie im Diskurs der französischen Mittler), sondern vor allem nach einer Abwehr des sowjetischen Gesellschaftssystems. Das zeugt von einer reduktiven, wenn nicht sogar widersinnigen Lektüre der *Ansprache*. Darin ein Ideal westlicher ›universaler‹ Werte gegen die relativen kommunistischen Werte zu projizieren, führt dazu, die zentrale Frage der Wiederherstellung von Kontinuität, also der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und Vergangenheit, auszuklammern. Aber solche Nuancen treten vor dem erklärten Ziel, Deutschland im Zeichen ›seines‹ größten Repräsentanten in die Weltgemeinschaft zu reintegrieren, erst einmal in den Hintergrund.¹⁷¹

6.1.3.3 Goethe als elitärer Universalklassiker?

Vor der neu konturierten Weltöffentlichkeit wird auf das in der Zwischenkriegszeit etablierte Universalklassikermodell zurückgegriffen. Die Begriffe ›Universalität‹, ›Menschheit‹, ›Frieden‹ sowie ihre Varianten ›Welt‹, ›Humanität‹ und ›Zivilisation‹ *framen* das Sprechen über Goethe, und zwar im ähnlich affirmativen Duktus wie 1927. Allein der Terminus ›Brüderlichkeit‹ ist nirgends zu finden. Das hat natürlich damit zu tun, dass Goethe selbst den Begriff sparsam verwendete¹⁷² – aber das ist schließlich auch bei Begriffen wie ›Humanität‹ nicht anders.¹⁷³ Wichtiger ist die Tatsache, dass er in der Nachkriegszeit kommunistisch konnotiert ist. Jedenfalls ist die Kontinuität zum universalistischen Diskurs der 1920er und 30er Jahre offensichtlich. Der Londoner Germanist Leonard A. Willoughby wiederholt in seinem Eröffnungsvortrag zur BBC-Senderreihe die Geste der Überwindung des nationalen Paradigmas, die zuvor die Grundlage des universalistischen Beethovendiskurses bildete: »He [Goethe] is not only a great German but a great European – more than that, a citizen of the world.«¹⁷⁴ Obwohl etwa Borge-se davor warnt, dem alten Reflex der Verherrlichung zu folgen und Goethe als »Orakel«

170 Ebd.

171 Etwas differenzierter erweisen sich die Texte aus *The Goethe-Year*, die sich zwar nicht direkt mit Manns Klassikerkonzept auseinandersetzen, aber, ausgehend vom Roman *Dr. Faustus*, das Problem der deutschen Identität aufgreifen. Das Werk und die darin erfolgende *Faust*-Bearbeitung werden sowohl in der Analyse von Roy Pascal als auch im Bericht von E.M. Butler über Konferenzen zur *Faust*-Legende, die er 1948 in Bonn hielt, als möglichen Zugang zum Wesen der Deutschen präsentiert. Für Butler zeugt das Interesse für den Roman bei seinen studentischen Zuhörern von einer positiven Entwicklung: »Diese deutsche Jugend wendet sich instinktiv dem Licht der Hoffnung zu, die eine grosse Tragödie im Herzen erschütterter Schauspieler und Zuschauer verkündet.« E.M. Butler: Die *Faust*-Legende. Thomas Mann und die deutsche Jugend, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. *The Goethe-Year*, Bd. X: Weltliteratur, London 1949, 170-174, hier 173f. Vgl. auch: Roy Pascal: Thomas Manns »Dr. Faustus«, in: Ebd., 174-179.

172 Vgl. Elisabeth Manger: Art. Brüderlichkeit [1989], in: Goethe-Wörterbuch, online unter <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB>

173 Osterkamp: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949, 24.

174 Leonard A. Willoughby: The Living Goethe, in: *The Listener*, 1.9.1949, 350ff. Enthalten in: HAAB: Goethefeiern im Ausland 1949.

anzusehen,¹⁷⁵ findet sich in zahlreichen Beiträgen der religiös-pathetische Ton wieder, der die universalistische Beethovenehrung prägte. In einer ›irdischen Botschaft‹ ruft die chilenische Schriftstellerin Gabriela Mistral den Dichter wie einen christlichen Gott an: »Padre Goethe que estás sobre los cielos/ [...] bajando en ventisquero derretido/ o albatros libre que llega devuelto.«¹⁷⁶ Ebenso feierlich schließt der indische Philosoph Sarvapelli Radhakrishnan seine Überlegungen zu Goethe mit einem Verweis auf den Gloria-Hymnus: »Faisons nôtre la conception du monde de Goethe, et travaillons en silence et avec l'espoir que régneront un jour la paix sur la terre et la bonne volonté parmi les hommes, parmi tous les hommes.«¹⁷⁷ Die Hoffnung auf eine gemeinschaftsstiftende Klassikerreligion bzw. einer neuen Katholizität scheint also selbst nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs nicht ganz ausgestorben.

Dabei werden die Bedenken, die 1935 zur Verabschiedung des Universalklassikermodells geführt hatten, erst einmal beseitigt. Ein Zeichen dafür ist, dass Hugo, der damals in der Zeitschrift *Le Mois* für die Funktion als Friedenskürer als untauglich erklärt worden war,¹⁷⁸ in seiner Funktion als Vorläufer für die Vereinigung der Menschheit rehabilitiert wird: Borgese erwähnt ihn in Aspen als »another builder of World Republic«¹⁷⁹. Goethe erscheint als Prophet der »One-Worlders«, wenn er in der Abschlussklärung feierlich zum »pathfinder and leader toward the unity of mankind«¹⁸⁰ erhoben wird. Seine Kompetenz in diesem Bereich verdankt der Klassiker – wie schon vor 1933 – der Prägung des Begriffs ›Weltliteratur‹, der in der Öffentlichkeitosphäre ›Welt‹ vielfach diskutiert wird.¹⁸¹ Doch geht es, anders als 1932, nicht mehr primär darum, mit diesem goetheschen Konzept gegen nationalistische Tendenzen zu argumentieren. Diesmal wird es als eine utopische Vision verstanden, die in der Gegenwart realisiert werden könne. So sieht Hutchins darin das Grundprinzip der von ihm ersehnten »Zivilisation des Dialogs« ausgedrückt, nämlich das der freien Kommunikation: »It [d.i. Goethe's conception of World Literature] was the circulation through the world of anything, produced anywhere, that might ennoble mankind.«¹⁸² Mit dem Zusatz »was die Menschheit veredeln könne« markiert Hutchins den Unterschied zwischen dem goetheschen Konzept und einer rein technischen Auffassung von Kommunikation als freier Zirkulation von Wissen und Gütern, die sich von Goethes Begeisterung für Projekte wie dem Panama-Kanal ableiten lässt (und die z. B. auch Kants Konzeption vom

175 »It would be [...] [an] error to understand Goethe's simultaneity with us as if we could consult him, an oracle, and take from him definitive advice on the struggles of our day.« Borgese: *The Message of Goethe*, 19.

176 Gabriela Mistral: *Recado terrestre*, in: Unesco (Hg.): *Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort*, Paris 1949, 87-93, hier 88. Hervorhebung im Original.

177 Sarvepalli Radhakrishnan: *Goethe*, in: UNESCO (Hg.): *Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort*, Paris 1949, 113-123, hier 122f. Hervorhebung im Original.

178 Vgl. Kapitel 5.1.

179 Zitiert nach: M[ann] B[orgese]: *Goethe and the unity of mankind*, 124.

180 Arnold Bergstraesser: *Goethe in Aspen and the world community*, in: *Common cause. A journal of one world*, Bd. 3, Nr. 2, 1949, 30.

181 Dem Konzept der Weltliteratur ist der zehnte Teil der Festschrift *The Goethe-Year* gewidmet. Vgl. Wilhelm Unger (Hg.): *Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year*, Bd. X: *Weltliteratur-World Literature*, London 1949.

182 Hutchins: *Goethe and the unity of mankind*, 389.

»ewigen Frieden« zugrunde liegt): Diese habe die Menschheit nicht vor Barbarei schützen können.¹⁸³ Der Rückgriff auf Goethe und seine Idee der Weltliteratur ermöglicht es hingegen, die Priorität der intellektuellen Kommunikation zu setzen:

»In the Goethean sense, communication and transportation would be used not to send bombs, spies, propaganda of tribal self-adulation, and messengers of misguided self-interest from one country to another, but to exchange students, professors, ideas, and books, and to develop a supranatural community founded on the humanity of the whole human race.«¹⁸⁴

Ähnlich legt Jaspers den Gedanken der Weltliteratur in einem Beitrag für die Zeitschrift *Der Monat* aus, die sich als Forum für den internationalen Austausch von Intellektuellen verstand. Die Verantwortung für die »Einheit der Menschheit«, die Goethe »ergriffen« habe, sieht er bei den »Dichtern, Kritikern, Schriftstellern, Forschern und Philosophen«¹⁸⁵. Das ist natürlich keine falsche Interpretation des Konzepts: Goethe sah die »Epoche der Weltliteratur« sicher auch als die Aufgabe derjenigen, die überhaupt die Fähigkeit besaßen, sich über die bestehenden nationalen (Sprach-)Grenzen zu erheben. Bei Hutchins sowie bei Jaspers wird dieser Form der intellektuellen Kommunikation allerdings die zusätzliche Bedeutung verliehen, für die »Einheit der Menschheit« einzustehen.

Tatsächlich kennzeichnet den universalistischen Goethediskurs der Nachkriegszeit ein gewisser Elitarismus: Goethes Konzept der Weltliteratur, aber auch der in den *Wanderjahren* projektierte Weltbund – dies ein weiterer »Schlüsselbegriff«¹⁸⁶ goetheschen Denkens, der entgegen von heutigen differenzierteren Lektüren¹⁸⁷ als positive Utopie gelesen wird – legitimieren den (vorläufigen) Ausschluss der breiten Masse aus den unterschiedlichen Entwürfen zu einer Weltgemeinschaft. Der »Weltbund« bzw. in der englischen Übersetzung die »world union« hat alles von einer Parallelgesellschaft. Bei Hutchins hat die intellektuelle Elite, die er, vielleicht in Anlehnung an Goethes Begriff des »brauchbaren Menschen« (*Wanderjahre*), im Ausdruck »men of good will« zusammenfasst, eine Vorbild- und damit Vorreiterrolle: »The association of men of good will

183 »Our rapidly expanding knowledge has [...] provided us with means of communication that enable us to insult one another across national boundaries with a speed and volume unknown in a less enlightened day. It would be hard to say whether the Panama Canal and the Suez Canal had been a benefit or a disaster for mankind.« Ebd., 394f.

184 Ebd., 399f.

185 Karl Jaspers: Goethes Menschlichkeit, in: *Der Monat*, Nr. 11, 1949, 3-12, hier 11f. In derselben Ausgabe des *Monats* erscheint auch der Text, auf dem der zweite Teil von Manns *Ansprache* gründet: Thomas Mann: Goethe, das deutsche Wunder, in: *Der Monat*, Nr. 11, 1949, 13-17.

186 Borgese: *The Message of Goethe*, 19. Dem Weltbund ist ein weiterer Teil der internationalen Festschrift gewidmet: Wilhelm Unger (Hg.): *Das Goethe-Jahr*, Bd. XI: *Der »Weltbund«-World Union*, London 1949. Insgesamt sind die Bezugnahmen auf die Idee des Weltbunds in den Beiträgen zum Goethejahr allgemein gehalten. Reizend erscheint vor allem die goethesche Wortschöpfung, nicht die in den *Wanderjahren* ausgeführte Vorstellung der Auswanderung und Kolonisation.

187 Irmgard Egger etwa bezeichnet den von der Figur Lenardo projektierten Weltbund der Auswanderer als eine »umfassende gesellschaftspolitische Vision mit erschreckend totalitären Zügen«. Irmgard Egger: »unermessliche Räume«: Weltbürgertum versus Auswandererutopie in Wilhelm Meisters *Wanderjahre*, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 126, 2009, 138-148, hier 134.

would gradually make its example felt throughout the world.«¹⁸⁸ Das nach dem Vorbild des Weltbunds konzipierte Bündnis ist eine Etappe zur ersehnten Weltrepublik. Es könne ermöglichen zu realisieren, was sich nicht mit den Mitteln der Politik umsetzen lässt, etwa auch diejenigen »men of good will« zu gewinnen, die sich hinter dem Eisernen Vorhang befinden.¹⁸⁹ Weil Hutchins in seinem Beitrag die Bildung der breiten Massen zur prioritären Aufgabe der Intellektuellen erklärt, erscheint sein Gebrauch der goetheschen Konzepte als eine Art Vorstufe der Weltrepublik nicht unbedingt realistisch, aber zumindest kohärent.

Anders ist das bei den Autoren, die sich mit der Vorstellung eines universalen Bündnisses der intellektuellen Eliten abfinden. Ein Eingreifen in das gesellschaftlich-politische Geschehen wird von vornherein ausgeschlossen. In seinem Vorwort zur Festschrift *The Goethe-Year* beschwört Unger zwar einen »Ring [der Goetheverehrer], der sich über die ganze Erde zieht«, markiert aber sogleich die Differenz zum politischen Handeln, konkret zum »politischen Willen zur Vereinigung und zur Völkerverständigung«¹⁹⁰. Das Goethejahr soll, so Unger weiter, bei »den Besten unter uns« eine »durch eine Folge von Erschütterungen und Enttäuschungen stumpf gewordene Begeisterung [...] von neuem anfachen«¹⁹¹. Der in Goethe zelebrierte Universalismus wird dann geradezu zum Mittel der Abgrenzung gegenüber den Massen bzw. den unteren sozialen Schichten. So im Beitrag von Ernst Beutler für die UNESCO-Festschrift, der mit einem berühmten goetheschen Zitat beginnt:

»La haine de l'étranger qui dérive d'un sentiment national excessif est chose curieuse. Elle s'exprime avec le plus de véhémence dans les milieux les plus bas de la société. Mais il existe, au contraire, une classe sociale où elle disparaît complètement, où l'individu s'élève dans une certaine mesure au-dessus de l'idée de nation.«¹⁹²

Bezeichnend ist, dass die im Original abstrakt gehaltene Vorstellung von Kulturstufen, die eine zeitliche Entwicklung zulässt, in der französischen Übersetzung des Textes zu einer rigiden sozialen Kategorisierung dient. Der Fremdenhass erscheint als eine soziale Fatalität, dem auch nicht durch Kultur und Bildung entgegnet werden kann. Beutler fügt in der Folge eine Trennung zwischen dem Bereich der gesellschaftlichen, sozialen und politischen Wirklichkeit auf der einen Seite und dem der Kunst und Literatur auf

188 Hutchins: Goethe and the unity of mankind, 399.

189 »It is not too much to hope that the connections formed here [d.i. in Aspen] in the past weeks by people from all over the world may be continued and strengthened and that through meetings, correspondence, and publication, communication among men of good will may be established and may spread on other individuals and other groups everywhere, perhaps even to those behind the Iron Curtain.« Ebd., 401.

190 Unger: Vorwort des Herausgebers, 9f.

191 Ebd.

192 Ernst Beutler: Goethe, in: Unesco (Hg.): Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort, Paris 1949, 11-32, hier 13. Im Original lautet die Passage: »Überhaupt ist es mit dem Nationalhaß ein eigenes Ding. Auf den untersten Stufen der Kultur werden Sie ihn immer am stärksten und heftigsten finden. Es gibt aber eine Stufe, wo er ganz verschwindet und wo man gewissermaßen über den Nationen steht.« Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [1836], hg. v. Christoph Michel, Frankfurt a.M. 1999 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, II, 12), 711 (14. März 1830).

der anderen, etwa wenn er an die Thoranc-Anekdote aus *Dichtung und Wahrheit* erinnert: Das »Klirren der Schwerte« aus dem Siebenjährigen Krieg steht hier dem »Parfüm von Frieden und Idylle« gegenüber, das die Betrachtung der Malereien im Frankfurter Elternhaus ausströme.¹⁹³ Kunst, Literatur – kurz, alles was dem Geist (»esprit«) zuzurechnen ist – werden auf diese Weise zum einzigen, separierten Raum, in dem der Friede realisierbar sei. Folgerichtig interpretiert Beutler Goethes Proklamation der Weltliteratur auch als ein Appell an die Intellektuellen.¹⁹⁴ Am Ende seines Textes erinnert der Leiter des Deutschen Hochstifts an die Goethefeiern von 1932: »C'était un hommage rendu à l'esprit mais aux alentours s'agitaient les démons, les esprits du mal.«¹⁹⁵ Beutler spricht die Intellektuellen damit von jeglicher Verantwortung frei – also auch von der Verantwortung für die Verbrechen der Nazis; zugleich räumt er aber ihre gesellschaftliche Ohnmacht ein. Von den unterschiedlichen Auffassungen internationaler Zusammenarbeit, die 1932 am Beispiel Goethes diskutiert wurden, scheint sich 1949 also am ehesten der von Hesse befürwortete Panhumanismus Rolland'scher Prägung durchgesetzt zu haben, der die Unabhängigkeit des Geistes postulierte.¹⁹⁶

Die Weltgemeinschaft, die 1949 um Goethe geschaffen wird, versammelt vornehmlich Intellektuelle. Die Vorstellung, dass sich das humanistisch-universalistische Programm (zunächst) nur bei einer Elite umsetzen lässt, erscheint durch den Rückgriff auf den Klassiker und den von ihm geprägten Begriffen »Weltliteratur« und »Weltbund« legitimiert. Natürlich hatten auch die Frankfurter *Gespräche über Goethe* 1932 nicht die gesellschaftliche Resonanz von den internationalen Beethovenfeiern von 1927. Doch wurde der Literatur 1932 noch eine Funktion als Propädeutik zugesprochen: Am Beispiel Goethes wurden Konzepte von internationaler Zusammenarbeit diskutiert und evaluiert. Das ist 1949 nur noch selten der Fall.¹⁹⁷ Die primäre Aufgabe der Intellektuellen, die sich mit ihren Reden und Aufsätzen an den »universalen« Goethefeiern beteiligen, ist die Schaffung eines internationalen Gesprächsraums, die als Realisierung von Goethes Idee der Weltliteratur angesehen wird. Wichtig ist also, dass überhaupt diskutiert wird; worüber, erscheint sekundär. Die Themen, die bei der Konferenz in Aspen, aber auch in den Beiträgen zu den unterschiedlichen Festschriften behandelt werden, sind wahlweise sehr allgemein oder im Gegenteil sehr spezialisiert.

Dass eine Vereinigung der »Welt« nicht durch die Beschwörung von Idealen, sondern durch die konkrete Zusammenarbeit etwa von Wissenschaftlern realisiert werden könne, war schon die Leitidee von Prunières bei der Gründung der Internationalen Ge-

193 Beutler: Goethe, 13.

194 »La formule mystérieuse de Goethe: »Voici le temps de...« est devenue aujourd'hui l'appel qu'il faut adresser à tous les intellectuels du monde.« Ebd., 18.

195 Ebd., 29.

196 Vgl. Kapitel 4.2.3.2.

197 Als Ausnahme wäre noch einmal der Aufsatz von Hutchins zu erwähnen, der sich auf Goethes Vorstellung eines Zeitalters der Einseitigkeiten in den *Wanderjahren* bezieht, um seine Vision einer föderalistischen Weltgemeinschaft zu stützen: »As the individual makes his best contribution to the community by the fullest development of his highest powers, so each country makes the best contribution to the world by the fullest development of its highest powers.« Hutchins: Goethe and the unity of mankind, 389f.

sellschaft für Musikwissenschaft 1927 gewesen.¹⁹⁸ In der Wiederaufnahme dieses Gedankens könnte man den Übergang von einem (politisierten) Universalklassiker- zu einem (entpolitisierten) Globalklassikermodell sehen. Kennzeichnend für die internationalen Goethefeiern von 1949 erscheint die Diskrepanz zwischen dem universalistischen Diskurs einerseits, der dem Klassiker eine zentrale Funktion in der (politisch-gesellschaftlichen) Umsetzung von humanistischen und pazifistischen Idealen zuschreibt, und seiner Nicht-Realisierung andererseits, die letztendlich die gesellschaftspolitische Nützlichkeit Goethes konsequent einschränkt.

In der internationalen Öffentlichkeit wird Manns *Ansprache* als Bestätigung der universalistischen – westlichen – Botschaft präsentiert – was nur bedingt seinem Inhalt entspricht. Wenn man die Öffentlichkeitsphäre ›Welt‹ nicht primär als Ort der Aushandlung universaler Werte bzw. von Konzepten internationaler Zusammenarbeit sieht, kann man den Essay als Teil des Intellektuellengesprächs betrachten, das darin stattfindet. Der Klassiker gibt Anlass zur Reflexion, über das, was den Deutschen bzw. den Menschen überhaupt ausmacht. In zahlreichen Beiträgen wird eben diese philosophische Frage diskutiert: das Verhältnis zwischen Faust und Mephistopheles etwa wird von mehreren Autoren als – wahlweise positive oder negative – Allegorie des menschlichen Daseins gedeutet;¹⁹⁹ öfter noch wird Goethe selbst als polares Wesen geschildert, dem es gelungen sei, die Widersprüche seiner Natur harmonisch zu vereinen.²⁰⁰ Vor diesem Hintergrund rückt die philosophisch-reflexive Dimension von Manns Essay stärker in den Fokus. Doch entspricht auch dies nur in Teilen der Intention des Autors, der 1949 wie schon 1932 den Klassiker dazu nutzt, um das Eingreifen der Intellektuellen in die gesellschaftspolitische Wirklichkeit zu fordern.²⁰¹

6.1.4 Zwischenfazit: Goethe im kulturpolitischen Diskurs 1949

Die Frage, die sich am Beginn dieses Kapitels stellte, war die der Brauch- bzw. Adaptierbarkeit der Modelle, die der Klassikerrezeption in der Zwischenkriegszeit zugrunde lagen. Das Nationalklassikerparadigma sowie das Universalklassiker- und später das antifaschistische Klassikermodell lieferten in den 1920er und 30er Jahren jeweils einen

198 Vgl. Kapitel 3.1.2.3.

199 Siehe etwa: Alan Pryce-Jones: Goethe und die Welt von Heute, übers. v. Lutz Weltzmann, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. IV: Der Weisheit letzter Schluss-The final sum of all wisdom, London 1949, 15-21; Robert M. Hutchins, Reinhold Niebuhr, George N. Schuster: What happens in Faust? (NBC Radio Discussion), in: Ebd., 50-53; Jaspers: Goethes Menschlichkeit.

200 Siehe etwa: Julius Bab: Das Leben Goethes. Eine Botschaft, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. I: Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit, London 1949, 31-33; Benno von Wiese: Das Dämonische in Goethes Weltbild und Dichtung, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. VIII: Stirb und werde-Die and become, London 1949, 146-152; Willoughby: The Living Goethe.

201 In *Goethe und die Demokratie* polemisiert Mann gegen die »aristokratische Einsamkeit der Kunst und ihre leidende Abgeschiedenheit vom Leben«. In den Mittelpunkt rückt nun die Idee von Goethes »Pragmatismus«, die es Mann erlaubt, den Klassiker zum Demokraten zu stilisieren: »Goethes Lob des ›praktischen Verstandes‹ kommt einer Ermahnung gleich an Geist und Denken, nicht in den Wolken zu schweben, sondern sich mit dem Leben zu vermählen und sich ihm verantwortlich zu fühlen.« Mann: Goethe und die Demokratie [1949], 610f.

Rahmen, der zwar gewisse Freiräume in seinen Auslegungen gewährte, doch zugleich alle individuellen Formen des Zugriffs innerhalb eines symbolischen Raums unter einer Leitidee subsumierte: Beethoven als Träger universaler Werte, Goethe als Inkarnation der deutschen Kulturnation, Hugo als Wortführer im antifaschistischen Widerstand.

Eine solche Stabilität ist in der Nachkriegszeit nur noch in der SBZ gegeben: Dort wird das Nationalklassikermodell gebraucht, um einerseits einen einheitlichen medialen und symbolischen Raum zu konstruieren, andererseits durch die Überlagerung mit dem antifaschistischen Klassikermodell die Prinzipien des sozialistischen Staats kulturell zu verankern. Ähnlich wie im Goethejahr 1932 wird in der Öffentlichkeitsphäre SBZ alles, was sich auf Goethe bezieht, als Bestätigung des eigenen Konzepts in Anspruch genommen, so auch Manns in vielen Aspekten divergierende Interpretation. Dieser nutzt das Nationalklassikermodell, um eine kritische Perspektive auf die Frage der deutschen Identität zu eröffnen, die allerdings in der ostzonalen Rezeption abgesehen von wenigen Ausnahmen ausgeblendet wird. Entgegen der gängigen Annahme besteht die größte *diskursive* Kontinuität in der Goetherezeption also in der SBZ.

In der BRD gibt es keine vergleichbare Reaktivierung des Nationalklassikerparadigmas. Das erklärt die mangelnde Anschlussfähigkeit von Manns Klassikerkonzept im westlichen Teil Deutschlands. Eine wirkliche Alternative zum Nationalklassikermodell kristallisiert sich aus den zahlreichen Inanspruchnahmen Goethes in der BRD nicht heraus. Es bleibt mehrheitlich bei einem holistischen und zeitenthobenen Klassikerverständnis, das nur abstrakt auf die gesellschaftlich-politische Situation reagiert. So diskutabel – und letztlich auch hohl – die Formen der Klassikeraneignung in der frühen BRD aus heutiger Perspektive erscheinen: Sie markieren das Ende eines Paradigmas, das die Goethe- und Klassikerrezeption bis dahin maßgeblich bestimmt hatte. In der Folge wird kein anderer Klassiker mehr auf so affirmative und umfassende Weise wie in früheren Zeiten und wie in der SBZ/DDR zur Inkarnation deutscher Identität erklärt. Es bliebe zu überprüfen, ob dies ebenfalls für andere nationalkulturelle Kontexte zutrifft.

An Bedeutung gewinnt dagegen der Gebrauch als *repräsentativer* Nationalklassiker, der in den Folgejahren verstärkt in der auswärtigen Kulturpolitik eingesetzt wird: Erinnerung sei an die Gründung des Goethe-Instituts, die 1951 erfolgt. Die Tendenz bestätigt sich in den internationalen Veranstaltungen zum Jubiläum, sei es in Frankreich oder der ›Welt‹. Klassiker werden von nun an bevorzugt als Botschafter ihrer Nation angesehen, wobei sie von innen zu Trägern eines nationalen (Selbst-)Bildes gestaltet werden, von außen als Projektionsfläche für ein normatives (Wunsch-)Bild dienen. Diese ›diplomatische‹ Funktion wird ihnen teilweise bis heute zugeschrieben.

Was das Universalklassikermodell betrifft, das 1949 reaktiviert wird, so kann festgestellt werden, dass die Idee und ihre Verwirklichung auseinanderklaffen. Zwar besteht bei manchen Intellektuellen der Anspruch, in die internationale gesellschaftspolitische Wirklichkeit einzugreifen, sie also durch den Einsatz von handlungsweisenden Klassikern mitzugestalten. Doch legitimiert der Rückgriff auf Goethe als Universalklassiker letztendlich einen Rückzug aus dem Bereich des Politischen. Das bedeutet nicht, dass die Idee aufgegeben werde: Um den Begriff der ›Weltliteratur‹ werden schließlich bis heute internationale – wissenschaftliche, studentische, schriftstellerische, editorische – Kooperationen geschaffen. Doch ist dieser Gebrauch insofern pragmatischer, als

er klar eingeschränkt ist. Es sind keine kulturpolitischen Ambitionen mehr damit verbunden. Vereinfacht formuliert: Wissenschaftler aus aller Welt, die sich auf einer Konferenz mit Erfolg zum Thema ›Weltliteratur‹ austauschen, werden daraus nicht schließen, dass sich mit demselben Gedanken die aktuellen Konflikte um Ressourcennutzung lösen ließen. Anstatt von einem mit politischen Idealen gekoppelten Universalklassiker könnte man ab 1949 von Goethe als einem in vielen Teilen der Welt wirkenden Globalklassiker sprechen.

Die Eindeutigkeit, mit der Goethe 1932 trotz konkurrierender Formen des Zugriffs als Nationalklassiker erschien, ist 1949 nicht mehr gegeben. In der Nachkriegszeit kann auch nicht von Konkurrenz zwischen mehreren Modellen die Rede sein: Dem antifaschistischen Klassikerkonzept wird schließlich keine ernsthafte politische oder kulturelle Alternative entgegengesetzt. Ein weiterer Erklärungsansatz für den Rückgang der alten Deutungs- und Gebrauchsmodelle liegt in der Vervielfältigung der Zugriffe in den unterschiedlichen Diskursformen und das immer stärkere Bewusstsein um ihre Unverbindlichkeit. 1949 lässt sich dies schon am Umgang mit dem Klassiker im Breitendiskurs belegen.

6.2 Der Breitendiskurs als Ort der Reflexion des Klassikerstatus (Öffentlichkeitssphäre 4)

Mehr noch als in der Zwischenkriegszeit werden Manns Goethe-Essays 1949 über die Massenmedien verbreitet. Die Radioübertragungen und die Vervielfältigungen durch die Tagespresse ermöglichen es, die jeweils adressierte Totalität (›Deutsche Nation‹ bzw., im Fall des Vortrags *Goethe und die Demokratie*, die ›Welt‹) zu erreichen. Über diese Medien sind aber auch immer die Massen angesprochen, also die Summe an Individuen, aus denen sich die ›Nation‹ oder die ›Welt‹ zusammensetzen.

Dass Manns Essay 1949 in den Breitendiskurs ›eingespeist‹ wird und ganz direkt damit interagiert, kann man sich am Beispiel der Illustrierten *Sie und er* vor Augen führen.²⁰² *Goethe, der Gegenwärtige* lautet die Überschrift zu einem kurzen Text von einer Spalte, der sich im Wesentlichen aus Teilen der *Ansprache im Goethejahr* zusammensetzt und den der Schriftsteller auf Anfrage der schweizerischen Zeitschrift verfasst. Der Rest des Hefts ist typisch für den Goethe-Breitendiskurs der Zeit. Auf dem Cover

202 Thomas Mann: Goethe, der Gegenwärtige, in: *Sie und er*, Bd. 25, Nr. 34, 1949. In den gesammelten Werken: Thomas Mann: Goethe der Gegenwärtige [1949], in: *Essays VI: 1945-1950*, hg. v. Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 689-691. Neben dem Beispiel der *Sie und er* ist auf die Veröffentlichung eines Auszugs aus *Lotte in Weimar* und des ersten Teils der *Ansprache im Goethejahr* in der ostzonalen Frauenzeitschrift *Für Dich* (Thomas Mann: Lotte in Weimar/Ich stelle mich der Freundschaft und dem Haß, in: *Für Dich*, Bd. 4, Nr. 33, 1949) sowie auf die Erscheinung eines zweiteiligen Artikels, bestehend aus Auszügen der *Phantasie über Goethe*, in der englischen Illustrierten *Picture Post* hinzuweisen (Thomas Mann: The life and work of Goethe, in: *Picture Post*, 27.8.1949; Ders.: Goethe at the height of his power, in: *Picture Post*, 3.9.1949). In beiden Fällen handelt es sich um isolierte Publikationen über Goethe, die deshalb nicht detailliert besprochen werden.

Abbildung 10: Titelblatt der Illustrierten *Sie und er* zum Goethejahr

Quelle: Sie und er Nr. 34, 24. 8. 1949.

ist das berühmte Tischbein-Porträt Goethes zu sehen (Abbildung 10). Es ist so zugeschnitten, dass der Dichter sich den Filmstars und anderen Prominenten angleicht, die üblicherweise an dieser Stelle abgebildet sind: eine Nahaufnahme, bei der die lässig aufgestützte Hand und der verträumte Blick in die Ferne auffallen. Manns Text auf der zweiten Seite folgt eine dreiseitige Reportage mit dem Titel *Italienfahrt auf Goethes Spuren*. Zitate aus der *Italienischen Reise* bilden hierbei die Legenden zu Farbfotos aus dem wiederentdeckten Tourismus-Paradies Italien. Es folgt eine Seite Goethe-Anekdoten, illustriert mit witzigen Comic-Figuren, ein Artikel zur französischen Goetherezeption in Form eines Gesprächs mit dem Essayisten Marcel Brion, schließlich ein Beitrag zu *Goethe und die jungen Mädchen* mit Frauenporträts und Auszügen aus dem Gedicht *An Belinden* bebildert. Das Beispiel belegt nochmals die fragmentarische Struktur des Klassiker-Breitendiskurses: In Kontinuität zur Zwischenkriegszeit setzt sich das populäre Goethebild aus einer Vielzahl von Anekdoten, Bildern und Zitaten zusammen. Der Goethetext von Thomas Mann – der in der Nachkriegszeit längst selbst zum Medienstar avanciert war – wird dabei wie eines dieser Fragmente behandelt. Er bietet einen weite-

ren Zugang zu Goethe und dadurch eine Möglichkeit der Partizipation an der Figur des Klassikers. Was im Vergleich zum Breitendiskurs der Zwischenkriegszeit auffällt, ist der unmittelbare Gegenwartsbezug: Der Klassiker wird dem Format der Illustrierten angepasst, die historische Distanz dabei nahezu verwischt.

Wie in Kapitel 4 geht es nachfolgend um die Interaktionen zwischen den neuen Formen des Klassiker-Breitendiskurses und der Rede Manns. Dazu werden zunächst die allgemeinen Tendenzen in diesem Bereich der Rezeption zusammengefasst, wobei der Schwerpunkt auf dem bundesrepublikanischen Rundfunkprogramm liegt. Die Wahl des Radios lässt sich dadurch begründen, dass es sich in den Nachkriegsjahren, die im Zeichen der Papierknappheit stehen, um das wichtigste deutsche Massen- und damit Unterhaltungsmedium handelt.²⁰³ Tatsächlich entwickeln sich im Rundfunk neue und selbständigere Formen des Umgangs mit Klassikern.

6.2.1 Goethe im Radio – Tendenzen des massenmedialen Breitendiskurses 1949

6.2.1.1 Goethe zwischen Ernst und Witz

Natürlich ist ein Großteil der Sendungen zu Goethe im neu organisierten öffentlich-rechtlichen Rundfunk 1949 vom Vermittlungsgedanken geprägt. Schließlich verfolgen die Funkmacher das Ideal eines »Kulturrundfunks mit Bildungsauftrag«²⁰⁴ nach Vorbild der BBC. Für das Goethejahr bedeutet das: Das Radio soll ermöglichen, das im Spezialdiskurs erarbeitete Wissen und vor allem die im kulturpolitischen Diskurs ausgehandelten Werte im Sinne der *reeducation* an breite Hörschichten zu vermitteln. In einer Bilanz zum Goethejahr wird dem Medium auch eine erbauende Funktion zuerkannt:

»Ohne ihn [den Rundfunk] hätte den bedeutendsten Veranstaltungen so gut wie jede Resonanz gefehlt, und das Wertvollste, was über Goetheschen Geist; eine uns verpflichtende Tradition und die Abirrung von der Goetheschen Humanitas [...] gesagt worden ist, wäre ohne den Funk nie zu den Gemeinden der Besinnlichen und Ehrlichen gedrungen, an die es gerichtet war.«²⁰⁵

Schlaus spricht von der Übertragung von Gedenkreden, doch liegt die Annahme, dass das Radiopublikum nach geistigen und moralischen Werten trachte, ebenfalls der Ausgestaltung eines Teils der rundfunkeigenen Produktionen zugrunde. Das Medium wird genutzt, um einen unmittelbaren Kontakt mit der Figur des Klassikers zu fingieren. Ein Beispiel ist die Hörfolge *Goethe erzählt sein Leben* mit insgesamt 35 Sendungen, die aus mehr oder weniger autobiografischen Passagen aus dem Werk zusammengestellt sind.²⁰⁶ Der Dichter erscheint darin nicht mehr, wie noch 1932, als der große Unsicht-

203 Nach Axel Schildt beginnt 1948 das »Radiojahrzehnt«. Axel Schildt: *Moderne Zeiten: Freizeit, Massenmedien und »Zeitgeist«* in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995, 206.

204 Konrad Dussel: *Der Streit um das große U. Die Programmgestaltung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und der Einfluß der Publikumsinteressen*, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Bd. 35, 1995, 255-289, hier 264.

205 Peter Schlaus: *Nachlese zum Goethejahr*, in: *Rufer und Hörer*, Nr. 5, 1950, 296-299, hier 297.

206 *Goethe erzählt sein Leben: Beethoven*, Hörfolge von Hans-Egon Gerlach, ausgestrahlt vom 2.1.1949 bis 28.8.1949 im NWDR. Die Hörfolge wurde später als Buch veröffentlicht: Hans Egon Gerlach,

bare: Im Gegenteil, er wird von Schauspielern inkarniert, die die Illusion erzeugen, Goethe würde sich direkt an seine Zuhörer wenden. Faktizität, Authentizität und Nähe sind die leitenden Prinzipien, um den Hörern den Klassiker als moralisches Vorbild nahezubringen. Dass die Sendungen jeweils sonntags um 10 Uhr ausgestrahlt werden, also gleich nach dem Kirchengang, stützt die Annahme, dass sie eine erbauende Funktion zu erfüllen haben.

Die entscheidende Neuerung des Breitendiskurses der Nachkriegszeit liegt aber woanders: Im Radio wird nun mit und über den Dichter gelacht. Und dieses Lachen wird als Reaktion auf die Menge an Goethediskursen präsentiert. »Können wir es unseren Kabarettisten verdenken, daß sie allmählich der Goethe-Hafer stickt?«, lautet die Einführung zu einem Stück von Bert Markus, das im Spätkabarett des NWDR gesendet wird: *Iphigenie und die Fliegenplage*. Untertitel: *Goethe, wie ihn keiner kennt*.²⁰⁷ Das Kabarettensemble »Das Kom<m>ödchen« steuert für die Sendung »Das Kuckucksei« einen *Verspäteten Beitrag zum Goethe-Jahr – frei nach Faust I –*, in der Gott mit amerikanischem Akzent seinen Freund »Mephy« begrüßt.²⁰⁸ In einem Hörspiel des RIAS, stellt sich der Autor, Werner Brink, das Weimar des Jahres 1823 mit Mikrofon und Funkreportern vor. *Sie waren dabei. Goethe beinahe am Mikrophon* imaginiert den Medienrummel um den 74. Geburtstag des Dichters und die Reaktionen auf das Gerücht seiner Liebe zu Ulrike von Levetzow.²⁰⁹

Diese wenigen Beispiele genügen, um einen Eindruck des deutlich unbeschwerteren Umgangs mit der Person und dem Werk des großen Klassikers zu geben. Bezeichnend ist, dass Goethe selbst dabei unangetastet bleibt. Es ist der Kontrast zwischen bedeutsamem Inhalt und ungezwungener Form, zwischen Tradition und Modernität, sowie zwischen der historischen Gestalt und ihrem Gebrauch in der Gegenwart, die den Rundfunkhörer vergnügen soll. Der Kabarett-Goethe lässt die Fehler und Schwächen der Zeitgenossen zum Vorschein treten, ohne dass sein Status jemals ernsthaft infrage gestellt würde. Doch fehlt im Vergleich zu den erbauenden Goethe-Hörspielen von 1932, die ebenfalls »unpassende« Rezeptionsverhalten zum Thema hatten (erinnert sei an den angetrunkenen Studenten, der im Haus am Frauenplan hereinplatzt), die beherrschende Dimension. Vielmehr wird der Breitendiskurs bewusst als Gegenpol zu den anderen Formen des Klassikerdiskurses eingesetzt.

Das wird an einem Kurzhörspiel des NWDR greifbar, das nahezu alle Mittel und Codes der leichten Rundfunkunterhaltung bedient. Unter dem Titel *J.W. Goethe antwortet nicht*²¹⁰ werden innerhalb von siebzehn Minuten sämtliche Formen der modernen

Otto Herrmann: Goethe erzählt sein Leben. Ein Lebensbericht aus Selbstzeugnissen Goethes und Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen [1949], Frankfurt a.M. 1982.

207 Anonym: Was sie senden, in: Hör zu!, 10.7.1949.

208 Verspäteter Beitrag zum Goethejahr von [Urheber nicht ermittelt], ausgestrahlt am 21.9.1949 im NWDR.

209 Sie waren dabei. Goethe beinahe am Mikrophon, nachgestellte Szenen zum 74. Geburtstag von Johann Wolfgang Goethe von Werner Brink, ausgestrahlt am 25. August 1949 im RIAS.

210 J. W. Goethe antwortet nicht, Kurzhörspiel von [Urheber nicht ermittelt], ausgestrahlt am 28.2.1949 im NWDR. Die im Folgenden angeführten Zitate basieren auf meiner Mitschrift der Aufnahme.

Goetherezeption nach und nach im Modus der Karikatur behandelt, was an die Konzeption von Kabarettabenden erinnert. Im ersten Teil werden Auszüge aus fiktiven Goethevorträgen nebeneinander montiert, womit der sogenannte ›Goethe-Rummel‹ – also die Tatsache, dass alles und jeder den Dichter für sich in Anspruch nimmt – angesprochen ist. Der zweite Teil behandelt den Bildungsdiskurs: Die Parodie einer Schulstunde zum Thema Goethe, in der ein autoritärer Lehrer die Schüler mit seinen Fragen terrorisiert und Nonsens über den Dichter verbreitet, mokiert die Sinnlosigkeit des Goethe-Unterrichts. Die dritte Sektion hat die politischen Inanspruchnahmen des Klassikers im Kontext des Kalten Kriegs zum Thema: Es alternieren Goethebeiträge aus dem amerikanischen und dem sowjetischen Rundfunk, bei denen der stilistische und inhaltliche Kontrast übertrieben wird. Es folgt der fiktive Mitschnitt aus einer Versammlung im Studio »Filmwiederaufbau«, in der beschlossen wird, einen »Knüller zum Goethe-Jahr« zu bringen, nämlich einen *Faust*-Film, von dem allerdings »die Handlung nicht vorzeitig in der Öffentlichkeit bekannt werden darf«. Damit sind die Themen Unterhaltung und Amerikanisierung der Kultur angerissen. Die innerdeutsche Politik kommt schließlich mit einer Rede des bayerischen Kultusministers zur Sprache, der daran erinnert, dass »Goethe im *Faust* eine jeder natürlichen Empfindung zuwiderlaufende banale Handlung um eine Kindsmörderin geschrieben« und daher die Sittlichkeit verletzt habe. Zwischen diesen Teilen erklingt jeweils leichte Musik, vom Männerchor bis zur Jazzband, was das Programm eindeutig dem Bereich der Unterhaltung zuordnen lässt. Im Kontrast zu diesem lauten, teilweise hektischen Geschehen, in der sich die Stimmen oft überlagern, steht eine Art Refrain:

[*männliche Stimme*] Haben Sie das gehört, Goethe? Haben Sie das gehört? Was sagen Sie dazu?... Goethe!?

[*Frauenstimme, im Hintergrund Pfeifton*] J. W. Goethe antwortet nicht. J. W. Goethe antwortet nicht. J. W. Goethe antwortet nicht.

Durch diese – durchaus humoristische – Anrufung des Dichters wird eine Metaebene eingeführt: Der Klassiker, der, wie es der Pfeifton suggeriert, irgendwo im Äther schwebt, ist der Einzige, der über den allgemeinen »Goethe-Rummel« richten könnte. Doch dieser »antwortet nicht«.

Die Stille zu deuten ist deshalb einer anderen Autorität vorbehalten: Der letzte Teil des Hörspiels findet zurück zu einem ernsthafteren Ton. Die Sektion ist eingeleitet durch ein sich einstimmendes Orchester, das den Übergang von der sogenannten U-zur E-Musik und damit vom Bereich der leichten zur anspruchsvollen Unterhaltung markiert. Im Anschluss daran werden Teile aus dem 1932 veröffentlichten Essay von Ortega y Gasset *Um einen Goethe von Innen bittend* vorgelesen. Erinnert wird die Stelle, in der der Philosoph dazu auffordert, »die Klassiker vor ein Tribunal von Schiffsbrüchigen [zu] stellen und sie gewisse Urfragen des echten Lebens beantworten [zu] lassen«²¹¹. Der gegenwärtige Goethe, so Ortega y Gasset, solle nicht als Statue, nicht als Genius oder Titan behandelt werden, sondern als Mensch, der sich der Notwendigkeit des Da-

211 José Ortega y Gasset: *Um einen Goethe von Innen bittend* [1932], übers. v. Helene Weyl, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Stuttgart 1978, 267-297, hier 270.

seins stelle.²¹² Die Kontrastierung zwischen dieser Aufforderung und den konkreten Realisierungen des Goethekults, wie sie im Hörspiel parodistisch dargestellt werden, suggeriert, dass die Menschen der Nachkriegszeit einen falschen Weg eingeschlagen hätten. Zwar haben sich die Zeitgenossen Goethe angeeignet, sie gehen unbeschwert und unbedacht mit ihm um. Doch beantwortet das Hörspiel die Frage, ob damit ein Klassiker ›von innen‹ berührt sei, ausdrücklich mit nein: »Sicher waren es nicht diese Töne, die Ortega y Gasset meinte. Aber er zeigte ja auch nur einen Weg. Vielleicht wüsste Goethe selbst einen anderen. Aber... [Frauenstimme, Pfeifton] J. W. Goethe antwortet nicht.« Damit wird selbst die vom Philosophen vorgeführte Form des Umgangs mit dem Klassiker als relativ dargestellt. Die Posse wird hier zum Lehrstück: Mit den Mitteln der leichten Unterhaltung wird der Hörer in den Bereich der Reflexion überführt. Es ist die Frage der Relativität aller Formen des Zugriffs auf den Klassiker – die der Lehrpläne wie die der Filmindustrie, die der Politik wie die der intellektuellen Elite – die im Hintergrund steht: Keine der evozierten Diskursformen kann sich der ›Unterstützung‹ des abwesenden Dichters rühmen.

In der Einführung einer solchen Metaebene kann man die eigentliche Innovation des Breitendiskurses sehen: Indem er die Klassikerpraxis auf komische Weise unterläuft, führt er zu ihrer Perspektivierung. Er bildet nicht nur ein Gegenpol zu den unterschiedlichen Formen des Klassikerdiskurses, er wird zum Ort seiner Reflexion. Insofern könnte man sagen, dass er sich zum Medium des Metadiskurses wandelt. Das Reflexionspotenzial des Breitendiskurses wird auch in ernsthafteren Kontexten gebraucht. In der Jugendzeitschrift *Pinguin*, deren erklärtes Ziel die »Erziehung zur Demokratie« war, erscheint ein einziger Text zum Goethejubiläum. Der Klassiker wird darin nicht, wie es vielleicht nahegelegen hätte, als Humanist oder gar Demokrat zelebriert. Vielmehr nimmt Erich Kästner seine Zeitgenossen, die er als Teilnehmer an einem riesigen »Goethe-Derby« darstellt, aufs Korn:

»Die Bleistifte sind messerscharf gespitzt. Die Federhalter haben frisch getankt. Die neuen Farbbänder zittern vor Ungeduld. Die Schreibmaschinen: scharren nervös mit den Hufen. Die deutsche Kultur und die umliegenden Dörfer halten den Atem an. Es kann sich nur noch um Sekunden handeln. Da! Endlich ertönt der Startschuß! Die Federn sausen übers Papier. Die Finger jagen über die Tasten. Die Rotationsmaschinen gehen in die erste Kurve. Die Mikrophone beginnen zu glühen. Ein noch gut erhaltener Festredner bricht zusammen. Das Rennen des Jahres hat begonnen: das Goethe-Derby über die klassische 200-Jahr-Strecke! [...] ›Goethe und der Durchstich der Landengen‹, ›Faust II, Law und die Emission von Banknoten‹, ›Klopstock, Goethe und der Schlittschuhsport‹, ›Weimar und der historische Materialismus‹, ›Erwirb ihn, um ihn zu besitzen‹, ›Das Genie und die zyklische Pubertät‹, ›Goethe und die Bekämpfung der Kleidermotten‹, ›Die abgerundetste Persönlichkeit aller Zeiten‹, ›Sesenheim, ein Nationalheiligtum‹, ›Goethe und die Leipziger Messe‹, ›Goethe als Christ‹, ›Goethe als Atheist‹, ›Goethe als Junggeselle‹, ›War Johann Wolfgang Goethe ein schwererziehbares Kind?‹, ›Goethe und der Sozialismus‹, ›Goethe und der Monopolkapitalismus‹, ›Goethe auf Carossas Spuren‹, ›Ist Oberst Textor, USA, ein Nachkomme von Goethes

Großvater Textor?, ›Goethe und die doppelte Buchführung‹, ›Goethes Abneigung gegen Hunde auf der Bühne‹, ›Von Lotte in Wetzlar zu Lotte in Weimar‹, ›Goethe und die Feuerwehr‹, ›Goethe und der Zwischenkiefer‹, ›Wo stünde Goethe heute?‹, ›Voilà, c'est un homme!‹, ›Spinozas Einfluss auf Goethes Pantheismus‹, ›Genie und Kurzbeinigkeit‹, ›Vom Mütterchen die Frohnatur‹, ›Goethe als Weltbürger Nr. 1‹, ›Faust als ...‹, ›Cotta und Göschen über ...‹, ›Newtons Farbenlehre und ...‹, ›Tiefurt zur Zeit ...‹, ›Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf ...‹, ›Goethe in ...‹, ›Goethe mitnächstnebstsamtheit ...‹²¹³

In der Anhäufung von fiktiven Vortragstiteln und journalistischen Schlagzeilen prallen unterschiedliche Diskursformen und gegensätzliche inhaltliche Zugänge aufeinander. Der Eindruck von Absurdität entsteht durch Inkongruenz: Vermischt werden Geschichte und Gegenwart, Hoch- und Populärkultur, Genialität und Trivialität, Dichtung und Ideologie. Die allmähliche Erlahmung in der Aufzählung potenzieller Goethethemen kommt einer Auflösung gleich. In ihrer schieren Menge annullieren sich die Diskurse gegenseitig. Es bleibt eine Hohlform, ein beliebig einsetzbares ›Goethe mitnächstnebstsamtheit ...‹ Man kann darin den kulturkritischen Blick eines Bildungsbürgers auf den sogenannten ›Goethe-Rummel‹ sehen. Man kann den Text aber auch als Einladung zur distanzierten Betrachtung der vielfältigen Inanspruchnahmen Goethes – seiner Polyfunktionalität – deuten.

6.2.2.2 »Was bedeutet Goethe wirklich für die Deutschen?« Die Allensbacher Umfrage

Eine andere Form der Reflexion über den Umgang mit dem Klassiker bietet die durch das Institut für Demoskopie in Allensbach veranlasste »Massen-Umfrage« zu Goethe 1949.²¹⁴ Ziel dieses »Experiments«, wie es im Schreiben an die Mitarbeiter der Organisation heißt, ist es zu ermitteln, »ob und in welchem Umfang das grosse Werk Goethes in der deutschen Öffentlichkeit lebendig ist oder nicht«, genauer, »ob einzelne Linien, Gewichte und Spuren dieses grossen Werkes vielleicht unbewußter Bestandteil der Bildung, der Gefühlslebens, ja, der menschlichen Substanz überhaupt geworden sind«²¹⁵. Man könnte es – etwas weniger pompös – auch so ausdrücken: Es geht darum, die Annahme, der Klassiker habe eine stabilisierende und sinnstiftende Funktion innerhalb der Gesellschaft inne, die dem kulturpolitischen Diskurs zugrunde liegt, empirisch zu überprüfen. Dazu werden 2000 Menschen, die den Autoren zufolge ein repräsentatives Bild der westdeutschen Gesellschaft ergeben, u. a. zu ihren Lesegewohnheiten, ihrer Haltung zum Goethejubiläum, zu Goethe überhaupt sowie zu ihren Kenntnissen zu Leben und Werk des Dichters befragt.

Die Ergebnisse der Erhebung sind heute nur noch in Form einer »Funkbearbeitung« zugänglich, in der die Antworten der Befragten sowie die statistischen Anga-

213 Erich Kästner: Das Goethe-Derby [1949], in: Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, Kleine Prosa, hg. v. Hermann Kurzke, München 2004, 312–313.

214 Hans Georg Brenner, Erich Peter Neumann, Elisabeth Noelle: Goethe 1949. Funkbearbeitung einer Massen-Umfrage in drei Teilen, unveröffentlichtes Typoskript des Instituts für Demoskopie Allensbach, 2. Aufl. 1952. Im Folgenden: Sendetyposkript Goethe 1949.

215 Schreiben des Instituts für Demoskopie an alle Mitarbeiter der Sender, undatiert. Enthalten in: Ebd.

ben spielerisch inszeniert sind.²¹⁶ Eine wichtige Rolle kommt den drei Sprechern zu, die die Daten präsentieren und kommentieren. Sie stehen jeweils für einen eigenen Typus, was ihre Haltung zu Goethe und seinen Rezipienten betrifft: Der »literarische Anwalt der Masse«²¹⁷, wie er abschätzig von einem seiner Widersacher genannt wird, untersucht den »latenten Goethe«²¹⁸, also die Präsenz des Klassikers im Bewusstsein von bildungsfernen Bevölkerungsschichten; der zweite Sprecher befasst sich mit den »Goethe-Touristen«²¹⁹, womit eine mittlere Bildungsschicht gemeint ist, die über allgemeine Kenntnisse über den Dichter verfüge; der dritte Sprecher, der als »Repräsentant einer hochmütigen, aber nicht eitlen Elitengruppe«²²⁰ eingeführt wird, interessiert sich für die »echte Goethe-Gemeinde«²²¹, bei der eine authentische Wirkung von Dichtung nachzuweisen sei. Es wäre falsch, diese Sendung zum Breitendiskurs zu zählen;²²² doch verleihen die eindeutig als Karikaturen konzipierten Sprecherrollen dem Stück einen unterhaltsamen, teilweise komischen Tonfall. Damit ist an das Schema der oben erwähnten Hörspiele angeknüpft, die den Umgang mit Goethe reflektieren: Die Funkbearbeitung der Umfrage präsentiert nicht nur die Bandbreite der tatsächlichen Goetherezeption in der bundesdeutschen Bevölkerung, sondern auch mögliche Einstellungen dazu. Die Klassikerpraxis erscheint also doppelt perspektiviert.

Von Interesse ist die Radiosendung zudem, weil sie die Meinungen zu Goethe in der breiten Öffentlichkeit durch vielfältige Zitate *hörbar* macht (auch wenn diese Ergebnisse für die Bedürfnisse des Hörspiels gefiltert und dem Bedarf der »Handlung« angepasst sind) und dadurch ein Abbild einer tatsächlichen Klassikerpraxis in der Nachkriegszeit schafft. Ohne detailliert auf alle Aspekte des Dokuments einzugehen, seien einige markante Tendenzen hervorgehoben. Angefangen mit der bereits für das Goethejahr 1932 festgestellten Fragmentierung des Klassikerbildes, die sich an den Antworten empirisch belegen lässt: Was von Goethe in den Massen zirkuliert, sind allen voran jene Anekdoten und Zitate, die im massenmedialen Klassikerdiskurs dominieren (»Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen«²²³, »Friederike von [sic!] Sesenheim«²²⁴, Goethes »viele Liebschaften«²²⁵, seine »Napoleon-Verehrung«²²⁶ usw.). Die Befragten beziehen sich in ihren Antworten immer wieder auf die Medien des Breitendiskurses – Illustrierte,

216 Hans Georg Brenner, Erich Peter Neumann, Elisabeth Noelle: Was bedeutet Goethe wirklich für die Deutschen im Jahr 1949?, 12.-18.7.1949, NWDR.

217 Sendetyposkript Goethe 1949, S. 36.

218 Ebd., S. 9.

219 Ebd., 10.

220 Ebd., II.

221 Ebd., III, 1.

222 Gesendet wurde das Hörspiel im Nachtprogramm, das Monika Boll zu den »Foren der intellektuellen Selbstverständigung« im Rundfunk der Nachkriegszeit zählt. Vgl. Monika Boll: Das Kulturradio nach 1945, in: Markus Behmer, Bettina Hasselbring (Hg.): Radiotage, Fernsehjahre. Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945, Münster 2006, 151-161.

223 Sendetyposkript Goethe 1949, 19.

224 Ebd., II, 9.

225 Ebd., II, 15.

226 Ebd., II, 20.

Radio, aber auch Silbenrätzel²²⁷ –, die diese Fragmente transportieren. Die Umfrage bestätigt somit die Bedeutung der Massenmedien für die breite Goetherezeption.

Zugleich erscheinen die Massen als Echokammer von divergierenden kulturpolitischen Klassikerkonzepten. So finden sich in den Antworten eines »Optikers aus dem Rheinland« wiederholt Hinweise auf die Ludendorff-These von Goethes angeblichen Giftmord an Schiller:²²⁸ Dass Goethe ein Verräter des Vaterlands gewesen sei, wie es in der NS-Diktatur hieß,²²⁹ ist in der Nachkriegszeit offenbar immer noch eine verbreitete Annahme.²³⁰ Die Resonanz des Universalklassikermodells lässt sich dagegen an Antworten belegen, die Goethes Weltbürgertum herausstellen.²³¹ Die Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit der Zugriffe auf den Klassiker ist also auch auf Rezipientenebene zu erkennen.²³² Im Hörspiel wird dies wiederholt durch ein akustisches Stimmengewirr vermittelt, bei dem die unterschiedlichsten Ansichten über Goethe aufeinanderprallen.

Das Dokument zeugt aber auch von einer Entwicklung im Verhältnis zum Klassiker. Im Vergleich zur populären Goetherezeption der 1930er Jahre, die das Wechselspiel zwischen Partizipation und Auratisierung kennzeichnete,²³³ überwiegt in den Antworten zur Umfrage eindeutig die Partizipation: Goethe erscheint nur noch selten als numinose Dichterpersönlichkeit und dagegen häufiger als einfacher Mensch.²³⁴ Zum Klassiker wird so auffallend oft ein fast schon persönliches Verhältnis aufgebaut, als handle es sich um einen ebenbürtigen Menschen. »Ich hasse Joethe«²³⁵, erklärt beispielsweise geradeheraus der bereits erwähnte »Optiker aus dem Rheinland«, was ja – wenn auch im Negativen – Ausdruck einer affektgeladenen Beziehung ist. In diesem konkreten Fall

227 Vgl. z.B. Ebd., II, 9f.

228 Ebd., 49.

229 Daniel Wilson hat gezeigt, dass der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, die Ludendorff-Bewegung schon 1937 unterband, womit eine »Wende des NS-Regimes zu Goethe« eingeleitet wurde. Vgl. W. Daniel Wilson: *Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich*, München 2018, 111ff. Dass in der Bearbeitung der Umfrage wiederholt auf den Einfluss des Vergiftungsmythos hingewiesen und dagegen der spätere »braune Goethe« ausgeblendet wird, kann man als Beleg für das selektive Verfahren der Autoren sehen, die damit die Vorstellung eines vom NS-Regime »verschonten« Klassikers vermitteln. In der Sendung findet sich ein einziger Hinweis auf eine positive Funktionalisierung Goethes in der NS-Diktatur in der elliptischen Antwort eines »jugendlichen Liebhabers« zum Schulunterricht: »Und dann wurde alles braun ausgerichtet. Goethe als Kämpfer und so...« Vgl. Sendetyposkript Goethe 1949, II, 16.

230 Vgl. dazu die Antworten auf die Frage »Glauben Sie, daß Goethe ein typischer Deutscher war?«, in: Ebd., II, 19f.

231 Z.B. »*Alte Frauenstimme*: Goethe war [im Vergleich zu Schiller] der größere Geist, der Weltbürger Nummer eins« Ebd., 39; »*Der Bonvivant*: Er [Goethe] war ein Weltbürger – genau das, was aus den Deutschen werden sollte.« Ebd., II, 21.

232 Es ist festzustellen, dass der Zugriff auf Goethe in der SBZ weder in den zitierten Antworten noch in den Kommentaren der Sprecher irgendeine Rolle spielt. Dies könnte ein Beleg für die Gleichgültigkeit sein, mit der auf das antifaschistische Klassikerkonzept reagiert wird.

233 Vgl. Kapitel 4.4.1.2.

234 Zum Folgenden vgl. Sophie Picard: *Goethe und das Radio: eine Win-win-Situation (1932 und 1949)*, in: Paula Wojcik et al. (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 121-138.

235 Zitiert nach der Aufnahme von 1949, nicht im Sendetyposkript von 1952 enthalten.

scheint es, als hätten die Diskussionen um Goethe in der NS-Diktatur ein Tabu gebrochen: Den großen Mann darf man nun ohne Weiteres beleidigen. Die Tendenz zur Humanisierung des Klassikers findet sich aber auch in weniger emotional aufgeladenen Aussagen wieder. Die Frage »Hätten Sie sich gern einmal mit Goethe unterhalten?«²³⁶ beantworteten 49 % der Befragten mit »ja«.²³⁷ Worauf die erwünschten Gesprächsthemen aufgezählt werden:

»*Durcheinander (das sich langsam erwärmt)*: Über seine Werke... Faust... Gedichte... sein Leben... Wahlverwandtschaften... sein Liebesleben... die Farbenlehre...

Arbeiterstimme (stark): Damit er mir eine bessere Stellung verschafft.

[...]

Der erste Sprecher: Stellt euch vor, Ihr kämt einer nach dem andern zu ihm [Goethe] hinein, und jeder von Euch trüge ihm seine Wünsche vor.

(Die folgenden Stimmen entsprechend, jeder stellt sich vor)

Rentenempfänger aus Niedersachsen: Über Sinn und Zweck des Lebens;

Großkaufmann aus Nordrhein-Westfalen: Über einen persönlichen Gott;

Arbeitslose Verkäuferin aus Bayern: Über schöne Phantasien bei Mensch und Natur;

Mutter eines Straßenbahnschaffners aus Nordrhein-Westfalen: Über die Atombombe;

Bankhausmeister aus Niedersachsen: Müssen die Völker Krieg führen?;

Druckerei-Hilfsarbeiterin aus Hessen: Ob die Menschen zu seiner Zeit auch so schlecht waren;

Gärtner aus Rheinland-Pfalz: Mich hätte interessiert, ob er glücklich war;

Hausfrau aus Niedersachsen: Über die Psyche der Frauen;

Arbeitsloser Brennhaus-Arbeiter aus Bayern: Über die Geschichte der Weltkugel;

Arbeitslose Witwe aus Niedersachsen: Über die Sozialverhältnisse der Arbeiterklasse;

Pensionierter Lehrer aus Bayern: Über die schweren Fragen unserer Zeit;

Ofensetzersfrau aus Nordrhein-Westfalen: Über sein tolles Liebesleben. Er muss ganz schlimm gewesen sein mit Frauen;

Optiker und Uhrmacher aus dem Rheinland: Um ihm zu sagen, wie verlogen und brutal-skrupellos er ist! Er hat Schuld an Schillers Tod und hat ihn ruiniert;

Hausfrau aus Bayern: Was er heute als Minister tun würde;

Schuhmacher aus Hessen: Über seine Idee der Urpflanze;

Kaufmannsfrau, Mutter von zwei heranwachsenden Töchtern: Über Fragen der Moral;

Heimarbeiter aus Niedersachsen: Ob er wohl Lust hätte, heute zu leben.«²³⁸

Die Interessen sind freilich vielfältig: Die Bandbreite reicht von persönlichen Anliegen (eine bessere Stellung verschaffen) über die typischen Themen der Boulevardpresse (Liebesleben) bis hin zu ästhetischen, sozialen und philosophischen Fragestellungen. Insgesamt überwiegt der Eindruck, dass der Klassiker für die Mehrheit der Befragten nach wie vor eine Form von Autorität verkörpert, die Orientierung in mehr oder weniger grundsätzlichen, wenn nicht gar existenziellen Angelegenheiten zu bringen vermöchte. Kennzeichnend ist allerdings, dass ein Großteil der genannten Themen sich auf direkte

236 Sendetyposkript Goethe 1949, 45.

237 Ebd., 46.

238 Ebd., 48f.

Weise auf den Erfahrungshorizont der Interviewten bezieht: Es geht um den vergangenen und den sich anbahnenden Krieg, um die soziale Ungerechtigkeit, die Rolle der Religion, die Psychologie – Phänomene, die eigentlich so gut wie gar nichts mit Goethes Erfahrungswelt zu tun haben. Für die befragten Personen wird der Klassiker zu einer Art persönlichem Berater, einem Vertrauten, mit dem man sich über die großen Lebensfragen unterhalten könnte. Das entspricht der Interpretation des ersten Sprechers: »Für alle diese Menschen ist Goethe zweihundert Jahre nach seiner Geburt kein unnahbarer Dichterkönig, sondern ein Mensch wie du und ich. Sein Ruhm allein genügt vielleicht, um ihm ein schüchternes Vertrauen entgegenzubringen.«²³⁹ Der elitäre dritte Sprecher kommentiert diese naiv gerührte Einschätzung seines Kollegen dagegen zynisch: »Als wäre Goethe einer von ihresgleichen, nicht wahr?«²⁴⁰

Gestaltete sich das Verhältnis zum Klassiker im Breitendiskurs der Zwischenkriegszeit überwiegend im Modus der Auratisierung, kann man für die Nachkriegszeit von einer Tendenz zur Intimisierung sprechen. Auch wenn die Autorität Goethes 1949 nicht grundlegend infrage gestellt wird, erscheint sie nicht mehr so stabil, wie noch 15 Jahre zuvor: Der Klassiker ist in weiten Rezipientenkreisen keine gottähnliche Figur, deren Wort übermäßiges Gewicht hätte. Darin kann man einen zusätzlichen Grund für den allmählichen Rückgang des kulturpolitischen Klassikerdiskurses sehen, für den es selbst in der breiten Öffentlichkeit keine wirkliche Empfangsbereitschaft mehr gibt. Was die Allensbacher Umfrage schließlich zeigt, ist die Bedeutungszunahme der populären Rezeptionsformen: Wurde der Breitendiskurs in der Zwischenkriegszeit als minderwertige Begleiterscheinung der ›legitimen‹ Klassikerdiskurse – kulturpolitischer, Spezial- und Bildungsdiskurs – angesehen, so erzeugt er nun verstärkt das Interesse der Kulturschaffenden und Intellektuellen.

6.2.2 Thomas Mann in Interaktion mit dem massenmedialen Breitendiskurs 1949

Thomas Mann, das bezeugen bereits die Goethe-Essays von 1932, nimmt den Breitendiskurs über den Dichter nicht nur wahr, sondern er reagiert darauf. Obwohl seine *Ansprache im Goethejahr* auf dem ersten Blick wenig bis gar nichts mit dem Inhalt der Illustrierten oder der Radioprogramme gemein hat, liegt es nahe, dass er sich ihn auch 1949 zunutze macht. Bezeichnend ist der Unterschied mit den anderen Beiträgen zum Nachkriegsjubiläum. Die fragmentarische Struktur des Breitendiskurses, die Mann in seinen Essays der Zwischenkriegszeit aufgenommen hatte, um das starre Nationalklassikerkonzept aufzubrechen, findet man auf sehr ähnliche Weise im internationalen Vortrag *Goethe und die Demokratie* eingesetzt. Bevor er am Ende des Textes den »demokratischen Zug«²⁴¹ bei Goethe als das Merkmal erklärt, dass den Klassiker für die Welt in der Nachkriegszeit brauchbar mache, zeichnet er erneut ein äußerst facettenreiches Porträt des Dichters. Diesmal wird die Vielfältigkeit mehrfach explizit thematisiert:

239 Ebd., 51.

240 Ebd., II, 4.

241 Mann: *Goethe und die Demokratie* [1949], 634.

»Lassen Sie uns bedenken, daß Goethe weder ein philosophischer Systematiker noch ein starrer Anhänger von Dogmen und Meinungen war, sondern daß die Quellen seiner dichterischen Fruchtbarkeit die Polarität, der unerschöpfliche Reichtum an Widersprüchen war, den seine Natur umfaßte.«²⁴²

Etwas weiter heißt es wieder:

»Seine [Goethes] Lebensverbundenheit, demokratisch im Gegensatz zum poetischen Aristokratismus des Todes, hat viele Fazetten und Brechungen, die jeden Zweifel rechtfertigen, ob die europäische Demokratie ihn zu den Ihren zählen darf.«²⁴³

Diese Kommentare sind natürlich eine Art, den Widerspruch vorwegzunehmen: Mann ist sich bewusst, dass er den Klassiker dem von ihm diagnostizierten Bedarf der westlichen Welt nach demokratischen Vorbildern entsprechend modelliert und dass dies bei Weitem nicht die einzige und einleuchtendste Form des Zugriffs auf Goethe ist. Sie sind aber ebenfalls ein Mittel, um an die Relativität des von ihm entwickelten Konzepts zu erinnern: Es gibt immer auch andere mögliche Zugriffsformen. Ähnlich wie in den Essays von 1932 wird diese Relativität zusätzlich dadurch greifbar gemacht, dass sich das Goethebild aus einer Vielzahl von Anekdoten, Bildern und Zitaten zusammensetzt – und zwar vor allem solchen, die der Modellierung zum Demokraten eigentlich widersprechen. So etwa, wenn Mann seinen Zuhörern das Bild Goethes als verbitterten Gegner jeglicher Reform des Ständesystems vor Augen führt: »Man muß ihn sehen, wie er, April 1816, nach Titel und Rang erster Minister des neuen Großherzogtums Sachsen-Weimar, bei der Verfassungsfeier zunächst dem Throne stand, aufrecht, den Stern des ›Weißen Falken‹ auf der Brust. Das Ganze war ihm im höchsten Grade zuwider.«²⁴⁴ Diese an Karikatur grenzende Darstellung hat zugleich etwas – um eine Redewendung Manns zu verwenden – Humoristisches. Tatsächlich kennzeichnet den Vortrag ein beschwingter Ton, der daran hindert, dass man die Ausführungen allzu ernst nehme. In Kontinuität zu seinen Goethe-Essays der Zwischenkriegszeit findet sich in *Goethe und die Demokratie* ein Angebot, wie der Klassiker in der Gegenwart zu gebrauchen sei – und gleichzeitig die Mittel zur Reflexion dieses Gebrauchs.

Das ist in der *Ansprache im Goethejahr* und den Varianten des Textes anders: Zwar gründet das Nationalklassikerkonzept, das Mann darin entwickelt ebenfalls auf der Idee der Widersprüchlichkeit – doch wird diese Widersprüchlichkeit in gewisser Hinsicht fixiert, wenn nicht sogar essenzialisiert: Sie ist das, was Goethe zum Spiegel deutscher Identität macht. Die vielfältigen »Fazetten« der Biografie und des Werks des Dichters dienen nicht mehr der Relativierung des Klassikerkonzepts, sondern sie machen es im Kern aus. Bezeichnend ist, dass Mann in diesem Text fast gänzlich auf Anekdoten verzichtet; zwar finden sich jene berühmten Zitate darin, die auch in den Massenmedien als »geflügelte Worte« zirkulieren (z.B. die doppelte Anspielung auf *Faust II* und dem Brief an Zelter: »Und seiner Wahrheit letzter Schluß lautet: ›Es gilt im Grunde doch nur vorwärts!‹«, AG, 687), doch werden sie im Gegensatz zu den anderen Goethe-Essays so

242 Ebd., 613.

243 Ebd., 618.

244 Ebd., 620.

in die Argumentation eingebettet, dass ihre Auslegung unzweifelhaft erscheint. Offenbar geht es Mann diesmal um die Kohärenz des Gesamtbildes. Insgesamt kennzeichnet die *Ansprache* ein viel ernsthafterer Tonfall als der Vortrag *Goethe und die Demokratie* (aber auch *Lotte in Weimar* oder die *Phantasie über Goethe*). Man kann dies angesichts der oben geschilderten Tendenzen im Breitendiskurs als Versuch deuten, der Auflösung von Klassikerkonzepten entgegenzuwirken. Denn die Gefahr, die von der beinahe systematischen Verballhornung aller Formen des Klassikergebrauchs ausgehen, ist, dass überhaupt kein Klassikergebrauch mehr möglich sei. Nun hat Goethe in Manns Augen im Deutschland der Nachkriegszeit aber immer noch eine wichtige Funktion zu erfüllen – zu wichtig, als dass er riskieren würde, sie als relativ erscheinen zu lassen.

Vor diesem Hintergrund klingt die Bemerkung, mit der Manns Beitrag in der Illustrierten *Sie und er* endet, wie eine Antwort auf die Schlussfolgerungen, die sich aus Texten wie Kästners *Goethe-Derby* ergeben:

»Dies Allsein [Goethe] versteht sich zu keiner Lehre. Mit tausend Zungen redend, hat es dennoch die erhabene Schweigsamkeit des Symbols, der Kunst, des Bildes, in das man vieles hinein-, aus dem man vieles herauslesen kann, und das doch nicht verwirrt, sondern, wie es selbst ein großes Schauen ist, durch reine Anschauung befriedigt.«²⁴⁵

Mann betont nochmals, dass sich der Klassiker auf keine eindeutige »Lehre« fixieren lässt. Doch besteht er, entgegen der Annahme, der Diskurs um Goethe sei nur noch ein großes Durcheinander, auf der Bedeutsam- und Brauchbarkeit des Klassikers. Der Geschwätzigkeit des Breitendiskurses stellt er die »Schweigsamkeit des Symbols« gegenüber.

Es gibt weitaus weniger Dokumente, die die Rezeption von Manns *Ansprache* im Radio dokumentieren, als noch im Jahr 1932, was in erster Linie damit zu tun hat, dass sich solche Medienereignisse inzwischen »normalisiert« haben. Umso bedeutender ist der Kommentar des Westberliner *Tags*, der auf der Funkübertragung der Frankfurter Rede basiert:

»Weil Thomas Mann ihn »zu einem Übermenschen erhob« und allen Ernstes von seiner »Epiphanie« sprach, weil er ihn als »allumfassend und göttlich-kühl« und als »olympisch-gebildeten Titan« bezeichnete, blieb das Herz des Hörers trotz aller Formvollendung leise beschämt und fern. Denn gerade *dieser* Goethe ist es nicht, der heute zur deutschen Not spricht. Thomas Manns Worte wurden in glänzender, virtuoser Sicherheit formuliert. Zu sicher, zu glänzend, zu virtuos. Wirklich nahe an Goethe brachte er uns nicht. Nur in der Darstellung des zweiten Teils des Faust, als der soziale Tatenmensch auftrat, wurde selbst im Rundfunk die Atmosphäre etwas wärmer. Aber der Hauch des

245 Mann: Goethe der Gegenwärtige [1949], 691. In der *Ansprache* im Goethejahr ähnlich, dort allerdings auf die Kunst überhaupt bezogen: »Alle Kunst ist symbolisch, ist es kraft des Doppelsinns dieses Triebes, und wenn sie auch die Beredsamkeit zu einem ihrer Mittel macht, ihr eignet doch das schweigende Sein des Symbols, des Zeichens, des Bildes, in das man vieles hinein-, aus dem man vieles herauslesen kann, und das doch nicht verwirrt, sondern durch Anschauung befriedigt.« (AG, 680).

Nahen, des Menschlichen, der immer und gerade heute von Goethe ausgeht, der, den wir suchen, der uns hilft, er wurde uns nicht deutlich.«²⁴⁶

Diese distanzierte Kritik ist aufschlussreich, weil sie explizit den Bedarf nennt, der dem Zugriff auf Goethe 1949 zugrunde liegt: Der Klassiker soll ›menschlich‹ dargestellt werden, er soll ein persönliches Identifikationsverhältnis zulassen. Im Breitendiskurs ist eine solche Partizipation durch die fragmentarische Form gegeben, vor allem durch die Wiedergabe von Anekdoten aus Goethes Alltag. Auch wenn der Autor des Kommentars die *Ansprache* einseitig wiedergibt und seine Intention klar polemisch ist, so bringt er indirekt Manns Strategie auf den Punkt. Es geht im deutschen Vortrag von 1949 nicht darum, die Mittel des Breitendiskurses zu nutzen, um die Anschlussfähigkeit in weiten Rezeptionskreisen zu gewähren. Vielmehr markiert der Schriftsteller durch den Verzicht auf die Anekdotenform und die Verfahren der Intimisierung die Differenz zum massenmedialen Diskurs. Nur auf diese Weise, so kann man diese Distanzierungsgeste verstehen, ließe sich der Klassiker weiterhin gebrauchen.

246 D.D.: Teils Goethe – teils Thomas Mann. Feier in Frankfurt – später in Weimar, in: Der Tag, 26.7.1949. Hervorhebung im Original.

7. Hugo 1952: ein kommunistisches Monopol?

Der hundertfünfzigste Geburtstag Hugos gilt nicht als herausragendes Jubiläum: kaum offizielle Feierlichkeiten, wenig nennenswerte Erscheinungen, geringe internationale Resonanz – und vor allem eine nahezu widerspruchslöse Vereinnahmung des Klassikers durch die französischen Kommunisten. Doch kann man gerade in diesem letztgenannten Aspekt die Bedeutung des Gedenkjahrs sehen: Es zeigt, wie sich eine quasi monopolhafte Form des Zugriffs auf einen Klassiker durchsetzen konnte, die in der Folge eine Zeit lang seine gesamte Rezeption bestimmt. Von 1952 an und bis in die 1970er Jahre hinein gilt, um es mit Pierre Albouy zu sagen: »Hugo se situe à gauche, à l'extrême-gauche, c'est là, toujours, qu'il retombe ou [...] se retrouve et se retrempe.«¹ Albouy ist natürlich selbst ›befangen‹, ist er doch in den 1950er und 60er Jahren als Literaturwissenschaftler und Publizist maßgeblich an der kommunistischen Funktionalisierung Hugos beteiligt. Doch auch Rebérioux, die 1985, im Jahr des hundertsten Todestags, um eine neutrale Perspektive bemüht ist und sich über die Tatsache wundert, dass 1952 kaum nennenswerte Gegenentwürfe zum kommunistischen Klassikerkonzept existieren, schlussfolgert: »On dira que ceux-ci [d.i. les communistes] avaient raison...«² Sie fügt aber hinzu: »Peut-être. Mais ce ne fut jamais une raison.«³ Tatsächlich: Davon abgesehen, dass die ›Zugehörigkeit‹ Hugos zum linken Lager im 20. Jahrhundert zum Bereich des Spekulativen gehört, besagt die Wahrhaftigkeit eines Klassikerkonzepts, wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben sollten, wenig über seinen Erfolg oder Misserfolg. Nachfolgend soll deshalb gefragt werden, wie es dazu kommen konnte, dass in der Nachkriegszeit ›Hugo‹ nahezu synonym mit ›kommunistisch‹ wurde, sodass noch Jahre später eine literaturwissenschaftliche Arbeit über das Werk des Schriftstellers als politisches Statement galt.⁴

1 Pierre Albouy: La vie posthume de Victor Hugo, in: Jean Massin (Hg.): Victor Hugo. Œuvres complètes, Bd. 13, Paris 1970, I-LX, hier XXXIV.

2 Madeleine Rebérioux: 1952: Les communistes et Hugo, in: Pierre Georget (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 235-241, hier 240.

3 Ebd.

4 Guy Rosa erklärt in einer Diskussion der Forschungsgruppe Groupugo: »Pendant toute une époque, travailler sur Hugo collait cette étiquette [communiste].« Zitiert nach David Stirner: Bericht über

Nun wird in der Literatur zur Hugorezeption in der Regel schon dem Jubiläum von 1935 eine wichtige Rolle im Vereinnahmungsprozess durch die Kommunisten zugesprochen.⁵ Wie in Kapitel 5 erläutert, hat das Interesse für Hugo zu diesem Zeitpunkt vorrangig einen opportunistischen Charakter: Es rechtfertigt sich durch den historischen Kontext und die Bemühungen um die antifaschistische Einheitsfront. Hugo ist in der Zwischenkriegszeit eine Konsensfigur, die für vereinigende – aber inhaltlich nicht unumstrittene – Prinzipien (Humanismus, Republikanismus, Pazifismus) steht. Zwar erklärt Aragon den Dichter 1935 bereits zum »Realisten« und macht damit seine Aufnahme in den (französischen) kommunistischen Kanon offiziell, doch bleibt diese Bestimmung diffus. Die Priorität ist 1935 die Mobilisierung der »progressiven«, antifaschistischen Kräfte über den Kreis der Kommunisten hinaus.

Eine ähnliche Funktion erfüllt Hugo im Zweiten Weltkrieg: Der Klassiker wird 1940–1944 gelegentlich im Dienst der pro-deutschen Propaganda eingesetzt;⁶ doch sind es vor allem die Widerstandskämpfer, die vermehrt auf die Figur des Napoleon-Gegners und seine kämpferischen Texte zurückgreifen.⁷ Die Appelle des Dichters zum Aufstand sowie Gedichte aus den *Châtiments* (1852) und *L'Année terrible* (1872) werden in illegalen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht; Albouy berichtet, dass er durch ein Flugblatt mit einem Hugo-Zitat überhaupt erst von der Résistance erfahren habe.⁸ Im Zugriff auf Hugo als Widerstandsdichter dominiert die Integrationsfunktion: Der Klassiker ist ein Einheitsfaktor in einer ideologisch gespaltenen Widerstandsszene, die u.a. von einer Polarität zwischen kommunistischen und katholischen Bewegungen gekennzeichnet ist. Es sind konsensuelle Grundprinzipien, die den Zugriff auf Hugo bestimmen; die Überlegungen zum sozialistischen Realismus, die Aragon 1935 angestoßen und bis 1939 vereinzelt weitergeführt hatte, treten dabei in den Hintergrund.⁹ Hervorzuheben ist die Nationalisierung der Rezeption: Hugo dient ab 1940 als mobilisierende Kraft im *französischen* Kampf gegen Pétain und Hitler. Nach dem Schriftstellerkongress wird er nur noch sporadisch in der deutschen Exilliteratur bzw. in der UdSSR gebraucht.¹⁰

die Sitzung des Groupe Hugo vom 28.1.2012, online unter <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/12-01-28.htm>

- 5 Das entspricht der Ansicht F.D. Rushworths, dessen Aufsatz zwei Jahre vor dem Jubiläum erscheint: F.D. Rushworth: Victor Hugo and his marxists critics, in: French Studies, Bd. 4, Nr. 4, 1950, 333–344. Vgl. auch Jordi Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914–1944), Dissertation Le Mans 2018, 811, online unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01974079>
- 6 Ein zentrales Motiv ist hier Hugos (angebliche) Vision eines neuen, deutsch-französischen Europas, für die ein (entstelltes) Zitat aus dem Reisebericht *Le Rhin* (1842) steht: »La nouvelle Europe se fera dont seront exclues l'Angleterre et la Russie. On chassera l'Angleterre dans les océans et la Russie tartare dans les steppes.« Das Zitat wird auf Propaganda-Plakaten abgedruckt und verbreitet. Vgl. Rebérioux: 1952: Les communistes et Hugo, 235f.
- 7 Zum Folgenden vgl. das Kapitel »Le Hugo des résistants«, in: Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 918ff.
- 8 Albouy: La vie posthume de Victor Hugo, xxxiii.
- 9 Vgl. das Kapitel »Le discours d'Aragon sur le réalisme socialiste français«, in: Reynald Lahanque: Le réalisme socialiste en France (1934–1954), Dissertation Nancy 2, 2001, 305–339, online unter www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article337
- 10 Im Katalog der Exilsammlungen finden sich nach 1935 nur noch zwei Einträge zu Hugo: 1943 wird ein Auszug aus Hugos Voltaire-Rede in der Zeitschrift *Kunst und Wissen*, 1944 ein Auszug aus *Histoire*

Am Ende des Zweiten Weltkriegs ist Hugo also nicht einseitig kommunistisch besetzt. Im Gegenteil: In der Diskussion um die Rechte der Werke des Dichters – sie werden 1950 urheberrechtsfrei – wird die Hoffnung geäußert, dass endlich eine breite, emotionalisierte und entpolitisierte Aneignung stattfinden könne.¹¹ Dass es 1952 anders kommt, hat mehrere Gründe. Einer davon ist in der Kulturpolitik der UdSSR zu suchen, die impulsgebend wirkt. Das Kominform bzw. der 1950 mit seinem Segen gegründete Weltfriedensrat befürwortet und koordiniert die Hugofeiern im ganzen Ostblock und liefert den ideologischen Rahmen – den Frame – für die Modellierung Hugos zum sowjetischen Klassiker. Die Zeitschrift *Les lettres françaises* berichten über Ehrungen in Polen, Bulgarien, Ungarn, Albanien und natürlich in Russland selbst.¹² Dort wird auch mit aufwendigen Neueditionen die Lektüre Hugos – der meistpublizierte französische Schriftsteller in der UdSSR, nach Jack London in Auflagen der zweite fremdsprachige Autor¹³ – gefördert. In der DDR veröffentlicht der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands ein *Material zur Ausgestaltung von Feierstunden* mit Erläuterungen Hans Meyers zu Hugos Leben und Werk sowie ausgewählten Textpassagen.¹⁴ Ob solche Ehrungen tatsächlich stattgefunden haben, konnte nicht ermittelt werden. Immerhin finden sich in der ostdeutschen Tagespresse ausführliche Artikel über den französischen Nationalklassiker;¹⁵ in der Zeitschrift *Sinn und Form* werden neben Auszügen aus Hugos Werken der Essay von Heinrich Mann sowie Hans A. Joachims Hörspiel aus dem Jahr 1935 abgedruckt.¹⁶ In den einzelnen Ländern des Ostblocks wird das Klassikermodell übernommen, das seit den 1930er Jahren von der sowjetischen Literaturwissenschaft etabliert und perfektioniert worden war, und dem je eigenen kulturellen Kontext angepasst. In der DDR etwa ermöglichen die Texte Manns und Joachims an den antifaschistischen Gründungsmythos des selbsterklärten demokratischen Staats anzuknüpfen. Anders als die Aneignung (die ›Französisierung‹) Goethes in Frankreich 1932 oder Hugos im ›anderen Deutschland‹ 1935, handelt es sich eher um Annäherungen an den eigenen Vorstellungshorizont. Hugo wird stets als Repräsentant seiner Nation gehandelt. Die Tendenz, die sich 1949 in den westlichen internationalen Goethefeiern abzeichnete, gilt also auch für die kommunistischen Klassikerfeiern.

Das sowjetische Klassikermodell liegt ebenso den Beiträgen der französischen Kommunisten zugrunde. Der Parti communiste français (PCF) und die um ihn konstruierte

d'un crime in der Zeitschrift *Freie deutsche Kultur* veröffentlicht. Vgl. DNB, Katalog der Exilsammlungen. In den Ausführungen von Martine Truel zur Hugorezeption in der UdSSR in den 1930er und 40er Jahren spielt der ›Große Vaterländische Krieg‹ gegen Nazi-Deutschland keine Rolle. Vgl. das Kapitel »Consécration et naissance d'un mythe (années 1930 – années 2010)«, in: Myriam Truel: *Victor Hugo en Russie et en URSS*, Paris 2021, 297-425.

- 11 Vgl. André Figueras: *Victor Hugo... hélas?*, in: *Les nouvelles littéraires*, 21.9.1950, sowie die Artikel zum Thema in der Sammlung an Presseauschnitten der BNF: *Articles sur Victor Hugo, 1937-1952*.
- 12 Vgl. die Artikel in *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 404, 6.3.1952.
- 13 Truel: *Victor Hugo en Russie et en URSS*, 345.
- 14 Hans Mayer: *Victor Hugos Leben und Lebenswerk*, in: *Victor Hugo: ein Material zur Ausgestaltung von Feierstunden* anlässlich seines 150. Geburtstages am 26. 2.1952, Berlin 1952, 4-14.
- 15 Vgl. die Artikel aus der *Täglichen Rundschau*, *Neues Deutschland*, *Das Volk* und der *Thüringische Landeszeitung* in einer in der HAAB konservierten Dokumentation.
- 16 *Sinn und Form*. Beiträge zur Literatur. Viertes Jahr 1952, Berlin reprint 1988.

»Gegengesellschaft«¹⁷ verstehen sich schließlich als Teil eines internationalen kommunistischen Netzwerks. Die Hugofeiern sind ein willkommener Anlass, um die Solidarität mit der UdSSR zu bekunden. Wichtiger als die Konformität mit dem vom Kominform propagierten Modell erscheint allerdings die nationale Selbstlegitimierung der Partei: Mit Hugo, der 1952 von den Kommunisten dezidiert zum Nationalklassiker erklärt wird, sollen die kommunistischen Werte in Frankreich verbreitet werden. Dazu werden mehrere Strategien angewendet. Die erste ist der Rückgriff auf das Nationalklassikermodell, das es ermöglicht, die Inklusions- und Exklusionsmechanismen in der Bestimmung des Nationalen zu aktivieren. Die kommunistische Gegenöffentlichkeit soll als die eigentliche nationale Öffentlichkeit erscheinen. Die zweite Strategie besteht im Anknüpfen an die antifaschistische Rhetorik der Zwischenkriegszeit und des Widerstands: Ähnlich wie 1949 bei den Goethefeiern in der SBZ wird Hugo in Frankreich in Kombination mit dem antifaschistischen Klassikermodell zum Nationalklassiker stilisiert. Die dritte ist die Besetzung nahezu aller Klassikerdiskurse: der kulturpolitische Diskurs natürlich, aber auch der Kunst- und Spezialdiskurs. Indem die kommunistischen Autoren – namentlich Aragon, der als zentraler Akteur des Gedenkjahrs auftritt und dessen Hugo-Anthologie in diesem Kapitel als Schlüsseldokument dient – für all diese Bereiche Formen des Klassikergebrauchs bereithalten, verhindern sie weitgehend alternative Zugriffe auf Hugo. Nachfolgend werden diese Strategien der Etablierung des kommunistischen Hugo-Monopols nachgezeichnet.

Schlüsseldokument: Louis Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo?*

Anthologien werden anlässlich von Jubiläen zuhauf publiziert: Neben Neuauflagen von einzelnen oder gesammelten Werken sind solche Auswahlen ein Mittel für Verlage, das Werk eines Klassikers auf neuartige Weise zu präsentieren. 1952 erscheinen diverse Hugo-Anthologien, etwa diejenige von Emile Abry und Paul Crouzet in der Reihe »Les grands écrivains de la France illustrés« bei Firmin Didot, die von Louis Perche in der Reihe »Poètes d'aujourd'hui« bei Pierre Seghers oder auch das *Florilège poétique* von André Salmon und André Berry mit dem Titel *Victor Hugo tel qu'en lui-même enfin...* Natürlich sind diese Publikationen nicht auf ihre kommerzielle Dimension zu reduzieren: Als editorische Gesten sind sie jeweils »Ausdruck eines kritischen Bewusstseins«^{*1} über das Werk des Dichters, dem sie eine je zu bestimmende (biografische, thematische, ästhetische) Kohärenz verleihen.

Das trifft auch auf die von Aragon herausgegebene Anthologie der Hugolyrik zu, die 1952 unter dem Titel *Avez-vous lu Victor Hugo?* erscheint. Doch ist das Buch von vornherein mehr als ein editorischer Coup. Schließlich ist der Autor eine zugleich anerkannte und sehr umstrittene Figur im Frankreich der Nachkriegszeit. Sein politischer und schriftstellerischer Einsatz in der Résistance hatte ihm moralisches Prestige gesichert; vielen

17 Den Ausdruck »contre-société communiste« hat Annie Kriegel (*Les communistes français*, 1968) geprägt. Vgl. Stéphane Courtois, Marc Lazar: *Histoire du Parti communiste français*, Paris 1995, 281.

Zeitgenossen galt er in den 1940er Jahre als der neue Nationaldichter.^{*2} Sein aktives Engagement im PCF – 1950 war er sogar auf Vorschlag Maurice Thorez' ins Zentralkomitee der Partei gewählt worden – und seine uneingeschränkte Unterstützung des Stalinismus schwächen allerdings schon in den 1950er Jahren diese Position.^{*3} Vor diesem Hintergrund ist die Anthologie mitsamt ihrem imposanten Paratext^{*4} als politisches, aber auch ästhetisches und wissenschaftliches Manifest zu lesen:^{*5} Aragon nutzt den Klassiker, um die eigenen Optionen im Bereich der Politik, der Literatur sowie der Literaturwissenschaft zu verteidigen bzw. durchzusetzen.

Innerhalb der kommunistischen Gegengesellschaft verfügt der Schriftsteller über strukturierte Kommunikationsnetzwerke sowie über einen breiten Rezipientenkreis (in der Nachkriegszeit und bis 1956 überzeugt der PCF immerhin über ein Viertel der französischen Wähler). Seine Hugo-Anthologie wird im größten kommunistischen Verlag Les éditeurs français réunis (EFR) publiziert, den er selbst leitet;^{*6} der Paratext wird vorab in den *Lettres françaises* veröffentlicht, einer im Widerstand gegründeten literarischen Wochenschrift, die von der Partei finanziert und kontrolliert wird.^{*7} Seine Thesen präsentiert der Autor schließlich im Rahmen eines Vortrags vor den Wissenschaftlern und Hochschullehrern der Union française universitaire, einer Organisation, die ebenfalls dem PCF nahesteht. Der Text weicht von dem der Anthologie ab und wird unter einem abweichenden Titel – *Hugo, poète réaliste* – bei den Editions sociales veröffentlicht.^{*8} Doch indem er auch in diesem Kontext die Frage »Avez-vous lu Victor Hugo?« aufwirft, macht Aragon die Kontinuität zu seinen anderen Publikationen evident.^{*9} Sein Klassikerkonzept wird also systematisch in die unterschiedlichen Praxisbereiche der kommunistischen Gegengesellschaft verbreitet,^{*10} reicht aber dadurch nur selten über die Grenzen der Gegenöffentlichkeit hinaus. Auf der Diskursebene adressiert Aragon allerdings nicht primär die kommunistische Gegenöffentlichkeit und die kommunistischen Schriftsteller und Wissenschaftler, sondern die ›Nation‹, die Schriftsteller und die Wissenschaftler überhaupt. Der Mangel an editorischer und publizistischer Resonanz in diesen Öffentlichkeitsphären wird dabei durch Provokation kompensiert – und zwar teilweise mit Erfolg.

Aragon hält sich mit seinen Beiträgen zu Hugo erwartungsgemäß an die Muster, die von den sowjetischen Wortführern vorgegeben werden. Wenn er Hugo als »poète réaliste« bezeichnet, dann signalisiert er abermals seine Zustimmung (man könnte sagen seine Unterwerfung) zur Doktrin des sozialistischen Realismus, die in der kommunistischen Gesellschaftsordnung das zentrale Mittel der Kontrolle der Kunst durch die Politik bildet. Insofern ist sein Klassikerkonzept als repräsentativ für den sowjetischen bzw. kommunistischen Umgang mit Hugo anzusehen. Das ist auch der Grund, weshalb in diesem Kapitel nur vereinzelt auf Texte von anderen kommunistischen Autoren zurückgegriffen wird. In einem Punkt erweist sich die Herangehensweise des Schriftstellers allerdings als originell: Aragon privilegiert sowohl in der Anthologie als auch in seinen essayistischen Texten die Lyrik Hugos. Das hat mehrere Gründe, die nachfolgend erläutert werden. Doch sei vorab darauf hingewiesen, dass die Herausstellung des Lyrikers im sowjetischen bzw. kommunistischen Diskurs, der den Romanen die Priorität gibt, eine bemerkenswerte Ausnahme bildet.

Obwohl die Anthologie als ein herausragendes Dokument der Hugorezeption gilt, wurde sie kaum eingehend besprochen. Wie auch die Beiträge Rollands, Thomas und Heinrich Manns, die in den vorangehenden Kapiteln behandelt wurden, wird sie primär als Zeugnis eines persönlichen (Identifikations-)Verhältnis zum Dichter angesehen. Für Albouy ist Hugo der »poète personnel« von Aragon;^{*1} Michel Apel-Muller betont den »rapport d'intimité profonde«^{*2} zwischen beiden Dichtern. Olivier Barbarant, der auf den Publikationskontext und den politisch motivierten Aufbau des Buches eingeht, sieht darin trotzdem in erster Linie einen Beleg für das »Einverständnis« zwischen Hugo und Aragon: »Les aléas de la circonstance n'empêchent donc pas l'anthologie de 1952 de retranscrire la longue et lente cohérence d'une rencontre au sommet.«^{*3} Ohne die Relevanz dieser personenzentrierten Analysen zu bestreiten, rückt auch in diesem Kapitel die Frage der bedarfsorientierten Klassikermodellierung in den Mittelpunkt. Das führt dazu, stärker die Veränderungen in Aragons Klassikerkonzept ins Auge zu fassen: Tatsächlich wird in der Forschung eine Kontinuität zwischen den Essays von 1935 und 1952 postuliert,^{*4} die nicht durch eine genaue Lektüre der Texte gestützt werden kann.

^{*1} »L'anthologie est l'expression d'une conscience critique de la littérature, d'une littérature, d'un moment ou d'un mouvement littéraire.« Emmanuel Fraisse: *Les anthologies en France*, Paris 1997, 95.

^{*2} Vgl. den Abschnitt »Aragon, poète national«, in: Gisèle Sapiro: *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris 1999, 432ff.

^{*3} Vgl. den Abschnitt »Aragon au Comité central du Parti communiste français«, in: Gisèle Sapiro: *Les écrivains et la politique en France: de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris 2018, 181ff. Später distanziert sich Aragon in einzelnen Punkten von der Parteilinie; zu Beginn der 1950er Jahre ist er ein überzeugter kommunistischer Aktivist, der sogar darum bemüht ist, den Parteifunktionären seine Parteitreu zu beweisen, nachdem der Roman *Aurélien* bei einem Teil der Kommunisten auf Unverständnis gestoßen war. Vgl. Angela Kimyongür: *Nouvelle occupation, nouvelle résistance: Aragon et la poésie nationale pendant la Guerre froide*, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet (Aragon politique)*, Bd. 11, 2007, 151-162.

^{*4} Der Paratext besteht aus einem Vorwort (35 Seiten) sowie einleitenden Kommentaren zu den in chronologischer Reihenfolge präsentierten Gedichtbänden. Das Vorwort zur Anthologie besteht in Teilen aus einer Reihe an Artikeln, die Aragon im Vorjahr in den *Lettres françaises* veröffentlicht hatte.

^{*5} Michel Apel-Muller bezeichnet die Anthologie als Pamphlet. Vgl. das Vorwort in: Louis Aragon: *Avez-vous lu Victor Hugo?* [1952/1969], hg. v. Michel Apel-Muller, Paris 1985, VIII.

^{*6} Die EFR veröffentlichten essayistische und literarische Werke sowie Kinderbücher, die dazu beitragen sollten, die kommunistische Ideologie in möglichst weite Rezipientenkreise zu verbreiten. Vgl. Marie-Cécile Bouju: *Lire en communiste. Les maisons d'édition du Parti communiste français 1920-1968*, Rennes 2010, 234ff.

^{*7} Zum Verhältnis Aragons mit den *Lettres françaises* und seiner Rolle als Leiter der Zeitschrift ab 1953 vgl. Erwan Caulet: *L'arrivée d'Aragon à la tête des Lettres françaises: infle-*

xions et continuités, in: *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* (Les Lettres françaises), Nr. 14, 2013, 27-41.

^{*8} Louis Aragon: Hugo, poète réaliste, Paris 1952. Im kommunistischen Editionsnetzwerk sind die Editions sociales für die Erarbeitung und Verbreitung der marxistischen Orthodoxie zuständig. Vgl. Bouju: *Lire en communiste*, 202f.

^{*9} Der Vortrag wird auch unter dem Titel »Avez-vous lu Victor Hugo?« angekündigt. Vgl. z.B. *Les Lettres françaises*, Nr. 405, 13.3.1952.

^{*10} Zu erwähnen sind noch weitere Interventionen am 1. März vor dem Conseil national des écrivains (der Vortrag ist in der *Europe* veröffentlicht: Louis Aragon: Hugo vivant, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 239-245), am 12. März im Rahmen eines Meetings im Saal der Mutualité (vgl. dazu den Bericht am 13.3. in *L'Humanité*) sowie am 4. April bei einer Versammlung der Fédération de la Seine du PCF (der Vortrag ist in der ebenfalls kommunistischen Zeitschrift *La Pensée* veröffentlicht: Louis Aragon: Le parti communiste français et Victor Hugo, in: *La Pensée*, Nr. 42-43, 1952, 37-51). *Radio Liberté* berichtet über weitere Hugovorträge in Fabriken, etwa im April bei Renault. Vgl. *Actualités de la semaine*, in: *Radio Liberté*, 6.4.1952.

^{*11} Albouy: *La vie posthume de Victor Hugo*, xxxiv.

^{*12} Vorwort zu: Aragon: *Avez-vous lu Victor Hugo?* [1952/1969], III.

^{*13} Ebd., 146.

^{*14} So etwa bei Bernard Vasseur: *Hugo devant Aragon*, in: Edouard Béguin, Suzanne Ravis (Hg.): *L'atelier d'un écrivain. Le XIXe siècle d'Aragon*, Aix-en-Provence 2003, 279-292; Oliver Barbarant: *Avez-vous lu Hugaragon?*, in: *La lecture littéraire* (Ecrivains, lecteurs), 2002, 137-147; Brahmcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France*, 842.

Tabelle 6: Medialisierungen von Louis Aragons Paratext zur Anthologie *Avez-vous lu Victor Hugo?* und seinen Varianten

Art der Medialisierung	adressierte bzw. erreichte Öffentlichkeitssphäre	Interaktion mit...
<i>Avez-vous lu Victor Hugo?</i> <i>Anthologie poétique commentée</i> Paris, Les Editeurs français réunis	›la Nation‹ (Öffentlichkeitssphäre 1)	... kulturpolitischem Diskurs
<i>Avez-vous lu Victor Hugo?</i> Veröffentlichung des Vorworts und der Kommentare in der Hugonummer der Zeitschrift <i>Les Lettres françaises</i> , 28.2.1952	Literarisches Feld (Öffentlichkeitssphäre 2)	... Kunstdiskurs
<i>Avez-vous lu Victor Hugo?</i> Vortrag, gehalten am 24.3.1952 vor der Union française universitaire (Variante des Schlüsseldokuments)	(Kommunistische) Forschungsgemeinschaft (Öffentlichkeitssphäre 3)	... Spezialdiskurs

7.1 Hugo im kulturpolitischen Diskurs – Öffentlichkeitssphäre 1: ›Französische Nation‹

7.1.1 Ein inkludierender antifaschistischer Nationalklassiker

»Monument national«¹⁸, »le vrai poète de la nation française«¹⁹, »ce que la France peut aligner avec Dante et Pouchkine«²⁰, »le plus grand poète français«²¹, »le visage resplendissant de la poésie nationale«²², »poète de la Nation«²³ ... Diese Blütenlese aus dem Vorwort zur Hugo-Anthologie dürfte deutlich machen, worum es Aragon geht: um die Etablierung Hugos als französischen Nationalklassiker. Mit solchem Nachdruck und solcher Eloquenz war dies bis dahin noch nicht geschehen, auch wenn die Artikel, die im Vorjahr in den *Lettres françaises* erschienen waren, schon den Ton angegeben hatten. 1952 wird die Nationalklassiker-Frage, die in Frankreich nie wirklich gelöst worden war,

18 Louis Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, Paris 1952, 8.

19 Ebd., 21.

20 Ebd.

21 Ebd., 38.

22 Ebd., 40. Hervorhebung im Original.

23 Ebd.

von Aragon letztgültig entschieden. Der Gebrauch des Plurals ist nicht mehr erlaubt, über alternative Kandidaten wird auch nicht mehr gesprochen: »Je ne discute pas avec ceux qui trouvent ou Racine ou Baudelaire plus *grands* que Hugo, ils sont myopes ou presbytes.«²⁴

Für die Etablierung Hugos als Nationalklassiker scheut Aragon keine Mühen: Einsatz einer Krisenrhetorik, die gleich eingangs den Bedarf nach einem ›Erlöser‹ stiftet, und die durch den insistierenden Gebrauch der Körpermetaphorik an den deutschen Nationalklassiker-Frame der Zwischenkriegszeit erinnert...

»J'écris ceci en marge d'un grand drame. Ce drame, c'est celui de la France: tant de fois saignée, saignante encore, assise dans ses ruines où s'inventent des chants et se peignent des rêves, en proie aux mille déchirements des intérêts sordides, avec ce cœur indompté qu'on appelle le peuple, sans cesse humiliée et toujours orgueilleuse, prête à croire aux miracles, en faisant sans le remarquer, reniée, bafouée, livrée à l'étranger sous ses propres couleurs, déshonorée par les siens mais enfantant plus de héros qu'il n'y a d'astres, la France comptant ses tombeaux, la France aux yeux d'avenir, la France dont le nom s'entend au loin comme le bruit des Bastilles tombées, et qui semblait négation des chaînes, des misères, des ténèbres... J'écris ceci en marge d'un grand drame.«²⁵

...vertikale Vernetzung der Nation durch ihre Sprache und Geschichte...

»Les poèmes ici choisis l'ont été [...] parce qu'ils parlent au *cœur* français un langage qui ne s'est pas éteint. Parce qu'ils traduisent *nos rêves*, *nos amours*, *notre* goût de la vie. Parce qu'ils retentissent avec de puissantes harmoniques dans *notre* histoire d'alors, d'hier et d'aujourd'hui.«²⁶

... sowie durch den Verweis auf eine symbolische Topografie:

»Mais Hugo, dites donc, c'est à la fois Versailles et Chambord et Chenonceaux et Fontainebleau, vieilles demeures, et Chartres, Reims, Paris, Strasbourg, Vézelay, Albi, Périgueux, sanctuaires.«²⁷

Es fehlt lediglich die sakralisierende Rhetorik, damit Hugo vollends als nationales Heiligtum erscheint. Im Paratext zur Anthologie verzichtet Aragon weitgehend darauf. Fündig wird man in der Rede, die er am 1. März vor dem Conseil national des écrivains hält und bei der er an die Funktion Hugos in der Résistance gemahnt: »Nous ouvrons alors, Hugo, tes livres, comme la Bible au moyen âge, ou Virgile, ceux qui d'un doigt hasardeux y cherchaient la prophétie et la décision.«²⁸ Vor versammeltem Publikum erscheinen die pathosgeladene Anrufung des Dichters und der Bibel-Vergleich offenbar nicht mehr fehl am Platz. Auf dieser Grundlage kann auch in der Gegenwart

24 Ebd., 38. Hervorhebung im Original.

25 Ebd., 7.

26 Ebd., 41. Außer »cœur«, Hervorhebungen SP.

27 Ebd., 9.

28 Aragon: Hugo vivant, 241.

Hugos Ewigkeit gegen die irdische (politische) Unbeständigkeit bekräftigt werden und der Klassiker als Begründer einer neuen Katholizität zelebriert werden:

»En lui, les peuples, séparés, se fondent, le fêtant. Que sont-ce, je vous le demande, les passagères divisions de gouvernement passagers [...]? Qu'est-ce que tout cela quand il est à la portée d'un homme, d'un Français, d'un poète, de faire soudain que l'univers chante un même cantique où retentit son cœur?«²⁹

Freilich ist hier der nationale Rahmen gesprengt, die Sprachmuster sind eher die des Universalklassikermodells (fast könnte man meinen, es spreche der Rolland von 1927). Aber genau dies gehört zur Strategie Aragons, der den nationalen wie auch den universalen Hugo beansprucht und damit jegliche Gegenentwürfe von vornherein verhindert. Doch dazu später mehr. Zunächst sei festgehalten, dass Aragon Hugo in aller Konsequenz zum Nationalklassiker stilisiert: Im Paratext zur Anthologie fällt erst einmal dieser Aspekt auf – und nicht die zu erwartende Modellierung zum kommunistischen Klassiker.

Da die EFR, wie alle anderen kommunistischen Verlage, vom PCF kontrolliert werden, ist davon auszugehen, dass dieser Rückgriff auf das Nationalklassikermodell von der Partei unterstützt wird. In Hugo die »Größe Frankreichs«³⁰ zu feiern ist ein Mittel, um aus der politischen Isolation herauszukommen, in der sich die Kommunisten seit ihrem Austritt aus der Regierung 1947 befinden.³¹ Dass Aragon es damit ernst meint, bezeugt sein Einsatz – gemeinsam mit Paul Eluard, der ebenfalls Mitglied des PCF ist, – in einem Comité Victor Hugo, das von einem Urenkel des Dichters, dem Maler Jean Hugo, gegründet wird und die Schirmherrschaft für eine Reihe von Veranstaltungen im Hugojahr übernimmt.³² Das Komitee, das, so Aragon, »auf dem Prinzip nationaler Eintracht«³³ beruhe, versammelt Persönlichkeiten aus einem breiten politischen Spektrum, das von den Parteimitgliedern Aragon und Eluard über den *compagnon de route* Emmanuel d'Astier de la Vigerie und den linkskatholischen Intellektuellen Henri Guillemin, bis hin zu konservativen Schriftstellern wie André Billy oder Pierre Benoît reicht.³⁴ Mitglieder der Académie française und der Société des gens de lettres, denen

29 Ebd., 244.

30 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 305.

31 Courtois, Lazar: Histoire du Parti communiste français, 251ff.

32 Die Zeitung *Le Populaire* nennt Aragon als den Gründer des Komitees. Vgl. Anonym: La comédie française évoque la »bataille d'Hernani« tandis que deux comités se disputent l'honneur de célébrer le cent cinquantième de Victor Hugo, in: *Le Populaire*, 28.2.1952.

33 »un comité Victor Hugo, basé sur le principe de l'unanimité nationale.« Aragon: Le parti communiste français et Victor Hugo, 38.

34 Die Mitglieder des Komitees nennt Aragon in seiner Rede *Victor Hugo et le Parti communiste français*: »les Académiciens français Georges Lecomte, Pierre Benoît, André Maurois, [...] les Académiciens Goncourt Gérard Bauer et André Billy, [...] le Recteur de l'Académie de Paris [Jean Sarrailh] et l'Administrateur de la Bibliothèque Nationale [Julien Cain], le poète Jules Supervielle et le poète Paul Eluard, un Inspecteur Général de l'Enseignement [Paul Crouzet] et le Secrétaire Général de la Fondation Victor Hugo, le poète Fernand Gregh, ancien président de la Société des Gens de Lettres, et le président alors en activité de cette Société, Pierre Descaves, les spécialistes de Victor Hugo Henri Guillemin, Raymond Escholier, Cécile Daubray, les poètes Maurice Rostand et Rosemonde

das kommunistisch dominierte Comité national des écrivains seit Kriegsende ihre Legitimität als Repräsentanten der französischen Kultur streitig machte,³⁵ sind ebenfalls darin repräsentiert. Das Engagement im Comité Hugo wird vonseiten der kommunistischen Schriftsteller als Geste der Versöhnung präsentiert, sowohl auf politischer als auch auf institutioneller Ebene: Die politische Opposition wird durch die kulturelle Partizipation am nationalen Gedenken kompensiert.

Die Strategie der nationalen Selbstlegitimierung spiegelt sich in den kommunistischen Medien. Indem die *Lettres françaises* regelmäßig Bekanntmachungen des Comité Hugo veröffentlichen, präsentieren sie sich als Träger des nationalen Gedächtnisses.³⁶ Die Wochenschrift gibt sich dadurch als Bestandteil eines nationalen Medienraums und nicht lediglich als Kommunikationsorgan einer Partei.

Für die Kommunisten ist das erklärte Ziel der Hugofeiern die Wiederherstellung einer nationalen Eintracht, wie sie im Kontext der Résistance entstanden war. Hugo war während des Zweiten Weltkriegs zwar eine wichtige, aber nicht die einzige Bezugsfigur der Widerstandskämpfer gewesen.³⁷ Im Zuge des Jubiläums wird er retrospektiv zum antifaschistischen Nationalklassiker schlechthin erklärt. Die Résistance ist in den kommunistischen Beiträgen zum Gedenkjahr allgegenwärtig, sei es in der Beschwörung von Erinnerungen an Hugo-Lektüren zur Zeit der Besatzung oder in den Stilisierungen Hugos zum Widerstandskämpfer. Im Mittelpunkt steht nicht mehr, wie noch 1935, die (transnationale) Figur des Exilierten, sondern die (nationale) Gestalt des *résistant*, der durch seinen Kampf gegen Napoleon III. das Vorbild für den Kampf gegen Hitler und Pétain geliefert habe.³⁸

In Aragons Anthologie ist der Gedichtband *Les Châtiments*, der auch im Weltkrieg das wichtigste Bezugswerk war, mit 19 Gedichten deutlich überrepräsentiert. Der Vergleich zwischen dem Staatsstreich von 1851 und dem Waffenstillstand von Compiègne 1940 wird im einleitenden Kommentar mehrfach explizit angestellt, wobei der Autor bewusst den Wortschatz Hugos mit dem des Widerstands verwebt: »Le vrai est que la Résistance à l'usurpation commence avec Hugo, [...] avec des méthodes qui furent celles de la Résistance de 1940.«³⁹ Indem er dem Begriff »résistance« statt dem erwarteten Gegenbegriff »occupation« bzw. »collaboration«⁴⁰ den von Hugo geprägten Terminus »usur-

Gérard, Charles Daudet, fils de Léon Daudet et arrière-petit-fils de Hugo et Emmanuel d'Astier, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault. Et moi-même.« Ebd.

35 Sapiro: *La guerre des écrivains*, 649f.

36 Vgl. *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 403 (Une souscription publique), Nr. 405 (Le Comité Victor Hugo communique), Nr. 407 (L'année Victor Hugo se poursuit), 1952.

37 Brahamcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France*, 920.

38 So etwa in folgenden Beiträgen: Anonym: Victor Hugo, Résistant du 2 décembre, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 400, 7.2.1952; Pierre Paraf: Victor Hugo et la littérature de Résistance, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 402, 21.2.1952; Claude Morgan: Hugo des *Châtiments*, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 403, 28.2.1952; Pierre Abraham: Il y a plusieurs manières de commémorer Victor Hugo, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 403, 28.2.1952; Pierre Abraham: Défendre la République, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 3-16.

39 Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 96.

40 Zum Gegensatzpaar *résistance-collaboration* vgl. Gisèle Sapiro: »Résistance« et »collaboration«: la construction d'un paradigme, in: Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (Hg.): *La vie intellectuelle en France*, Bd. 2: *Le temps des combats (1914-1962)*, Paris 2016, 308-314.

pation« gegenüberstellt, macht Aragon die Parallele zwischen beiden Epochen zusätzlich evident. Die Kontinuität zum französischen Widerstand ist zudem dadurch gewährt, dass sich all jene Texte in der Anthologie wiederfinden, die Aragon, sei es durch direkte oder indirekte Bezüge – in seine eigene Widerstandslyrik hatte einfließen lassen, darunter *Souvenir de la nuit du 4*, *Réponse à un acte d'accusation* oder auch *La révolution*, die respektive den Intertext für *D'une petite fille massacrée* (1945), *Plus belle que les larmes* (1942) und *Langage des statues (fragment)* (1943) liefern.⁴¹

Mit Hugo als antifaschistischem Nationalklassiker knüpfen die Kommunisten an das an, was man in Analogie zur Kulturpolitik in der SBZ/DDR den ›antifaschistischen Gründungsmythos‹ der Vierten französischen Republik nennen kann.⁴² Wie auch 1949 in der SBZ dient der Klassiker 1952 der kulturellen Legitimierung einer politischen Ideologie. Es geht darum, kommunistische, d.h. politisch definierte Werte als nationale, d.h. kulturell verankerte Werte erscheinen zu lassen. Das, was Hugo – nach Aragon – als »Nationaldichter« auszeichnet⁴³, ist im Frankreich der Nachkriegszeit auch äußerst konsensuell: »La grandeur, le cœur, la hauteur des vues, les perspectives prodigieuses, l'amour de la paix et du progrès, la confiance dans l'homme et son élévation illimitée.«⁴⁴ ›Humanité‹, ›paix‹, ›progrès‹, zu denen weiter im Text noch ›liberté‹, ›révolution‹, ›peuple‹ treten, sind die Begriffe, die Aragon zufolge Hugos Leben und Werk zugrunde liegen. Sie sind zwar alle auf irgendeine Weise kommunistisch konnotiert – so etwa ›paix‹, der in den 1950er Jahren zum Leitbegriff der internationalen sowjetischen Propaganda geworden war⁴⁵ –, aber zugleich allgemein genug, um eine breite Zustimmung zu ermöglichen. Selbst die wiederholten Hinweise auf Hugos Interesse für soziale Fragen – was Aragon als »sensibilité populaire«⁴⁶ bezeichnet – und seine Solidarisierung mit der Arbeiterschicht (›le passage ouvert, proclamé du poète aux côtés du peuple«⁴⁷) sind zumindest für überzeugte Republikaner und im Kontext der Vierten Republik, die den französischen Sozialstaat begründet, noch kein Ausschlussfaktor.

In Hugo zelebrieren die französischen Kommunisten also in Kontinuität zu den 1930er Jahren und der Zeit der deutschen Besatzung zunächst einen republikanischen Konsens. Ziel ist es als legitimer Träger einer nationalen Tradition zu erscheinen. Der Plan geht teilweise auf: Das Comité Hugo, an dem viele ehemalige Widerstandskämpfer beteiligt sind (u.a. Eluard, d'Astier, Guillemin, Escholier oder auch der ehemalige Buchenwald-Häftling Julien Cain), reaktiviert die überparteilichen Solidaritäten aus der Résistance. Zur nationalen (Re-)Legitimierung der Kommunisten trägt ihre Beteiligung

41 Zur produktiven Hugorezeption in Aragons Widerstandslyrik und -poetik vgl. Barbarant: Avez-vous lu Hugaragon?; Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 932f.

42 In der französischen Historiografie ist in diesem Zusammenhang von einem »mythe résistancialiste« die Rede. Vgl. grundlegend Henry Rouso: Le syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours [1987], Paris 2001.

43 »Ce qui fait de Hugo le poète de la Nation.« Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 40.

44 Ebd.

45 Philippe Buton: Les communistes et la paix, in: Matériaux pour l'histoire de notre temps, Bd. 21, Nr. 2, 1991, 98-102.

46 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 85.

47 Ebd., 218.

an einer vom Comité Hugo mitorganisierten Gedenkfeier bei, die am 24. Februar an einem Symbolort der Republik, dem Panthéon, stattfindet; die Veröffentlichung in den *Lettres françaises* der hochpathetischen Rede *Au Maître*, die der ehrwürdige Präsident der Fondation Victor Hugo, Fernand Gregh, bei dieser Gelegenheit hält, bringt einen zusätzlichen Beleg für die nationale Bedeutung des Mediums.⁴⁸

Für die Hugo-Sondernummer der *Europe*, die seit 1949 bei den EFR erscheint und deshalb ebenfalls zum kommunistischen Mediennetzwerk zu zählen ist, gelingt es Pierre Abraham unter dem Motto »Défendre la République« weitere namhafte nicht-kommunistische Hugoforscher wie Maurice Levailant oder Louis Guimbaud sowie Staatsfunktionäre wie dem Bildungsinspektor Paul Crouzet zu gewinnen.⁴⁹ Der größte »Fang« ist mit Sicherheit der Maler Jean Hugo, der 1952 die Einladung des Schriftstellerverbands der UdSSR annimmt und sich gemeinsam mit Eluard zu den Moskauer Feierlichkeiten zu Ehren seines Urgroßvaters begibt. Wie auch sein Dichterkollege berichtet er in den *Lettres françaises* mit Begeisterung von seinen Entdeckungen im Land des Sozialismus und dem Kulturhunger des sowjetischen Volks.⁵⁰ Dass ein Teil seiner Zeichnungen während der Reise beschlagnahmt wurde und er deshalb zu einem früheren Abbruch drängte, wird in dem Interview verschwiegen.⁵¹ Für die Kommunisten ist die symbolische Tragweite enorm: Die Werte, für die sie einstehen – in diesem Fall die Solidarität mit der UdSSR – erscheinen von einer als »neutral« präsentierten Persönlichkeit, die zudem als direkter »Erbe« Hugos angesehen werden kann, bestätigt.

Außerhalb des kommunistischen Medienraums werden die kommunistischen Bekundungen nationaler Eintracht allerdings kaum wahrgenommen. Vereinzelt finden sich in der liberalen Presse Berichte über die Veranstaltungen des Comité Hugo. Doch wird sein Anspruch auf nationale Repräsentanz allenfalls belächelt.⁵² Denn die Beschwörung der Nation geht einher mit einer polemischen, exkludierenden Rhetorik.

7.1.2 Ein exkludierender antifaschistischer und antiimperialistischer Nationalklassiker

Im Kontext des Kalten Kriegs ist der Rückgriff auf das Modell des antifaschistischen Nationalklassikers in der kommunistischen Publizistik nur bedingt als Geste der Konzilianz zu verstehen. Vielmehr trägt er zum Ausbau der kommunistischen Gegengesell-

48 Fernand Gregh: *Au maître*, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 403, 28.2.1952.

49 Paul Crouzet: *Pour qui l'enseignement de Victor Hugo?*, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 145-150, 1952, 76-77; Louis Guimbaud: *Juliette Drouet avant Victor Hugo*, in: Ebd., 49-75; Maurice Levailant: *Le vrai Victor Hugo*, in: Ebd., 76-77. Abraham stellt diese Zusammenarbeit in seinem einleitenden Aufsatz heraus und präsentiert das Sonderheft als »une large manifestation d'unité républicaine«. Abraham: *Défendre la République*, 5.

50 Christian Remedy: *Une interview de Paul Eluard. Retour de Moscou*, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 406, 20.3.1952; Anonym: *Retour d'U.R.S.S. Voilà ce qu'a dit Jean Hugo*, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 409, 10.4.1952.

51 Vgl. die geheimen Berichte der VOKS-Mitarbeiter, veröffentlicht in: Sophie Cœuré, Rachel Mazuy (Hg.): *Cousu de fil rouge: voyages des intellectuels français en Union soviétique. 150 documents inédits des archives russes*, Paris 2012, 237ff.

52 Vgl. etwa Anonym: *La comédie française évoque la »bataille d'Hernani«*; Anonym: *Les cent cinquante ans de Victor Hugo*, in: *Le Monde*, 29.3.1952.

schaft bei, die sich einerseits durch ihre Orientierung am sowjetischen Gesellschaftsmodell, andererseits durch ihre Opposition zum liberal-republikanischen System definiert. Der Gebrauch einer nationalen Rhetorik ist als Anwendung der Jdanov-Doktrin von 1947 zu verstehen, die die Verteidigung der nationalen Selbständigkeit zur Hauptaufgabe der westlichen kommunistischen Parteien erklärt hatte.⁵³ Das Hugojubiläum ist ein willkommener Anlass, um den Kampf an dieser Front fortzuführen. Der Nationalklassiker dient nicht nur der nationalen Selbstlegitimierung des PCF. Er soll auch dem französischen Staat die nationale Legitimität absprechen. Der Antifaschist Hugo wird so übergangslos zum Antiimperialisten stilisiert, der zum Widerstand gegen die neue amerikanische ›Besatzungsmacht‹ und die mit ihr ›kollaborierende‹ gaullistische Regierung animiert. Die Parallele zwischen Napoleon III. und Hitler bzw. Pétain wird um weitere Namen ergänzt: Die ›Usurpatoren‹ sind in der Nachkriegszeit der französische Präsident De Gaulle und seine Regierung sowie die NATO-Generäle Eisenhower (den Aragon, um den Vergleich zwischen deutscher und amerikanischer Besatzung eindeutig zu machen, zu »Eisenhauer«⁵⁴ germanisiert) und Ridgway. Gegen diese neuen Erscheinungsformen des »Faschismus«⁵⁵ ist der Nationalklassiker der Repräsentant der französischen Kultur und Werte, die es abermals zu verteidigen gelte.

Eine symbolische Bedeutung verleiht Aragon der Tatsache, dass 1951 auf dem Sockel des leer stehenden Pariser Hugodenkmals (die Statue von Barrias war 1941 von den Nazis eingeschmolzen worden) zu Werbezwecken ein Ford-Auto aufgestellt worden war.⁵⁶ In seinem Kommentar zu dieser Episode finden sich alle Elemente des antiimperialistischen Diskurses der 1950er Jahre wieder, der eine grundsätzliche Opposition zwischen Kultur und Kapitalismus postuliert: »Plus arrogant que le Nazi iconoclaste, le Yankee substitue au poète la machine, [...] à la poésie le coca-cola des combines commerciales, la publicité à l'américaine à *La légende des siècles*, au Génie la voiture de série, l'auto Ford à Victor Hugo!«⁵⁷ Die Kommunisten können sich vor diesem Hintergrund als Beschützer der Kultur und damit der nationalen Identität gerieren.⁵⁸

Der Nationalklassiker wird dabei als Bollwerk gegen den kulturellen Einfluss der USA aufgestellt, der als verdeckte Form des wirtschaftlichen und militärischen Imperialismus angesehen wird. Die Gedichtauswahl in *Avez-vous lu Victor Hugo?* präsentiert Aragon als Gegenmodell zu einer als amerikanisiert bezeichneten Massenkultur:

»*Avez-vous lu Victor Hugo?* Je le demande à ce public que le poète appelle peuple. A ce peuple à qui on présente à lire pour le détourner de la littérature nationale, toute la

53 Courtois, Lazar: *Histoire du Parti communiste français*, 274.

54 Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 14. In der Neuauflage von 1969 ist die korrekte Rechtschreibung retabliert: Aragon: *Avez-vous lu Victor Hugo?* [1952/1969], 12.

55 Die Parallele macht Abraham in seinem *Europe*-Artikel explizit: »Depuis trente ans, le fascisme; depuis vingt ans, le nazisme, depuis quinze ans, le franquisme, depuis quatre ans, le gaullisme.« Abraham: *Défendre la République*, 4.

56 Vgl. die Abbildungen in Pierre Georget (Hg.): *La gloire de Victor Hugo*, Paris 1985, 253.

57 Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 15.

58 So starten die *Lettres françaises* 1952 – unter Berufung auf das Comité Hugo – eine Kampagne zur Errichtung eines neuen Standbildes, die allerdings erfolglos bleibt. Vgl. Anonym: *Pour la restauration du monument à Victor Hugo*, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 404, 6.3.1952.

tourbe mêlée des publications américaines, des *digests*, la vase d'une littérature de démission morale [...]. C'est pour ce peuple que j'ai essayé de faire *le contraire d'un digest* dans la poésie énorme de celui qui devint le poète de la Nation.«⁵⁹

Der Unterhaltungskultur, wie sie sich in den Nachkriegsjahren allmählich verallgemeinert, wird eine moralisierende, didaktische Auffassung von Literatur entgegengehalten; der Amerikanisierung der Sprache durch die Verbreitung von Fremdwörtern wie *digest* die beste französische literarische Tradition. Das antiimperialistische Motiv erklärt, warum Aragon in seiner Anthologie den Fokus auf Hugos Gedichte richtet und nicht – wie sonst in der sowjetischen Literaturkritik üblich⁶⁰ – auf seine Romane: Die Lyrik gilt schließlich als die anspruchsvollere Gattung, die einzige, die im Stande sei, den sprachlichen und kulturellen Einfluss der USA einzudämmen.⁶¹

Das Aragon den Klassiker als Kontrastprogramm zu einer (vermeintlich) amerikanisierten Unterhaltungskultur gestaltet, belegt die Textauswahl. Das wird besonders an einem Vergleich mit dem ersten Hugo-Essay von 1935 deutlich. Auch wenn Aragon den Klassiker darin zum »Realisten« erklärte und auf seine Vorbildfunktion im antifaschistischen Kampf hinwies, mangelte es in der Rede vor dem Schutzverband deutscher Schriftsteller nicht an Leichtigkeit. Sie war auch durchaus provokativ gemeint, was der Gebrauch einer gewollt ungeschliffenen Sprache unterstreicht. So pries der Schriftsteller den »schlechten Geschmack«⁶² des Dichters:

»Ce qui, dans Hugo, est supérieur à tous les autres poètes de son temps, c'est sa façon de mettre les pieds dans le plat. Ce qui, dans Hugo, véritablement, ne peut se réduire aux proportions des salons, à une tasse de thé, c'est sa façon à lui de tout mêler, de tout gâcher, de tout casser, de s'asseoir dans les fleurs, de foutre la vaisselle par terre. Il est, en cela inégalable. [...] J'aime dans Hugo ce poème qui commence par: >L'amour fout le camp comme un bougre.< Que voulez-vous, ça a de la gueule!«⁶³

Dieser »vulgäre Hugo«⁶⁴ hat wenig mit dem Hugo gemein, den Eluard 1952 mit Emphase in Moskau zelebriert: »Hugo est-il vulgaire? Oui, si c'est être vulgaire que d'exprimer son cœur sans douter du cœur des autres. Oui, si c'est affirmer avec audace l'exclusive importance du bien. [...] Oui, si c'est exalter l'amour de la patrie et de la liberté.«⁶⁵ Dem

59 Aragon: Hugo, poète réaliste, 12. Hervorhebungen im Original.

60 Truel: Victor Hugo en Russie et en URSS, 345.

61 In den Folgejahren plädiert Aragon in einer Reihe von Artikeln für die Wiederbelebung der französischen Literatur durch die Lyrik. Der Gebrauch von überlieferten Formen wie dem Sonett solle es ermöglichen, eine »poésie nationale« zu begründen. Die Artikel werden 1954 als Buch veröffentlicht: Louis Aragon: Journal d'une poésie nationale, Lyon 1954. Vgl. dazu Kimyongür: Nouvelle occupation, nouvelle résistance.

62 »Sans doute, nous autres, gens très raffinés, avons-nous été élevés, par des générations successives de professeurs, à considérer surtout et avant tout, dans Hugo, le mauvais goût. Il était énorme. C'est ce mauvais goût-là que j'aime.« Louis Aragon: Hugo réaliste. Discours prononcé le 5 juin 1935 à la Société allemande des gens de lettres, in: Pour un réalisme socialiste, Paris 1935, 61-67, hier 62.

63 Ebd., 62f. Aragon bezieht sich auf das Gedicht *Hacquoil (le marin)*.

64 »l'Hugo bien vulgaire«, Ebd., 64.

65 Paul Eluard: Hugo, poète vulgaire. Discours prononcé à Moscou à la session de l'Institut scientifique de l'U.R.S.S., in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 405, 13.3.1952.

Begriff ›vulgär‹, der ein Leitmotiv der (konservativen) Hugokritik war,⁶⁶ verleiht Eluard im Einklang mit der sowjetischen Literaturkritik eine positive Konnotation, indem er ihn zum Ausdruck des Gemeinen bzw. Gemeinschaftlichen macht.⁶⁷ Er hat also nichts Transgressives.

Auch Aragon verzichtet 1952 auf das transgressive Potenzial des Klassikers. Die Texte, die er 1935 als Beispiele für Hugos Vulgarität anführte – u.a. *Hacquoil (le marin)* und *Bon conseil aux amants* aus dem posthum veröffentlichten Band *Toute la lyre* (1888-1896) – bezeichnet er nun als »Grillen« und »opfert« sie der Kohärenz des Ganzen:

»Une anthologie de Victor Hugo doit choisir sa route. [...] J'aime beaucoup *La Chanson de Cacquoil le Marin* [sic!] ou la fable de l'ogre (*Ne mangez pas l'enfant dont vous aimez la mère!*) qu'on dit aujourd'hui dans les boîtes de nuit, ô gloire! mais je n'ai pas assez de papier pour la *Légende des siècles*, alors tant pis pour la fantaisie, qu'on trouvera sacrifiée.«⁶⁸

Beide Gedichte sind im Vergleich zu anderen Texten der Anthologie kurz. Die angeführte Papiernot ist daher als Scheinargument zu bewerten. Das »Opfer«, das Aragon vollbringt, ist eher eine Ausgrenzung: des populären Hugos und des Breitendiskurses überhaupt, wie der Hinweis auf die Aufführungen in Tanzlokalen zeigt.⁶⁹ Diesen Klassikergebrauch bewertet er nicht grundsätzlich negativ (er belege im Gegenteil den »Ruhm«, d.h. die Popularität Hugos), doch ist die Priorität der Anthologie es, eine Alternative zur Unterhaltungskultur, also eine politisch, moralisch und auch ästhetisch bedeutsame Textauswahl zu bieten.

Das antifaschistische/antiimperialistische Nationalklassikerkonzept dient der Polemik. Diskreditiert wird damit nicht nur die französische Regierung, sondern auch die nicht-kommunistischen Medien, denen ebenfalls jegliche nationale Legitimität abgesprochen wird. In seinen Beiträgen zum Jubiläum attackiert Aragon die liberale Presse,⁷⁰ vor allem aber das Radio, das zu Beginn der 1950er Jahre das Hauptmedium der Realisierung einer nationalen Öffentlichkeit ist, zumal seit der Gründung der Radiodiffusion française 1945 (seit 1949 Radiodiffusion-Télévision française) *de facto* ein staatliches Monopol im Funk bestand. In der Rede *Le Parti communiste français et Victor Hugo* polemisiert er gegen »le gouvernement américain de la France«⁷¹ und zitiert Texte, die als direkte Kritik der innen- und außenpolitischen Entscheidungen verstanden werden könnten. So etwa einen offenen Brief, den Hugo im Kontext des polnischen Aufstands von 1863 veröffentlicht hatte und in dem er die russischen Soldaten dazu aufforderte, im

66 Etwa bei Paul Valéry oder Thierry Maulnier. Vgl. Brahamcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France*, 628 u. 863.

67 »Bien sûr que son amour de la patrie et de l'homme et que sa sensibilité et son imaginaire étaient vulgaires, car il n'était qu'un être collectif qui se nommait Hugo.« Eluard: *Hugo, poète vulgaire*.

68 Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 39.

69 Tatsächlich gibt es mehrere Vertonungen des Gedichts *Hacquoil*, darunter eine von Jacques Douai (1920-2004), der ein populärer Chansonniers im Paris der Nachkriegsjahre war.

70 Der *Figaro* wird z.B. als »le journal qui publie les généraux allemands« oder »la feuille à Skorzeny« bezeichnet, weil er 1950 die Memoiren eines österreichischen Offiziers, Otto Skorzeny, veröffentlicht hatte. Vgl. den Kommentar in: Aragon: *Avez-vous lu Victor Hugo?* [1952/1969], 337.

71 Aragon: *Le parti communiste français et Victor Hugo*, 38.

Namen der Freiheit und der nationalen Selbstbestimmung den Kampf aufzugeben.⁷² Aragon kommentiert:

»Je défie la Radio américanisée de lire ce texte, malgré tout ce qu'on essayera de lui faire dire. Parce que c'est une incitation directe, du poète français, à une armée engagée dans une guerre injuste, à se soulever contre ceux qui la lui font faire. Et que ceci ne peut être appliqué que par les soldats qui font une guerre injuste en Corée ou en Indo-Chine, par exemple.«⁷³

Indem Aragon dem öffentlichen Rundfunk die nationale Geltung abspricht, erinnert er an die Zeiten der deutschen Besatzung, in denen das staatliche Radio (Radio-Paris) zu Propagandazwecken diente.⁷⁴ Diese Form der politischen Diskreditierung im kommunistischen Diskurs ist nicht neu, doch verleiht der Rückgriff auf Hugo ihr nochmals Evidenz. Der Zugriff auf den französischen Nationalklassiker wird den liberalen und staatlich organisierten Medien verwehrt; falls sie trotzdem Beiträge zu Hugo verbreiten sollten, werden diese antizipierend als Verfälschungen bezeichnet. Die Botschaft lautet: Der »wahre« Hugo ist der, den die Kommunisten zelebrieren.

Das antifaschistische/antiimperialistische Nationalklassikerkonzept führt schließlich zur Exklusion der alternativen Zugriffe auf den Klassiker. (Kaum) vereinfacht formuliert: Alle, die in irgendeiner Weise den Rang Hugos anzweifeln oder einen anderen Zugang zu seinem Werk favorisieren – sei es vom wissenschaftlichen oder vom künstlerischen Standpunkt aus – werden zu Faschisten deklariert. »Ce n'est pas affaire de goût mais de politique«⁷⁵, entgegnet Aragon dem Dichter René Char, der in einem Artikel des *Figaro littéraire* seine Vorbehalte gegenüber dem Werk Hugos geäußert hatte. Der monumentale Klassiker wird bei ihm zum Anti-Vorbild, der dazu dient, die eigene fragmentarische Ästhetik zu artikulieren.⁷⁶ Ein solcher Gebrauch Hugos, der eigentlich nur aus kunstdiskursiver Perspektive zu verstehen ist, wird von Aragon zum Landesverrat erklärt:

»Celui qui fait profession de ne pas aimer Hugo en 1952, cela ne le gêne pas d'être de fait un saboteur de la gloire nationale, il ne lui manque plus que de se faire le thuriféraire du sabre. En Allemagne, le fascisme a commencé par un autodafé. Il y a en France des gens qui brûlent Hugo sans allumettes. Et le fascisme en France ne pourrait pas supporter Hugo. Vous lui mâchez la besogne.«⁷⁷

72 Victor Hugo: A l'armée russe, in: Actes et paroles, Bd. II: Pendant l'exil, 1852-1870, Paris 1883 (Œuvres complètes), 323f.

73 Aragon: Le parti communiste français et Victor Hugo, 45.

74 Hélène Eck, Charles-Louis Foulon: Epoque nouvelle, radio nouvelle? Juin 1940-avril 1942, in: Hélène Eck (Hg.): La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale, Lausanne 1985, 39-59, bes. 53ff.

75 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 183.

76 »Sa griffe torrentielle est irremplaçable lorsqu'on la contemple froncée et dessinée sur des débris et des morceaux, des lamelles et des grimoires. [...] Dans son entier, il est impossible.« René Char, zitiert nach: Les jeunes écrivains lisent-ils Hugo?, in: Le Figaro littéraire, 23.2.1952.

77 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 183.

Die Haltung zu Hugo wird von den kommunistischen Autoren gleichgesetzt mit einer Stellungnahme für oder gegen die Nation. Als Landesverräter werden allerdings nicht nur diejenigen titulierte, die den literarästhetischen Wert des Klassikers infrage stellen, sondern auch diejenigen, die Hugo angeblich »verfälschen« würden. Dazu gehören die Literaturwissenschaftler, die sich seit den 1930er Jahren mit der im Exil verfassten, aber erst posthum veröffentlichten und wahlweise als philosophisch, metaphysisch oder auch mystisch bezeichneten Lyrik befassen.⁷⁸ Aragon nennt sie abschätzig »les amateurs de l'ombre« und verkündet: »pour moi, dans Hugo, l'essentiel c'est la lumière.«⁷⁹ Die Inklusionsgeste, die dem Rückgriff auf das Nationalklassikermodell zugrunde liegt, wird dann auch explizit zurückgenommen: »Que les savants en littérature trouvent [mon] choix sommaire, et puis après? Je m'adresse aux autres.«⁸⁰ Dabei werden manifeste Widersprüche in Kauf genommen. Die Sondernummer der *Europe*, die ja die Eintracht der Kommunisten mit den Republikanern demonstrieren soll, enthält eine ganze Reihe von Beiträgen, die Aragon als »Verfälschungen« bezeichnen könnte. So z. B. der Artikel von Guillemin, der durch die Publikation von unveröffentlichten Fragmenten des Gedichts *Dieu* die religiös-metaphysische Seite Hugos herausstellt,⁸¹ oder auch der von Levaillant, der betont, dass der »epische, mystische und philosophische« Dichter des Exils der »größte«⁸² zu nennen sei.

Das antifaschistische Nationalklassikerkonzept, das Aragon 1952 im Einklang mit der kommunistischen Ideologie etabliert, kennzeichnet sich im Wesentlichen durch zwei Aspekte: die inkludierende, aber inhaltlich vage Zelebrierung von »nationalen« Werten und die damit einhergehende rhetorische Emphase einerseits, die exkludierende Polemik und die rhetorische Schärfe andererseits. Es erscheint dadurch als ein prekäres Konstrukt. Trotzdem setzt es sich durch, wie der defensive Ton der »offiziellen« Gedenkpublizistik belegt. Kaum eine Rede im staatlich unterstützten Jubiläumsprogramm kommt ohne mehr oder weniger explizite Hinweise auf Hugos eindeutige Stellungnahmen gegen den Marxismus oder die revolutionäre Rhetorik seiner Zeitgenossen aus. Der Vortrag des Bildungsministers André Marie etwa schließt mit der Lektüre einer Ansprache Hugos an seine Wähler, in der er die demokratische »Zivilisation« mit dem roten »Terror« kontrastiert.⁸³

Auch in der liberalen Presse entwickelt sich Hugos Skepsis gegenüber dem Marxismus geradezu zum Leitmotiv: Der *Figaro* veröffentlicht eine Reihe von Aussprüchen aus dem Band *Actes et Paroles* (1875/76) mit der selbstredenden Überschrift: *Non, je ne suis pas stalinien*;⁸⁴ in *Le Monde* erinnert Pierre Audiat an ein Zitat aus dem Roman *Quatrevingt-*

78 Vgl. das Kapitel »Hugo poète religieux et métaphysique«, in: Brahamcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France*, 341-391.

79 Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 39.

80 Ebd., 41.

81 Henri Guillemin: *Hugo et son poème Dieu (vers inédits)*, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 98-124.

82 Levaillant: *Le vrai Victor Hugo*, 77.

83 André Marie: *Discours prononcé lors de la cérémonie du 17 mai 1952 à l'Hôtel de Massa*, in: *Homage national à Victor Hugo, 1802-1952*, Paris 1953, 49-54. Vgl. die Ansprache Hugos: *Discours à ses concitoyens* [1848], in: *Victor Hugo: Actes et paroles*, Bd. I: *Avant l'exil, 1841-1851*, Paris 1882 (*Œuvres complètes*), 481ff.

84 Victor Hugo: *Non, je ne suis pas stalinien*, in: *Le Figaro*, 8.3.1952.

treize («Au dessus de l'absolu révolutionnaire il y a l'absolu humain») und kommentiert ironisch: »Abominable déviation, qui mérite les sanctions les plus rigoureuses et vaudrait aujourd'hui au camarade Hugo vingt ans de travaux forcés – au moins.«⁸⁵ Doch sind solche Gegenargumente nicht in der Lage, das antifaschistische/antiimperialistische Klassikerkonzept zu destabilisieren. Es gehört im Gegenteil zur Strategie der kommunistischen Autoren, sie vorwegzunehmen.

7.1.3 Ein monofunktionaler kommunistischer Klassiker?

Aragons Klassikerkonzept liegt wie jeder der Klassikermodellierung ein Selektionsprozess zugrunde. Der notwendig partielle Zugriff auf Leben und Werk Hugos steht aber für eine Totalität.⁸⁶ Befremdlich und gleichzeitig beeindruckend an Aragons Vorgehensweise ist, dass er sowohl den Moment der Auswahl als auch den der Verabsolutierung dieser Auswahl thematisiert: Er zeigt an, was er beseitigt und welche Teile des Lebens und des Werks für den ›ganzen‹ Klassiker stehen. Um seinem Konzept Kohärenz zu verleihen, wendet der Schriftsteller eine evolutionistische Lesart von Hugos Laufbahn an. Die brüchige Biografie des Dichters interpretiert er rückwärts, im Lichte seiner späten politischen Stellungnahmen, aber auch des angenommenen ›Sieg‹ des Sozialismus in der Gegenwart. Diese teleologische Perspektive wird durch den regelmäßigen Bezug auf die Geschichte, der Aragon animistische Züge verleiht, evident gemacht: »L'histoire est plus forte que l'homme: c'est elle, et non le chanteur, qui fait la chanson«⁸⁷, erklärt er, um den (angeblichen) Widerspruch zwischen Hugos reaktionären Äußerungen am Ende der 1820er Jahre und dem – von Aragon als Parteinahme für die Republikaner gedeuteten – Inhalt seiner Dichtung zu rechtfertigen. Das ist an und für sich eine konventionelle Form der Argumentation, die ja auch auf Goethe und Beethoven angewendet wurde; sie erscheint allerdings wenig kompatibel mit dem historischen Materialismus, der der marxistischen Geschichtsphilosophie zugrunde liegt.

Die evolutionistische Lesart erlaubt es, Hugo einerseits als Ganzheit zu beanspruchen, andererseits in seinem Werk zu selektieren. Im Essay *Hugo, poète réaliste* von 1952 erläutert Aragon so auch seine Vorgehensweise:

»Rien n'est plus faux que d'imaginer que, forcé de choisir dans le torrent, je m'applique à isoler ce qui flatte les pensées que j'ai en commun avec des millions d'hommes: non, même alors que je pourrais avoir l'air de le faire, je n'oublie pas que c'est aussi dans ce qui pourrait m'éloigner du poète qu'il brille une lumière mêlée à la nuit des eaux, et que l'ignorer serait mutiler le chant, amputer l'humanité de cet exemple, et que précisément, au nom de ces pensées si opposées à toute une part de l'œuvre de Victor Hugo, j'entends de cette part aussi tirer le feu qu'elle contient, la leçon en plein jour.«⁸⁸

85 Pierre Audiat: Victor Hugo travesti, in: *Le Monde*, 28.2.1952.

86 So bekräftigt Aragon: »mon dessein a été [...] de forger une clef française à l'œuvre entière« Aragon: Hugo, poète réaliste, 12. Hervorhebung SP.

87 Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 51.

88 Aragon: Hugo, poète réaliste, 14.

Aragon gelingt dank der Anwendung von zwei distinkten metaphorischen Feldern – dem der Aufklärung und dem des Körpers – ein argumentatorischer *tour de force*. Er erklärt, dass er in Hugos Werk eine Auswahl getroffen und nur die »Lichtblicke« (also alles, was im Sinne der Aufklärung für Vernunft, Befreiung und Fortschritt steht) behalten habe – und verneint im selben Satz jegliche Form der Selektion, die einer Verstümmelung des organischen Ganzen gleichkäme. Wie diese Methode im Detail umgesetzt wird, kann man sich am Beispiel der Einleitung zum Band *Les Feuilles d'automne* (1831) in der Anthologie vor Augen führen:

»Bien sûr, il [Hugo] ne sort pas encore de cette contradiction-là. Bien sûr, il a accepté la solution orléaniste à la Révolution trahie. Bien sûr, [...] le culte de Napoléon confondu avec les idées de la Révolution fera le fond de cette rêverie confuse, à l'abri de laquelle, par la grâce de Louis-Philippe, il deviendra pair-de-France. Bien sûr, comme tous les esprits généreux de ce temps-là, mêlant la grandeur d'âme et l'histoire, nourri des récits des croquemitaines sur la Terreur, il confondra l'Empire et la Révolution, la gloire et la liberté... tout cela est vrai. Mais c'est dans ce livre »apolitique« que se trouve cette *Rêverie d'un passant à propos d'un roi*, qui oppose aux rois ceux qu'il appellera bientôt les *rois de l'avenir*, le peuple.«⁸⁹

Kennzeichnend ist der offensive Gebrauch des konzessiven Adverbs und der Figuren der Einschränkung: Aragon macht daraus im gesamten Text ein rhetorisches Stilmittel. Er benennt auf diese Weise selbst alle Argumente, die gegen seine Interpretation sprechen – und annulliert sie, indem er sie gegenüber dem eigentlich Wesentlichen als nebensächlich erklärt. Hugos Stellungnahmen für die konstitutionelle Monarchie – die man übrigens durchaus im von Aragon ausgewählten Gedicht *Rêverie d'un passant à propos d'un roi* ausgedrückt sehen kann, in dem der Dichter die Herrschenden dazu auffordert, auf der Höhe ihrer Zeit zu handeln⁹⁰ –, sein Napoleon-Kult, seine Verurteilung der gewaltsamen Ausschreitungen der Französischen Revolution: All diese Überzeugungen, die Hugo als Gegner des Marxismus erscheinen lassen könnten, werden in eine enge historische Perspektive gestellt und dadurch relativiert. Die eingestreuten zeitlichen Adverbien und der Gebrauch des historischen Futurs verstärken diesen Effekt.

Mit dem, was der Autor als das Wesentliche definiert, eröffnet er eine andere, teleologische Perspektive, die diesmal über den engen historischen Horizont Hugos hinausreicht. Auch hier lohnt es, die Vorgehensweise genauer in den Blick zu nehmen: »les rois de l'avenir« ist ein Zitat, das dem Vorwort zu *Les rayons et les ombres* (1840) entnommen ist, in dem Hugo sein Dichterideal im Irrealis formuliert hatte. In seinem Kommentar zu diesem Gedichtband zitiert Aragon die entsprechende Passage *in extenso*:

»Nul engagement, nulle chaîne. La liberté serait dans ses idées comme dans ses actions. [...] Aucune haine contre le roi dans son affection pour le peuple; aucune injure

89 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 57. Hervorhebung im Original.

90 »Rois, hâtez-vous! rentrez dans le siècle où nous sommes/ Quittez l'ancien rivage!« Victor Hugo: *Rêverie d'un passant à propos d'un roi*, *Les feuilles d'automne* [1831], in: Victor Hugo: *Œuvres poétiques*, Bd. 1, hg. v. Pierre Albouy, Paris 1964, 722-72, hier 724.

pour les dynasties régnantes dans ses consolations aux dynasties tombées; aucun outrage aux races mortes dans sa sympathie pour les rois de l'avenir.«⁹¹

Aragon hatte zuvor eine metaphorische Lesart des Ausdrucks »les rois de l'avenir« als Entsprechung für »peuple« induziert, die zwar möglich, aber nicht zwingend ist. In der Anthologie wird sie zum roten Faden, der hier diskret wieder aufgenommen wird. Zumal die Unabhängigkeitserklärung Hugos gegenüber der Politik, wie sie im Vorwort zu *Les rayons et les ombres* ausgedrückt ist, abermals im Widerspruch zum kommunistischen Ideal des Dichters als »l'homme d'un parti«⁹² steht. Wichtig ist für Aragon, dass Hugo die poetische Formel für das liefert, was aus seiner Sicht den Fluchtpunkt der Geschichte bildet, nämlich die Volksherrschaft. Die Formulierung bleibt allgemein genug, um sowohl die Demokratie als auch die Diktatur des Proletariats meinen zu können. Der rote Faden wird noch einmal im Kommentar zum letzten Teil der Anthologie aufgenommen, der mit den Worten schließt:

»Hugo n'est pas le poète de la patrie pour avoir seulement chanté nos drapeaux, Wagram, Austerlitz, la gloire: il l'est aussi, et avant tout, pour avoir compris et fait comprendre les conditions de la grandeur de la France, et qui, en elle, à tout jamais pour lui demeurent *les rois de l'avenir*.«⁹³

Eine nahe liegende Art gegen die Funktionalisierung eines Klassikers zu argumentieren ist, es als einseitige Perspektive auf Biografie und Werk herauszustellen. Der Selektionsprozess, der jeder Modellierung von Klassikern zugrunde liegt, ist letztlich, was ihre Polyfunktionalität gewährt. Um das von den Kommunisten etablierte Klassikerkonzept zu relativieren, genügte es jene Zitate anzuführen, in denen Hugo als Gegner des Marxismus erscheint – eine Möglichkeit, die sich die liberalen Publizisten auch nicht entgehen lassen, wie die oben angeführten Beispiele bezeugen. Dass Aragon trotzdem als Sieger aus dieser Zitatenschlacht herauskommt, hat damit zu tun, dass er geschickt mit den Momenten der Selektion und der Verabsolutierung umgeht: Indem er gewissermaßen zwei Ebenen in Hugos Werk hineinprojiziert – die historisch-kontingente und die teleologisch-essenzielle – werden jegliche Gegenargumente invalidiert und der Mechanismus der Polyfunktionalität lahmgelegt. Genau das indiziert schon der Titel seiner Anthologie: Mit der Frage »Avez-vous lu Victor Hugo?« scheint er weniger seine eigenen Leser denn seine Gegner provozieren zu wollen: »Lesen Sie doch Victor Hugo!«, lautet offenbar die Antwort auf mögliche Gegenargumente, die man auch so paraphrasieren könnte: »Lesen Sie ihn, und zwar mit Blick für das Essenzielle – dann werden Sie sehen, dass ich recht habe.«

Nach dem gescheiterten Versuch, Hugo 1935 als französischen Nationalklassiker zu etablieren, gelingt Aragon und den Kommunisten erstmals in der Rezeptionsgeschich-

91 Victor Hugo: Préface, *Les rayons et les ombres* [1840], in: Ebd., 1017-1022, hier 1019. Bei Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 81.

92 Ebd., 98. Der Widerspruch wird auch hier antizipiert und mit dem Hinweis auf das Werk der Geschichte relativiert: »Comme il [Hugo] se défend! Qui donc veut lui forcer la main? Personne. Si, l'histoire. Et il le sait. Et il se retient à la berge.« Ebd., 81. Zu Aragons Dichterideal vgl. Abschnitt 7.2. in diesem Kapitel.

93 Ebd., 305. Hervorhebung im Original.

te diese Funktionalisierung. Der Rückgriff auf das Nationalklassikermodell ist 1952 vor allem strategisch motiviert, dient er doch in erster Linie der Selbstlegitimierung der Kommunisten und der Delegitimierung aller anderen politischen, kulturellen und medialen Akteure des Gedenkens. Dieselbe Strategie wird auf internationaler Ebene angewendet, diesmal mithilfe des Universalklassikermodells. Auch hier dient Hugo dazu, das ›universalistische‹ Programm des Kominforms und der kommunistischen Parteien als das einzig gültige erscheinen zu lassen und das der politischen Gegner zu invalidieren. So polemisiert Aragon mit Hugos Europa-Visionen gegen »l'Europe de Strasbourg, [...] l'Europe des super-budgets de guerre«⁹⁴. Der doppelte Rückgriff auf das National- und das Universalklassikermodell ist ein weiteres Mittel, um alternative Klassikerkonzepte zu verhindern. Tatsächlich gibt es in den 1950er Jahren kaum Versuche, den französischen Dichter im europäischen Integrationsprozess einzusetzen, obwohl dies nahegelegen hätte;⁹⁵ in der westlichen Welt bleibt die Resonanz zum Jubiläum aus.

Dass Hugo 1952 als monofunktionaler Klassiker erscheint, hat aber auch damit zu tun, dass alle anderen relevanten Praxisbereiche von den Kommunisten besetzt werden. Aragon liefert ebenfalls eine Gebrauchsanweisung für den Umgang mit Hugo im Kunst- und im Spezialdiskurs. Die Funktionen, die der Klassiker darin erfüllt sind zwar nicht identisch mit dem kulturpolitischen Diskurs, doch ermöglichen sie es, das kommunistische Hugo-Monopol auszubauen.

7.2 Hugo im Kunstdiskurs – Öffentlichkeitssphäre 2: *Les Lettres françaises*

Die Zeitschrift *Les Lettres françaises* war 1942 im Kontext der Résistance gegründet worden. Sie ist zu diesem Zeitpunkt, wie Gisèle Sapiro erklärt, Teil einer Professionalisierungsstrategie des intellektuellen Widerstands, der, um die Möglichkeit der Einflussnahme unter den Bedingungen der Illegalität zu gewähren, nach beruflichen Kompetenzen strukturiert wurde.⁹⁶ Um die genuin literarische Wochenschrift sollten die Schriftsteller der Résistance – ob Kommunisten oder nicht – zusammengeführt werden; institutionalisiert wurde die Gruppierung ein Jahr später durch die Gründung des Comité national des écrivains (CNE).⁹⁷ Sapiro sieht darin eine grundlegende Neube-stimmung der Formen politischen Engagements bei den Intellektuellen:

»On passe [...] d'une conception de l'action commune sur la base d'une intervention purement politique, selon la tradition de la mobilisation collective des ›intellectuels‹ depuis l'affaire Dreyfus (manifestes, associations comme la Ligue des droits de l'homme), au nom de leur capital symbolique, mais sans que cela engage leur œuvre,

94 Ebd., 28.

95 Eine Ausnahme ist eine Reihe von vier Sendungen von Raymond Isay zum Thema »Victor Hugo, l'Européen«, die vom 30.11.-22.12.1951 im Rahmen der Université radiophonique internationale gesendet wird. Es handelt sich um ein anspruchsvolles Programm, das kaum auf größere Resonanz gestoßen sein dürfte.

96 Sapiro: *Les écrivains et la politique en France*, 172.

97 Zum CNE vgl. das Kapitel »Le sens de la subversion: le Comité national des écrivains«, in: Sapiro: *La guerre des écrivains*, 466ff.

à une conception professionnelle de l'action collective qui engage les compétences et les pratiques professionnelles.«⁹⁸

Der Prozess der Institutionalisierung der im Krieg gegründeten Strukturen sowie die mehr oder weniger offen gehaltene Zusammenarbeit mit dem PCF führen nach 1945 zu einer Inversion der Prinzipien, die den Einsatz im Widerstand motiviert hatten. Ging es 1940 darum, die Autonomie der Literatur, die im Vichy-Regime einer rigorosen Kontrolle unterlag, zu verteidigen,⁹⁹ wird ihre zunehmende Heteronomie in den Nachkriegsjahren von denjenigen, die nach wie vor am CNE und den *Lettres françaises* beteiligt sind, in Kauf genommen.¹⁰⁰ Die Folge ist ein rascher Verlust an Legitimität, aus politischer und aus literarischer Perspektive.¹⁰¹ An die ursprünglichen Ziele der *Lettres françaises* zu erinnern ist deshalb wichtig, weil die Schriftsteller, die darin publizieren, auch nach 1944 an der ›professionellen‹ Bestimmung ihres politischen Einsatzes festhalten: Die Publikation ist für sie ein, wenn nicht *das* Medium eines genuin schriftstellerischen Engagements.

Vor diesem Hintergrund ist der Vorabdruck von Aragons Vorwort und Kommentaren zu *Avez-vous lu Victor Hugo?* in der Hugo-Sondernummer der *Lettres françaises* zu verstehen.¹⁰² Der Text liest sich darin als Bestimmung eines Schriftsteller- bzw. Dichtersideals. Aragon greift dabei auf ›klassische‹ Weise auf den Klassiker zurück: Aus kunstdiskursiver Perspektive dient Hugo ihm zur Verortung – vor der Nachwelt,¹⁰³ vor allem aber im literarischen Feld der Nachkriegszeit.¹⁰⁴

Im Zweiten Weltkrieg war es Aragon gelungen, sich als französischer Nationaldichter (›poète national‹) zu etablieren.¹⁰⁵ Trotz des moralischen Prestiges, das er durch

98 Sapiro: *Les écrivains et la politique en France*, 173.

99 Sapiro: *La guerre des écrivains*, 469.

100 Ebd., 653f. 1946 hatte eine formale Trennung zwischen CNE und *Lettres françaises* stattgefunden, weil die Schriftsteller des CNE die Zeitschrift als zu politisch ansahen. Die Verbindung bleibt aber bestehen, sei es nur personell durch die Figur Aragons; dem CNE ist darüber hinaus immer noch eine Seite in der Wochenschrift reserviert. Vgl. ebd., 646f.

101 Sapiro: *Les écrivains et la politique en France*, 654ff.

102 Louis Aragon: *Avez-vous lu Victor Hugo?*, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 403, 1952.

103 Dass Aragon mit seinem Hugo-Essay auch die ›Nachwelt‹ adressiert, kann man an der übersehenen Neuauflage von 1969 erkennen, in der etwa die Polemik gegen Schriftsteller wie Julien Gracq oder René Char, beide anerkannte Vertreter der literarischen Moderne, abgemildert wird. Diese Änderungen werden vom Autor hervorgehoben und um eine Bitte um Nachsicht ergänzt, wobei der Ausdruck »qu'on me le pardonne« als Appel an den späteren Leser verstanden werden kann: »Aussi bien, moi-même, le temps passe, me relisant, ai-je barré les mots de quelques-unes de mes colères, voire de mes injustices. S'il en reste, qu'on me le pardonne! Je n'ai pas le courage d'éplucher mes phrases, une à une. Au reste, Hugo soit mon excuse: je ne serai jamais si injuste envers qui que ce soit, qu'on l'aura été envers lui.« Aragon: *Avez-vous lu Victor Hugo?* [1952/1969], 190.

104 Ich gehe hier nicht auf die literärästhetischen Diskussionen innerhalb des PCF ein, auch wenn Aragons Klassikerkonzept, das die führende Rolle des bürgerlichen Schriftstellers im revolutionären Kampf des Proletariats betont, als Antwort auf den von einigen Parteifunktionären geforderten *ouvriérisme* verstanden werden kann. Zu den Diskussionen zwischen Aragon und Auguste Lecœur, der zu Beginn der 1950er Jahre im PCF für diese Tendenz einsteht, vgl. das Kapitel »Aragon, Lecœur et l'ouvriérisme«, in: Lahanque: *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)*, 650ff.; sowie das Kapitel »Professionnalisme vs ouvriérisme«, in: Sapiro: *Les écrivains et la politique en France*, 165ff.

105 Sapiro: *La guerre des écrivains*, 432.

seinen Einsatz in der Résistance erlangt hatte, war seine Legitimität *als Schriftsteller* in der Nachkriegszeit aber rasch infrage gestellt worden. Bekannt ist das Pamphlet des Surrealisten Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, das schon 1945 die literarische Qualität der Résistance-Lyrik anzweifelte. Die Gedichte, die in der Anthologie *L'honneur des poètes* (1943) erschienen waren, darunter auch einige Aragons, bezeichnete er allesamt als reaktionär, und zwar sowohl vom formalen als vom inhaltlichen Standpunkt her. Péret verurteilte nicht nur die Rückkehr zu herkömmlichen Metren und Reimen,¹⁰⁶ sondern grundsätzlich den Gebrauch von Lyrik zu lyrikfremden Zwecken, sei es der Aufruf zum nationalen Aufstand im Krieg oder später der parteipolitischen Propaganda:

»La poésie n'a pas à intervenir dans le débat autrement que par son action propre, par sa signification culturelle même, quitte aux poètes à participer en tant que révolutionnaires à la déroute de l'adversaire nazi par des méthodes révolutionnaires, sans jamais oublier que cette oppression correspondait au vœu, avoué ou non, de tous les ennemis – nationaux d'abord, étrangers ensuite – de la poésie comprise comme libération totale de l'esprit humain car, pour paraphraser Marx, la poésie n'a pas de patrie puisqu'elle est de tous les temps et de tous les lieux.«¹⁰⁷

Mit der Forderung nach einer strikten Trennung zwischen politisch-gesellschaftlichem Handeln und literarischem Werk, die er provokanterweise mit Marx begründet,¹⁰⁸ kehrt Péret im Grunde genommen zum alten Paradigma des intellektuellen Engagements zurück und radikalisiert es. Aus Sicht der kommunistischen Schriftsteller ist er dafür zu den Repräsentanten des *l'art pour l'art* zu zählen, für die es nicht genug scharfe Worte gibt. So auch im Essay *Hugo, poète réaliste* von 1952, in dem Aragon eine als ›realistisch‹ bestimmte Literatur, die *per se* und zuweilen gegen den Willen ihres Autors politisch zu nennen sei, einer unpolitischen Dichtung von sich als politisch verstehenden Schriftstellern vorzieht:

»Voilà pourquoi les hommes d'aujourd'hui qui ont les yeux ouverts par l'histoire, par la théorie scientifique du socialisme, par l'exemple vivant du socialisme, combattent les gens de l'art pour l'art, même s'ils sont des républicains, et sentent leur cœur à l'unisson de monarchistes comme le jeune Hugo et le vieux Balzac.«¹⁰⁹

Interessant ist hier vor allem Aragons Verteidigungsstrategie: Auf die ästhetische Herabwürdigung seiner eigenen dichterischen Produktion antwortet er mit der politisch-moralischen Diskreditierung seiner Gegner. Die Diskussion wird damit immer wieder

106 »Pas un de ces ›poèmes‹ ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classiques.« Benjamin Péret: *Le déshonneur des poètes* [1945], in: *Œuvres complètes*, Bd. 7, Paris 1995, 7-12, hier 10.

107 Ebd., 12.

108 Péret war zwar bekennender Marxist, doch ist sein Hinweis auf Marx hier so weit hergeholt, dass er nicht anders als eine Provokation verstanden werden kann. Im Original heißt es im ganz anderen Zusammenhang: »Die Arbeiter haben kein Vaterland«. Karl Marx, Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], online unter http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/marx_manifestws_1848?p=14

109 Aragon: *Hugo, poète réaliste*, 27.

vom literarischen ins politische Feld gerückt. Genauer: Aragon lehnt die Unterscheidung zwischen den zwei Feldern ab. In *Avez-vous lu Victor Hugo?* setzt er die grundsätzliche Solidarität zwischen literarischer und außerliterarischer Freiheit. Dazu greift er paradoxerweise auf den Gedichtband *Les Orientales* (1829) zurück, den Hugo ausdrücklich als »un livre inutile de pure poésie«¹¹⁰ präsentiert und der als Vorläufer der sogenannten »littérature pure« gilt.¹¹¹ Der Schriftsteller kehrt den Spieß gewissermaßen um und deutet Hugos Forderung nach dichterischer Freiheit (»Le poète est libre«¹¹²) als zwar unfreiwillige, aber doch irreversible Entscheidung für die politische Freiheit.¹¹³ Damit wird erneut eine teleologische Perspektive eingenommen. Vor allem aber wird die Möglichkeit selbst eines *l'art pour l'art* verneint. Für Aragon gilt im Gegenteil der Grundsatz: Jede Dichtung ist politisch.

Diese Botschaft geht mit Sicherheit auch an die Adresse eines Autors, der in einem berühmten Essay die Lyrik aus dem Bereich der Literatur ausgeschlossen hatte, indem er sie mit der Musik und der Malerei gleichsetzte.¹¹⁴ In Teilen liest sich Aragons Anthologie tatsächlich als ein *Contre-Sartre*. Denn Jean-Paul Sartre – und mit ihm die Vertreter der *littérature engagée* – ist für ihn ein ernsthafterer Gegner als die Befürworter der *littérature pure*. Die engagierten Intellektuellen, die sich in Abgrenzung zum Marxismus als »Existenzialisten« definieren, sind direkte Konkurrenten der kommunistischen Schriftsteller. Beide Gruppierungen treten nicht nur für dieselben politischen Ziele ein – die Revolution und die klassenlose Gesellschaft – sondern sie plädieren auch für den Einsatz ihrer schriftstellerischen Kompetenzen zum Erreichen dieser Ziele.¹¹⁵ Für beide hat die Literatur – hier im deutlichen Widerspruch zu Péret – gesellschaftlich »nützlich« (*littérature utile*) zu sein. Der Unterschied liegt in der Auffassung dieses Nutzens: Die Werke der kommunistischen Schriftsteller sind – grob zusammengefasst – Ausdruck einer »ideologischen Gewissheit«¹¹⁶; die existenzialistischen Romane und Dramen hingegen konfrontieren den Leser bzw. den Zuschauer mit der radikalen Erfahrung von Freiheit und Verantwortung. Die kommunistischen Schriftsteller werden von den engagierten Intellektuellen nicht auf politischem, sondern auf ästhetischem Terrain attackiert: Ihre Produktion (die im Schlagwort »sozialistischer Realismus« zusammengefasst wird), wird als unselbständig und als künstlerisch wertlos erklärt. Für Benoît Denis handelt es sich hierbei um eine Strategie der Selbstlegitimierung als Schriftsteller: Indem Sartre, Camus oder Barthes die kommunistische Literatur zur Propaganda und

110 Victor Hugo: Préface de l'édition originale, *Les Orientales* [1829], in: Hugo: Œuvres poétiques, Bd. 1, 577-581, hier 578.

111 Vgl. den Kommentar in: Ebd., 1299.

112 Ebd., 577.

113 »Dès *Les Orientales*, la contradiction politique profonde se fait jour dans Hugo, le réactionnaire essaye encore, dans sa préface, de justifier, au nom de la liberté dans l'art [...], ce qui déjà, il l'ignore, est son goût de la liberté hors de l'art.« Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 51. Hervorhebung im Original.

114 Vgl. den Abschnitt »Qu'est-ce qu'écrire?«, in: Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris 2008.

115 Vgl. dazu und zum Folgenden: Benoît Denis: *Les écrivains engagés et le réalisme socialiste* (1944-1953), in: *Sociétés & Représentations*, Nr. 15, 2003, 247-259.

116 Ebd., 248.

somit zur Anti-Literatur erklären, können sie sich selbst als ›Retter‹ der künstlerischen Autonomie inszenieren.¹¹⁷

Auf die Attacken der Existenzialisten wird vonseiten der Kommunisten genauso polemisch reagiert,¹¹⁸ wobei es in erster Linie darum geht, den ›engagierten‹ Schriftstellern jegliche *politische* Legitimität abzusprechen. Obwohl sich die Lage zu Beginn der 1950er Jahre entspannt – 1951-52 nähert sich Sartre auf politischem Terrain wieder dem PCF an¹¹⁹ –, sind die Spuren des Streits noch im Paratext zu Aragons Hugo-Anthologie zu spüren. Die wie beiläufig eingestreuten Spitzen zeigen, dass die Attacken der unmittelbaren Nachkriegszeit tief sitzen. So rechtfertigt Aragon die Wahl des Gedichts *Il n'avait pas vingt ans*, das er – mit Blick auf Mussets kurz zuvor erschienenenes Gedicht *Rolla* – als »Anti-Rolla« bezeichnet, mit einer Applikation auf die gegenwärtigen Diskussionen um den Existenzialismus: »Qu'il [d.i. le poème] ait été écrit par Victor Hugo n'a pas de valeur critique et polémique que pour les jours de Louis-Philippe. Cela demeure, aux temps existentialistes, la leçon majeure.«¹²⁰ Der Text handelt von einem Dandy, der sich aus Ekel vor der eigenen sinnentleerten Existenz erschießt. Er wird dafür aufs Schärfste verurteilt, sein Leben als ungültig erklärt: »Pour toi, triste orgueilleux, riche au cœur infertile,/ Qui vivais impuissant et qui meurs inutile,/ [...] retourne dans la nuit!«¹²¹ Mit der Parallele zwischen diesem, von Aragon als anti-romantisch bestimmten Gedicht und den »existenzialistischen Zeiten« reaktiviert der Schriftsteller zentrale Motive der Polemik gegen den philosophisch-literarischen Existenzialismus. Dieser sei, als eine degenerierte Form der Romantik,¹²² Ausdruck der Dekadenz der bürgerlichen Klasse und verurteile sich selbst zur Macht- und Nutzlosigkeit. So unsachlich diese Kritik auch sein mag (den Existenzialismus einem »art du suicide« gleichzusetzen zeugt bestenfalls von Ignoranz), so bleibt, dass der existenzialistische Anspruch auf gesellschaftlich-politische Nützlichkeit von Aragon als nichtig erklärt wird.

›Engagement‹ ist ein weiteres Stichwort, das Aragon in sein Essay einwirft. Den letzten Vers des Gedichtbandes *Les Feuilles d'automne* – »Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain«¹²³ – kommentierend, schreibt er: »Ici, Hugo, pour sembler parler un jargon qui n'est pas le mien, prend date de son ›engagement‹.«¹²⁴ Vom Sartr'schen Begriff distanziert sich der kommunistische Schriftsteller gleich dreifach, indem er ihn in Klammern setzt, ihn pejorativ als »jargon« bezeichnet, also als wirklichkeitsferne, philosophisch-

117 »les écrivains engagés s'instituent comme les ›sauveurs‹ de la littérature, seuls capables de préserver ses droits face à un Parti qui cherche à l'asservir.« Ebd., 252.

118 David Drake: Sartre et le parti communiste français (PCF) après la libération (1944-1948), in: Sens Public, 2006, online unter <http://sens-public.org/article234.html>

119 Pierre Campion: Sartre et Aragon (1952-1954). Un moment de compagnonnage, in: ITEM – Equipe Aragon, 2013, online unter <http://louis-aragon-item.org/pierre-campion-sartre-et-aragon-texte-integral-a83465956>

120 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 67.

121 Victor Hugo: »Il n'avait pas vingt ans«, Les chants du crépuscule [1835], in: Hugo: Œuvres poétiques, Bd. 1, 855ff.

122 Aragon definiert Mussets Romantik als »l'art du désenchantement, du cynisme, du suicide«. Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 67.

123 Victor Hugo: »Amis, un dernier mot!«, Les feuilles d'automne [1831], in: Hugo: Œuvres poétiques, Bd. 1, 807f.

124 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 58.

theoretische Fachsprache, und seine Verwendung doppelt modalisiert («pour *sembler* parler« statt »pour parler«). Aragon gibt damit eindeutig zu verstehen, dass seine Auffassung von Engagement nicht derjenigen der Existenzialisten entspricht. Der Hinweis auf Hugos Bekenntnis zu einer politischen Dichtung dient im Gegenteil dazu, den Begriff zu »entsartarisieren«: »Engagement« bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als mit den Waffen der Lyrik – Hugos »eherner Saite« – zu kämpfen.

Gegen Sartre ist dann auch die Bestimmung eines Dichterideals in der Einleitung zum Gedichtband *Les Châtiments* gerichtet: »Hugo est devenu l'homme non plus d'idées élevées mais lointaines, mais d'une œuvre qui implique l'action et l'ordonnement de l'action. Cela s'appelle d'un nom: il est devenu l'homme d'un parti.«¹²⁵ Der Dichter als »l'homme d'un parti«: Für Aragon darf der Schriftsteller sich nicht mit ideellen Entwürfen begnügen, sondern die Konsequenzen daraus ziehen und seine Kompetenzen in den Dienst einer handlungsfähigen Macht, d.h. einer politischen Partei – einsetzen. Die Existenzialisten sind trotz ihres publizistischen Engagements in seinen Augen beim ersten Stadium, dem der hohen Ideale stehen geblieben, was letztendlich der Position Rollands »au-dessus de la mêlée« im Ersten Weltkrieg entspricht.¹²⁶

Die Spitzen gegen die Existenzialisten, denen ähnlich wie im Streit mit den Anhängern des *l'art pour l'art* die Legitimität im politischen Feld abgesprochen wird, bilden allerdings noch keine Antwort auf die Delegitimierung der kommunistischen Intellektuellen *als Schriftsteller*, also auf ihren Ausschluss aus dem literarischen Feld. Hugo als Ideal einer politisch engagierten Dichtung aufzustellen dient auch dazu die politische Dichtung überhaupt ästhetisch aufzuwerten. Im Essay *Avez-vous lu Victor Hugo?* ist Aragon darum bemüht, den Spagat zwischen beiden Polen zu halten. Um es von vornherein zu sagen: Überzeugen kann er damit kaum. Denn die ästhetische Qualität von Hugos Lyrik, die er immer wieder betont, erscheint bei ihm als ein glücklicher Zufall, der aber angesichts des eigentlich Wichtigen – des politisch interpretierbaren Inhalts der Gedichte – nebensächlich ist. Um davon ein Beispiel zu geben: Aus dem Gedichtband *Les voix intérieures* (1837) wählt der Schriftsteller nur einen einzigen Text – was nicht erstaunlich ist, enthält das Büchlein doch überwiegend Natur- und Liebeslyrik, die für Aragons Zwecke wenig brauchbar erscheint. Im Vorwort zu diesem Band verwehrte es Hugo sogar explizit dem Dichter, Partei zu ergreifen.¹²⁷ Aragon bedient sich in seiner Präsentation abermals der konzessiven Struktur, um den Widerspruch vorwegzunehmen:

»Il est facile aujourd'hui de tirer les leçons de l'histoire et de reprocher au poète d'avoir été en ces printemps-là dans la campagne, lisant Virgile, pour y voir *Les satyres dansants qu'imite Alphésibée...* mais je relis *À un riche*. Et pour deux raisons au moins: le sens du

125 Ebd., 98f.

126 Die Parallele zwischen dem zweiten Rolland und dem zweiten Hugo ist in folgender Passage offensichtliche: »Si *Les Rayons et les Ombres* appartenaient à la seconde période de la pensée de l'auteur [Hugo], celle où il voulait encore réserver au poète *la position au-dessus de la mêlée*, il faut reconnaître que *Les Châtiments* inaugurent une période en tout différente.« Ebd., 98. Hervorhebung SP.

127 »Être de tous les partis par leur côté généreux, n'être d'aucun par leur mauvais côté. La puissance du poète est faite d'indépendance.« Victor Hugo: Préface, *Voix intérieures* [1837], in: Hugo: *Œuvres poétiques*, Bd. 1, 919ff.

poème, la beauté du vers: *Quand le bruit du vent coupe en strophes incertaines/ Cette longue chanson qui coule des fontaines...*¹²⁸

»Le sens du poème, la beauté du vers«: Sinn und Form erscheinen in dieser Aufzählung als zwei getrennte Ebenen von Lyrik. Wie die Verurteilung des müßigen Lebens der reichen Leute im ausgewählten Gedicht mit der dichterischen Vollkommenheit zusammenfällt, geht aus Aragons Erklärung nicht hervor. Zumal die zwei Verse, die er aus ihrem Kontext isoliert, ein vollendetes Beispiel des *l'art pour l'art* abgeben könnten: Die Begriffe ›*strophe*‹ und ›*chanson*‹ lassen die Verse als eine poetologische Selbstspiegelung der (romantischen) Lyrik erscheinen. Im Kontrast zwischen den zwei Versen – ein regelmäßiger Alexandriner, der für die Erhabenheit des Kunstelements Brunnen steht; ein unorthodoxer Alexandriner, bei dem keine wirkliche Zäsur möglich ist, der die Unbeständigkeit des Naturelements Wind wiedergibt – kann man eine Gegenüberstellung von klassizistischer und romantischer Ästhetik sehen.¹²⁹

Die elliptischen Andeutungen auf die Vollkommenheit von Hugos Versen sind einer bestimmten Kategorie von Lesern zgedacht, die Aragon im Vorwort erwähnt: die »Spezialisten«, womit sowohl die Literaturhistoriker und -theoretiker (die Sartre, Barthes und Camus ja auch sind) als die Dichter gemeint sind. »Il y a une anthologie des beaux vers de Victor Hugo, à faire pour les spécialistes, avec en note les poèmes ultérieurs qui en sont sortis, une anthologie des graines hugoliennes.«¹³⁰ Ziel einer solchen alternativen Anthologie wäre es, eine Filiation zwischen Hugo und den unumstrittenen Namen der französischen Moderne herzustellen: »Il [Hugo] est poète national aussi pour la beauté inégalée de ses vers, [...] pour ce qui a engendré [Pétrus] Borel, Nerval, Rimbaud, et même Maeterlinck, et Apollinaire encore.«¹³¹ Verlaine, der in dieser Aufzählung fehlt, wird wenige Seiten später im Zusammenhang mit dem Band *Les rayons et les ombres* genannt.¹³² Auf den Vorwurf der Rückständigkeit der eigenen klassizistischen Ästhetik, antwortet der Schriftsteller also mit dem Argument der unanfechtbaren Modernität seiner Vorfahren. Nur wird die Modernität, anders als bei den Autoren, die sich für den mystisch-metaphysischen Hugo interessieren und auf dieser Grundlage eine Nähe zu Rimbaud, Verlaine und den Surrealisten postulieren,¹³³ nicht durch den

128 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 74.

129 Albouy bezeichnet die Verse als »realistisch« (»deux vers *réalistes*, il me semble, dans leur précision observée«), was aber nur bedingt dazu hilft, das Verhältnis zwischen Sinn und Form näher zu bestimmen. Vgl. Pierre Albouy: Aragon, critique de Hugo ou De l'esprit de parti dans la critique, in: La nouvelle critique, Nr. 36, 1952, 38–52, hier 46. Hervorhebung im Original.

130 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 41.

131 Ebd.

132 »[j'ai voulu choisir le poème] *Autre guitare* pour ce son étrange qui suffira à faire la fortune de Verlaine un quart de siècle plus tard.« Ebd., 84.

133 Vgl. etwa das Vorwort von André Berry zu: André Salmon, André Berry (Hg.): Victor Hugo tel qu'en lui-même enfin... Florilège poétique, Paris 1952; Alexandre Arnoux: Allocution prononcé lors de la cérémonie du 26 février 1952 à l'Hôtel de Massa, in: Hommage national à Victor Hugo, 1802-1952, Paris 1953, 17-18; Claude Roy: Notes sur la lecture des poètes nommés Victor Hugo, in: Europe, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 80-87.

visionären Charakter der Lyrik, sondern durch ihre Einfachheit bestimmt.¹³⁴ Obwohl die Namen mehr oder minder dieselben sind, etabliert Aragon eine alternative Ahnenreihe, die in sein eigenes Programm der »poésie nationale« mündet.

In *Avez-vous lu Victor Hugo?* modelliert Aragon ein Dichterideal, das die eigene Auffassung von Literatur legitimieren und damit sein *comeback* im literarischen Feld markieren soll. Letztendlich weist er dabei die existenzialistische Annahme zurück, dass die Literatur das Gleichgewicht zwischen Autonomie und Heteronomie zu halten habe. Vielmehr geht er von zwei getrennten Ebenen aus, die des Literarischen und die des Politischen, und versucht beide gleichzeitig zu besetzen. Hugo dient ihm als Vorbild sowohl für das politische Engagement als auch für die dichterische Vollkommenheit. Dies erscheint zuweilen artifiziell. Auf die existenzialistische Auffassung von Literatur vermag Aragon keine Antwort zu geben. Doch hat er gewissermaßen freie Bahn: Die kritischen Positionen zu Hugo im Kunstdiskurs, z.B. von einem René Char, diskreditiert er lautstark. Und Sartre, der sich nur selten und widersprüchlich zu Hugo äußert, macht ihm den Klassiker auch nicht streitig.¹³⁵

Eine Ausnahme ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert: der Beitrag von Vercors (d.i. Jean Bruller), einem ehemaligen Widerstandskämpfer und *compagnon de route* des PCF, der im Hugo-Sonderheft der *Europe* veröffentlicht wird.¹³⁶ Der Autor erinnert darin zunächst an seine eigene Geburt am 26. Februar 1902, auf den Tag genau hundert Jahre nach Hugo. Auch wenn er die symbolische Tragweite dieses Zufalls ironisch belächelt, weist er damit zugleich darauf hin, dass eine alternative Nachfolge des Klassikers möglich sei. Im Mittelpunkt seines Textes steht der Roman *Quatre-vingt-Treize* (1874), der von der Epoche der *Terreur* handelt und im sowjetischen Kanon als Revolutionsroman eine wichtige Rolle spielt.¹³⁷ Vercors geht es in seinem Essay um die Szene, in der Cimourdin, der überzeugte und inflexible Kämpfer der Revolution, seinen geliebten Zögling Gauvain im Namen der revolutionären Gesetze zu Tode verurteilt. Er sieht die Hauptfigur darin einem grundsätzlichen Dilemma, einer Gewissensfrage (»drame de conscience«¹³⁸) ausgesetzt: der individuellen Entscheidung über Recht und Unrecht, genauer der Entscheidung zwischen zwei unterschiedlichen Formen von Gerechtigkeit, einer gesellschaftlich festgelegten und einer menschlich begründeten. Das ganze Gewissensdrama sieht er im Satz kristallisiert: »Cimourdin se leva. Son visage était couleur de terre.«¹³⁹ Vercors kontrastiert die Romanfigur mit der tragischen Figur des Ödipus, der lediglich der Spielball seines Schicksals sei. Weil Cimourdin eine Entscheidung fällt

134 Die »simplicité« ist ein Stichwort im Essay *Hugo, poète réaliste*, wo es zum eigentlichen Kriterium der lyrischen Modernität erklärt wird: »La simplicité réaliste dans le vers, c'est précisément ce qu'il y a de plus mystérieux en poésie, de moins atteignable.« Aragon: *Hugo, poète réaliste*, 49.

135 Vgl. Benoît Denis: *Le dix-neuvième siècle, hélas*, in: *Romantisme*, Nr. 131, 2006, 75-86; Ders.: *Le cabotin sublime et les pisse-froid: Sartre, Hugo et la modernité*, in: Maxime Prévost, Yan Hamel (Hg.): *Victor Hugo (2003-1802): images et transfigurations*, Montréal 2003, 164-166.

136 Vercors: *Quatre-vingt-treize*, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 139-144.

137 Truel: *Victor Hugo en Russie et en URSS*, 275.

138 Vercors: *Quatre-vingt-treize*, 142.

139 Ebd. Im Original lautet die Passage: »Il [Cimourdin] se leva. Il ôta son chapeau et le posa sur la table. Il n'était plus ni pâle ni livide. Sa face était couleur de terre.« Victor Hugo: *Quatre-vingt-treize*, Paris 1876, 334.

und die Konsequenzen dieser Entscheidung trägt, erweist er sich dagegen als Mensch. Für Vercors ist es Hugo in dieser Passage gelungen, den Menschen in einer existenziellen Situation zu beschreiben, einer Situation, in der er die Erfahrung dessen macht, was ihn überhaupt als Menschen auszeichnet:

»[Gauvain et Cimourdin] ne sont pas des jouets, des esclaves qui reviennent le front courbé sous le joug insensible de la tyrannique nature, ce sont des rebelles que la traîtresse a surpris et mystifiés, et abattus – mais leur épée aux mains. Quelle épée? Leur conscience. La conscience d'être homme. [...] La conscience du juste et de l'injuste. [...] Le moindre dilemme du juste et de l'injuste m'a constamment paru se confondre avec la signification même de l'existence humaine.«¹⁴⁰

Vercors greift hier auf die zentralen Themen des Existenzialismus zurück – das Gewissen, die Verantwortung, zu der man die Freiheit hinzufügen könnte – und verwandelt Hugos Protagonisten gewissermaßen in existenzialistische Helden. Das allein ist schon eine Provokation. Aragons Bestimmung des Dichters als »l'homme d'un parti« wird durch diese Darstellung relativiert. Mit Hugo distanziert sich Vercors von der kommunistischen Auffassung von Literatur und markiert seine Nähe zu den Existenzialisten. Zugleich drängt sich der Vergleich zwischen der Epoche der *Terreur* und der des Stalinismus auf. Der Rückgriff auf Hugos Roman ermöglicht es Vercors zu betonen, dass auch »l'homme d'un parti« immer von Neuem über die Frage von Recht und Unrecht zu entscheiden habe. Der Text klingt dadurch wie eine Warnung: Sein *compagnonage* mit dem PCF ist für Vercors immer wieder Anlass zur grundsätzlichen Gewissensfrage. Nach der Unterdrückung des Budapester Aufstands 1956 wird er (wie übrigens auch Sartre) endgültig mit der Partei brechen.

Vercors konstruiert in seinem Beitrag kein eigenständiges Klassikerkonzept, das er dem Kommunistischen gegenüberstellen könnte. Genauer beansprucht er Hugo nicht als »Ganzes«, als Totalität: Vielmehr gebraucht er punktuell eine Passage aus seinem Werk, die er im Licht der aktuellen Diskussionen um die gesellschaftliche Funktion der Literatur deutet und darin einbringt. Sein Rückgriff auf Hugo ist also klar umgrenzt, sowohl was das vom ihm Gebrauchte als auch seinen Anwendungsbereich betrifft. Trotzdem ist sein Text eine der grundlegendsten Infragestellungen der einseitigen Inanspruchnahme Hugos durch Aragon und die Kommunisten im Gedenkjahr. Das dürfte ihm bewusst gewesen sein. Sein Beitrag endet mit einer Parodie des bekannten Gavroche-Lieds, die das Gesagte zwar keineswegs zurücknimmt, es aber dennoch entschärft. »*Et tant pis si j'ai tort, / C'est la faute à Victor, / Si je suis un gogo / C'est la faute à Hugo.*«¹⁴¹

140 Vercors: *Quatre-vingt-treize*, 144.

141 Ebd. Hervorhebung im Original. Eine direkte Antwort auf Vercors' Essay bringt André Wurmser in den *Lettres françaises*. Auch er gesteht seine Bewunderung für den Roman, doch benennt er dafür entgegengesetzte Gründe: »Seulement, moi, ce n'est pas la saveur du cas de conscience qui m'enivra, c'est la foi en l'homme, l'amour de la Révolution, le sentiment de la grandeur, la confiance dans le progrès. [...] Voilà l'essentiel et l'on ne nous en fera pas déborder.« Hier findet sich die von Aragon angewendete Argumentationsstrategie wieder, die das Wesentliche vom Unwesentlichen trennt. Sie erscheint prekär, denn schließlich gelingt es Wurmser nicht, die Frage des »Gewissensdramas« zu beseitigen, er drängt sie lediglich in den Hintergrund. Auf Vercors' Zweifel antwortet der kommunistische Schriftsteller mit der eigenen ideologischen Gewissheit, was ihn

7.3. Hugo im Spezialdiskurs – Öffentlichkeitssphäre 3: Union française universitaire

»Avez-vous lu Victor Hugo?« – die Frage stellt Aragon im Gedenkjahr noch einmal, diesmal im Rahmen eines Vortrags vor den Mitgliedern der Union française universitaire (UFU). Dabei handelt es sich, ähnlich wie beim CNE, um eine korporatistische Organisation, die in der Résistance gegründet worden war und nach dem Krieg zwar eng mit dem PCF kooperierte, sich jedoch als unabhängige Instanz betrachtete, die zu bildungs- und forschungsrelevanten Themen Stellung bezog.¹⁴² Dass er sich nicht mehr an die breite nationale Öffentlichkeit (»le peuple«) wendet, sondern an ein Fachpublikum, stellt Aragon von vornherein klar: »Lorsqu'aujourd'hui, m'adressant à un public plus averti, parce qu'il est celui des Ecoles, et qu'une jeunesse qui lit s'y mêle à ses maîtres [...], la question: *Avez-vous lu Victor Hugo?* change légèrement de sens, et il ne faut pas la prendre pour insolence, elle se met à signifier: *Avez-vous bien lu Victor Hugo?*«¹⁴³ Der Vortrag wird aus diesem Grund als Beitrag zum Spezialdiskurs gelesen. Dieser wurde in dieser Studie noch nicht als eigenständige Form des Klassikerdiskurses betrachtet. Bei der Analyse der Beiträge zum musikhistorischen Kongress in Wien 1927, aber auch der Reden von anerkannten Goethephilologen wie Petersen zum Goethejahr 1932 stand immer die ideologische Dimension im Mittelpunkt. Die fachliche Autorität der Autoren diente dazu, ein kulturpolitisches Klassikerkonzept zu bestätigen. Das bedeutet nicht, dass es im Untersuchungszeitraum keinen erwähnenswerten Klassiker-Spezialdiskurs gäbe, doch entwickelt sich dieser in der Regel in einem weiteren zeitlichen Horizont als dem der Gedenkjahre.

Natürlich ist auch aus Aragons Vortrag vor der UFU die ideologische Dimension nicht wegzudenken: Im kommunistischen System werden alle gesellschaftlichen Praxisbereiche für die Realisierung eines politischen Projekts mobilisiert. Die Überschrift der veröffentlichten Fassung markiert auch klar, worum es geht: Hugos Stellung im Kanon des sozialistischen Realismus wird von Aragon bestätigt und im Vergleich zum Essay von 1935 argumentativ untermauert. Diese Doktrin ist in den 1950er mehr noch als in den 30er Jahren ein Mittel zur Kontrolle der Literatur (bzw. der Kunst) durch die Politik. Hugo als »poète réaliste« zu bezeichnen ist also in erster Linie ein politisches Statement, man könnte sogar sagen ein Zeichen der politischen Unterwerfung.

Trotzdem spricht einiges dafür, den Text unabhängig von seiner politischen Dimension als Beitrag zum Spezialdiskurs zu betrachten. Die Frage nach der realistischen Qualität von Hugos Lyrik, die darin in den Mittelpunkt rückt, erwähnt Aragon im Paratext zu seiner Anthologie nicht direkt: Es bleibt bei elliptischen Andeu-

aber zugleich dazu führt, die von Hugo/Vercors aufgeworfene Frage zu ignorieren: »Il n'y a pas en moi deux hommes qui se livrent une guerre cruelle. Je suis un et indivisible, comme la République, et si la cause de la Révolution pouvait se séparer en mon esprit de la cause de l'humanité, je ne serais pas celui que je suis.« André Wurmser: Quatre-vingt-treize, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 403, 28.2.1952.

142 Auszüge aus den Statuten der Organisation sowie Erläuterungen zum Inhalt ihrer Publikationen finden sich in der Datenbank Pénélope, online unter www.inrp.fr/presse-education/revue.php?ide_rev=843&LIMIT_OUVR=0,10

143 Aragon: Hugo, poète réaliste, 13. Hervorhebungen im Original.

tungen.¹⁴⁴ Im UFU-Vortrag wird sie zur eigentlichen Angelegenheit der Wissenschaft erklärt. Vor allem aber scheint der Schriftsteller mit seinen Ausführungen zu Hugos Lyrik einen Paradigmenwechsel durchsetzen zu wollen: Es geht darum, die Produktivität des Realismus-Begriffes nicht nur im Bereich des literarischen Schaffens, sondern auch dem der Literaturwissenschaft zu belegen.

Hugo gilt in der Mitte des 20. Jahrhunderts in literaturgeschichtlichen Abhandlungen entweder neben Lamartine und Musset als Klassiker der Romantik oder im Gegenteil, neben Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé, als Klassiker der modernen Lyrik.¹⁴⁵ Die Figur des romantischen Dichters ist fest im Bildungsdiskurs etabliert, die des Visionärs setzt sich seit den 1930er Jahren mehr und mehr im Spezialdiskurs durch. In der sowjetischen Literaturwissenschaft, deren primäre Funktion es ist, die Integration Hugos im sowjetischen Kanon zu begründen, wird zwar die Bezeichnung ›realistisch‹ gebraucht, wenn es um die Romane des französischen Schriftstellers geht, doch gelingt dies nur dank einer sehr weiten Realismus-Definition sowie der partiellen Rehabilitation des Romantischen.¹⁴⁶ Als Klassiker des (sozialistisch-)realistischen Romans gilt eher Balzac. Indem er Hugo 1952 zum Klassiker einer realistischen Lyrik erklärt, versucht Aragon einerseits den Antagonismus zwischen Romantik und Moderne aufzuheben, der den französischen Hugodiskurs kennzeichnet, andererseits die Widersprüche zu umgehen, in die sich die sowjetische Literaturkritik verfängt. Dazu prägt er einen neuen Stilbegriff – die realistische Lyrik – und legt in seinem Vortrag ein paradigmatisches Beispiel dafür vor.

Die Aneignung des ›kulturellen Erbes‹ des 19. Jahrhunderts aus der Perspektive der realistisch-sozialistischen Doktrin ist im Fall der französischen Literaturgeschichte kein leichtes Unterfangen.¹⁴⁷ ›Realismus‹ erscheint im kommunistischen Diskurs als ein Passepartout-Begriff, der alles Mögliche bezeichnen kann, solange sich darin nur ein Sinn für den Fortschritt und die revolutionäre Entwicklung der Wirklichkeit oder eine Form der Solidarität mit der Arbeiterklasse manifestiert. Um diese Aspekte in den Werken der großen Schriftsteller der Vergangenheit hervorzuheben, bedarf es eigentlich gar nicht des Realismus-Begriffes, handelt es sich doch in erster Linie um inhaltliche und nicht um formale Eigenschaften. Das belegt auch der Paratext zur Anthologie: Dort ist es nicht der Realismus, sondern die *histoire*, die es Aragon ermöglicht, Hugo als progressiven und arbeiterfreundlichen Dichter zu präsentieren. Sie sei es, die sich selbst in den Aussagen des Royalisten und Verkünder der *littérature pure* offenbare und

144 So am Ende des Kommentars zu den *Châtiments*, wo Aragon ein Verhältnis zwischen Realismus und Nationaldichtung zu postulieren scheint: »Si Hugo est vraiment un poète national, c'est d'abord pour *Les Châtiments* [...]. Car, ici, la réalité de la Nation, dépouillée de ses mensonges, apparaît, et l'amour de la patrie se confond avec la réalité vivante sans laquelle il n'est rien.« Aragon (Hg.): *Avez-vous lu Victor Hugo?*, 100.

145 Brahmcha-Marin: *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France*, 963.

146 Zum Gebrauch des Realismus-Begriffes im sowjetischen Hugodiskurs vgl. Truel: *Victor Hugo en Russie et en URSS*, 311ff.

147 Zu Aragons Analyse der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts im Lichte der Theorie des sozialistischen Realismus vgl. den Aufsatz von Lahanque, auf den sich auch die folgenden Überlegungen stützen: Reynald Lahanque: *Le siècle du réalisme*, in: Edouard Béguin, Suzanne Ravis (Hg.): *L'atelier d'un écrivain. Le XIXe siècle d'Aragon*, Aix-en-Provence 2003, 81–92.

gegen seinen Willen in die Zukunft weise (»L'histoire est plus forte que l'homme...«¹⁴⁸). In seinem UFU-Vortrag argumentiert der Schriftsteller ähnlich, nur führt er diesen Effekt nun nicht mehr auf die geheimnisvolle Kraft der *histoire* zurück, sondern bedient sich eines auf den ersten Blick objektiveren wissenschaftlichen Vergleichs:

»Parce que l'artiste réaliste peut être un homme réactionnaire, il est, à la différence du tenant de l'art pour l'art, un scientifique dans son art; et comme le scientifique qui croit en Dieu peut se conduire pourtant dans son laboratoire comme un matérialiste, l'artiste réaliste qui croit à la monarchie absolue, au caractère divin des esclavages, dans la mesure où il est un réaliste, peut écrire *contre* ce qu'il croit.«¹⁴⁹

An die Stelle der *histoire* tritt der zur wissenschaftlichen Methode erhobene literarische Realismus. Doch ist das Ergebnis identisch: Hugo, der »ganze Hugo«, kann im Sinn des kommunistischen Geschichts- und Weltbilds interpretiert werden und zum kulturellen Erbe der Arbeiterklasse gezählt werden, auch wenn seine politischen Überzeugungen nicht mit denen des Sozialismus übereinstimmen.

Erst im zweiten Teil des Vortrags geht Aragon einen Schritt weiter und bietet eine etwas präzisere Bestimmung des Realismus als Stilbegriff. Er führt sie mit aller Vorsicht ein, was wohl damit zu tun hat, dass die Betonung formaler Aspekte im kommunistischen System einem schnell den Verdacht des Formalismus einbringen kann.¹⁵⁰ Deshalb bestätigt er zuvor noch einmal die orthodoxe – inhaltliche – Definition, die den Realismus mit »politischer Lyrik« gleichsetzt:

»Bien sûr, ce que dit Hugo, ce qu'il a le premier, fondant notre poésie politique, fait passer dans les vers, confère à ces vers le caractère réaliste. Mais il faut aller plus loin, et dire que non seulement la poésie de Victor Hugo est réaliste par ce qu'elle est une poésie d'idées et que ces idées ne sont pas les reflets fantastiques de l'âme, mais les idées du peuple français dans son devenir révolutionnaire, mais encore qu'elle est réaliste parce que les vers qui ne sont pas à eux seuls la poésie, qui sont l'habit de la poésie, des idées, sont des *vers réalistes*.«¹⁵¹

So mühsam diese Einführung in die eigentliche Materie auch klingen mag, sie belegt, dass Aragons Ansatz nicht ungefährlich ist. Bevor er zur Bestimmung des »realistischen Verses« übergeht, verurteilt er deshalb mit Nachdruck Hugos »goût de l'acrobatie« und seine »innovations formelles«¹⁵², wie sie sich in den *Odes et ballades* (1828) finden würden. Die Erinnerung an die Experimente mit den lyrischen Formen und Metren ist aber auch ein Hinweis auf die Diskrepanz zwischen dem Anspruch nach wirklichkeitstreuer Darstellung einerseits und versifizierter, also *per se* künstlicher Sprache andererseits. Anders formuliert: Die Lyrik kann eigentlich gar nicht realistisch sein. Von

148 Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo?, 51.

149 Aragon: Hugo, poète réaliste, 27. Hervorhebung im Original.

150 Bezeichnenderweise lobt Albouy Aragons Vortrag für seine »nicht-formalistische Analyse der Form«. Albouy: Aragon, critique de Hugo, 48.

151 Aragon: Hugo, poète réaliste, 34. Hervorhebung im Original.

152 Ebd., 38.

diesem Widerspruch ausgehend läuft Aragons Argumentation darauf hinaus, die formellen Freiheiten in Hugos Gedichten als Anpassung der Ausdrucksmittel an die äußerliche Wirklichkeit zu erklären: zunächst die der mündlichen Sprache (wie schon im Vortrag von 1935), dann die des Bestehenden. »C'est le souci du réel qui amène Hugo à briser l'alexandrin classique, à lui chercher des rythmes nouveaux, c'est lui qui fonde ses audaces.«¹⁵³ Die Wirklichkeit wird gleichgesetzt mit »la chose à dire« (der Ausdruck ist dem Gedicht *Réponse à un acte d'accusation* entnommen). Dem Dichter ist dabei genauso wenig Spielraum gewährt, wie dem zuvor erwähnten Wissenschaftler in seinem Labor: »la chose à dire [...] devient le but de l'expression, et [...] ne permet aucun flottement, aucune marge à l'expression.«¹⁵⁴ Die Wirklichkeit erscheint hier wie eine mysteriöse Kraft, die dem Dichter vorgebe (man könnte sagen: ihm eingebe), wie er zu schreiben habe. Der Widerspruch ist also noch nicht aufgehoben.

Doch gelingt es Aragon in einem abschließenden Beispiel zu zeigen, wie sich im Gedicht Form und Inhalt gegenseitig bedingen. Dazu bemüht er eines der berühmtesten Gedichte Hugos, das, wie er erinnert, auch auf dem Sockel des Barrias-Denkmal eingraviert ist: *Souvenir de la nuit du 4*,¹⁵⁵ das von dem Tod eines Kindes im Zuge der Unruhen berichtet, die dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851 folgten. Aragon vergleicht das Gedicht mit einer später veröffentlichten Prosafassung derselben Episode¹⁵⁶ und erläutert detailliert den scheinbar unwesentlichen – oder zumindest unpolitischen – Vers »Et l'on prit un drap blanc dans l'armoire en noyer.« Es lohnt, den Kommentar genauer ins Auge zu fassen:

»L'apport du vers est l'épithète de nature au drap: *un drap blanc*, et la matière de l'armoire: *dans l'armoire en noyer*. Là est le typique, non pas le photographié. Nous sommes dans la nuit qui sépare la République de la Dictature, à la minute où commencent, avec un règne et ses fêtes de Compiègne et des Tuileries, la misère du peuple, frustré de ses premières conquêtes sociales, les budgets dilapidés à des guerres injustes et un appauvrissement de toutes les choses de la vie: car le Second Empire, c'est le temps de la camelote, c'est la fin du beau travail artisanal, l'emploi des matériaux légers faisant de l'effet, les meubles cloués et non plus chevillés. *L'armoire en noyer* ici, c'est le signe économique de la vie qui vient de finir, de l'industrie du Faubourg Saint-Antoine sous Louis-Philippe. Le détail est caractéristique. Il ne sera plus possible demain. Ni l'empilement du linge dans cette armoire. [...] C'est un vers qui tient sur ses R, prit, drap, armoire. Il y a là par deux fois l'opération qui consiste à redonner vie à une consonne qui ne se prononce pas, mais dont la figuration tient sa part, dans la poésie verbale du vers. Le *p* muet final de *drap*, par exemple. Il est balancé, légitimé par le *p* prononcé de *prit*, et *prit* comme *drap*, a une R en soutien d'une autre consonne. Après quoi autour du monosyllabe sourd qui fait le centre du vers *blanc*, la seconde partie reprend ces

153 Ebd., 43.

154 Ebd., 46. Hervorhebung im Original.

155 Victor Hugo: *Souvenir de la nuit du 4, Les Châtiments* [1852], in: Victor Hugo: *Œuvres poétiques*, Bd. 2, hg. v. Pierre Albouy, Paris 1967, 49f.

156 Vgl. das Kapitel IV,1: *Les faits de la nuit. La rue Tiquetonne*, in: Victor Hugo: *Histoire d'un crime* [1877]. Edition numérique, préfacée et annotée, hg. v. Jean-Marc Hovasse, Guy Rosa, online unter www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Histoire_crime/Default.htm

deux R, dans l'armoire, et l'R rentre à son tour dans le silence, comme le p de *drap*, avec l'R final non prononcé du mot *noyer*. [...] Ici se consomme comme nulle part le mariage raisonné et sensible de la forme et du fond, la fusion de la technique et de l'idée, le battement unique de la musique et du cœur.¹⁵⁷

Mit den Ideen des ›Typischen‹ und des ›Charakteristischen‹ knüpft Aragon zunächst an die gängige Bestimmung des sozialistischen Realismus.¹⁵⁸ Im Unterschied zu den Naturalisten (auf die hier die Bezeichnung »photographié« hinweist), würden die Realisten die Wirklichkeit filtern, um nur das Aussagekräftige darin zu behalten. Dieses Vorgehen wird sich in der realistischen Lyrik, wie Aragon sie definiert, intensiviert: Die Verse führen zum einen dazu, nur die Quintessenz der Wirklichkeit zu behalten; zum anderen die behaltene charakteristischen Elemente mit einem Maximum an Bedeutung aufzuladen. Jedes Detail kann – so Aragon – politisch interpretiert werden. Die Beobachtungen zur klanglichen Struktur des Verses markieren zugleich die Rückkehr des Autors: Es ist das schreibende Subjekt, das den Vers anordnet, die Wirklichkeit also gestaltet – und nicht irgendeine geheimnisvolle Kraft, ob diese nun ›histoire‹ oder ›réel‹ heißt. Der lyrische Realismus lässt sich anhand des Gedichtes *Souvenir de la nuit du 4* als eine symbolische und konstruktive Darstellung der Wirklichkeit definieren.

Inwiefern es Aragon gelingt, seinen Begriff des lyrischen Realismus im Kommunikationssystem Wissenschaft durchzusetzen, müsste über einen längeren Zeitraum überprüft werden. Albouy, der in den Folgejahren und -Jahrzehnten einer der führenden Hugoforscher wird, reagiert enthusiastisch auf den Vortrag.¹⁵⁹ In seiner Besprechung in der Zeitschrift *Nouvelle Critique*, die so etwas wie das Laboratorium der marxistischen Orthodoxie in Frankreich ist, übt er Selbstkritik an den eigenen Arbeiten zu Hugo aus und kündigt an, sie im Licht der von Aragon vorgezeichneten Methode zu überdenken. Doch distanziert er sich 1970 wiederum von seinen früheren Versuchen einer »marxistischen Kritik«¹⁶⁰. *Souvenir de la nuit du 4* wird man heute wohl kaum als einen Klassiker der realistischen Lyrik bezeichnen. Allerdings kommt auch keine Analyse des Gedichts ohne Hinweis auf seinen realistischen Charakter mehr aus. Den Ausführungen Brahamcha-Marins zufolge war dies in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher die Ausnahme.¹⁶¹

7.4 Zwischenfazit zum Hugojahr 1952

Seit den 1930er Jahren hatten sich kommunistische Schriftsteller und Intellektuelle mit Hugo befasst und – entgegen der anti-bürgerlichen These Lafargues – für eine Integration des Dichters in den sowjetischen und kommunistischen Kanon gesorgt. Doch erfolgt die tatsächliche Etablierung als kommunistischen Klassiker erst 1952. Der 150.

157 Aragon: Hugo, poète réaliste, 55f.

158 Carole Robert: Aragon, médiateur et critique de l'art soviétique en France (1945-1960)?, in: Itinéraires et contacts de cultures (Les engagements d'Aragon), Bd. 24, 1997, 117-123.

159 Albouy: Aragon, critique de Hugo.

160 Albouy: La vie posthume de Victor Hugo, II.

161 Vgl. Brahamcha-Marin: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 205f.

Geburtstag des Dichters bietet die Gelegenheit, die verstreuten Bezugnahmen und Gebrauchsformen zu systematisieren und Kohärenz zu schaffen. Um die Figur Hugos wird ein argumentatives System aufgebaut, das keinen Widerspruch erlaubt. Der Klassiker erscheint von den Kommunisten ›besetzt‹: Nicht nur beanspruchen sie alle früheren Formen des Klassikergebrauchs (das nationale, universale und antifaschistische Klassikermodell) für sich, sondern sie bieten auch je eine Form der Funktionalisierung in allen gesellschaftlichen Praxisbereichen an.¹⁶²

Der Totalität, die von den Kommunisten beansprucht wird, werden kaum Gegenkonzepte gegenübergestellt. Damit erscheint bestätigt, was sich schon im Kapitel 6 zum Goethejahr 1949 abzeichnete: Nach dem Zweiten Weltkrieg werden die großen kulturpolitischen Klassikermodelle, die bis dahin die Rezeptionsgeschichte bestimmt hatten, fast nur noch in autoritären Gesellschaftssystemen (zu denen die französische kommunistische Gegengesellschaft gehört) aktualisiert. Ob der Verzicht auf holistische Klassikerkonzepte in den liberalen Demokratien eine Konsequenz dessen ist, was hier als kommunistisches Monopol bezeichnet wurde, ist schwer einzuschätzen. Einerseits scheint sich der Hugodiskurs in Frankreich 1952 tatsächlich größtenteils in der Defensive zum kommunistischen Diskurs zu konstruieren: Hugozitate dienen z.B. ganz konkret dazu, die stalinistische Diktatur und das von den französischen Kommunisten gepriesene sowjetische Gesellschaftsmodell zu kritisieren. Andererseits sind diese Reaktionen im Vergleich zu den leidenschaftlichen Debatten der Zwischenkriegszeit deutlich entemotionalisierter. Die pathosgeladenen Diskurse der Kommunisten werden 1952 mit einer gewissen Gleichgültigkeit wahrgenommen. In einer Besprechung der Hugo-Biografie von Claude Roy, *La vie de Victor Hugo racontée par Victor Hugo*, die das kommunistische Klassikerkonzept ausbreitet und dessen Herangehensweise er als zu einseitig (›unilatéral‹) bezeichnet, erklärt Robert Coiolet: »Je serais tenté de chicaner M. Claude Roy sur le portrait qu'il donne de Victor Hugo. Non, il n'était certainement pas si beau, si noble que vous le montrez. Mais nous n'en sortirions plus.«¹⁶³ Diese Verweigerung der Diskussion ist die logische Konsequenz aus Coilets Gesellschaftsdiagnose: »Aujourd'hui, on n'admire plus rien complètement. Le lecteur [...] cérébral a appris la manie de tout dissocier, et le grand public, celui qui fut autrefois le public de Victor Hugo, n'admire plus grand'chose. La presse quotidienne lui a appris à douter de tout, et il a subi 1940.«¹⁶⁴ Spezialisierung des Wissens über Hugo einerseits und Relativierung aller Werte andererseits: Beide Tendenzen lassen eine Autorität, wie sie 1952 noch von den Kommunisten projiziert wird, unbrauchbar erscheinen.

Das bedeutet nicht, dass Hugo gänzlich den Kommunisten überlassen würde. Nur sind die Zugriffsformen – dem Beispiel Vercors' folgend – punktueller und klar umgrenzt. Es wird nicht mehr versucht, den Diversifikations- und Pluralisierungsprozes-

162 Der Breitendiskurs wurde in diesem Kapitel nur *ex negativo* angesprochen, wird er doch von Aragon und den kommunistischen Autoren entweder verteufelt (als amerikanisierte Massenkultur) oder verneint (es gibt keinen Breitendiskurs, sondern nur einen Bildungsdiskurs). Im Langzeitprozess der Hugorezeption ist es aber vielleicht gerade der Breitendiskurs, der das effektivste Gegenkonzept zur kommunistischen Inanspruchnahme liefert: Die zahlreichen Hollywood-Verfilmungen sowie später die weltberühmten Musicals bieten ganz neue Formen des Zugriffs auf den Klassiker.

163 Robert Coiolet: Victor Hugo et Hugo, in: *Le Monde*, 5.4.1952.

164 Ebd.

sen in der Klassikerrezeption durch den Einsatz von Klassikermodellen entgegenzuwirken, sondern die Vervielfältigung wird als ›normale‹ Form der Klassikerpraxis hingenommen.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Eine ähnliche Tendenz lässt sich 1952 am Fall Beethovens belegen: Der 125. Todestag des Komponisten wird in der DDR aufwendig gefeiert; in der BRD hingegen wird mit Gleichgültigkeit auf seine sozialistische Funktionalisierung reagiert. Das verhindert allerdings nicht, dass die ›normale‹ Klassikerpraxis im Konzert- oder Wissenschaftsbetrieb weitergeht. Vgl. Christina M. Stahl: Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung, Mainz 2009, 112ff.

8. Beethoven 1970: das Ende der Klassikermodelle?

Mit dem 200. Geburtstag Beethovens findet ein zeitlicher Sprung statt. Das Jubiläum von 1970, das in der Folge der 68er-Bewegung stattfindet, weist mehr Ähnlichkeiten mit den späteren Klassikerfeiern auf (etwa Hugos 100. Todestag 1985¹ oder Goethes 250. Geburtstag 1999²) als mit den Goethe- und Hugofeiern von 1949 und 1952. Es zeichnen sich zu diesem Zeitpunkt bereits die Entwicklungen ab, die in der Einleitung zu Kapitel 6 skizziert wurden, nämlich die Marginalisierung des kulturpolitischen Diskurses über Klassiker zugunsten der anderen Diskursformen.

Die einzige Öffentlichkeitssphäre, in der Beethoven 1970 noch eine identitätsstiftende und handlungsweisende Funktion zugeschrieben wird, ist die DDR. Der Komponist war dort schon 1952, anlässlich seines 125. Todestags, zum kommunistischen Klassiker stilisiert worden, wozu ähnliche Strategien angewendet wurden, wie im Fall Goethes 1949 und Hugos im selben Jahr in Frankreich: inkludierender Rückgriff auf die nationalen und universalen Klassikermodelle, exkludierender Einsatz des antifaschistischen/antiimperialistischen Klassikermodells, Besetzung aller Formen des Klassikerdiskurses, Antizipation und Diskreditierung alternativer Gebrauchsformen.³ 1970 wird auf dieselben Sprach- und Deutungsmuster rekurriert. Obwohl seit 1969 mit der Wahl Willy Brandts zum Bundeskanzler eine Phase der Entspannung in den Ost-West-Beziehungen eingesetzt hatte, gilt im Jahr des 200. Geburtstags Beethovens noch derselbe zeremonielle und polemische Frame wie zuvor.⁴

-
- 1 Vgl. Sandrine Raffin: Le centenaire de Victor Hugo en 1985. La commémoration, l'œuvre et l'écrivain, Dissertation Paris 7 2004.
 - 2 Vgl. Matthias Luserke: Über das Goethe-Jahr 1999. Versuch eines Rückblicks, in: Ders. (Hg.): Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, Göttingen 2000, 133-143.
 - 3 Vgl. die Sammlung an Presseauschnitten im Beethovenarchiv Bonn: Beethovenfeiern anlässlich des 125. Todestages in der DDR; sowie Christina M. Stahl: Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung, Mainz 2009, 116ff.
 - 4 Stahl führt die »pompöse« Ausgestaltung des Beethovenjahrs in der DDR darauf zurück, dass der ostdeutsche Staat 1970 immer noch nicht international anerkannt worden war (die Anerkennung erfolgte 1973) und Beethoven deshalb für propagandistische Zwecke gebrauchte. Vgl. Ebd.?, 9 u. 135ff. Zum Beethovenjahr in der DDR vgl. auch Matthias Tischer: Ulbrichts Beethoven? Die Konzeption des Beethoven-Jubiläums in der DDR 1970, in: Deutschland Archiv, Nr. 41, 2008, 473-480.

Außerhalb der DDR werden 1970 keine emphatischen Reden mehr gehalten. Das Jubiläum wird durch Festwochen begangen, bei denen Beethovens Werk und seine Interpreten im Mittelpunkt stehen. In Bonn, Wien und Berlin finden musikwissenschaftliche Kongresse statt,⁵ bei denen nicht nur Beethovens Leben und Werk unter ästhetischen, historischen, soziologischen, philosophischen und analytischen Standpunkten kontextualisiert, sondern vermehrt auch Fragen zur Wirkungsgeschichte behandelt werden.⁶

Im Vergleich zu den früheren Jubiläen, die in diesem Buch besprochen wurden, fällt auf, dass dem Kunstdiskurs wieder eine zentrale Rolle zukommt. War die musikalische Avantgarde 1927 von den offiziellen Gedenkveranstaltungen ausgeschlossen worden (wenn sie sich nicht selbstbewusst davon fernhielt),⁷ sind es nun öffentliche Institutionen wie Rundfunk oder staatlich subventionierte Festivals, die Komponisten und andere Kunstschaffende zur Auseinandersetzung mit dem Klassiker animieren. Die Zahl an Auftragswerken, denen ganz direkt Material aus Beethovens Werken zugrunde liegt, ist beachtlich. Am bekanntesten ist Mauricio Kagels multimediale Werkgruppe *Ludwig van*, die in diesem Kapitel als Schlüsseldokument dient. Es handelt sich aber keineswegs um einen Einzelfall: Karlheinz Stockhausen überträgt 1970 das von ihm erfundene Prinzip der »Kurzwellen« auf Werke Beethovens und auf Auszüge aus dem Heiligenstädter Testament;⁸ der französische Komponist André Boucourechlieu schreibt mit *Ombres* eine *Hommage à Beethoven*, in der den Orchestermusikern überlassen ist, nach Belieben Passagen aus den späten Quartetten zu spielen und miteinander zu kombinieren;⁹ der Schriftsteller Michel Butor bietet mit *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* eine literarisch-musikalische Performance auf der Grundlage von Opus 120;¹⁰ in der DDR kombiniert Reiner Bredemeyer Fragmente aus dem Klavierwerk zu *Bagatellen für B.* für Klavier und Orchester.¹¹ Die Tat-

-
- 5 Heinz Alfred Brockhaus, Konrad Niemann (Hg.): Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress: 10.-12. Dezember 1970 in Berlin, Berlin 1971; Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil (Hg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bonn 1970, Kassel 1971; Beethoven-Symposium Wien 1970: Bericht, Wien 1971.
 - 6 Zu erwähnen ist vorrangig die 1970 zunächst als Vortrag vor der Akademie der Wissenschaften gehaltene Abhandlung von Hans Heinrich Eggebrecht: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970, Mainz 1972. Auch in der DDR besteht ein wachsendes Interesse für die Wirkungsgeschichte, wie die Beiträge in der Sektion »Das Beethoven-Bild in Geschichte und Gegenwart« beim Berliner Beethovenkongress bezeugen.
 - 7 Vgl. Kapitel 2.2 zur Beethovenumfrage der *Literarischen Welt* sowie 3.1.1.2 zum Beitrag des Vereins für neue Musik zum Beethovenjubiläum 1927.
 - 8 Vgl. Beate Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970: the antiauthoritarian movement and its impact on radical avant-garde and postmodern music in west Germany, in: The musical quarterly, Bd. 93, Nr. 3, 2010, 560-615, hier 562f. Kutschke nennt noch weitere »Beethoven 1970«-Werke von Wilhelm Dieter Siebert (*Unser Ludwig 1970*) und Giuseppe Chiari (*Al chiaro di luna di Beethoven*).
 - 9 Vgl. Corinne Schneider: Beethoven, aux sources de l'avant-garde musicale, in: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): Ludwig van. Le mythe Beethoven, Paris 2015, 156-159, hier 159.
 - 10 Vgl. Martin Zenck: Musik über Musik in Michel Butors »Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli«, in: Albert Gier, Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, Frankfurt a.M. [u.a.] 1995, 283-291.
 - 11 Vgl. das Kapitel »Bredemeyer: Bagatellen für B.«, in: Nina Noeske: Musikalische Dekonstruktion: neue Instrumentalmusik in der DDR, Köln Weimar 2007, 147-167.

sache, dass diese Werke von staatlicher Seite subventioniert werden, bezeugt, dass die künstlerische Praxis von den jeweiligen Gesellschaften wieder als ein bedeutender Ort der Klassikerrezeption anerkannt wird.

Parallel zu dieser produktiven Auseinandersetzung im Bereich der sogenannten Hochkultur findet die Aktualisierung des Komponisten bzw. seines Werks 1970 auch verstärkt in der Popkultur statt. Knapp 15 Jahre nach Chuck Berrys ikonoklastisch-provokativem *Roll over Beethoven* (1956)¹² ›versöhnt‹ Miguel Ríos anlässlich des Jubiläums E- und U-Musik in einer sehr affirmativen Popversion der *Ode an die Freude*, *A Song of Joy*. Liest man heute auf der Videoplattform YouTube die Kommentare von Nutzern zu diesem Stück, wird klar, dass mit der Adaption 1970 ein gesellschaftlicher Bedarf getroffen wurde. Die emotionsgeladene Fassung, die viele Hörer in ihrer Jugend »zu Tränen gerührt« habe, ließ sie schlicht »Beethoven« oder auch das Ideal des »weltweiten Friedens« erfahren.¹³ Anders formuliert: Über *A Song of joy* konnten sie am Klassiker und an dem, was er repräsentierte, teilhaben. Solche popkulturellen Aktualisierungen werden in der Gedenkpublizistik der Zeit zumeist abwertend besprochen. Doch belegen die zahlreichen kulturkritischen Kommentare auch, dass die populäre Beethovenpraxis nicht mehr ignoriert werden kann.

Es hätte den Rahmen dieser Studie gesprengt, noch einmal detailliert auf die Prozesse der kulturpolitischen, wissenschaftlichen, künstlerischen und massenkulturellen Funktionalisierung Beethovens anlässlich des Gedenkjahrs einzugehen. Im Folgenden wird der Fokus auf die entscheidende Neuerung im Umgang mit Klassikern seit 1970 gerichtet: die Tatsache, dass die Reflexion der Funktionalisierungsmechanismen mehr und mehr den Klassikergebrauch begleitet und gewissermaßen Teil davon wird. Die Perspektive des Metadiskurses, die in der Zwischenkriegszeit in gesonderten Öffentlichkeitssphären ausgelagert wurde und die 1949 schon im Breitendiskurs zu finden war, ist nun zunehmend in allen Formen des Klassikerdiskurses zu vernehmen. Diese Entwicklung lässt sich an Kagels *Ludwig van* veranschaulichen. Einerseits regt der provokative Gestus dieser Werkgruppe zu einem solchen Reflexionsprozess an; andererseits zeugt allein die Tatsache, dass ein Werk wie dieses so vielfältig medialisiert werden konnte, von der gesellschaftlichen Bereitschaft, sich mit der eigenen Klassikerpraxis auseinanderzusetzen. Anders als in den vorangehenden Kapiteln werden die Medialisierungen des Schlüsseldokuments allerdings nicht einzeln ins Auge gefasst. Anhand einer Analyse des Werks soll gezeigt werden, wie der Klassikergebrauch in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisbereichen reflektiert und in den künstlerischen Prozess integriert wird.

12 Zu Beethovenadaptionen in der Popmusik vgl. Luc Robène, Solveig Serre: *Roll over Beethoven*, in: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, Paris 2015, 160-161.

13 Vgl. die Kommentare auf der Videoplattform YouTube: Miguel Ríos – *A song of joy* (dort datiert 17.1.2009), online unter https://www.youtube.com/watch?v=QPvp_OIGIho

Schlüsseldokument: Mauricio Kagel, *Ludwig van*

Die Werkgruppe *Ludwig van* besteht aus einem Film,^{*1} einer Partitur^{*2} und einer Schallplattenaufnahme,^{*3} die man als unterschiedliche Versionen von Kagels Beitrag zum Gedenkjahr ansehen kann. Nachfolgend werden diese drei Versionen der Übersicht halber knapp präsentiert.

Der Film geht auf einen Auftrag des Westdeutschen Rundfunks und des Dritten Fernsehprogramms zurück, der ihn am 1. Juni 1970 sendet.^{*4} Er wird vorab, am 28. Mai, im Rahmen der Wiener Festwochen zum Beethovenjubiläum uraufgeführt. *LUDWIG VAN* trägt in der Filmfassung den Untertitel *EIN BERICHT* und kann tatsächlich als eine Art fiktive Reportage auf Beethovens Spuren bezeichnet werden. Die Handlung ist nicht linear und viele Sequenzen scheinen unsystematisch aneinander montiert. Zumindest im ersten Teil des Films ergibt sich eine narrative Kontinuität: Der Kameramann, der – laut Drehbuch – mit »1. schwarzen Schnallenschuhen, 2. dunkelgrauen Samthosen, 3. hellgrauen Handschuhen, 4. zwei schwarzen, mit Spitzen verzierten Samtärmelschonern, 5. einen Hut, 6. verschiedenen Hörrohren, 7. manuskriptähnlichen Notenseiten, 8. einem »Konversationsheft« (zum gelegentlichen Kritzeln), 9. Schreibzeug«^{*5} ausgestattet ist, also vom Zuschauer bald als Beethoven erkannt wird, kommt mit dem »Wiener Express« am Hauptbahnhof in Bonn an und begibt sich über die Innenstadt in sein Geburtshaus. Dort empfängt ihn ein »Fremdenführer«, der – wieder laut Drehbuch – »eine frappierende Ähnlichkeit mit einem anderen deutschen Führer unseligen Angedenkens«^{*6} besitzt. Dieser begleitet den Kameramann bzw. Beethoven durch die Ausstellungsräume, wobei sich die museale Wirklichkeit allmählich mit der künstlerischen Fiktion vermengt. Von den Vitrinen mit diversen Beethoveniana geht es über in unterschiedliche Räume, die von zeitgenössischen Künstlern gestaltet wurden: Die Küche von Joseph Beuys,^{*7} das Bad von Diter Rot (d.i. Dieter Roth), das Wohnzimmer von Ursula Burghardt, das Musikzimmer von Kagel, der Abstellraum von Robert Filliou, der Garten abermals von Burghardt.

Nach einer »sentimentalen Rheinfahrt auf dem Dampfer *Cäcilie*« beginnt der zweite Teil des Films, in dem die Subjektivität des Kameramanns bzw. Beethovens nicht mehr im Vordergrund steht und die Kameraführung neutraler gehalten ist. In einer unsystematischen Folge von mehr oder weniger parodistischen Szenen wird der Präsenz des Komponisten in der Gegenwart der 1970er Jahre nachgegangen: »Internationaler Frühschoppen« mit Werner Höfer, bei dem unter ausgewiesenen Spezialisten über die Frage »Wird Beethoven heute missbraucht?« debattiert wird; Besuch auf einem Acker bei einem angeblichen Nachkommen des Komponisten; »Fernsehschnellsturse« I, II und III; Konzertabend mit dem als sehr alte Dame travestierten Pianisten Klaus Lindemann (alias Linda Klaudius-Mann), dessen Auftreten dem der langjährigen Beethoveninterpretin und (ehemaligen NSDAP-Mitglieds) Elly Ney nachempfunden ist usw. Der Film endet mit Aufnahmen aus dem Bonner Zoo, wobei im Hintergrund der Einleitungschor zur *Ode an die Freude* und schließlich der Chor der Gefangenen aus *Fidelio* erklingen.

Die Musik ist ein zentrales filmisches Element: Ihr Status changiert zwischen Hintergrund- und Inzidenzmusik, bzw. ist oft nicht klar zu bestimmen, ob der Ton hand-

lungsextern oder -intern ist. Sie besteht ausschließlich aus Werken Beethovens, zumeist Fragmenten aus den Klaviersonaten und den Symphonien,^{*8} wobei diese durch abweichende Instrumentierung (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Violine, Bratsche, Cello, Klavier sowie Baritonstimme, alle außer der Violine in einfacher Besetzung), Tempi, Dynamik stark verfremdet erscheinen. Diese Form der Aufführung kann unterschiedlich gedeutet werden. In Interviews bringt Kagel eine biografische Erklärung: Es ist die Musik, wie der taube Beethoven sie hätte wahrnehmen können.^{*9} Damit ist das sakrosankte Prinzip der ›Werktreue‹^{*10}, das in der damaligen Aufführungspraxis dominierte, gewissermaßen *ad absurdum* geführt: Der Maßstab für die ›richtige‹ Interpretation ist nicht mehr die als Zeugnis des kompositorischen Willens angesehene Partitur, sondern das Gehör des Komponisten selbst. Man kann die Verfremdung der Musik aber auch als Persiflage verstehen. Besonders deutlich ist das im Film an der Aufführung des ersten Satzes aus der Klaviersonate op. 53 (*Waldstein*) durch die Pianistin Linda Klaidius-Mann (LVF, Kapitel 19) zu erkennen. Die übertriebene Expressivität und die häufigen Brüche der Tempi und Charaktere parodieren die Spielweise der u.a. von Elly Ney beeinflussten Interpreten der Gegenwart. Der fast durchweg »amateurhafte«^{*11} Klang der Tonspur kann schließlich als satirische Nachahmung der Laienpraxis aufgefasst werden. Deutlich wird die parodistische Intention etwa, wenn bei der Ankunft in Bonn, bei der das *Scherzo* aus der *Neunten Symphonie* in laienhafter Aufführung als Hintergrundmusik zu hören ist, das Bild eine Zeitlang auf einen Straßenmusiker gerichtet wird, der das Stück auf der Zither spielt (LVF, TC: 00:03:34-00:03:54).^{*12}

Zu diesen drei handlungsimmanenten Erklärungsansätzen kommt noch ein vierter, handlungsfremder. Die Tonspur ist als kompositorische Geste zu verstehen, bei der Kagel die Musik Beethovens zum Material des eigenen Werks macht. Es geht hier nicht mehr um Parodie und Persiflage. Vielmehr will der Komponist »das avantgardistische Element in seiner [Beethovens] Musik«^{*13} herausstellen. Das machen die zwei weiteren Versionen von *Ludwig van* deutlich: die Partitur, die den Untertitel *Hommage von Beethoven* trägt und bei Universal Edition, dem historischen Verleger der musikalischen Avantgarde, veröffentlicht wird, sowie die Schallplattenaufnahme, die bei der Deutschen Grammophon, dem historischen Label für klassische Musik, erscheint. Es handelt sich in beiden Fällen um Institutionen der editorischen Kanonisierung, die den Werkstatus von *Ludwig van* bestätigen.

Die Partitur besteht aus fotografischen Aufnahmen des für die Bedürfnisse des Films gestalteten Musikzimmers, in dem alles, vom Boden bis zur Decke, mit Beethoven-Noten tapeziert ist. Die Interpreten werden nach den ausführlichen Anweisungen des Komponisten im Vorwort angehalten zu spielen, was sie von den Noten je nach Schärfe- bzw. Unschärfegrad des Bildes lesen können.^{*14} Wie Nikos Stavlas bemerkt: »although [the instructions in how to interpret the score] are very detailed and precise, they seem to be able to be replaced by one sentence: the performers can play anything they want, as long as it is by Beethoven.«^{*15} Die Aufführung ist also größtenteils dem Zufallsprinzip überlassen, was Kagel im Vorwort betont.

Die Schallplattenaufnahme, die Kagel selbst dirigierte scheint diesem Prinzip in Teilen zu widersprechen. Wie Stavlas aufgrund der Notizhefte und einer detaillierten Ana-

lyse der Aufnahme herausfand, basiert sie offenbar nicht auf der Partitur, sondern auf anderen Auszügen aus Beethovens Werken,^{*16} die der Komponist ausgewählt, nach eigenen Vorstellungen aufführen lassen und später zusammengeschnitten hat. Kagel greift bei der musikalischen Realisation also entschieden in den Schaffungsprozess ein. Obwohl aber das Notizbuch unterschiedliche Ideen für eine formale Strukturierung der Aufnahme enthält, scheint Kagel sie nicht in der Endfassung umgesetzt zu haben.^{*17} Diese folgt allem Anschein nach keinem erkennbaren und deshalb wiederholbaren strukturellen Prinzip.

Zuletzt sei noch auf eines der Interviews hingewiesen, die Kagel zu *Ludwig van* gegeben hat, das sehr häufig medialisiert wird und von daher quasi als eigenständiger Teil der Werkgruppe angesehen werden kann. Es wird vom Deutsche-Grammophon-Produzenten Karl Faust geführt und dient zunächst als Begleittext zur Schallplatte.^{*18} Es wird aber ebenfalls im Vorwort zur Partitur,^{*19} in einer vom Verein Inter Nationes herausgegeben Festschrift zum Beethovenjahr^{*20} sowie in einem bei Suhrkamp erscheinenden Büchlein veröffentlicht,^{*21} das sich als »nüchtern-heilsamer«^{*22} Beitrag zu Beethovens Musik im Kontext des Jubiläums versteht.

In seinen sukzessiven Versionen ist *Ludwig van* typisch für den Klassikerdiskurs der 1960er und 70er Jahre – der Zeit der Klassikschele, die u. a. mit der *Klassik-Legende* (1971) einen Höhepunkt erreichte.^{*23} Indem er die vielfältigen Formen der Klassikerrezeption dekonstruiert und als »Missbräuche« entlarvt, läßt der Film zu einem großem Frühjahrsputz nach Art Calvinos ein. Kagel greift im Interview auf eine sehr ähnliche Metapher zurück: Es gelte, »das, was wir an literarischem Blech verschlingen mußten, so kraß abzuschütteln, daß man wieder Musik ohne literarischen Beigeschmack hören kann«^{*24}. Auf der so »bereinigten« Grundlage ist erst eine konstruktive Auseinandersetzung aus kunstdiskursiver Perspektive mit dem Klassiker möglich, wie sie Kagel in der Partitur, vor allem aber in der Schallplattenaufnahme vorführt. Wie nachfolgend ausgeführt wird, bleibt es in dem Werk allerdings nicht bei der Vorstellung, dass Beethoven zu »befreien« sei, um wieder einen authentischen Zugang zu seinem Werk zu ermöglichen. Vielmehr induziert die metareflexive Perspektive ein Umdenken im Umgang mit Klassikern, der alle gesellschaftlichen Praxisbereiche berührt.

^{*1} Ich gründe mich im Folgenden auf die unter der editorischen Aufsicht Kagels veröffentlichten DVD-Fassung: *LUDWIG VAN: EIN BERICHT* [1970], Regie: Mauricio Kagel, DVD Winter&Winter 2007. Stellen aus diesem Film werden mit der Sigle LVF (Ludwig van Film) gefolgt von der Zeitangabe zitiert; bei ganzen Sequenzen wird auf die Kapitelnummer in der DVD verwiesen.

^{*2} Mauricio Kagel: *Ludwig van. hommage von beethoven*, London 1970.

^{*3} Mauricio Kagel: *Ludwig van*, Hamburg, 1970. Zu den weiteren Realisationen des Werks müssen die szenischen Aufführungen mit dem Kölner Ensemble für neue Musik gezählt werden. Die Uraufführung fand am 20.3.1970 in Madrid statt (vgl. die Besprechung von Tomás Marco: Uraufführung von Kagels »Ludwig van« in Madrid, in: *Melos*, Bd. 37, 1970, 166-167), die deutsche Erstaufführung am 3.1.1971 in Düsseldorf.

*⁴ Zur Werkgenese vgl. Knut Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler, Köln [u.a.] 2010, 131ff.

*⁵ Mauricio Kagel: Drehbuch zu *Ludwig van*, zitiert nach: Werner Klüppelholz: Mauricio Kagel 1970-1980, Köln 1981, 12.

*⁶ Ebd.

*⁷ Beethovens Küche gilt als eigenständiges Kunstwerk von Beuys. Vgl. Bettina Paust (Hg.): Joseph Beuys: »Beethovens Küche«. Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Danmehl, Bedburg-Hau 2004.

*⁸ Nikos Stavlas hat für jede Filmsequenz die von Kagel gebrauchten Werke ermittelt: Nikos Stavlas: *Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's Ludwig van*, Dissertation London 2012, 48-61, online unter research.gold.ac.uk/7151/1/MUS_thesis_Stavlas_2012.pdf

*⁹ »Der Idealfall wäre, Beethoven so aufzuführen, wie er hörte. Also: »schlecht«. Das habe ich in der Filmfassung von »Ludwig van« versucht. Der Hauptgedanke war, seine Musik so umzuinstrumentieren, daß gewisse Klangbereiche und Frequenzen, die ein Tauber kaum oder verzerrt wahrnimmt, dementsprechend behandelt werden.« Felix Schmidt: »Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung.« Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel über Beethovens Musik, in: *Der Spiegel*, Bd. 24, Nr. 37, 7.9.1970.

*¹⁰ Für Loos handelt es sich beim Prinzip der Werktreue »im Grunde [...] um religiöse Unantastbarkeit«. Helmut Loos: *Das Beethoven-Jahr 1970* [2001], in: *E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*, Kassel 2017, 83-94, hier 91.

*¹¹ Stavlas: *Reconstructing Beethoven*, 63.

*¹² Hervorzuheben ist auch der Unterschied zwischen der Filmttonspur und der Plattenaufnahme, bei der Kagel fast durchgehend auf diese Form der Verfremdung verzichtet und einen »professionellen« Klang bevorzugt.

*¹³ Kagels Notizbuch zur Schallplattenaufnahme, zitiert nach Stavlas: *Reconstructing Beethoven*, 120.

*¹⁴ Kagel: *ludwig van*, 5.

*¹⁵ Stavlas: *Reconstructing Beethoven*, 97.

*¹⁶ Ebd., 120ff.

*¹⁷ Ebd., 121.

*¹⁸ Das Interview wird im Folgenden zitiert nach: Karl Faust: *Interview mit Mauricio Kagel* [1970], online unter netzspannung.org/learning/meimus/sacre/documents/Interview-Kagel.pdf

*¹⁹ Kagel: *ludwig van*, 5f.

*²⁰ Mauricio Kagel: Anlässlich der Schallplattenaufnahme von »Ludwig van«, in: *Ludwig van Beethoven 1770/1970*, Bonn-Bad Godesberg 1970, 66-69.

*²¹ Mauricio Kagel: Zu »Ludwig van«, in: Mario Wildschütz (Hg.): *Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger*, Frankfurt a.M. 1970, 56-61.

*²² Mario Wildschütz: *Nachbemerkung*, in: Ebd., 62f.

*²³ Vgl. Kapitel 1.3.1.

*²⁴ Schmidt: *Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel*.

8.1 Beethoven im Kunstdiskurs

Ludwig van ist in erster Linie als Geste der künstlerischen Selbstverortung zu sehen. Anders als im Fall Aragons, der Hugo 1952 vor allem gebrauchte, um seine Position im zeitgenössischen literarischen Feld zu klären, dominiert bei Kagel die historische Perspektive. Der Komponist nutzt Beethoven, um seinen Platz in der Musikgeschichte zu definieren. Er tut es in mehrfacher, teilweise widersprüchlicher Hinsicht. Offensichtlich ist die ikonoklastische Intention, die nicht nur der Figur Beethovens, sondern auch seinem Werk gilt. Für Kutschke steht fest: »the appropriation of the predecessor's intellectual property and its distortion in [a] new context [is] a violent impulse that destroys the completeness of the work.«¹⁴ Auf der Grundlage ihrer Analyse kann man in *Ludwig van* eine metaphorische Übertragung der antiautoritären Impulse der Neuen Linken in den Bereich des Musikalischen sehen: »[Kagel's] aggregate treatment of Beethoven implied the rejection of authority, or to be more exact, the rejection of *music historical* authority manifesting itself in the ideology of traditions, canons, and great masters.«¹⁵ Der Komponist greift somit den *tabula-rasa*-Gedanken auf, der sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit in abstrakter Form in den Werken Pierre Boulez', Karlheinz Stockhausens oder auch Luigi Nonos ausdrückte.¹⁶ Er inszeniert ihn sowohl mit filmischen als mit musikalischen Mitteln. Im Film erscheint Beethoven – also der Mann hinter der Kamera – durch eine instabile Kameraführung als desorientierte, ungelenke Persönlichkeit, die sich in der modernen Welt nur schlecht zurechtfindet: Er gehört definitiv einer vergangenen Zeit an. Auf seine Taubheit – der man spätestens gewahr wird, wenn der Fremdenführer die Lippen bewegt, ohne dass man seine Kommentare hören könne – wird ebenfalls mit Spott hingewiesen: Sie wird von Kagel als Rechtfertigung für die Verfremdung der Musik im Film angeführt, die zumeist schlichtweg schief klingt. Die Deformation der Werke kann man vor diesem Hintergrund als Verhöhnung des Klassikers verstehen. Die Botschaft lautet dann: Kagel – und mit ihm die Neue-Musik-Szene – braucht weder Beethoven noch andere Vorbilder.

Der von Kutschke als »gewaltsam« bezeichnete Ikonoklasmus wird allerdings durch die allgegenwärtige Komik entdramatisiert. Kagel geht es weniger darum, eine musikalische Tradition umzustürzen, als vielmehr zu zeigen, dass er dem Klassiker auf Augenhöhe begegnet. Allein durch den Titel, in dem der Nachname des Komponisten fehlt, macht er deutlich, dass er mit dem großen Ludwig auf Du und Du ist.¹⁷ Die Partitur, die den Untertitel *Hommage von Beethoven* trägt, lässt absichtlich in der Schwebe,

14 Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970, 569.

15 Ebd., 576. Kutschke schließt auf der Grundlage von Kagels Werken, vor allem *Ludwig vans*, auf eine Identifikation des Komponisten mit den Idealen der Neuen Linken.

16 Vgl. Richard Toop: The aesthetics of tabula rasa: Western art's music avant-garde from 1949-1953, in: Literature and Aesthetics, Bd. 6, 1996, 61-76.

17 Auch Wilhelm Dieter Siebert nennt Beethoven in seiner 1970 entstandenen Komposition *Unser Ludwig* beim Vornamen. Kutschke sieht darin eine Parallele zu den Forderungen der Studenten, die, um die starren akademischen Konventionen aufzubrechen und dem anglo-amerikanischen Vorbild zu folgen, ihre Dozenten nicht mehr ehrerbietig mit dem Nachnamen ansprechen wollten. Vgl. Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970, 576.

wer eigentlich wen ehrt. Kagel präsentiert sich selbstbewusst als Komponist vom Rang Beethovens.¹⁸

Doch damit eine solche Geste der Selbstlegitimierung überhaupt wirksam sein kann, muss der Klassiker in seiner Position als bedeutsamer Vorgänger bestätigt werden. Dafür sorgt Kagel in verschiedenen Interviews, die er im Rahmen des Gedenkjahrs gibt. Auf die Frage des *Spiegel*-Autors Felix Schmidt, welche Bedeutung das Werk Beethovens für ihn habe, antwortet er auf konventionelle Art, indem er die Modernität des Klassikers betont: »Diese [Beethovens] Art, Musik zu konzipieren, stellte alles Vergangene in Frage.«¹⁹ Das, was nach Kagel von Beethoven infrage gestellt wurde, sind die Konventionen des Musizierens – was er die »Beethovensche Verzerrung des Gewöhnten«²⁰ nennt. Wichtig ist, dass sich der argentinische Komponist auf *formale* Eigenschaften des beethovenschen Werks bezieht: Beethoven ist nicht im ideellen Sinn ein Revolutionär zu nennen (wie etwa in der ostdeutschen Gedenkpublizistik²¹), sondern allein im formal-musikalischen. Um diese Interpretation zu stützen, beruft sich Kagel bevorzugt auf das Spätwerk sowie auf die weniger populären Stücke des Klassikers: die »Streichquartette und Klaviersonaten der letzten Periode« sowie die »geraden Symphonien [...], weil hier ein niedrigerer Beliebtheitsgrad bei Publikum und Musikern sichtbar ist«²². Diese Sicht auf Beethovens Werk ist 1970 nicht neu: Sie knüpft an den Diskurs der Zweiten Wiener Schule an, für dessen Propagierung in der Nachkriegszeit besonders Adorno gewirkt hatte.²³ Kagel legt die Filiation auch offen, wenn er erklärt, dass er »erst achtzehnjährig [begann], Beethoven zu begreifen, nachdem [er] die Musik Schönbergs und sein theoretisches Denken kennenlernte«²⁴. Nach dem von den Komponisten der seriellen Avantgarde eingeführten Bruch mit jeglicher Tradition (erinnert sei hier lediglich an Boulez' Artikel *Schönberg is dead* von 1952), wird 1970 also wieder Kontinuität hergestellt: Kagel bestätigt die Genealogie der Avantgarde, die über Schönberg und Webern zurück zu Beethoven führt, der dann als Begründer aller ›Neuen Musik‹ fungiert.

Beethovens Vorbildfunktion wird noch expliziter, wenn Kagel sich auf seine kompositorischen Verfahren bezieht. Im Interview mit Karl Faust erläutert er seine Vorgehensweise bei der Realisation der *Ludwig van*-Aufnahme: »Ich übertrug jede Variationstechnik von Beethoven auf die Problematik meiner Komposition und veränderte

18 Kagel nicht der Einzige, der Beethoven auf diese Weise gebraucht. Das Cover der Aufnahme von Stockhausens *Kurwellen mit Beethoven* bringt die Namen beider Komponisten grafisch zusammen, sodass Stockhoven-Beethausen zu lesen ist. Abgebildet im Ausstellungskatalog: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, Paris 2015, 157.

19 Schmidt: *Spiegel*-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

20 Ebd.

21 Vgl. etwa Eberhard Rebling: *Der Jakobiner Beethoven*, in: *Die Weltbühne*, Bd. 25, Nr. 23, 1970, 729-731.

22 Schmidt: *Spiegel*-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

23 Vgl. Nikolaus Urbanek: »Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so denken wie er komponierte.« *Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule*, in: Harmut Krones, Christian Meyer (Hg.): *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, Wien [u.a.] 2012, 261-288; Ders.: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik: Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010, 59ff.

24 Schmidt: *Spiegel*-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

somit die Musik von Beethoven in ähnlicher Weise wie dieser das Thema von Diabelli. Es entstand eine Transposition zweiten Grades – allerdings ohne ein immer wiederkehrendes Subjekt.«²⁵ Kagel gibt vor, eine von Beethoven erprobte Kompositionsweise – die erschöpfende Variation eines fremden Themas, die alle möglichen harmonischen, rhythmischen, motivischen und charakterlichen Eigenschaften des Sujets berücksichtigt²⁶ – auf die Musik Beethovens angewendet zu haben. Damit erscheint *Ludwig van* als ein klassizistisches Stück, das die klassischen Formen in konventioneller Manier wiederverwendet. Wie ernst Kagel hier zu nehmen ist, sei dahingestellt. Es ist schlicht unmöglich, seine Behauptung zu überprüfen, denn ohne wiedererkennbares Sujet ist nur schwer festzustellen, was und wie variiert wird.²⁷ Die Applikation einer strengen Variationstechnik widerspricht aber letztendlich dem Zufallsprinzip, das dem Werk nach Kagels eigenem Bekunden zugrunde liegt. Man kann den Hinweis auf Beethovens kompositorisches Verfahren von daher als selbstbewusste Effekthascherei des Komponisten verstehen. Kagel erweckt den Eindruck, dass *Ludwig van* von hoher technischer Komplexität und – obwohl es auf plastischen und visuellen Kunstwerken basiert, die Partitur also nicht eindeutig als *musikalisches* Werk zu erkennen ist – als ›reine Musik‹ aufzufassen sei, die allein musikimmanenten Gesetzen folge. Somit wird der Rückgriff auf den Klassiker zur Legitimierung der eigenen Verfahrensweise im gleichen Moment ironisiert.²⁸

Diese Interpretation wird im Film durch eine Sequenz gestützt, die den Gebrauch von Klassikern im Kunstdiskurs thematisiert. Nach der Besichtigung des Musikzimmers, in dem am Ende Haydn, Mozart und Beethoven als zweidimensionale Pappfiguren anzutreffen sind, folgt der Kameramann dem Museumsführer in die oberste Etage des fiktiven Beethovenhauses und betritt die Abstellkammer (LVF, Kapitel 7). Beim Öffnen der Tür stürzen zwei imposante Noten- und Bücherhaufen zusammen, was musikalisch durch das Durcheinander der Musikinstrumente untermalt wird. Das Gepolter bringt selbst die unten gebliebenen Pappfiguren der großen Ahnherren ins Wanken. Wie sich der Fremdenführer daran macht, die Noten aufzusammeln, werden die Titel der aufbewahrten Werke sichtbar (Abbildung 11): Franz Liszts *Zweites Klavierkonzert*

25 Faust: Interview mit Mauricio Kagel.

26 Vgl. Sven Hiemke: Diabelli-Variationen op. 120, in: Ders. (Hg.): Beethoven Handbuch, Kassel 2009, 430-434.

27 Stavlas: Reconstructing Beethoven, 122.

28 Von einigen Kommentatoren wird Kagel allerdings beim Wort genommen. Ein Beispiel findet sich in einer Radiosendung von Brigitte und Jean Massin im französischen Sender France Culture, in der es um zeitgenössische Auseinandersetzungen mit dem Werk Beethovens geht (neben Kagels *Ludwig van* werden auch Stockhausens *Kurzwellen* sowie Boucourechlievs *Ombres* diskutiert). In ihrer Einführung zu einem Auszug aus der Aufnahme, die auf Teilen des sogenannten *Geistertrios* (op. 70, *Largo assai*) beruht, erklären die Musikwissenschaftler, dass es Kagel dank seiner Variations-technik gelinge »seine eigene Form wiederherzustellen«. (Année Beethoven, letzte Sendung des Beethovenzyklus von Brigitte und Jean Massin zum Beethovenjahr, ausgestrahlt am 18.3.1971 in France Culture). Klüppelholz, dessen Veröffentlichungen zu Kagel eine Dekade später erscheinen, macht das Variationsprinzip an den »homophon kadenzierenden Passagen [...], motivischen [...], ornamentalen [Passagen]« aus (Klüppelholz: Mauricio Kagel, 19). Meiner Ansicht nach sind solche vagen, nur schwer überprüfbaren Behauptungen eine Art, die Kunst Kagels (in diesem Stück!) musikterminologisch durch Verschleierung zu »adeln«.

Abbildung 11: LUDWIG VAN, Kapitel 7: Abstellkammer



Quelle: LVF, TC: 00:33:27

(1857), Friedrich Kiels *Requiem in As-Dur* (1881), Carl August Fischers *Symphonisches Tonstück »Gretchen im Dom«* (1889), Karl Marx' *Konzert für zwei Violinen* (1926), Max Regers *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller* (1907), Johan Svendsens *Romanze für Violine* (1881), Alexander Skrjabin's *Prométhée* (1910). Dabei handelt es sich allesamt um Musiker, die sich kompositorisch mit Beethoven auseinandergesetzt haben und ihre eigene künstlerische Legitimität zu einem Teil aus ihrer eigenen Beethovennachfolge ziehen. Spätestens wenn die Werke Belá Bartóks (*Zweites Konzert für Klavier und Orchester*, 1931), Arnold Schönbergs (*Fünf Orchesterstücke*, 1909) und Anton Weberns (*Symphonie* op. 21, 1928) eingeblendet werden, wird deutlich, dass es auch die Ahnenreihe der ›Neuen Musik‹ ist, die zum Einsturz gebracht wurde. Im Film wird sie nicht rekonstruiert: Gleich darauf geht es zur nächsten Sequenz im Garten des Beethovenhauses über.

Der kunstdiskursiven Strategie der Bezugnahme auf Vorgänger, wie sie in der Musikgeschichte und letztendlich von Kagel selbst praktiziert wird, wird mit der Szene in der Abstellkammer buchstäblich die Grundlage entzogen. Das bedeutet nicht, dass keine Auseinandersetzung mit Beethoven im Kunstdiskurs mehr möglich sei: Kagel macht ja mit der Werkgruppe *Ludwig van* vor, wie es gehen kann. Doch wird diese Form des Zugriffs auf Klassiker mit künstlerischen Mitteln zugleich reflektiert. Die reflexive Dimension wird damit zum eigenen Bestandteil des Schaffensprozesses.

8.2 Beethoven im Spezialdiskurs

Der Beethoven-Spezialdiskurs ist eine explizite Zielscheibe in *LUDWIG VAN*, hat er doch nach Kagels eigener Aussage erheblichen Anteil am »literarischen Blech«²⁹, der einen unverfälschten Zugang zu Beethoven verhindere. So sind im Film mehr oder minder direkte Hinweise auf Werke der Beethovenliteratur eingestreut. In der Sequenz »Wohnzimmer des Beethovenhauses« (LVF, Kapitel 5) liest der Fremdenführer aus Theodor Frimmels Abhandlung *Beethovens äußere Erscheinung* (1905), in der der Autor anhand von Bildnissen ein authentisches Porträt des Komponisten zu rekonstruieren suchte. Dass dann im Laufe des Films immer wieder Totenmasken, Gebeine, medizinisches Demonstrationsmaterial oder Röntgenaufnahmen zu sehen sind, kann als übereifrige Anwendung solcher wissenschaftlichen Methoden verstanden werden.³⁰ Die Sequenz »Beethoven, der Höhlenbewohner« (LVF, Kapitel 18) ist, wie Holtsträter dargelegt hat, die bildliche Übertragung einer Passage aus Richard Spechts *Bildnis Beethovens* (1930):³¹ Gezeigt werden nach Art einer forensischen Untersuchung Gebrauchsgegenstände (schmutziges Geschirr, Nachttopf, Klavier, Stühle etc.), die alle mit einem Nummernschild versehen sind. Klüppelholz sieht darin »Zeugnisse positivistischer Klassifizierungswut«³². Die Beethoven-Biografik und -Hagiografik, die alles, was in irgendeiner Weise mit dem Komponisten zu tun hat, sammelt, kommentiert und interpretiert, wird im Film karikiert: Die übertriebene Verehrung führt bei Kagel wahlweise zur Banalisierung oder zur Kriminalisierung ihres Gegenstandes.

Eine ähnliche Kritik lässt sich aus der Sequenz »Schuldt an der Schreibmaschine« (LVF, Kapitel 13) ableiten, bei der ein junger Gelehrter (gespielt von Herbert Schuldt) in verklausulierten Formulierungen über »Beethovens Konversationshefte als Gegenstand einer Studie über die strukturelle Interdependenz von unfreiwilliger Literatur und Rezeption« räsoniert. Die Satire zielt auf eine jargonierende und selbstgefällige Beethoven-Philologie, die durch ihre akribischen Analysen letztendlich ebenfalls ihren Gegenstand herabwürdigte. So enthält der Vortrag Schuldts allerlei, zwar im nüchtern-sachlichen Ton ausgesprochene, jedoch eindeutig negative Urteile über Beethovens Schreibweise, die die funktionale Bestimmung der Konversationshefte völlig verfehlen, etwa wenn es heißt: »Die Sprache ist uneben, abgebrochen, unstet. [...] Drei Bände springender Punkte. Das Schwatzen als ein Naturphänomen. Es gibt halt überall Schwache.«

Kagel wendet Mittel der Übertreibung und Deformation an, um die Methoden und Ergebnisse der (vornehmlich älteren) Beethovenforschung lächerlich erscheinen zu lassen. An anderer Stelle integriert er den zeitgenössischen Spezialdiskurs direkt in seinen Film. In der Sequenz »Internationaler Frühschoppen« (LVF, Kapitel 11), an der neben

29 Schmidt: Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

30 Holtsträter weist darauf hin, dass laut Drehbuch vorgesehen war, in der Sequenz »Medizinisches Institut« (LVF, Kapitel 15) Textpassagen aus Frimmels Studie vorzulesen und so die Knochenbilder (die man als »innere Erscheinung« bezeichnen könnte) mit den Ausführungen zu Beethovens »äußerer Erscheinung« zu kontrastieren. Vgl. Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk, 143.

31 Ebd., 142.

32 Klüppelholz: Mauricio Kagel, 16.

Werner Höfer *in persona* und Kagel selbst mehrere Persönlichkeiten des Musik- und Medienbetriebs beteiligt sind, die der musikalischen Avantgarde nahestehen (Otto Tommek, José Montes, Viktor Staub), lässt er den Musiktheoretiker Heinz-Klaus Metzger einen Auszug aus einem Text vorlesen, den er schon einmal in einer Radiosendung vorgetragen hatte und der auch im Suhrkamp-Büchlein *Beethoven '70* enthalten ist.³³ Die Intervention knüpft sowohl formal als inhaltlich an Adornos musikphilosophische Überlegungen zu Beethoven an.³⁴ Metzger greift erstens die These auf, dass Beethovens Musik nur als Medium der Gesellschaftskritik zu verstehen sei: Das grundlegend negative Moment, das ihr eigne und das u.a. im Umgang des Komponisten mit den musikalischen Konventionen (d.h. den Tonarten, den Formen, den Traditionen) greifbar werde,³⁵ fände eine strukturelle Entsprechung in der bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Nach Adorno ist »die Musik Beethovens strukturiert wie jene [die bürgerliche] Gesellschaft.«³⁶ Metzger führt zweitens Adornos (sowie Rudolf Kolischs³⁷) Reflexionen zur musikalischen Reproduktion (die sich wiederum selbst an der Aufführungslehre der Wiener Schule orientieren³⁸) weiter. Adorno bediente sich, um das Ziel »wahrer Interpretation« bzw. »strukturell-sinnvollen Interpretierens« zu veranschaulichen, der Metapher der »Röntgenphotographie«³⁹. Vereinfacht formuliert: Jeder Aufführung eines Werkes müsse eine musikalische Analyse vorausgehen, die ein Bewusstsein für die

-
- 33 Heinz-Klaus Metzger: Zur Beethoven-Interpretation, in: Mario Wildschütz (Hg.): *Beethoven '70*: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 7-13. Dort als Intervention in einer Diskussion mit Hans Mayer im NDR am 8.1.1970 eingeführt. Ich zitiere im Folgenden falls nicht anders angegeben nach dem Vortrag im Film, der teilweise von der Textfassung abweicht.
- 34 Zu Beethovens zentraler Bedeutung in Adornos musikästhetischen, -philosophischen sowie -soziologischen Überlegungen sowie seinem abgebrochenen Plan zu einem Beethovenbuch, das den Titel »Philosophie der Musik« tragen sollte, vgl. Urbanek: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik, sowie zusammenfassend: Hans-Joachim Hinrichsen: Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven, in: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2011, 103-112.
- 35 Auf die Frage des Verhältnisses zwischen Konventionen und Subjektivität sind auch die Überlegungen Adornos in seinem frühen Beethovenaufsatz *Beethovens Spätstil* gerichtet, der im Suhrkamp-Büchlein *Beethoven '70* enthalten ist. Nahezu alle weiteren Beiträge des Heftes beziehen sich explizit oder implizit auf Adornos musiktheoretische Überlegungen. Vgl. Theodor W. Adorno: *Beethovens Spätstil* [1937], in: Mario Wildschütz (Hg.): *Beethoven '70*: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 14-19.
- 36 Zitiert nach: Hinrichsen: *Modellfall der Philosophie der Musik*, 104.
- 37 Metzger bezieht sich in seinem Text auf Kolischs Studie *Tempo and Character in Beethoven's Music* von 1942, die in der Neuen-Musik-Szene als wegweisend gilt. Metzger: *Zur Beethoven-Interpretation*, 10. Adorno distanzierte sich in einigen Punkten von den Auffassungen Kolischs. Vgl. Urbanek: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, 268ff.
- 38 Ebd., 264ff.
- 39 So etwa in *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* (1955): »Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet.« Zitiert nach: Ebd., 272. Zu Adornos Ausführungen zur »strukturell-sinnvollen Interpretation« von Beethovens Streichquartetten vgl. ebd., 279ff.

Zusammenhänge innerhalb des Ganzen schaffe und die in der eigentlichen Aufführung dann zu realisieren seien.

In seinem Vortrag führt Metzger diese zwei zentralen Ideen von Adornos kritischer Musiktheorie zusammen und erklärt: »Korrekte Interpretationen von Musik wirken stets als Negation der herrschenden Kultur.«⁴⁰ Diese These veranlasst ihn zu einer Kritik der zeitgenössischen Aufführungspraxis, der er – auch hier in Kontinuität mit den Theorien der Frankfurter Schule – einen grundlegenden Konservativismus attestiert:

»Schon längst kann die bürgerliche Gesellschaft, einst selber revolutionär, nicht mehr leben, ohne ihre Klassiker systematisch auf den Hund zu bringen. Korrekte Interpretationen ihrer Werke vermöchte sie sich in der Tat kaum noch zu leisten, denn sie fände ihre eigene Negation in ihnen angelegt. Folgerecht ist heute der anerkannte Kulturbetrieb insgesamt für den Zweck eingerichtet, die Werke in etwas Positives zu verkehren, um sie genießbar zu machen.«

Das Feindbild trägt einen Namen: Herbert von Karajan, dessen Beethoven-Einspielungen Unterhaltungsmusik gleichen würden. Im Gegensatz zu diesen verfälschenden Interpretationen, die »technisch« nur dank einer »auf keinerlei Analyse der kompositorischen Struktur beruhenden Art der Darbietung« möglich seien, tritt Metzger für die »konsequente Darstellung weitgetriebener Partituranalyse«⁴¹ ein. Diese impliziert eine spezifische Form der Werktreue, bei der die Individualität des Interpreten sowie auch der Bedarf des Publikums zurücktreten zugunsten des in der Partitur enthaltenen und zu realisierenden »musikalischen Sinns«⁴².

Nun bestehen durchaus Bezüge zwischen dem hier durch Metzger repräsentierten musikästhetischen Diskurs und der Kompositionspraxis, für die Kagel einsteht. In Kontinuität zur Zweiten Wiener Schule steht die musikalische Avantgarde nach 1945 im Bund mit der Musikwissenschaft, die den Schaffensprozess kommentierend und analysierend begleitet und dadurch legitimiert.⁴³ Dies materialisiert sich in der Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Theoretikern. So hatte Kagel Metzger im Vorjahr als Dozent für die Kölner Kurse für Neue Musik berufen, die er leitete. Der Einfluss der von Adorno hergeleiteten Thesen zum gesellschaftskritischen Potenzial von Beethovens Musik sowie zur verfälschenden Interpretation seiner Werke ist in Kagels *Ludwig van* deutlich vernehmbar. Die Werkgruppe präsentiert der Komponist im Interview als eine Reaktion auf die Verfälschungen, die auch Metzger denunziert.⁴⁴ Er greift auf ein medizinisches Wortfeld zurück, wenn er vorschlägt, Beethoven nicht mehr aufzuführen,

40 Metzger: Zur Beethoven-Interpretation, 9.

41 Ebd., 8.

42 Ebd., 9.

43 Vgl. Peter Cahn: Zum Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den frühen 60er Jahren, in: Anselm Gerhard (Hg.): Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart 1995, 233-256.

44 »Die krankhaften Anstrengungen, bekannte Musikstücke der Vergangenheit noch bekannter zu machen, hat in der Interpretation klassischer Musik eine Tendenz zur Mäßigung und Salonfähigkeit entwickelt.« Zitiert nach Faust: Interview mit Mauricio Kagel.

damit »die Gehörnerven, die auf seine Musik reagieren, sich erholen können«⁴⁵. Es gelte »jüngere Hörer nicht mehr zu infizieren«⁴⁶. Schließlich fordert er: »Alle Retuschen [...] sind zu entfernen«⁴⁷, womit er an die Vorstellung der notwendigen Werktreue anschließt. Im Film verlängert Kagel Metzgers Karajan-Schelte, indem er Höfer über den Namen des berühmten Dirigenten stolpern lässt: »Herbert von... nicht van, von?« Auch die schon erwähnte Elly-Ney-Parodie (LVF, Kapitel 19) lässt sich als typische »falsche Interpretation« deuten. Nicht nur die übertriebene Expressivität und der völlig freie Umgang mit Tempi, Dynamik und Phrasierungen weisen darauf hin. Die Schichten an Make-up auf dem Gesicht des Pianisten kann man als bildliche Entsprechung für die Verstellung der Werke durch verfälschende Interpretation sehen (Abbildung 12).

Abbildung 12: LUDWIG VAN, Kapitel 19: Konzert mit der Pianistin Linda Klaudius-Mann



Quelle: LVF, TC: 01:15:03

Vor diesem Hintergrund könnte die Intervention Metzgers im fiktiven »Internationalen Frühschoppen« als eine der seltenen Passagen im Film angesehen werden, in der eine Form des Diskurses über Beethoven affirmativ übernommen wird. Doch teile ich trotz der persönlichen und ideellen Nähe zwischen Kagel und den Vertretern der kritischen Musiktheorie Stavlas' Ansicht nicht, dass das Gesagte kommentarlos an den Zuschauer gerichtet werde und deshalb ausnahmsweise nicht ironisch zu verstehen sei.⁴⁸ Abgesehen davon, dass die gesamte Sequenz dazu da ist, die polierte Oberfläche von Medienformaten wie dem »Internationalen Frühschoppen« zu dekonstruieren

45 Schmidt: Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Stavlas: Reconstructing Beethoven, 83f.

(was etwa das Einblenden einer der eigentlichen ›Sendung‹ vorangehenden Diskussion verdeutlicht, die das Folgende eindeutig als Klamauk erscheinen lässt), bleibt auch Metzgers Intervention nicht vom Kagel'schen Spott verschont. Zum einen ist offensichtlich, dass der Musikwissenschaftler seinen Text vorliest, wodurch dem Vortrag etwas Mechanisch-Repetitives anhaftet. Die instabile Kameraführung, die während der Intervention auf nebensächliche Gesten wie das Schnippen der Asche in die Aschenbecher gerichtet ist, deutet auf die Langeweile der Zuschauer hin. Die komplexen und verschachtelten Sätze nehmen teilweise schon diejenigen des Gelehrten Schuld in der oben erwähnten Sequenz vorweg. Aussagen wie die folgende, in der mehrere Passagen aus der Textfassung verdichtet sind, können nur als Übertreibungen und daher als Parodie der Metzger'schen Redekunst verstanden werden:

»Die an dergleichen Idealen universeller Komestibilität [d.i. Leibnizkeks, Schillerlocken, Mozartkugeln] orientierte musikalische Aufführungspraxis, deren gegenwärtig schier überragender Exponent Herbert von Karajan ist, hatte freilich schon vorher, durch die dank der vorwaltenden Dummheit der berühmten Interpreten meist zwar bewussthlose, aber gleichwohl dem Systemzweck der Beschwichtigung in der bestehenden Gesellschaft nicht verfehlende Unterschlagung des Kompositorischen in gängigen Aufführungen dazu geführt, dass sogar Beethoven populär werden konnte.«

An dieser Stelle schneidet Höfer seinem ›Gast‹ dann auch das Wort mit der Bemerkung ab: »Herr Heinz-Klaus Metzger, [...] ich habe nicht *alles* verstanden, was sie gesagt haben, aber einen Namen habe ich verstanden...« Ob also übertrieben oder nicht, die Komplexität der an Adorno geschulten Sprache wird hier eindeutig demaskiert – womit die Aufmerksamkeit vom Inhalt auf die Form des Vortrags gerichtet wird. Schon zuvor hatte der Moderator Metzgers Redeschwall unterbrochen: Bei der Erwähnung von »Leibnizkeks, Schillerlocken, Mozartkugeln«, die Metzger als Veräußerung des »tiefen Wunsches« ansieht, »den Intellekt [...] seines Stachels zu berauben und sogar seine widerspenstigsten Objektivationen am Ende zu neutralisieren«, wirft Höfer ein: »Und Beethoven?«, woraufhin Metzger zunächst verlegen antwortet: »Da hat man einen solchen Ausdruck wohl noch nicht gefunden«, bevor er wieder selbstsicherer kontert: »aber dafür wird er entsprechend aufgeführt.« Einen Augenblick lang scheint auch hier die selbstsichere Fassade gefallen zu sein. Insgesamt werden Metzger und mit ihm die kritische Musiktheorie in dieser Sequenz als eine Form von Diskurs über Beethoven dargestellt, also als Teil des Systems, das mit *Ludwig van* aufgezeigt wird.

Dass Kagel den Diskurs der kritischen Musiktheorie, deren Grundsätze er zumindest teilweise übernimmt, ironisiert, ist an weiteren Passagen im Film auszumachen, in denen ihre Vorstellungen ins Bildliche übertragen werden. Adornos Röntgenmetapher, der sich übrigens auch Metzger bedient,⁴⁹ findet ihre Entsprechung in der Elly-Ney-Sequenz, in der Röntgenbilder des Pianisten eingeblendet sind. Die Schichten an

49 Metzger meint, dass Mahlers Verfahren des ›Gegen-den-Strich-Musizierens‹, das er als Vorläufer der von ihm erwünschten Aufführungspraxis gelten lässt, »bei minderen Werken [...] gelegentlich erbarmungslose Röntgenbilder des Komponierten« habe entstehen lassen. Metzger: Zur Beethoven-Interpretation, 9.

Make-up werden hier gewissermaßen mit der nackten Wahrheit konfrontiert. Die Vorstellung, dass ein Werk auf einem durch »technische Analyse«⁵⁰ auszumachendes kompositionstechnisches Gerüst beruhe, wird ebenfalls beim Wort genommen: Während der »sentimentalischen Rheinfahrt« (LVF, Kapitel 10) vermengen sich die Instrumente mit der Schiffsmaschinerie, sodass sich musikalische und mechanische Bewegungen überlagern. Schließlich ist vor dem Hintergrund der Diskussionen um eine neue Werkreue eine frühere Sequenz zu verstehen: Im Garten des Beethovenhauses (LVF, Kapitel 9) sind auf unzähligen Wäscheleinen »Wäschestücke und Kleidungsstücke in solcher Fülle aufgehängt [...], als sei dort die unermüdliche Waschwut vergangener Jahrhunderte versammelt«⁵¹. Nach einem Gang durch den labyrinthischen Garten zeigt der Fremdenführer den Gästen die Wäschekübel, in denen Notenblätter gereinigt werden. Auch hier scheint Kagel die (eigene) Forderung nach einer Befreiung von Beethovens Musik beim Wort zu nehmen: Die Szene lässt die Vorstellung einer »wahren Interpretation«, die erst nach der Bereinigung von fest eingesetzten Interpretationstraditionen zu realisieren sei, als Illusion erscheinen.⁵²

8.3 Beethoven im kulturpolitischen Diskurs

Auf die politische Dimension von *LUDWIG VAN* wurde im Vorangehenden schon vereinzelt hingewiesen. Sie wurde eingehend von Kutschke untersucht, die die vielfältigen Bezüge zwischen den kompositorischen Annäherungen an Beethoven 1970 und den antiautoritären Bewegungen der 1960er Jahre herausgearbeitet hat.⁵³ In Kagels Film werden die Forderung nach einer Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit und die Frage der Tradierung von nationalistischen Kulturmustern thematisiert, wie sie in diesem Dezennium von der 68er Generation an die Tagesordnung gestellt worden waren.⁵⁴ Mit Ney und Karajan etwa ist auf kontrovers diskutierte Persönlichkeiten angepielt, die trotz ihrer Nähe zur NSDAP ihre Karriere als Musiker in der Nachkriegszeit fortsetzen konnten. Die von diesen Interpreten tradierte Aufführungspraxis wird damit nicht nur als Verfälschung des musikalischen Sinns, sondern auch als Überbleibsel aus der Nazi-Zeit präsentiert. Kagel gibt darüber hinaus den Anstoß zu einer Reflexion der politischen Beethovenrezeption überhaupt. Vor allem die Figur des Fremdenführers,

50 Adorno: Beethovens Spätstil [1937], 15.

51 Drehbuch, zitiert nach: Klüppelholz: Mauricio Kagel, 13.

52 Stavlas deutet die Szene anders: Er sieht darin eine Persiflage auf die bürgerliche Musikpraxis, die das »Negative« aus Beethovens Werken auszuwaschen suche (Stavlas: Reconstructing Beethoven, 83). Gegen diese Interpretation ist einzuwenden, dass die Reinigungsmetapher von den Vertretern der kritischen Musiktheorie nicht zur Charakterisierung der bürgerlichen Interpretationspraxis gebraucht wird; diese erscheint im Gegenteil zuständig für die sich ansammelnden Schichten an »falschen« Interpretationen, die das Werk entstellen würden.

53 Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970.

54 Zur Rolle von »1968« in der Geschichte der Vergangenheitsbewältigung in der BRD vgl. zusammenfassend Klaus Wernecke: 1968, in: Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945, Bielefeld 2015, 178-183.

der wie ein etwas ergrauter Hitler aussieht,⁵⁵ lässt die Musealisierung- und Sakralisierungsreflexe im Umgang mit der Klassikerfigur als gegenwärtige Verlängerungen einer Wirkungsgeschichte erscheinen, die mit Beethovens Tod einsetzt und bis zum Nationalsozialismus und darüber hinaus reichen.

Die Beethovenverehrung ist zunächst durch visuelle Wegmarken im Film präsent: von der Totenmaske über das Häntschel-Denkmal bis hin zu den Bourdelle-Büsten, ohne die Einrichtung des Geburtzimmers mit der Voss-Büste und den Kränzen oder die vielfach reproduzierten Silhouetten auf Medaillen und anderen Gebrauchsgegenständen zu vergessen. Diese Requisiten des Beethovenkults werden durch die Kameraführung oder die Inszenierung enthieratisiert, etwa wenn das Denkmal auf dem Beethovenplatz aus der Froschperspektive, mit einer Taube auf dem Kopf gezeigt wird (Abbildung 13). In einer anderen Sequenz lassen Vervielfältigungen sie als Massenwaren erscheinen: Im »Badezimmer des Beethovenhauses« (LVF, Kapitel 4) sind Unmengen von Beethovenbüsten aus Schmalz und Marzipan in einer Badewanne gelagert. Nachdem der Kameramann bzw. Beethoven sie einzeln herausgenommen hat, gibt er dem Fremdenführer Geld. Die so thematisierte finanzielle Transaktion führt abermals einen Bruch in die ohnehin *ad absurdum* geführte Verehrungspraxis ein: Diese beruhe mehr auf merkantilen Interessen denn auf einer wie auch immer zu definierenden »wahren« Liebe zu Beethoven.

Abbildung 13: LUDWIG VAN, Kapitel 2: Ankunft in Bonn



Quelle: LVF, TC: 00:02:35

55 Im Drehbuch heißt es zum Aussehen des Fremdenführers: »Unter der steifen Mütze fällt ein Schopf hellgrauer Haare auf die rechte Augenbraue. Auch der winzige, viereckige Schnurrbart ist fast weiß geworden.« Zitiert nach: Klüppelholz: Mauricio Kagel, 13.

Kagel geht im Film teilweise sehr konkret auf den politischen Gebrauch der Komponistenfigur und seiner Musik ein. Die kurze Sequenz, in der, begleitet vom *Allegro* aus der *Sonate* Nr. 26 (*Les Adieux*), das deutsche Bundeswappen mit Adler auf einen mondähnlichen Globus gepflanzt wird (LVF, TC: 1:04:33-1:04:46), ist als Parodie des Propagandafilms zu verstehen. In diesem Fall legitimiert Beethovens Musik eine kosmische Expansionspolitik, die als Verlängerung der militärischen Expansionspolitik der drei Deutschen Reiche dargestellt wird. In einem ähnlichen Sinn ist eine Passage aus der Sequenz »Internationaler Frühschoppen« (LVF, Kapitel 11) zu verstehen. Auf die an Kagel gerichtete Frage Höfers, wer von ihnen, er selbst oder Beethoven, in seinem Herkunftsland Argentinien am bekanntesten sei, lautet die Antwort: »Beethoven natürlich. Beethoven hat immer ein Schild getragen an der linken Westentasche und da stand drauf ›made in Germany.« Im Einklang mit dem kapitalismuskritischen Diskurs seiner Mitstreiter (und der antiautoritären Bewegungen überhaupt) ist hiermit auf eine wirtschaftliche Expansionspolitik angespielt, die sich des Klassikers bedient, um für deutsche Produkte zu werben.

Kritisiert werden allerdings nicht nur nationale bzw. nationalistische Vereinnahmungen Beethovens, sondern auch universalistische Funktionalisierungen. Auf den Gebrauch der Klassikerfigur als Menschheitsversöhner weisen die Worte »Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen«, die Beethoven dem Adressaten der *Missa Solemnis*, Erzherzog Rudolph, als Widmung zugedacht hatte.⁵⁶ Im 20. Jahrhundert wurden sie als Beleg dafür herangezogen, dass das Sakralwerk nicht nur für den kirchlichen Gebrauch gedacht sei, sondern eine Botschaft an die Menschheit im Allgemeinen transportiere.⁵⁷ Unter dieser Voraussetzung konnte das Stück 1927 bei der Wiener Zentenarfeier eine zentrale Rolle einnehmen (und darüber die *Neunte* verdrängen).⁵⁸ In *Ludwig van* wird der Satz gleich dreimal zitiert: Nach einer kurzen Einleitungssequenz, in der der Künstler Stefan Wewerka beim Rasieren zu sehen ist (LVF, Kapitel 1), tritt ein älterer Fernsehansager ins Bild und spricht die Worte im feierlich-ernsthaften Tonfall aus (LVF, TC: 00:00:50); die Szene wiederholt sich mit einem anderen Ansager, der den Satz diesmal mit der Ankündigung der Sendung *Sport Extra* im Hintergrund vorliest (LVF, TC: 01:14:00); schließlich ist die Widmung in der abschließenden Sequenz von den Lippen einer betagten Fernsehsprecherin abzulesen (LVF, TC: 01:27:02). Der Auftakt »Von Herzen« ist kurz darauf noch einmal zu hören, wobei im Bild nur noch Pinguine zu sehen sind. Die stets auf pathetische Weise vorgetragene Formel, die so besonders tiefsinnig erscheint, wird durch die dreifache Wiederholung banalisiert und durch die Inkongruenzen zwischen Bild und Ton in ihrer Bedeutung ausgehöhlt.

Ähnliches geschieht mit den Motiven aus der *Neunten*, auf die Kagel an drei Stellen im Film rekurriert: Das *Scherzo* erklingt bei der Ankunft in Bonn (LVF, Kapitel 2), das anfängliche *Allegro* in der Sequenz »Beethovens Küche« (Ebd., Kapitel 3) und der Freudenchor in der abschließenden Sequenz im Bonner Zoo (Ebd., Kapitel 20). Die Symphonie steht zweifelsohne für den politischen Gebrauch von (Beethovens) Musik.

56 Vgl. Birgit Lodes: Das Gloria in Beethovens *Missa solemnis*, Tutzing 1997, 327ff.

57 Ebd.

58 Vgl. Kapitel 3.1.1.2.

Zu Kagels Zeit ist nicht nur die Rede davon, sie als Europa-Hymne zu gebrauchen; sie wird ebenfalls in der DDR im Anschluss an eine Tradition der Arbeitermusikbewegung jährlich als Feuerwerk zu Silvester aufgeführt.⁵⁹ Sowohl die universalistischen als auch die kommunistischen Deutungsansätze werden am Ende des Films durch die Aufnahmen von sich balgenden Affen, kauenden Kamelen und kotenden Elefanten ironisiert.⁶⁰ Ob Kagel damit suggerieren will, dass das Ideal der Brüderlichkeit nur im Tierreich erreichbar sei oder – was nahe liegender ist – es ihm einfach um die Trivialisierung eines bedeutungsschweren musikalischen Werks geht, sei dahingestellt. Der Freudenchor erscheint jedenfalls durch ein hinzugefügtes rhythmisches Ostinato, die überdeutliche Artikulation sowie die zur Saturation gelangenden Stimmen stark verfremdet. Indem der Satz »Seid umschlungen Millionen« von den Sängern beinahe gebrüllt wird, entsteht ein schroffer Kontrast zwischen der im Text angelegten Botschaft und der Musik. Die musikalische Interpretation stützt hier keineswegs die geläufigen idealistischen Interpretationen des Stücks.

Der Beginn der *Neunten* bildete schon die Tonspur des Prologs zur Sequenz »Beethovens Küche«. Bevor es durch die Installation von Beuys geht, ist lange Zeit ein Gully zu sehen, aus dem eine Flamme aufsteigt (LVF, TC: 00:13:16-00:14:34). Erst an dieser Stelle werden Titel des Werks und Name des Autors eingeblendet, womit der eigentliche Beginn des Films markiert ist (Abbildung 14). In der darauffolgenden Aufnahme ist nur noch ein Topfdeckel zu sehen, der auf den Gully gelegt wurde (Abbildung 15). Wie Kagel selbst in späteren Erinnerungen zu den Dreharbeiten erklärt hat, steht die Flamme »als Symbol bedeutungsschwangerer Erklärungen«⁶¹, die durch den Topfdeckel erstickt werden. Der lange Prolog dient dazu, eine der Prämissen, auf der der kulturpolitische Gebrauch von Musik beruht, zu beseitigen. Es bleibt also nicht bei der Dekonstruktion von einzelnen Funktionalisierungen, sondern die Funktionalisierungsmechanismen selbst werden indiziert und damit unwirksam gemacht.

Auch hier überträgt Kagel einen Gedanken ins Filmische, der im musiktheoretischen Diskurs seiner Zeit artikuliert wird, in aller Deutlichkeit etwa von Hansjörg Pauli in seinem Beitrag zum Heftchen *Beethoven '70*. »Musik vermag wenig«⁶², setzt der Autor gleich zu Beginn des Textes. Pauli geht es nicht lediglich darum, die Projektion von »Inhalt«⁶³ (im Sinn von Außermusikalischem) in musikalische Stücke als unbegründet zu erklären; auch die Funktionalisierung des tatsächlich ermittelbaren »musikalischen

59 Vgl. Andreas Eichhorn: *Beethovens neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993, 326ff.; Stahl: *Was die Mode streng geteilt?*, 141f.

60 Nach Stavlas könnte Kagel den schillerschen Text in dieser Sequenz beim Wort genommen und den Hinweis auf die Tierwelt in den Versen »Freude trinken alle Wesen/ an den Brüsten der Natur,/ [...] Wollust ward dem Wurm gegeben,/ und der Cherub steht vor Gott!« ins Bildliche übertragen haben. Vgl. Stavlas: *Reconstructing Beethoven*, 78.

61 *Erinnerungen Kagels an die Dreharbeiten mit Beuys von 1986*. Zitiert nach: Detlef Stein: *Ludwig van Beethoven, Napoleon und der Kriegsgott Mars. Themen aus »Beethovens Küche« von Joseph Beuys*, in: Bettina Paust (Hg.): *Joseph Beuys: »Beethovens Küche«*. Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Danmehl, Bedburg-Hau 2004, 91-109, hier 93.

62 Hansjörg Pauli: *Un certain sourire*, in: Mario Wildschütz (Hg.): *Beethoven '70*: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 20-30, hier 20.

63 Ebd.

Abbildung 14-15: LUDWIG VAN, Kapitel 3: Prolog zu »Beethovens Küche«



Quelle: LVF, TC: 00:13:53 und TC: 00:14:09

Sinns«, also das, was »sich ablesen läßt an den notwendigerweise spezifischen technologischen Entscheidungen, die hinter dem Notentext stehen«⁶⁴, weist er auf Grundlage seiner theoretischen Prämisse zurück. Obwohl er in seinem sich ebenfalls an Adornos Musikphilosophie orientierenden Beitrag zu dem Schluss kommt: »Beethovens Violinkonzert meint Demokratie, also Sozialismus,«⁶⁵ distanziert er sich sogleich von der Konsequenz, die eine solche Deutung implizieren würde: »Eine adäquate Interpretation beispielsweise von Beethovens Violinkonzert käme einer Kampfansage an die kapitalistische Klassengesellschaft gleich. Freilich einer Kampfansage in der Musik und durch die Musik. Von der wir erfahren, sie vermöge wenig. Lächerlich wenig.«⁶⁶ Einer der wichtigsten Voraussetzungen des kulturpolitischen Beethovendiskurses wird durch diese Aussage die Grundlage entzogen: Selbst wenn der musikalische Sinn sich nur in politischen Kategorien artikulieren lässt, bedeutet dies nicht, dass die Musik in der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit einwirken könne.

8.4 Beethoven im Breitendiskurs

Banalisierung, Trivialisierung, Verkitschung: Der Umgang mit Beethoven in der Alltags- und Massenkultur wird in *Ludwig van* unisono mit den Vertretern der kritischen Musiktheorie, in diesem Fall aber auch mit der traditionellen bürgerlichen Musikkritik und selbst mit der kommunistischen Gedenkpublizistik verurteilt. Auf Metzgers bereits erwähnten Feldzug gegen »Leibnizkeks, Schillerlocke und Mozartkugel« antwortet die Sequenz mit der Badewanne voller Beethovenbüsten aus Schmalz und Marzipan. Die entrüsteten Kommentare über die Kommerzialisierung Beethovens und seiner Musik, die im Beethovenjahr für Schlagzeilen in Ost und West

64 Ebd.

65 Ebd., 30.

66 Ebd.

sorgt,⁶⁷ finden ihre Entsprechung im Besuch eines Bonner Musikladens und einer Plattenfabrik (LVE, Kapitel 2). Der Kameramann geht darin zunächst an einer reich mit Beethoven-Aufnahmen bestückten Vitrine vorbei; er tritt dann in das Geschäft ein, in dem Kunden mit betörten Gesichtern an einzelnen Hörern dem *Scherzo* der *Neunten* lauschen (Abbildung 16) – das zumindest suggeriert der dumpf werdende Ton der musikalischen Begleitung beim Eintreten in den Laden. Von dort aus geht es an Werberequisiten vorbei in die Produktionsstätte (die Electrola-Fabrik in Köln), wo das Pressen und Beschriften von Platten dokumentiert wird. Das erhebende Hörerlebnis im Musikladen wird dadurch auf seine materielle Dimension zurückgeführt: das Pressen von Vinylplatten in einem mechanisierten Produktionsprozess. Angesichts der Alltags- und Massenkultur stimmt Kagel in den kulturkritischen Diskurs seiner Zeitgenossen ein. Diese Sicht auf die Kommerzialisierung und die damit einhergehende Banalisierung von Beethovens Musik bekräftigt er Jahre später in einem Gespräch, in dem er etwa Miguel Ríos' *Song of Joy* sowie die Tatsache, dass dieselbe Melodie als Klingelton gebraucht werden kann, als »Prostitution« bezeichnet.⁶⁸ Die Kritik am Beethoven-Breitendiskurs in *LUDWIG VAN* ist also durchaus ernst zu nehmen.

Zugleich macht sich Kagel den Klassiker-Breitendiskurs in seinem Film zunutze. Ähnlich wie Mann 1932 im Essay *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*⁶⁹ bedient er sich der Motive, die typisch für die Massen- und Alltagskultur sind, was einerseits als Provokation wahrgenommen werden kann, andererseits aber auch für die Heterogenität seines Klassikerkonzepts sorgt. Beethoven kann bei Kagel – genauso wenig wie bei Mann – auf ein Konzept festgelegt werden: Er ist ein kaleidoskopartiges Phänomen. Holtsträter weist auf die »Heterogenität der Medien« sowie die »Heterogenität von Stilhöhe und Authentizität«⁷⁰, die er zu konstitutiven Eigenschaften der Kagel'schen Ästhetik erklärt. In *LUDWIG VAN* werden Noten, wissenschaftliche Bücher und künstlerische Porträts, aber auch Requisiten aus der Populärkultur (etwa die industriell angefertigten Beethovenkonterfeis) und Elemente des massenmedialen Diskurses verarbeitet.

Diese Heterogenität ist es, die für Inkongruenzen sorgt. Zwischen den zwei Sequenzen, in denen der Spezial- bzw. Gelehrtdiskurs über Beethoven thematisiert wird (»Internationaler Frühschoppen« und »Schuldt an der Schreibmaschine«), ist eine

67 Vgl. z.B. in der DDR-Presse Peter Pachnicke: Beethoven als Ware. Geschäft mit der Klassik, in: Sonntag. Die kulturpolitische Wochenzeitung, 13.12.1970. Zeitgleich erscheinen in der bundesrepublikanischen Presse zahlreiche kulturkritische Kommentare, etwa von Wolfgang Eschmann: Armer, gequälter Jubilar Beethoven, in: Rhein-Zeitung, 12.-13.12.1970. Hilde Spiel leitet ihren Bericht über die Wiener Uraufführung von *Ludwig van* mit der Bemerkung ein: »Kein Zweifel zunächst, daß es im Beethoven-Jahr sich aufdrängt und erlaubt sein muß, Kult und Kitsch, die sich um das düstere Gesicht des Meisters ranken, nach Noten zu verhöhnern.« Auch wenn sie sich (wie übrigens auch Pachnicke und Eschmann) eindeutig von Kagels Vorgehensweise distanziert, ist hiermit ein prinzipielles Einverständnis markiert, was die Verurteilung der Massenkultur betrifft. Hilde Spiel: Kagels Anti-Beethoven-Film in Wien uraufgeführt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, zitiert nach: Kagel und der 200. Geburtstag Beethovens, in: Melos, Bd. 37, 1970, 365-368, hier 366.

68 Gespräch von Stephen Loy mit Mauricio Kagel, zitiert nach: Stavlas: Reconstructing Beethoven, 70.

69 Vgl. Kapitel 4.3.2.

70 Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk, 141.

Abbildung 16: LUDWIG VAN, Kapitel 2: Besuch in einem Bonner Musikladen



Quelle: LVF, TC: 01:15:03

Sequenz einmontiert, die direkt auf den Klassiker-Breitendiskurs verweist. »Beethovens Nachfahre« (LVF, Kapitel 12) liegt ein Artikel aus der *Zeit* über einen angeblichen Beethoven-Nachkommen zugrunde, den Kagel in seine Materialien zur Vorbereitung des Films aufgenommen hatte.⁷¹ Die Geschichte, über die in der Wochenschrift bereits distanziert berichtet wird, erinnert an die Anekdoten über Goetheverehrer, wie sie in der Zwischenkriegszeit vielfach in den Massenmedien verbreitet wurden, um die Partizipationsmechanismen zu aktivieren.⁷² Kagels Verarbeitung der Anekdote ist nahezu hämisch: In einem fingierten Interview, das mitten auf einem Acker stattfindet, versucht der angebliche Nachfahre sein Verwandtschaftsverhältnis zu Beethoven zu beweisen, indem er Büsten unterschiedlicher Tönung an sein Gesicht hält. Die persönliche, identifizierende Beziehung zum Klassiker wird lächerlich gemacht, ebenso wie die Menschen, die sich für solche Geschichten interessieren.

In der Gesamtstruktur des Films handelt es sich jedoch um eine Episode, die gleichwertig neben den anderen Episoden behandelt wird. Der Bauer wird nicht mehr und nicht weniger verspottet als die Gruppe um Werner Höfer, der Gelehrte Schmidt oder auch die bürgerlichen Hörer im Plattengeschäft, die, wie ein Kritiker der Wiener Ur-aufführung treffend formuliert, »stumme Telephonate mit Beethoven zu führen schei-

71 Marion Schreiber: Geborene Keverich. Ist der Winzer aus Köwerich ein Beethoven-Nachfahre?, in: *Die Zeit*, 7.2.1969. Publik gemacht wurde die Geschichte durch die *Bonner Rundschau*, auf die sich Schreiber in ihrem Artikel bezieht. Vgl. Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk, 133.

72 Vgl. Kapitel 4.3.1.3.

nen«⁷³. Vielmehr indizieren diese unterschiedlichen Situationen eine *Mise en abyme* des jeweiligen Rezeptionsverhaltens: Kagel zeigt, dass sich das Verhältnis zum Klassiker auch über die Ablehnung anderer Verhaltensformen definiert – also über eine Geste der Distinktion.

Der Breitendiskurs ist allerdings nicht nur eine Diskursform unter anderen, sondern dient inhaltlich und strukturell als Grundlage für *LUDWIG VAN*. Die Fiktion der aus der Vergangenheit in die Gegenwart wiederkehrenden historischen Figur etwa, auf die der erste Teil des Films beruht, ist ein Motiv, das längst in der Populärkultur, in bildlicher oder narrativer Form Eingang gefunden hatte. Sie ermöglicht es einerseits die zeitliche Distanz zu überbrücken, andererseits sorgt sie durch zahlreiche Inkongruenzen für Komik. In *LUDWIG VAN* wird das Prinzip übernommen und erweitert: Da Beethoven durch den Kameramann »gespielt« wird, sieht auch der Zuschauer die Gegenwart durch seine Augen. Induziert wird also eine Identifikation mit der Klassikerfigur. Zugleich ist der als Beethoven verkleidete Kameramann, der durch die Straßen Bonns geht, aber auch Gegenstand von spöttischen Reaktionen (etwa in LVF, Kapitel 2, auf dem Bonner Marktplatz); auf Kindern wirkt er furchterregend (LVF, Kapitel 10, im Stadtpark). Der Komponist wirkt wie eine Witzfigur, über die man nur lachen kann. Das Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz, zwischen Partizipation und Distanzierung, das typisch für den Klassiker-Breitendiskurs ist, wird von Kagel gebraucht, um eine zusätzliche Reflexionsebene einzuführen.

Ein weiteres Verfahren könnte direkt vom Breitendiskurs inspiriert sein. In der Tatsache, dass Kagel den Komponisten seines Nachnamens beraubt, sieht Kutschke eine Parallele zu den Forderungen der 68er-Bewegung;⁷⁴ man kann sie aber ebenso als Rückgriff auf eine Form von Familiarität mit Klassikern deuten, die schon seit Langem Eingang in die populäre Klassikerpraxis gefunden hatte. 1970 heißt eine Sendereihe des kanadischen Senders CBJQ »We like Ludwig!«⁷⁵; in der Bundesrepublik ist im selben Jahr die deutsche Fassung des Peanuts Comics von Charles M. Schulz mit dem Titel *Happy Birthday, lieber Beethoven!* ein Verkaufsschlager.⁷⁶ Der unehrerbietige Umgang mit dem Klassiker, der eigentlich kennzeichnend für den Breitendiskurs ist, ist es auch, was in *Ludwig van* als staatlich gefördertes und von vornherein kanonisiertes Werk unangebracht erscheint. Dies erklärt, warum trotz des prinzipiellen Einverständnisses mit Kagels kulturkritischer Geste, ein Teil der bürgerlichen Musikkritik den Film ablehnt.

Kagel macht sich schließlich die strukturelle Eigenschaft des Klassiker-Breitendiskurses zunutze. In der Massen- und Alltagskultur zirkulieren zahlreiche Fragmente, die mit Beethoven und seinem Werk zu tun haben und die sich durch ihre hohe Wiedererkennbarkeit auszeichnen. Es kann sich um die Gesichtszüge des Komponisten handeln, die selbst aus der Ferne oder in entstellter Form immer noch als Beethoven

73 Gerhard Brunner: Mauricio Kagel – ein Wiener Störenfried. Bei der Vorführung des Films »Ludwig van...« hörte die Gemütlichkeit auf, in: *Die Welt*, zitiert nach: Kagel und der 200. Geburtstag Beethovens, 368.

74 Kutschke: *The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970*, 576.

75 Das Programm zu dieser Sendereihe befindet sich in der Pressesammlung des Beethovenarchivs in Bonn.

76 Stahl: *Was die Mode streng geteilt?*, 132.

identifizierbar sind (wie auch die Büsten, die aus der Badewanne geholt werden). Es können ebenfalls Zitate sein wie die Widmung »Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen«, die der Zuschauer am Ende des Films sogar von den Lippen der fiktiven Moderatorin ablesen kann. Es können aber auch bestimmte musikalische Motive sein: Die einleitende Sequenz (LVF, Kapitel 1), in der der Künstler Stefan Wewerka beim Rasieren frei über das Wort »Beethoven-Rummel« improvisiert, endet mit der Onomatopöie »bum-bum-bum-bum«, die in diesem Kontext als das Anfangsmotiv der *Fünften Symphonie* erkannt wird. Sowohl Büste als auch literarisches und musikalisches Zitat können nur deshalb auf diese Weise von Kagel gebraucht und verfremdet werden, weil sie als ein Teil Beethovens angesehen werden und aus diesem Grund als Sinn- und Bedeutungsträger erscheinen. Die Provokation würde ins Leere laufen, wenn »bum-bum-bum-bum« nicht von vielen Menschen mit dem Anfang eines der wichtigsten Werke der Musikgeschichte assoziiert würde.

Der Komponist treibt das Verfahren auf die Spitze, wenn er in einer Sequenz, in der in einem Hinterhof Beethovenbüsten zerschlagen werden (LVF, Kapitel 4), im Off eine Wortfolge ohne erkennbaren Sinnzusammenhang auf den Buchstaben »B« sprechen lässt: »Bier, Bschnaps, Bwein, Johannes von Bamsen, Bamsebrams, Besetzt, Brot, Bamssterdam, Brotterdam, Brause, Bimmel van Bammel, Brudolf, Backe, Bgeorges, Baschenbecher, Bewahre uns, Bvorhang...«. Nur weil Fragmente wie »bum bum bum bum« oder das Initial »B« für manche gesellschaftliche Gruppen einen sehr hohen Wert einnehmen, sie gewissermaßen zu Ikonen geworden sind, können sie auch Gegenstand von ikonoklastischen Anläufen sein, wie Kagel sie in seinem Film auf Makro- wie auf Mikroebene vorführt. Die Popularität und Bedeutung Beethovens ist die Grundlage, auf der *LUDWIG VAN* als eigenständiges Werk aufbaut. Im *Spiegel*-Interview wird diese Vorgehensweise angesprochen. Auf die Frage: »Haben die Komponisten Ihrer Generation Beziehung zu Beethoven?«, antwortet Kagel: »Kompositionell kaum. [...] Heute wird er mit Vorliebe zitiert, wenn es darum geht, Bekanntes zu verfremden.«⁷⁷ Man könnte hinzufügen: Bedeutungsträchtiges.

8.5. Zwischenfazit zum Beethovenjahr 1970

In Kagels Film werden die Mechanismen der Klassikerfunktionalisierung nach und nach demaskiert. Der argentinische Komponist geht einen Schritt weiter als die ihm nahestehenden Vertreter der kritischen Musiktheorie oder auch die Akteure der Klassikschelte der 1970er Jahre. Selbst die Vorstellung, dass es neben den »verfälschenden« Umgangsformen noch einen adäquaten Zugang zu Beethoven gebe, wird in seinem Werk immer wieder infrage gestellt. Es sind also nicht nur die Verfälschungen des Klassikers zu einem Zeitpunkt X, die im Film denunziert werden. Grundsätzlicher animiert *LUDWIG VAN* zu einer Reflexion der Klassikerpraxis. Das Bewusstsein um die Funktionalisierungsmechanismen wird somit zum integrativen Bestandteil des Funktionalisierungsprozesses.

77 Schmidt: Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

Natürlich ist Kagel nicht der Erste, der zu einem solchen Perspektivenwechsel anregt. Entscheidend ist die Resonanz, auf die sein Werk 1970 trifft. Mit *LUDWIG VAN* wird der Klassiker-Metadiskurs zum Mainstream. Fand die Reflexion der Klassikerpraxis in der Zwischenkriegszeit fast nur in geschlossenen Diskursarenen statt (erinnert sei an die Sonderhefte der *Revue musicale* 1927 und der *Neuen Rundschau* 1932), kann sie in den 1970er Jahren im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt werden. Das bedeutet nicht zwingend, dass eine Mehrheit das Angebot Kagels zur Kenntnis nehme, geschweige denn seine Ansichten teile: Seine Provokationen haben 1970 durchaus Empörungspotenzial. Die Berichte über die Uraufführung weisen auf die skandalisierten Reaktionen der Zuschauer hin. Bezeichnenderweise bezweifeln aber gleich mehrere Journalisten ihre Authentizität:

»Während der Uraufführung kam es zu Skandalszenen, die so reinlich zur Tendenz des Films paßten, daß bis zur Stunde noch manche argwöhnen, ob die Zwischenrufe, die im Künstlerhaus hörbar wurden [...], nicht von Kagel selber an fürchterlich chargierende Sprecher verteilt worden seien. »Und so was wird im Beethoven-Jahr gezeigt, eine Schweinerei ist das!«, schrie der eine. »Hirnlose Scheiße« der andere. Und als heiligste Güter in den Schmutz gezogen wurden, kam der tödliche Racheschwur (welcher Autor könnte das erfinden?): »Das werde ich dem Herrn von Karajan melden!«⁷⁸

Die Tatsache, dass ein Film wie *Ludwig van* 1970 noch das Kulturverständnis bestimmter Rezipientengruppen zu reizen vermöchte, kann Kaiser offenbar kaum Glauben schenken. Auch die Verbreitung des Films in den Massenmedien spricht für die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz für eine reflexive Herangehensweise, zumindest in den westlichen Gesellschaften. Erinnert sei an das Titelblatt der *Spiegel*-Nummer, in der Kagels Interview mit Felix Schmidt erscheint.⁷⁹ Für die Abbildung wird auf ein Verfahren rekuriert, das auch in *LUDWIG VAN* angewendet wird: Eine Beethovenbüste wird aus unvoreilhafter Perspektive gezeigt. Mit der Überschrift *Abschied vom Mythos* trägt die Wochenschrift nicht nur zur Verbreitung von Kagels kritischem Ansatz bei, sondern sie diagnostiziert ebenso einen zunehmend aufgeklärten Umgang mit dem »Mythos« Beethoven in der Gesellschaft.

Die Verallgemeinerung der reflektierenden Perspektive auf die Klassikerpraxis induziert das Ende der Klassikermodelle. Allein durch die Ausstrahlung im öffentlichen Rundfunk wird der Vorstellung einer nationalen (oder auch internationalen) Öffentlichkeit, die sich im Akt des Gedenkens performativ konstituieren würde, die Grundlage entzogen. Wenn die Erläuterungen Kagels zu *Ludwig van* zusammen mit Erklärungen von Stockhausen zu seinen *Kurwellen mit Beethoven* und den provokativen Aussagen des

78 Joachim Kaiser: Kagels »Ludwig van...« wird Karajan gemeldet!, in: *Süddeutsche Zeitung*, zitiert nach: Kagel und der 200. Geburtstag Beethovens, 365.

79 Abgebildet im Ausstellungskatalog: Colin, Lemoine (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, 23.

Pianisten Friedrich Gulda⁸⁰ in einer Festschrift von Inter Nationes⁸¹ veröffentlicht werden, wird der Reflexionsprozess Teil des kulturpolitischen Klassikerdiskurs. Denn in der Broschüre wird der Komponist zumindest formal als repräsentativer Nationalklassiker sowie als Universalklassiker eingesetzt. So erinnert Günther Massenkeil in seinem Beitrag zu den *Internationalen Beziehungen im Leben und im Werk Beethovens* daran, dass »Beethovens Hymnus an die Freude, in dem alle Menschen Brüder werden, [...] eine Art Internationale geworden zu sein [scheint]«⁸². Dieser durchaus nüchterne Zugriff auf Beethoven als Universalklassiker wird durch die Beiträge von Stockhausen, Kagel und Gulda im zweiten Teil der Festschrift sogleich relativiert: Die Vorstellung, dass Musik überhaupt zum Hymnus taugte, wird darin ja zu Genüge ironisiert bzw. denunziert. Die Vorstellung von Beethovens kulturpolitischer Wirkmacht wird ebenfalls durch die musikwissenschaftlichen Beiträge in der Broschüre relativiert, die eine Metaperspektive einnehmen. So erklärt Emil Platen in seinem Bericht über die Beethovenforschung:

»Es gibt sicher zu jeder bemerkenswerten Ansicht, die von Beethoven überliefert ist, eine Studie, die den ganzen Beethoven auf eben diese Haltung festlegen will: Beethoven als Revolutionär oder Bourgeois, als Aristokrat oder Plebejer, als Humanist oder Antisemit, als Katholik, Pantheist oder Freigeist, das alles und anderes ist an Hand von Beethovens eigenen Aussagen »nachgewiesen« worden.«⁸³

Das Ende der Klassikermodelle bedeutet zugleich eine größere Autonomie der anderen Diskursformen. Auch wenn sie größtenteils verspottet werden, verzeichnet LUDWIG VAN die Vervielfältigung der Zugriffe auf den Klassiker. Die vielfältigen Funktionalisierungen bilden schließlich die Grundlage für seine eigene Auseinandersetzung mit Beethoven.

-
- 80 Karlheinz Stockhausen: Kurzwellen mit Beethoven, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 64-65; Friedrich Gulda: In eigener Sache, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 70-72. Der Beitrag von Gulda war 1969 in der Wiener Presse erschienen.
- 81 Der 1952 gegründete Verein diente, ähnlich wie das Goethe-Institut, mit dem er 2000 fusionierte, der Verbreitung der deutschen Kultur im Ausland. Insofern erfüllt Beethoven hier eine ähnliche Funktion wie Goethe als Repräsentant der deutschen Nation im internationalen Austausch.
- 82 Günther Massenkeil: Internationale Beziehungen im Leben und im Werk Beethovens, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 17-23, hier 17.
- 83 Emil Platen: Zum Stand der Beethoven-Forschung, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 40-48, hier 45f.

9. Schluss

Die Frage, die am Anfang dieser Studie stand, ist so alt wie die Musik und die Literatur: Wie kommt es dazu, dass einige Autoren und Werke den kulturellen Wandel überdauern, während andere in Vergessenheit geraten? Lange Zeit hat man versucht, die Antwort auf diese Frage bei den Autoren und den Werken selbst zu suchen. Sie lautete, überspitzt formuliert: Klassiker verdanken ihre Langlebigkeit der Einmaligkeit ihres musikalischen bzw. schriftstellerischen Genies, das ihnen zeitlose Meisterwerke inspirierte. Es bedeutet nicht, die Genialität Beethovens, Goethes und Hugos und die Vorzüge ihrer Werke anzuzweifeln, wenn nun der Schluss gezogen wird, dass die intrinsischen Eigenschaften, die ihnen zugeschrieben wurden (und weiterhin werden), kein hinreichender Grund sind, um ihre Permanenz zu erklären. Denn je nach historischem, (sozio-)kulturellem und diskursivem Kontext werden diese intrinsischen Eigenschaften anders bestimmt. Das belegt die Analyse der Klassikerfeiern des 20. Jahrhunderts.

Die Beethoven-, Goethe- und Hugojubiläen werden in der Zwischen- und Nachkriegszeit in den unterschiedlichsten nationalkulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen begangen. Doch die Gründe, die für das Gedenken angeführt werden, sind jedes Mal andere. Zelebrieren die Franzosen 1927 in Beethoven einen Repräsentanten universalistischer – also eigentlich französischer – Werte, sehen die Deutschen in ihm die Inkarnation ihres nationalen Wesens. Es sind dieselben Werke, die zu dieser Zeit in Bonn und in Paris erklingen, doch werden ihnen nahezu gegensätzliche Bedeutungen verliehen. Ist Goethe einem Großteil der Intellektuellen 1949 ein Vorwand, um einen gewissen Elitarismus zu pflegen, ist sein Name in breiten Rezipientenkreisen synonym mit Hochkultur: Die einen suchen in seinen Schriften Argumente für die Validität der eigenen Auffassung zu gesellschaftspolitischen Problemen, die anderen nutzen sie als kulturelles Kapital oder zur Aufwertung von populärkulturellen (Medien-)Formaten. Wird Hugo 1935 und 1952 von Schriftstellern und Kunstschaffenden als überholter Romantiker und Idealist abgetan, dessen Ästhetik einer vergangenen Epoche angehöre, erklären ihn kommunistische Schriftsteller und Kulturfunktionäre zum Realisten, der der zeitgenössischen Literaturproduktion Orientierung biete.

Die Liste der Beispiele ließe sich fast endlos fortführen. Festzuhalten ist, dass es sich bei den Verwendungen stets um selektive Zugriffe auf das Leben und das Werk

sowie zuweilen die Rezeptionsgeschichte des jeweiligen Klassikers handelt. Diese Zugriffe können mal mehr und mal weniger (bzw. gar nicht) der historischen Gestalt oder der Intention des originalen Werks entsprechen. Doch ist dies nicht das Entscheidende. Entscheidend ist vielmehr der Bedarf, aus dem sich die Funktionalisierung ergibt.

Betrachtet man ihre Biografien und Werke, aber auch die kunst-, ideen- und kulturgeschichtlichen sowie sozialen und politischen Horizonte, in denen diese Werke entstehen, sind Beethoven, Goethe und Hugo drei in vielen Hinsichten verschiedene Autoren. Diese Gegensätze können in der Rezeption ausgebaut werden, etwa, wenn es darum geht, die eine Figur gegenüber der anderen vom ästhetischen, politischen oder kulturellen Standpunkt aufzuwerten. Goethe der Deutsche wird Hugo dem Franzosen, Beethoven der Revolutionär Goethe dem Konservativen gegenübergestellt usw.¹ Im Gebrauch können die drei Figuren aber ebenso einander angeglichen werden, nämlich dann, wenn ihnen in vergleichbaren Bedarfskonstellationen ähnliche Funktionen zugewiesen werden. Denn es ist der Bedarf, der den Klassiker schafft, oder genauer: der bestimmt, wie ein Klassiker präsentiert bzw., um auf die in dieser Studie gebrauchten Terminologie zurückzugreifen, diskursiviert wird. Wichtiger als *was* gebraucht wird (welcher Autor, welche Werke, welche Anekdoten) ist also, *wozu* es gebraucht wird.

Wie weit in manchen Fällen der Angleichungsprozess gehen kann, bezeugen die Klassikerfeiern. In vergleichbaren Bedarfskonstellationen bestimmen stabile Klassikermodelle die Zugriffe auf die Autoren und ihre Werke. Sie geben durch Sprach- und Deutungsmuster jeweils einen Frame vor, der das Sprechen über den Klassiker und den Umgang mit ihm vorstrukturiert. Wenn Beethoven, Goethe oder Hugo anlässlich ihrer Jubiläen in diese Modelle eingepasst werden, dann erscheinen sie zuweilen als austauschbare Gestalten. Der Klassikergebrauch ist selten autark, er ist vielmehr vor dem Hintergrund früherer oder alternativer Verwendungen zu verstehen. Dabei lohnt es, neben der Aufeinanderfolge der Funktionalisierungen in der Rezeptionsgeschichte eines einzelnen Klassikers die Phänomene gegenseitiger Profilierung zwischen unterschiedlichen Klassikern in den Blick zu nehmen. Goethe als Prototyp des Nationalklassikers dient als Vorbild für Hugo als französischen Nationalklassiker oder Beethoven als deutschen Nationalkomponisten; Beethoven als erster Universalklassiker prägt den Umgang mit Goethe und Hugo als internationale Integrationsfiguren. Der Vergleich bestätigt die Priorität der Funktion gegenüber der Auswahl der Klassikerfigur.

Schaut man also, wie genau Beethoven, Goethe und Hugo den kulturellen Wandel überdauern, wird deutlich, dass das Zeitresistente – also das Klassische – nicht *in* ihnen, sondern *um* ihnen zu suchen ist: in der Staubwolke, die sie Calvino zufolge umgibt und als Klassiker zu erkennen gibt. Ihre Langlebigkeit verdanken sie der Abfolge von Einpassungen in sich wandelnde Bedarfskonstellationen, d.h. ihrer Polyfunktionalität.

In der Klassik-Forschung wird in der Regel davon ausgegangen, dass in den 1970er Jahren ein »gewaltsamer Bruch«² mit einer früheren, auf Politisierung und Monumen-

1 Zu Goethe und Beethoven als Gegensatzpaar vgl. Bettina Schlüter: Beethoven als Gegenbild Goethes. Mediale Spezifik und politische Dimensionen der Monumentalisierung eines Komponisten, in: Detlev Kopp, Hans-Martin Kruckis (Hg.): Goethe im Vormärz, Bielefeld 2004, 245-266.

2 Helmut Loos: Das Beethoven-Jahr 1970 [2001], in: E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter, Kassel 2017, 83-94, hier 94.

talisierung ausgerichteten Klassikerpraxis stattgefunden habe, der den Weg für einen differenzierten, rationalisierten und entemotionalisierten Umgang mit Klassikern ebnete. Der Paradigmenwechsel wird oft als eine Konsequenz der ikonoklastischen Ansätze von Künstlern wie Mauricio Kagel präsentiert, die zu dieser Zeit das Umstürzen der ehemaligen Vorbilder demonstrativ inszenieren. Öfter noch wird er auf die Arbeiten der Akteure der Klassik-Schelte zurückgeführt, die durch die Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte die Klassiker-»Mythen« und »Legenden« endlich demaskiert hätten. Die Vorstellung dieses Bruchs ist zu relativieren. Das distanziert-reflektierte Verhältnis, das den Umgang mit Klassikern am Ende des 20. Jahrhunderts prägt, ist als das Ergebnis eines allmählichen Prozesses anzusehen, der in den 1920er Jahren einsetzt und in der Abfolge der Klassikerfeiern zu beobachten ist.

Dem gesellschaftlichen Bedarf nach identitätsstiftenden und handlungsweisenden Autoritäten entsprechend, gelingt es in den Gedenkjahren der Zwischenkriegszeit Beethoven, Goethe und Hugo in verbindliche Vorstellungs- und Wertehorizonte einzuschreiben. Obwohl die Modellierungen der drei Figuren zu National-, Universal- oder antifaschistischen Klassikern auf Selektions- und Auslassungsverfahren beruhen, sie also stets partielle Zugriffe auf die Originale sind, beanspruchen sie eine Totalität zu repräsentieren: Goethe als Nationalklassiker sei der »ganze«, »wahre« Goethe; Hugo als antifaschistischer und später kommunistischer Klassiker entspreche dem eigentlichen Wesen des Schriftstellers. Mit diesem ganzheitlichen Anspruch korrespondiert die Vorstellung einer umfassenden Geltung. Die Klassiker werden in weiten Wirkungskreisen (»Nation«, »Menschheit«) zu uneingeschränkten Autoritäten stilisiert, die in allen gesellschaftlichen Anwendungsbereichen Gültigkeit besitzen würden. Metaphorisch gesprochen: Klassiker gelten in der Zwischenkriegszeit als Allheilmittel.

Um die doppelte Ganzheitlichkeit des Klassikers zu sichern, wird im Rahmen der Gedenkjahre versucht, die Vielfalt der Gebrauchsweisen zu reintegrieren: Das, was im kulturpolitischen Diskurs behauptet wird, wird im Spezial- und/oder im Kunstdiskurs gestützt und im Bildungs- und Breitendiskurs in weite Rezipientenkreise kommuniziert. Indem eine Kontinuität zwischen den unterschiedlichen Formen des Klassikerdiskurses hergestellt wird, kann einerseits die Kohärenz der Gesamterscheinung gesichert werden, andererseits alternative Zugriffe, wenn nicht verhindert, so doch in ihrer Wirkung abgeschwächt werden.

Ein Wandel vollzieht sich nach 1945. Zwar wird in der sowjetischen Einflussosphäre noch an die alten Deutungsmodelle angeknüpft und den Klassikern eine handlungsweisende Funktion als antifaschistische Nationalhelden attestiert. In den westlichen Demokratien aber münden die Versuche, Goethe, Hugo und Beethoven als National- und Universalklassiker zu reaktivieren ins Unverbindliche. Das hat mit einem Wandel der Bedarfskonstellationen zu tun: Der Zusammenbruch des totalen Nationalstaats lässt insbesondere in der BRD den Bedarf nach identitätsstiftenden Klassikern wegfallen. In der Zwischenkriegszeit hatten neue Bedarfskonstellationen allerdings noch zur Herausbildung neuer Klassikermodelle geführt. Ein Beispiel ist das antifaschistische Klassikermodell, das in den 1930er Jahren auf die sich formierende Einheitsfront reagierte und das Universalklassikermodell sowie das *grand homme*-Modell ablöste. Dass nach 1945 keine neuen, auf Ganzheitlichkeit zielenden Formen des Klassikergebrauchs mehr gepflegt werden, hat also noch andere Gründe.

Einer davon ist in der zunehmenden Autonomisierung der einzelnen Formen des Klassikerdiskurses zu suchen. In den jeweiligen gesellschaftlichen Praxisbereichen entstehen partikulare Zugriffe auf Beethoven, Goethe und Hugo, die oft im Widerspruch zu den dominierenden Verwendungen stehen. Eine wichtige Rolle kommt hierbei dem Breitendiskurs zu. Durch seine fragmentarische und daher höchst wandelbare Struktur bildet er schon in der Zwischenkriegszeit einen Gegenpol zum kulturpolitischen Diskurs, der den Klassiker als eine stabile und kohärente Totalität beansprucht. In der Nachkriegszeit entwickeln sich die populärkulturellen Unterhaltungsformate zum Ort der Reflexion des Klassikerstatus, die nicht nur das Phänomen der Polyfunktionalität thematisieren, sondern auch die Funktionalisierungsmechanismen sichtbar werden lassen. Trotz oder gerade wegen seines leichten Anspruchs, ist dem Klassiker-Breitendiskurs also eine eigene Qualität als kritischer Metadiskurs über die Klassikerpraxis zuzuschreiben. Er sollte dementsprechend nicht weiterhin als der Kometenschweif der Klassikerrezeption angesehen, sondern seine Funktion in Relation zu den anderen Diskursformen ernst genommen werden.

Mit dem Metadiskurs ist eine weitere Erklärung für den Rückgang der großen Klassikermodelle in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesprochen: das wachsende Bewusstsein um die Polyfunktionalität von Klassikern. Hier ist auf die Rolle der Massenmedien hinzuweisen. Indem sie bereits in der Zwischenkriegszeit die in den jeweiligen Öffentlichkeitssphären geltenden Deutungsansätze transportieren, realisieren sie das in vielen Gedenkreden beschworene Gemeinschaftserlebnis. Zugleich ermöglicht aber die intensive Berichterstattung in den Gedenkjahren der tatsächlichen Vielfalt der Klassikerpraxis und der Gleichzeitigkeit bzw. der raschen Abfolge konkurrierender Verwendungen gewahr zu werden. Dass derselbe Klassiker synchron und diachron auf divergierende, manchmal nahezu antithetische Weise gebraucht werden kann, wie die zahlreichen Beiträge in Presse und Rundfunk bezeugen, lässt den Anspruch auf Deutungshoheit in immer weiteren Kreisen zweifelhaft erscheinen.

Was 1927, 1932 und 1935 am Rande, insbesondere in Medien der intellektuellen Selbstverständigung wie Zeitschriften artikuliert wird, wird nach 1945 zur Begleiterscheinung, wenn nicht zum konstitutiven Teil der Klassikerpraxis. Indem im Funktionalisierungsprozess selbst immer öfter auf die ›Gemachtheit‹ von Klassikerkonzepten hingewiesen wird, wird die Polyfunktionalität internalisiert. Die holistischen Klassikermodelle, die bis in die 1950er Jahre die Klassikerrezeption bestimmten, geraten dadurch ins Wanken. Sie werden durch punktuelle Zugriffe auf einzelne Aspekte im Leben und Werk Beethovens, Goethes und Hugos abgelöst, die weder beanspruchen, für den ›ganzen‹ Klassiker zu stehen, noch eine umfassende Gültigkeit zu besitzen.

Diese Konsequenz sollte auch für den Gebrauch des Klassik-Begriffs selbst gezogen und essenzialistische Bestimmungen verabschiedet werden. Wenn angenommen wird, dass ›klassisch‹ immer nur eine partikulare, d.h. in ihrem Geltungs- und Wirkungsbereich begrenzte Funktion bezeichnet, kann der Begriff wieder zum nützlichen Werkzeug zur Erforschung der Rezeptionsgeschichte werden.

10. Quellen- und Literaturverzeichnis

Verwendete Abkürzungen:

- BA:** Beethoven-Archiv (Bonn)
BNF: Bibliothèque nationale de France (Paris)
DNB: Deutsche Nationalbibliothek (Frankfurt a.M.)
DRA: Deutsches Rundfunkarchiv (Frankfurt a.M.)
GSA: Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar)
HAAB: Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek (Weimar)
ÖNB: Österreichische Nationalbibliothek (Wien)
INA: Institut national de l'audiovisuel (Paris und Bry-sur-Marne)

Letzte Konsultation sämtlicher Online-Quellen: 3.1.2022.

10.1 Primärliteratur

Die zitierten Zeitungsartikel und Angaben aus Programmzeitschriften sind im Literaturverzeichnis nicht einzeln aufgeführt. Es wird auf die ausgewerteten Sammlungen an Presseauschnitten, Zeitungen und Programmzeitschriften hingewiesen, denen sie entnommen sind.

10.1.1 Beethovenjahr 1927

Schlüsseldokument

Romain Rolland: An Beethoven. Dankgesang. Rede, gehalten beim internationalen musikhistorischen Kongress in Wien am 28.3.1927.

Medialisierungen

ROLLAND, Romain: An Beethoven. Dankgesang, in: Guido Adler (Hg.): Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht, Wien 1927, 66-74.

ROLLAND, Romain: Dankgesang an Beethoven, in: Neue Freie Presse, 29.03.1927, übers. v. Erwin Rieger.

Weitere Quellen

Ausgewertete Sammlungen an Presseauschnitten

BA: Artikel aus deutschen und österreichischen Zeitungen und Zeitschriften aus dem Jahr 1927.

BNF: Recueil factice d'articles de presse concernant le centenaire de la mort de Beethoven le 17 février [sic!] 1927 (2 Konvolute mit Artikeln aus französischen und belgischen Zeitungen und Zeitschriften).

BNF: Fonds Montpensier. Beethoven Centenaire 1927, pays divers (mehrere Konvolute mit Konzertprogrammen, diversen Briefen sowie Artikeln aus französischen, deutschen und internationalen Zeitungen, Zeitschriften und Illustrierten, alphabetisch geordnet nach Ländern).

Veröffentlichte Quellen

ABERT, Hermann: Beethoven, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht*, Wien 1927, 58-66.

ADLER, Guido (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht*, Wien 1927.

ADLER, Guido (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress*, Wien 1927.

BOSCHOT, Adolphe: Un propagateur de Beethoven: Hector Berlioz, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 4, 1927, 60-76.

CHANTAVOINE, Jean: Les Cahiers de Conversation de Beethoven, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 105-109.

CLOSSON, Ernest: Les particularités flamandes de Beethoven, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress*, Wien 1927, 16-18.

CŒUROY, André: Note sur Beethoven et Hoffmann, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 4, 1927, 110-113.

DENT, Edward J.: Henry Purcell and his opera »Dido and Aeneas«, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Festbericht*, Wien 1927, 74-80.

Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927.

JOACHIMSON, Felix: Beethoven in der Meinung der jungen Musiker. Eine Rundfrage, in: Willy Haas (Hg.): *Zeitgemäßes aus der »Literarischen Welt« von 1925-1932*, Stuttgart 1963, 89-93.

KOECHLIN, Charles: Le »Retour à Beethoven«, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 125-131.

LANDRY, Lionel: Le Déclin de Beethoven, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 114-121.

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel: La fin de Beethoven, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 38-59.

PRUNIÈRES, Henry: Le centenaire de la mort de Beethoven à Vienne, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 8, 1927, 203-207.

ROLLAND, Romain: Beethoven. Pour le centenaire de sa mort, in: *Europe*, Bd. 13, Nr. 51, 1927, 289-315.

- ROLLAND, Romain: *Fonti fortitudinis ac fidei*, in: Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 57-78, übers. v. Lotte Anton.
- ROLLAND, Romain: *Goethe et Beethoven*, in: *Europe*, Bd. 14, Nr. 53, 1927, 5-32.
- ROLLAND, Romain: *Goethe et Beethoven II*, in: *Europe*, Bd. 14, Nr. 54, 1927, 184-212.
- ROLLAND, Romain: *La lettre de Beethoven à l'Immortelle Aimée*, in: *La Revue Musicale*, Bd. 8, Nr. 11, 1927, 193-207.
- ROLLAND, Romain: *Les fêtes du centenaire de Beethoven à Vienne*, in: *Europe*, Bd. 14, Nr. 53, 1927, 115-118.
- SAINT-FOIX, Georges de: *Une nouvelle révélation de la Jeunesse de Beethoven*, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 28-37.
- SANDBERGER, Adolf: *Das Erbe Beethovens und unsere Zeit*, in: *Neues Beethoven Jahrbuch*, Bd. 3, 1927, 18-31.
- SCHIEDERMAIR, Ludwig: *Beethovens rheinische Jugend*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927*, 7-10.
- SCHMITZ, Arnold: *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin [u.a.] 1927.
- SÖHLE, Karl: *Beethoven Credo! Confiteor!*, in: Deutsches Beethovenfest Bonn, Bonn 1927, 111-119.
- STEFAN, Paul: *Das Wiener Beethoven-Fest*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Bd. 9, Nr. 4, 1927, 155-157.
- SUARÈS, André: *Notre Beethoven*, in: *La Revue musicale*, Bd. 8, Nr. 6, 1927, 17-27.
- TOLOSA MAGRIÑÁ, Eusebi und TORTELLA, Jaime (Hg.): *1927: primer centenario de la muerte de Beethoven*. *Archivo gráfico de Isidro Magriñá, Sant Cugat 2015*.
- WEINMANN, Karl: *Beethovens Verhältnis zur Religion*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927*, 19-24.
- WOLF, Johannes: *Beethoven Kirchenmusiker?*, in: Guido Adler (Hg.): *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress, Wien 1927*, 123-127.

10.1.2 Goethejahr 1932

Schlüsseldokument

Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*. Rede, gehalten am 18. Januar 1932 in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin.

Verwendete Ausgabe:

MANN, Thomas: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters [1932]*, in: *Essays*, Bd. 3: *Ein Appell an die Vernunft 1926-1933*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 1994, 307-342.

Medialisierungen

DRA: Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*. Rede zum 100. Todestag Johann Wolfgang von Goethes, gehalten in der Preußischen Akademie der Künste Berlin (Fragment der Radioaufnahme), 19.3.1932, Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. Dauer: 8'46. Auch in der Sammlung enthalten: *Gesang der Geister*:

- Schauspieler und Autoren sprechen Texte von und über J. W. von Goethe, hg. v. Valentina Leonhard, München 1998.
- MANN, Thomas: Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters: Rede zum 100. Todestag Goethes, gehalten am 18. März 1932 in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1932.
- MANN, Thomas: Goethe représentant de l'âge bourgeois, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 85-129, übers. v. J.P. S[amson].
- MANN, Thomas: Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters. Ein Vortrag, in: *Neue Rundschau*, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 434-462.

Weitere Quellen

Ausgewertete Sammlungen an Presseauschnitten

- BNF: Centenaire de Goethe (20 Konvolute mit Beiträgen aus französischen, deutschen und internationalen Zeitungen, Zeitschriften und Illustrierten, geordnet nach Städten, Themen, Publikationsformen).
- GSA: Goethe-Gesellschaft. Pressestimmen zur Vorbereitung der Goethe-Feier 1932 (1 Konvolut).
- GSA: Goethe-Gesellschaft. Reichsgedächtnisfeier zum 100. Todestag Goethes 1932. Einsatz von Film und Rundfunk (3 Konvolute).
- GSA: Goethe-Gesellschaft. Reichsgedächtnisfeier zum 100. Todestag Goethes 1932. Sammlung an Zeitungsartikeln über Goethefeiern in deutschen Städten und im Ausland (3 Konvolute).
- HAAB: Das Goethejahr 1932. Eine chronologisch-topographische Übersicht über die Goethe-Feiern.

Veröffentlichte Quellen

- AMANN, Paul: Goethe et les catastrophes politiques de son temps, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 52-71.
- B[ALDENSPENGER], F[ernand]: Quelques présentations récentes de Goethe hors d'Allemagne, in: *Revue de littérature comparée*, Bd. 12, Nr. 1, 1932, 238-244.
- BALDENSPERGER, Fernand: Pour une interprétation correcte de l'épisode d'Euphorien, in: *Revue de littérature comparée*, Bd. 12, Nr. 1, 1932, 142-158.
- BENN, Gottfried: Goethe und die Naturwissenschaften, in: *Neue Rundschau*, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 463-490.
- CAIN, Julien (Hg.): Goethe 1749-1832. Exposition organisée pour commémorer le centenaire de la mort de Goethe, Paris 1932, online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6115178k/fi.image>
- CHEVALEY, Abel: Littérature comparée, in: *Mercure de France*, Bd. 43, Nr. 813, 1932, 733-737.
- CRÉMIEUX, Benjamin: Le centenaire de Goethe, in: *Les Annales*, 1.6.1932.
- CROCE, Benedetto: Goethe ou la métamorphose poétique, in: *Europe*, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 143-160, übers. v. Paul-Henri Michel.
- CURTIVS, Ernst Robert: Goethe ou le classique allemand, in: *Nouvelle revue française*, Bd. 20, Nr. 222, 1932, 3-32, übers. v. Henri Jourdan.

- CURTIUS, Ludwig: Goethe als Erscheinung. Ansprache bei der Goethefeier der Deutschen in Rom am 31. März 1932 im Festsaal der Anima, Rom 1932.
- Deutsche Dichter zum Frankfurter Goethejahr 1932, Frankfurt a.M. 1932.
- FURCHT, Berthold: Goethes letzte Liebe. Ein Goethe-Roman, erschienen in: Die Mirag, 26.3.-7.5.1932.
- GIDE, André: Goethe, in: Nouvelle revue française, Bd. 20, Nr. 222, 1932, 50-59.
- GIDE, André: Leben mit Goethe, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 514-522, übers. v. Ernst Robert Curtius.
- Goethe – Mahner zur Einheit. Der deutsche Aufruf zum 100. Todestag am 22. März, in: Vossische Zeitung, 16.3.1932.
- Goethe und seine Welt. Sammlung Kippenberg. Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste, Berlin 1932.
- GOLTHNER, Wolfgang: Goethes Faust. Ein Vermächtnis. Rede gehalten am 22. Juni 1932 in der Aula der Universität Rostock, Rostock 1932.
- GUNDOLF, Friedrich: Goethe und Walter Scott, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 490-504.
- GUNDOLF, Friedrich: L'enfance de Goethe, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 32-51, übers. v. Marcel Beaufils.
- GUNDOLF, Friedrich: Rede zu Goethes hundertstem Todestag, Berlin 1932.
- HAAS, Willy: Kulturabbau und Goethe-Jahr, in: Die literarische Welt, Bd. 7, Nr. 42, 16.10.1931.
- HAAS, Willy: Soll das Goethe-Jahr 1932 gefeiert werden?, in: Die literarische Welt, Bd. 7, Nr. 38, 18.09.1931.
- HAUPTMANN, Gerhart: Vorspruch, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 433.
- HECKER, Max: La mort de Goethe, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 72-84, übers. v. Marcel Beaufils.
- HESSE, Hermann: Dank an Goethe, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 522-529.
- HESSE, Hermann: Remerciement à Goethe, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 245-254, übers. v. Henri Bloch.
- HILLER, Kurt: Im Namen Goethes, in: Die Weltbühne, Bd. 28, Nr. 12, 22.03.1932, 457-458.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Loi et liberté, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 172-176, übers. v. J. P. Samson.
- INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPÉRATION INTELLECTUELLE (Hg.): Entretiens sur Goethe à l'occasion du centenaire de sa mort, Paris 1932.
- KAYSER, Rudolf: Neue Goetheliteratur, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 570-576.
- LICHTENBERGER, Henri: Goethe und Frankreich, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 18, 1932, 45-51.
- LOISEAU, Hyppolite: Goethe et la Révolution française, in: Revue de littérature comparée, Bd. 12, Nr. 1, 1932, 49-80.
- LUDWIG, Emil: Goethes Weg zum Idealstaat, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 504-514.
- LUKÁCS, Georg: Der faschisierte Goethe, in: Die Linkskurve, Bd. 4 (Goethe-Sonderheft), 1932, 33-40.
- LUKÁCS, Georg: Goethe und die Gegenwart. Einige grundsätzliche Bemerkungen zu den Goethe-Vorträgen der deutschen Sender, in: Arbeiter-Sender, Bd. 5, Nr. 2, 1932, 6.

- LUKÁCS, Georg: Was ist uns heute Goethe? [1932], in: Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32, hg. von Alfred Klein, Berlin, Weimar 1990, 423-432.
- MANN, Thomas: An die japanische Jugend. Eine Goethe-Studie [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. IX: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt a.M. 1990, 282-296.
- MANN, Thomas: Der Allgeliebte [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. XIII: Nachträge, Frankfurt a.M. 1974, 832-833.
- MANN, Thomas: Goethes Laufbahn als Schriftsteller [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. IX: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt a.M. 1960, 333-362.
- MANN, Thomas: Liberté et noblesse, in: Nouvelle revue française, Bd. 20, Nr. 222, 1932, 40-49, übers. v. Félix Berteaux.
- MANN, Thomas: Meine Goethereise [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. XIII: Nachträge, Frankfurt a.M. 1974, 63-75.
- MANN, Thomas: Vorspruch zur Veranstaltungsreihe »Bayerische Dichtung im Goethejahr« [1932], in: Gesammelte Werke, Bd. XIII: Nachträge, Frankfurt a.M. 1974, 620-622.
- ORTEGA Y GASSET, José: Um einen Goethe von Innen bittend. Brief an einen Deutschen, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 551-570, übers. v. Helene Weyl.
- ORTEGA Y GASSET, José: Um einen Goethe von Innen bittend [1932], übers. v. Helene Weyl, in: Gesammelte Werke, Bd. 3, Stuttgart 1978, 267-297.
- PAQUET, Alfons: Goethe gestern, heute und morgen. Ein Gespräch, in: Rufer und Hörer, Bd. 1, Nr. 12, 1932, 521-526.
- PETERSEN, Julius: Erdentage und Ewigkeit. Rede bei der Gedächtnisfeier in Weimar am 22. März 1932, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 18, 1932, 3-22.
- REDSLOB, Edwin: Goethes Stellung zu Volk und Welt [1932], in: Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933, hg. von Christian Welzbacher, Weimar 2010, 101-103.
- ROLLAND, Romain: Meurs et deviens!, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 5-29.
- ROMAINS, Jules: En pensant à Goethe, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 237-244.
- SCHÄFER, Wilhelm: Warum feiern wir Goethe? Festrede zum 100. Todestag im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt am Main, in: Ders.: Deutsche Reden, München 1933, 215-227.
- SCHWEITZER, Albert: Gedenkrede gehalten bei der Feier der 100. Wiederkehr von Goethes Todestag in seiner Vaterstadt Frankfurt a.M. am 22. März 1932, in: Goethe. Vier Reden, Weimar 1999, 9-25.
- SCHWEITZER, Albert: Goethe penseur, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 177-199.
- SCHWEITZER, Albert: Goethe, der Denker [1932], in: Vorträge, Vorlesungen, Aufsätze, hg. von Claus Günzler, Ulrich Luz und Johann Zürcher, München 2003, 96-111.
- SÉNÉCHAL, Christian: Lettres sur Goethe, in: Europe, Bd. 28, Nr. 112, 1932, 287-298.
- SPENLÉ, Jean-Edouard: Lettres allemands, in: Mercure de France, Bd. 43, Nr. 819, 1932, 719-725.
- SUARÈS, André: Goethe l'universel, in: Nouvelle revue française, Bd. 20, Nr. 222, 1932, 60-95.
- TUCHOLSKY, Kurt: Prostitution, in: Die Fackel, Bd. 34, Nr. 873-875, 1932, 10-30.

VALÉRY, Paul: Discours en l'honneur de Goethe [1932], in: Œuvres, hg. von Jean Hytier, Paris 1987.

WASSERMANN, Jakob: Rede an die studentische Jugend über das Leben im Geiste. Zum Goethetag 1932, in: Neue Rundschau, Bd. 43, Nr. 4, 1932, 529-546.

10.1.3 Hugojahr 1935

Schlüsseldokument

MANN, Heinrich: L'exemple | Das grosse Beispiel. Zum fünfzigsten Todestag Victor Hugos, in: Ders.: Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Wolfgang Klein, Anne Flierl und Volker Riedel, Bd. 6: Februar 1933 bis 1935, Teil 1: Texte, Bielefeld 2009, 507-514.

Medialisierungen

MANN, Heinrich: Das große Beispiel. Zum fünfzigsten Todestag Victor Hugos, in: Die neue Weltbühne, Bd. 31, Nr. 22, 1935, 674-677.

MANN, Heinrich: L'exemple, in: Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale, Nr. 53, 1935, 159-163.

Weitere Quellen

Ausgewertete Sammlungen an Presseauschnitten

BNF: Cinquantenaire de Victor Hugo: recueil factice d'articles de presse et de revues (6 Konvolute).

BNF: Fêtes et commémorations concernant Victor Hugo en France, 1935-2003 (enthält das Plakat und das Programm des *Hommage universel à Victor Hugo* am 20. Juni 1935).

BNF: Dossiers biographiques Boutillier du Retail. Documentation sur Victor Hugo (4 Konvolute zu 1935).

BNF: La chaire Victor Hugo à la Sorbonne (5 Konvolute mit Beiträgen aus französischen Zeitungen und Zeitschriften, 1926-1935).

BNF: Cérémonies à la mémoire de Victor Hugo. Recueil factice d'articles de presse et programmes (12 Konvolute zu den Hugo-Jubiläen von 1904 bis 1935).

Veröffentlichte Quellen

ALAIN: Hommage à Victor Hugo, in: Europe, Nr. 150, 1935, 41-61.

ANONYM: In memoriam Victor Hugo, in: Europäische Hefte, Bd. 2, Nr. 20, 1935, 478-480.

ANONYM: Un article de la Pravda, in: L'Humanité, 23.5.1935.

ANONYM: Uraufführung des Hörspiels »Die Stimme Victor Hugo's«, in: Pariser Tageblatt, 10.12.1935.

ARAGON, Louis: L'actualité de Victor Hugo, in: L'Humanité, 29.5.1935.

ARAGON, Louis: Hugo réaliste. Discours prononcé le 5 juin 1935 à la Société allemande des gens de lettres, in: Pour un réalisme socialiste, Paris 1935, 61-67.

ASCOLI, Georges: Réponse à quelques détracteurs de Victor Hugo. Leçon d'ouverture du cours Victor Hugo le 4 décembre 1934, Paris 1935.

- BARING, Maurice: Hommage au poète, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 53, 1935, 154-159.
- BLOCH, Jean-Richard: La part de Hugo, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 172-177.
- CASSOU, Jean: Torquemada, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 74-87.
- CHAMSON, André: Hugo de l'exil, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 88-92.
- CLAUDEL, Paul: Sur Victor Hugo, in: *Œuvres en prose*, hg. von Jacques Petit und Charles Galpérine, Paris 1965, 467-471.
- FRÉVILLE, Jean: Victor Hugo: l'homme public, in: *L'Humanité*, 14.5.1935.
- FRÉVILLE, Jean: La Révolution vue par Hugo, in: *L'Humanité*, 27.5.1935.
- GILLOT, Henri: Conférence pour le cinquantième de la mort de Victor Hugo à l'Université de Strasbourg, in: *Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg*, Bd. 14, Nr. 1, 1935, 1-9.
- GUÉHENNO, Jean: Appel au poète d'aujourd'hui, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 100-113.
- JOACHIM, Hans Arno: Die Stimme Victor Hugos: Hörspiel, Paris 1935.
- JOACHIM, Hans Arno: Die Stimme Victor Hugos, in: *Der Philosoph am Fenster. Essays, Prosa, Hörspiele*, hg. von Wolfgang Menzel, Eggingen 1990, 172-221.
- KANTOROWICZ, Alfred: Das Beispiel des Emigranten Victor Hugo, in: *Pariser Tageblatt*, 5.5.1935.
- MANN, Heinrich: Victor Hugo, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 23-40, übers. v. Marcel Beaufrils.
- PICARD, Gaston: Victor Hugo en proie aux enfants. Une enquête auprès des lycées et des écoles, in: *La Muse française*, Bd. 14, Nr. 3, 1935, 288-298.
- RAYMOND, Marcel: Points de vue sur Hugo, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 123-134.
- ROLLAND, Romain: Le vieux Orphée, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 5-22.
- SAURAT, Denis: Le grand poète épique. *La fin de Satan et Dieu*, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 135-163.
- SOUPAULT, Philippe: Depuis *Les Châtiments...*, in: *Europe*, Nr. 150, 1935, 164-171.
- TILGHER, Adriano: Le dernier des prophètes, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 53, 1935, 169-175.
- TOLSTOJ, Aleksej: Romantisme hugolien et romantisme soviétique, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 53, 1935, 176-178.
- UNANUMO, Miguel de: L'espagnolisme de Victor Hugo, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 53, 1935, 164-169.
- VAILLANT-COUTURIER, Paul: A la veille du congrès mondial des écrivains. Oui, avec Hugo!, in: *Commune*, Bd. 2, Nr. 22, 1073-1075.
- VALÉRY, Paul: Victor Hugo créateur par la forme [1935], in: *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Paris 1987, 583-590.
- VON ZWEHL, Hans Wilhelm: Victor Hugo als Emigrant. Ein Besuch im Hause des Dichters, in: *Pariser Tageblatt*, 7.2.1934.
- Victor Hugo vu par Maurice Baring, Heinrich Mann, Miguel de Unamuno, Adriano Tilgher, Alexis Tolstoï, in: *Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale*, Nr. 53, 1935, 153-178.
- VOSSLER, Karl: Victor Hugo [1935], in: *Die romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, hg. von Hugo Friedrich, München 1965, 291-295.

10.1.4 Goethejahr 1949

Schlüsseldokument

Thomas Mann: Ansprache im Goethejahr 1949, gehalten am in der Paulskirche in Frankfurt am Main am 25. Juli und im Deutschen Nationaltheater in Weimar am 1. August 1949.

Verwendete Ausgabe:

MANN, Thomas: Ansprache im Goethejahr 1949, in: Essays VI 1945-1950, hg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 670-688.

MANN, Thomas: [Ansprache in Weimar], Essays VI 1945-1950, hg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 694-697.

Medialisierungen und Varianten

MANN, Thomas: Ueber Goethe, in: Neue Welt, Bd. 4, Nr. 16, 1949, 22-25.

MANN, Thomas: Thomas Mann über Goethe, in: Zu neuen Ufern. Essays über Goethe, Berlin 1949, 105-108.

MANN, Thomas: Ansprache im Goethe-Jahr, in: Das neue Wort. Zeitschrift für politische, soziale und kulturelle Neugestaltung, Bd. 4, Nr. 6, 1949, 1-10.

MANN, Thomas: Commémoraison de Goethe, in: Documents. Revue du dialogue franco-allemand, Nr. 7/8, 1949, 680-694, übers. v. E. d'Oc.

MANN, Thomas: Pourquoi je suis venu à Weimar, in: Les lettres françaises, Bd. 9, Nr. 273, 18.8.1949.

MANN, Thomas: Divin et diabolique titan de la culture olympienne. Goethe, explosion du génie allemand, in: Les lettres françaises, Bd. 9, Nr. 275, 1.9.1949.

MANN, Thomas: Goethe, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. IV: Der Weisheit letzter Schluss – The final sum of all wisdom, London 1949, 4-14, übers. v. Leonora Unger.

MANN, Thomas: Goethe, the German Miracle, in: The British Broadcasting Corporation (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe 1749-1949. A Radio Commemoration, London 1949, 14-19.

MANN, Thomas: Goethe and the unity of Germany, in: Common cause. A journal of one world, Bd. 3, Nr. 3, 1949, 133-134.

MANN, Thomas: Goethe, the German Miracle, in: The Listener, Bd. 43, Nr. 1098, 1950, 251-252.

MANN, Thomas: Goethe, das deutsche Wunder, in: Der Monat, Nr. 11, 1949, 13-17.

MANN, Thomas: Goethe, der Gegenwärtige, in: Sie und er, Bd. 25, Nr. 34, 1949.

MANN, Thomas: Lotte in Weimar/Ich stelle mich der Freundschaft und dem Haß, in: Für Dich, Bd. 4, Nr. 33, 1949.

Weitere Quellen

Ausgewertete Sammlungen an Presseauschnitten

HAAB: Deutsche Goethefeiern 1949; Goethefeiern 1949 – Bücher und Vorträge; Goethefeiern 1949 – Ausland (3 Konvolute).

BNF: Goethe. Deuxième centenaire de la naissance de Goethe (1 Konvolut).

Tonträger

DRA: Was bedeutet Goethe wirklich für die Deutschen im Jahr 1949? Bearbeitung einer Massenumfrage durch Hans Georg Brenner, Erich Peter Neumann und Elisabeth Noelle, ausgestrahlt vom 12.-18.7.1949, NWDR. Dauer insgesamt 123'08.

DRA: Goethe erzählt sein Leben, Hörfolge von Hans-Egon Gerlach, 35 Sendungen, ausgestrahlt vom 2.1.1949 bis 28.8.1949 im NWDR [Schallarchiv NDR, auszugsweise gehört im DRA].

DRA: Sie waren dabei. Goethe beinahe am Mikrophon, nachgestellte Szenen zum 74. Geburtstag von Johann Wolfgang Goethe von Werner Brink, ausgestrahlt am 25. August 1949 im RIAS. Dauer 27'36 [Schallarchiv DRadio LILA, gehört im DRA]

DRA: J.W. Goethe antwortet nicht, Kurzhörspiel von [Urheber nicht ermittelt], ausgestrahlt am 28.2.1949 im NWDR. Dauer: 17'06 [Schallarchiv NDR, gehört im DRA].

DRA: Verspäteter Beitrag zum Goethejahr von [Urheber nicht ermittelt], ausgestrahlt am 21.9.1949 im NWDR. Dauer 13'04 [Schallarchiv WDR, gehört im DRA].

Veröffentlichte Quellen

ABUSCH, Alexander: Der klassische Nationalautor, in: Deutsches Bekenntnis zu Goethe. Festgabe zur Goethe-Feier der Deutschen Nation, Leipzig 1949, 11-13.

ALEWYN, Richard: Goethe als Alibi, in: Hamburger akademische Rundschau, Bd. 3, Nr. 8-10, 1949, 685-687.

ANGELLOZ, Joseph-François: Actualité de Goethe, in: Etudes germaniques, Bd. 4, Nr. 23, 1949, 97-103.

ANGELLOZ, Joseph-François: Goethe, Paris 1949.

B[OUMARD], L[uc]-A[ntoine]: De Kafka à Ernst Jünger, in: Documents. Revue du dialogue franco-allemand, Nr. 7/8, 1949, 673-676.

BAB, Julius: Das Leben Goethes. Eine Botschaft, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. I: Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit, London 1949, 31-33.

BECHER, Johannes R.: Der Befreier. Rede, gehalten am 28. August 1949 im Nationaltheater Weimar zur 200. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Wolfgang von Goethe, Berlin 1949.

BERGSTRAESSER, Arnold: Goethe in Aspen and the world community, in: Common cause. A journal of one world, Bd. 3, Nr. 2, 1949, 30.

BERGSTRAESSER, Arnold (Hg.): Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949, Chicago 1950.

BEUTLER, Ernst: Goethe, in: Unesco (Hg.): Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort, Paris 1949, 11-32.

- BORGESE, Antonio Giuseppe: The message of Goethe, in: Arnold Bergstraesser (Hg.): Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949, Chicago 1950, 3-22.
- BOYER, Jean: Pour connaître la pensée de Goethe, Paris 1949.
- BRENNER, Hans Georg, NEUMANN, Erich Peter, NOELLE, Elisabeth: Goethe 1949. Funkbearbeitung einer Massen-Umfrage in drei Teilen, 2. Aufl., Allensbach 1952.
- BRION, Marcel: Goethe: Génie et destinée, Paris 1949.
- BUTLER, E.M.: Die Faust-Legende. Thomas Mann und die deutsche Jugend, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. X: Weltliteratur – World Literature, London 1949, 170-174.
- CATLIN, George: Goethe and the fight for human values, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. IV: Der Weisheit letzter Schluss – The final sum of all wisdom, London 1949, 70-84.
- CURTIUS, Ernst Robert: Goethe – Grundzüge seiner Welt [1949], in: Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil III 1870-1918, München 1984, 308-313.
- CURTIUS, Ernst Robert: Goethe oder Jaspers [1949], in: Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil III 1870-1918, München 1984, 304-307.
- DEUTSCHER GOETHE-AUSSCHUß (Hg.): Festgabe zur Goethe-Feier der Deutschen Nation in Weimar anlässlich der 200. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Wolfgang Goethe am 28. August 1949, Leipzig 1949.
- DROUIN, Marcel: La Sagesse de Goethe. Préface d'André Gide, Paris 1949.
- DU BOS, Charles: Goethe, Paris 1949.
- FRANÇOIS, Michel (Hg.): Goethe et la France 1749-1949. Exposition organisée pour la commémoration du bicentenaire de la naissance de Goethe, Paris 1949.
- FRIEDRICH, Oskar: A world celebrates Goethe. Reports of Goethe celebrations from many parts of the world, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. XII: Der Weltbund, London 1949, 312-334.
- FUNKE, Erich: The Goethe Year (1949) in U.S.A., in: The German Quarterly, Bd. 24, Nr. 1, 1951, 23-31.
- GERLACH, Hans Egon, HERRMANN, Otto: Goethe erzählt sein Leben. Ein Lebensbericht aus Selbstzeugnissen Goethes und Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen [1949], Frankfurt a.M. 1982.
- Goethe und die Wissenschaft: Vorträge gehalten anlässlich des Internationalen Gelehrtenkongresses zu Frankfurt a.M. im August 1949, Frankfurt a.M. 1951.
- GOLDMANN, Lucien: Goethe et la Révolution française, in: Etudes germaniques, Bd. 4, Nr. 2-3, 1949, 187-202.
- GROTEWOHL, Otto: Amboß oder Hammer. Rede an die deutsche Jugend auf der Goethefeier der Freien Deutschen Jugend am 22. März 1949 in der Weimar-Halle, Berlin 1949.
- HARCOURT, Robert d': La religion de Goethe, Strasbourg 1949.
- HUTCHINS, Robert M.: Goethe and the unity of mankind, in: Arnold Bergstraesser (Hg.): Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949, Chicago 1950, 385-402.

- HUTCHINS, Robert M., NIEBUHR, Reinhold, SCHUSTER, George N.: What happens in Faust? (NBC Radio Discussion), in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. IV: Der Weisheit letzter Schluss – The final sum of all wisdom, London 1949, 50-53.
- JASPERS, Karl: Goethes Menschlichkeit, in: Der Monat, Nr. 11, 1949, 3-12.
- KÄSTNER, Erich: Das Goethe-Derby [1949], in: Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, Kleine Prosa, hg. von Hermann Kurzke, München 2004, 312-313.
- KOLB, Walter: Goethe und Deutschland, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. I: Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit, London 1949, 2-10.
- LEITHÄUSER, Joachim G.: Das Goethejahr ist überstanden. Rückblick und Bilanz, in: Der Monat, Nr. 15, 1949, 286-296.
- LUKÁCS, György: Goethe et son époque, Paris 1949, übers. v. Lucien Goldmann.
- MACNEICE, Louis: Goethe's Faust. Part 1 & 2 [1949], London 2008.
- MAHADEVAN, T.M.P.: Western and eastern thought, in: Arnold Bergstraesser (Hg.): Goethe and the modern age. The international convocation at Aspen, Colorado 1949, Chicago 1950, 285-303.
- MAITRA, Sisir Kumar: Why Goethe appeals to the Indian Mind, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. X: Weltliteratur – World Literature, London 1949, 222-227.
- M[ANN] B[ORGESE], E[lisabeth]: Goethe and the unity of mankind. A report on the Goethe Bicentennial Convocation in Aspen, Colorado, in: Common cause. A journal of one world, Bd. 3, Nr. 3, 1949, 113-132.
- MANN, Thomas: Études: Goethe, Nietzsche, Joseph et ses frères, Lausanne 1949, übers. v. Philippe Jaccottet.
- MANN, Thomas: The life and work of Goethe, in: Picture Post, Bd. 4, Nr. 33, 1949.
- MANN, Thomas: Goethe at the height of his power, in: Picture Post, Bd. 4, Nr. 34, 1949.
- MANN, Thomas: Phantasie über Goethe als Einleitung zu einer amerikanischen Auswahl aus seinen Werken [1948], in: Essays VI 1945-1950, hg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 300-347.
- MANN, Thomas: Goethe und die Demokratie [1949], in: Essays VI 1945-1950, hg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 606-636.
- MANN, Thomas: Die drei Gewaltigen [1949], in: Essays VI: 1945-1950, hg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 650-660.
- MANN, Thomas: Goethe der Gegenwärtige [1949], in: Essays VI: 1945-1950, hg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 689-691.
- MANN, Thomas: Reisebericht [1949], in: Essays VI 1945-1950, hg. von Herbert Lehnert, Frankfurt a.M. 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 19.1), 704-717.
- MISTRAL, Gabriela: Recado terrestre, in: Unesco (Hg.): Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort, Paris 1949, 87-93.

- ORTEGA Y GASSET, José: Über einen zweihundertjährigen Goethe, in: Hamburger akademische Rundschau, Bd. 3, Nr. 8-10, 1949, 572-588, übers. v. Rudolf Grossmann, Hans Schneider.
- PASCAL, Roy: Thomas Manns »Dr. Faustus«, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. X: Weltliteratur – World Literature, London 1949, 174-179.
- PRYCE-JONES, Alan: Goethe und die Welt von Heute, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. IV: Der Weisheit letzter Schluss – The final sum of all wisdom, London 1949, 15-21, übers. v. Lutz Weltzmann.
- RADHAKRISHNAN, Sarvepalli: Goethe, in: UNESCO (Hg.): Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort, Paris 1949, 113-123.
- ROY, Michel: Le cas Thomas Mann, in: Documents. Revue du dialogue franco-allemand, Nr. 7/8, 1949, 695-702.
- SCHLAUS, Peter: Nachlese zum Goethejahr, in: Rufer und Hörer, Nr. 5, 1950, 296-299.
- SENGHOR, Léopold Sédar: Le message de Goethe aux Nègres-nouveaux, in: Unesco (Hg.): Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort, Paris 1949, 153-161.
- SHRAVAKA: Goethe, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. X: Weltliteratur – World Literature, London 1949, 184f.
- THE BRITISH BROADCASTING CORPORATION (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe 1749-1949. A Radio Commemoration, London 1949.
- TJULPANOW, Sergei Iwanowitsch: Goethe und das Lager der Demokratie, in: Neue Welt. Halbmonatsschrift, Bd. 4, Nr. 15, 1949, 3-13.
- UNESCO (Hg.): Goethe. Hommage de l'UNESCO pour le deuxième centenaire de sa mort, Paris 1949.
- UNGER, Wilhelm (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year. Eine internationale zweisprachige Festschrift in 12 Teilen anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr von Goethes Geburtstag, London 1949.
- WEXLER, Alexandra: Goethe in Russland, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. X: Weltliteratur – World Literature, London 1949, 228-233.
- WIESE, Benno von: Das Dämonische in Goethes Weltbild und Dichtung, in: Wilhelm Unger (Hg.): Das Goethe-Jahr. The Goethe-Year, Bd. VIII: Stirb und werde – Die and become, London 1949, 146-152.

10.1.5 Hugojahr 1952

Schlüsseldokument

Louis Aragon (Hg.): Avez-vous lu Victor Hugo? Anthologie poétique commentée, Paris 1952.

Medialisierungen

ARAGON, Louis: Avez-vous lu Victor Hugo?, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 403, 1952.

ARAGON, Louis: Hugo, poète réaliste, Paris 1952.

Weitere Quellen

Ausgewertete Sammlungen an Presseauschnitten

BNF: Fêtes et commémorations concernant Victor Hugo en France, 1935-2003 (enthält das Programm des Hommage national à Victor Hugo am 10. Juni 1952 im Panthéon).

BNF: Recueil. Articles sur Victor Hugo, 1937-1952 (2 Konvolute mit Beiträgen aus französischen Zeitungen und Zeitschriften, darunter zwei Artikel zum Hugojahr 1952).

HAAB: Zu Viktor Hugos 150. Geburtstag, aus verschiedenen Tageszeitungen (4 Artikel).

Tonträger

INA: Raymond Isay: Victor Hugo, l'Européen. Vier Sendungen im Rahmen der Université radiophonique internationale, Programme National, 30.11, 8., 15., 22.12.1951.

Veröffentlichte Quellen

ABRAHAM, Pierre: Défendre la République, in: Europe, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 3-16.

ABRAHAM, Pierre: Il y a plusieurs manières de commémorer Victor Hugo, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 403, 28.2.1952.

ALBOUY, Pierre: Aragon, critique de Hugo ou De l'esprit de parti dans la critique, in: La nouvelle critique, Nr. 36, 1952, 38-52.

Les jeunes écrivains lisent-ils Hugo?, in: Le Figaro littéraire, 23.2.1952.

ANONYM: Victor Hugo, Résistant du 2 décembre, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 400, 7.2.1952.

ANONYM: Pour la restauration du monument à Victor Hugo, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 404, 6.3.1952.

ANONYM: Retour d'U.R.S.S. Voilà ce qu'a dit Jean Hugo, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 409, 10.4.1952.

ANONYM: Hommage à Victor Hugo au Panthéon, in: Le Monde, 26.2.1952.

ANONYM: Les cent cinquantenaires de Victor Hugo, in: Le Monde, 29.3.1952.

ARAGON, Louis: Hugo vivant, in: Europe, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 239-245.

ARAGON, Louis: Le parti communiste français et Victor Hugo, in: La Pensée, Nr. 42-43, 1952, 37-51.

ARAGON, Louis: Avez-vous lu Victor Hugo? [1952/1969], hg. v. Michel Apel-Muller, Paris 1985.

ARNOUX, Alexandre: Allocution prononcé lors de la cérémonie du 26 février 1952 à l'Hôtel de Massa, in: Hommage national à Victor Hugo, 1802-1952, Paris 1953, 17-18.

AUDIAT, Pierre: Victor Hugo travesti, in: Le Monde, 28.2.1952.

COIPILET, Robert: Victor Hugo et Hugo, in: Le Monde, 5.4.1952.

CROUZET, Paul: Pour qui l'enseignement de Victor Hugo?, in: Europe, Bd. 30, Nr. 145-150, 1952, 76-77.

ELUARD, Paul: Hugo, poète vulgaire. Discours prononcé à Moscou à la session de l'Institut scientifique de l'U.R.S.S, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 405, 13.03.1952.

GREGH, Fernand: Au maître, in: Les lettres françaises, Bd. 11, Nr. 403, 28.02.1952.

GUILLEMIN, Henri: Hugo et son poème *Dieu* (vers inédits), in: Europe, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 98-124.

- GUIMBAUD, Louis: Juliette Drouet avant Victor Hugo, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 49-75.
- Hommage national à Victor Hugo, 1802-1952, Paris 1953.
- HUGO, Victor: Non, je ne suis pas stalinien, in: *Le Figaro*, 8.3.1952.
- LEVAILLANT, Maurice: Le vrai Victor Hugo, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 76-77.
- MARIE, André: Discours prononcé lors de la cérémonie du 17 mai 1952 à l'Hôtel de Massa, Hommage national à Victor Hugo, 1802-1952, Paris 1953, 49-54.
- MAYER, Hans: Victor Hugos Leben und Lebenswerk, in: *Victor Hugo: ein Material zur Ausgestaltung von Feierstunden anlässlich seines 150. Geburtstages am 26. 2.1952*, Berlin 1952, 4-14.
- MORGAN, Claude: Hugo des *Châtiments*, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 403, 28.02.1952.
- PARAF, Pierre: Victor Hugo et la littérature de Résistance, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 402, 21.02.1952.
- REMEDY, Christian: Une interview de Paul Eluard. Retour de Moscou, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 406, 20.03.1952.
- ROY, Claude: Notes sur la lecture des poètes nommés Victor Hugo, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 80-87.
- SALMON, André et BERRY, André (Hg.): *Victor Hugo tel qu'en lui-même enfin... Florilège poétique*, Paris 1952.
- Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Viertes Jahr 1952, Reprint-Ausg., Berlin 1988.
- VERCORS: Quatre-vingt-treize, in: *Europe*, Bd. 30, Nr. 74-75, 1952, 139-144.
- Victor Hugo: ein Material zur Ausgestaltung von Feierstunden anlässlich seines 150. Geburtstages am 26. 2.1952, Berlin 1952.
- WURMSER, André: Quatre-vingt-treize, in: *Les lettres françaises*, Bd. 11, Nr. 403, 28.02.1952.

10.1.6 Beethovenjahr 1970

Schlüsseldokument

LUDWIG VAN: EIN BERICHT. Regie: Maurico Kagel. Deutschland WDR 1970.

Verwendete Ausgabe:

LUDWIG VAN: A REPORT [1970], Regie: Mauricio Kagel, DVD Winter&Winter 2007.

Medialisierungen

KAGEL, Mauricio: Ludwig van, Hamburg, Deutsche Grammophon 1970.

KAGEL, Mauricio: ludwig van. hommage von beethoven, London, Universal Edition, 1970.

Weitere Quellen

BA: Artikel aus deutschen und österreichischen Zeitungen und Zeitschriften aus dem Jahr 1970.

Tonträger

INA: Année Beethoven, letzte Sendung des Beethoven-Zyklus von Brigitte und Jean Masin zum Beethovenjahr, ausgestrahlt am 18.3.1971 in France Culture. Dauer insgesamt 44'00.

Veröffentlichte Quellen

- ADORNO, Theodor W.: Beethovens Spätstil [1937], in: Mario Wildschütz (Hg.): Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 14-19. Beethoven-Symposium Wien 1970: Bericht, Wien 1971.
- BROCKHAUS, Heinz Alfred, NIEMANN, Konrad (Hg.): Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß: 10.-12. Dezember 1970 in Berlin, Berlin 1971.
- DAHLHAUS, Carl, MARX, Hans Joachim, MARX-WEBER, Magda, MASSENKEIL, Günther (Hg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bonn 1970, Kassel 1971.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970, Mainz 1972.
- ESCHMANN, Wolfgang: Armer, gequälter Jubilar Beethoven, in: Rhein-Zeitung, 12.-13.12.1970.
- FAUST, Karl: Interview mit Mauricio Kagel [1970], online unter netzspannung.org/learning/meimus/sacre/documents/Interview-Kagel.pdf
- GULDA, Friedrich: In eigener Sache, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 70-72.
- KAGEL, Mauricio: Anlässlich der Schalplattenaufnahme von »Ludwig van«, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 66-69.
- KAGEL, Mauricio: Zu »Ludwig van«, in: Mario Wildschütz (Hg.): Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 56-61.
- Kagel und der 200. Geburtstag Beethovens, in: Melos, Bd. 37, 1970, 365-368.
- MARCO, Tomás: Uraufführung von Kagels »Ludwig van« in Madrid, in: Melos, Bd. 37, 1970, 166-167.
- MASSENKEIL, Günther: Internationale Beziehungen im Leben und im Werk Beethovens, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 17-23.
- METZGER, Heinz-Klaus: Zur Beethoven-Interpretation, in: Mario Wildschütz (Hg.): Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 7-13.
- PACHNICKE, Peter: Beethoven als Ware. Geschäft mit der Klassik, in: Sonntag. Die kulturpolitische Wochenzeitung, 13.12.1970.
- PAULI, Hansjörg: Un certain sourire, in: Mario Wildschütz (Hg.): Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 20-30.
- PLATEN, Emil: Zum Stand der Beethoven-Forschung, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 40-48.
- REBLING, Eberhard: Der Jakobiner Beethoven, in: Die Weltbühne, Bd. 25, Nr. 23, 1970, 729-731.

- SCHMIDT, Felix: »Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung.« Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel über Beethovens Musik, in: Der Spiegel, Bd. 24, Nr. 37, 07.09.1970.
- SCHREIBER, Marion: Geborene Keverich. Ist der Winzer aus Köwerich ein Beethoven-Nachfahr?, in: Die Zeit, 7.2.1969.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz: Kurzwellen mit Beethoven, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 64-65.
- WILDSCHÜTZ, Mario (Hg.): Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970.

10.1.7 Ausgewertete Jahrgänge von Zeitungen und Programmzeitschriften

1927

- Vossische Zeitung, <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/27112366/>
- Neue Freie Presse, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp>
- Radio Wien, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=raw>
- Die Mirag.
- La Parole libre TSF.

1932

- Der deutsche Rundfunk.
- Der deutsche Sender.
- Die Mirag.
- Die Sendung.
- Die Sürag.

1935

- L'Humanité, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327877302/date>
- Le Populaire, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34393339w/date>

1949

- Hör zu!
- Radio-télévision 49.
- Le Monde, <https://www.lemonde.fr/archives-du-monde/>

1952

- Radio Liberté.
- Télérama.
- Les lettres françaises.
- Le Monde, <https://www.lemonde.fr/archives-du-monde/>
- L'Humanité.
- Le Figaro.

10.1.8 Konsultierte Datenbanken

- BA: Pressekatalog, <https://www.beethoven.de/de/bibliothek#kataloge>
 BNF: Catalogue général, <https://catalogue.bnf.fr/index.do>
 DNB: Katalog der Exilsammlungen, <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showSearchForm#top>
 DRA: Schriftsteller im Rundfunk – Autorenauftitte im Rundfunk der Weimarer Republik 1924-1932, <http://dienste.dra.de/schriftsteller/index.php>
 DRA: Ard-Hörfunkdatenbank (vor Ort konsultierbar).
 Gemeinsamer Verbundkatalog (GVK): <https://kxp.k10plus.de/>
 INSTITUT FRANÇAIS DE L'ÉDUCATION: Presse de l'éducation, <http://www.inrp.fr/presse-education/recherche.php?>
 INA: Catalogue des fonds audiovisuels, <http://inateque.ina.fr/>
 ÖNB: ANNO – Historische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/>
 Weimarer Goethe-Bibliographie online: <https://lhwei.gbv.de/DB=4.1/>

10.1.9 Sonstige Primärliteratur

- ABERT, Hermann: Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 2, Nr. 3, 1920, 417-433.
 ADLER, Guido: Die Wiener klassische Schule, in: Ders. (Hg.): Handbuch der Musikgeschichte [1924/1930], Bd. 3, München 1985, 768-795.
 ANONYM: Un congrès d'écrivains pour la défense de la culture, in: Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale, Nr. 56, 1935, 174-184.
 ANONYM: Une allocution de Victor Hugo lue place de la République lors de l'hommage aux victimes, in: Le Monde, 10.1.2016
 ANONYM: Vom armen B., in: Der Spiegel, Bd. 24, Nr. 37, 07.09.1970.
 ARAGON, Louis: Journal d'une poésie nationale, Lyon 1954.
 BA: Presseauschnitte zu den Beethovenfeiern anlässlich des 125. Todestages 1952 in der DDR (2 Konvolute).
 BEETHOVEN, Ludwig van: Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 5: 1823-1825, hg. v. Sieghard Brandenburg, München 1996.
 BÖHM, Wilhelm: Faust der Nichtfaustische, Halle 1933.
 BOISSY, Gabriel: La glorification de Beethoven, in: La Plume, 1.5.1905.
 BRECHT, Bertolt: Gespräch über Klassiker, in: Schriften 1914-1933, Bd. 21, hg. v. Werner Hecht, Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1992, 309-315.
 CALVINO, Italo: Perché leggere i classici [1981], in: Perché leggere i classici, Milano 1991, 11-19.
 CARO, Elme-Marie: Les deux Allemagnes. Madame de Staël et Henri Heine, in: Revue des deux mondes, Bd. 41, Nr. 96, 1871, 5-20.
 CLAUDEL, Paul: Œuvre poétique, hg. v. Jacques Petit, Paris 1967.
 CLAUDEL, Paul, PAULHAN, Jean: Lettres de Paul Claudel à Jean Paulhan (1925-1954), hg. v. Catherine Mayaux, Bern [u.a.] 2004.
 CLOSSON, Ernest: L'élément flamand dans Beethoven, Brüssel 1928.

- COCTEAU, Jean: *Le Coq et l'Arlequin*, Paris 1918.
- COETZEE, John M.: What is a classic?, in: *Current Writing. Text and Reception in Southern Africa*, Bd. 5, Nr. 2, 1993, 7-24.
- DEHMEL, Richard: Der Olympier Goethe. Ein Protest [1908], in: Karl Robert Mandelkow (Hg.): *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil III 1870-1918*, München 1979, 354-357.
- ECKERMANN, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [1836], hg. v. Christoph Michel, Frankfurt a.M. 1999 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, II, 12).
- ELIOT, T.S.: *What is a classic?*, London 1945.
- FLAUBERT, Gustave: *Correspondance*, hg. v. Danielle Girard und Yvan Leclerc, online unter <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/quitter.html>
- FRIEDEL, Egon, POLGAR, Anton: Goethe. Eine Grotteske in zwei Bildern (II. Bild), in: *Die Weltbühne*, Bd. 28, Nr. 15, 1932, 557-561.
- FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel*, Paris 1690, online unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f416.image>
- GIDE, André: *Nationalisme et littérature*, in: *Nouvelle revue française*, Bd. 5, 1909, 429-434.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1986 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche 14).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Gedichte (1800-1832)*, hg. v. Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1988 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 2).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Wanderjahre [1829]*, hg. v. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1989 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 10).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tode*, hg. v. Horst Fleig, Frankfurt a.M. 1993 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, II, 11).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Campagne in Frankreich, Belagerung von Mainz, Reise-schriften*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1994 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 16).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa, Epen*, hg. v. Waltraud Wiehölter, Frankfurt a.M. 1994 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I, 8).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Digitale Edition*, hg. v. Anne Bohnenkamp, Silke Henke, Fotis Jannidis, Frankfurt a.M., Weimar, Würzburg 2018, online unter <http://www.faustedition.net/>
- GRILLPARZER, Franz: *Rede am Grabe Beethovens*, in: *Grillparzer's sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 8, Stuttgart 1874, 118-122.
- GUÉHENNO, Jean, ROLLAND, Romain: *L'indépendance de l'esprit: correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland (1919-1944)*, Paris 1975.
- HAAS, Willy: *Die literarische Welt: Erinnerungen*, München 1960.
- HALM, August: *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913.

- HILLER, Ferdinand: Aus den letzten Tagen Ludwig van Beethoven's, in: Aus dem Tonleben unserer Zeit, Leipzig 1871, 169-179.
- HOFFMANN, E.T.A.: Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven [1810], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 12, Nr. 40 u. 41, online unter <http://www.zbk-online.de/texte/A1094.htm>
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Victor Hugo [1901/1937], Paris 1990, übers. v. Maria Ley-Deutsch.
- HONNEFELDER, Gottfried: Warum Klassiker? Zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker, in: Ders. (Hg.): Warum Klassiker? Ein Almanach zu Eröffnungsedition der Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt a.M. 1985, v-XI.
- HUGO, Victor: Actes et paroles, Bd. I: Avant l'exil, 1841-1851, Paris 1882 (Œuvres complètes), online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374560/>
- HUGO, Victor: Actes et paroles, Bd. II: Pendant l'exil, 1852-1870, Paris 1883 (Œuvres complètes), online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37457b>
- HUGO, Victor: Poésie, Bd. VIII: La légende des siècles II, Paris 1883 (Œuvres complètes), online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37480v>
- HUGO, Victor: Histoire d'un crime [1877]. Edition numérique, préface et annotée, hg. v. Jean-Marc Hovasse, Guy Rosa, online unter http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Histoire_crime/Default.htm
- HUGO, Victor: Le droit et la loi: introduction au livre Actes et paroles, Paris 1875, online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5457828b>
- HUGO, Victor: Les Misérables, édition critique et génétique, hg. v. Guy Rosa, online unter http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Consultation/Cadres_Miserables.htm?Submit2=Consultation
- HUGO, Victor: Œuvres poétiques, 3 Bde, hg. v. Pierre Albouy, Paris 1964-1974.
- HUGO, Victor: Quatre-vingt-treize, Paris 1876, online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626534g>
- JOACHIM, Hans Arno: Der Philosoph am Fenster. Essays, Prosa, Hörspiele, hg. v. Wolfgang Menzel, Eggigen 1990.
- JOACHIMSON, Felix: Beethoven in der Meinung der jungen Musiker. Eine Rundfrage, in: Willy Haas (Hg.): Zeitgemäßes aus der »Literarischen Welt« von 1925-1932, Stuttgart 1963, 89-93.
- KIESEWETTER, Raphael Georg: Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachstumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christentums bis auf unsre Zeit, Leipzig 1834.
- LA BRUYÈRE, Jean de: Les Caractères [1688-1694], hg. von Emmanuel Bury, Paris 2004.
- LALOU, René: Goethe, classique français?, in: La Revue des vivants, Nr. 7, 1933, 1709-1713.
- LUDWIG, Emil: Hier irrt Goethe, in: Die Weltbühne, Bd. XXIII, Nr. 44, 01.11.1927, 677-680.
- MANN, Heinrich: Sammlung der Kräfte [1934], in: Ders.: Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe, hg. v. Wolfgang Klein, Anne Flierl, Volker Riedel, Bd. 6: Februar 1933 bis 1935, Teil 1: Texte, Bielefeld 2009, 389-397.
- MANN, Heinrich: Victor Hugo [1931], in: Geist und Tat. Franzosen 1780-1930, Leipzig, Weimar 1980, 51-69.

- MANN, Thomas, HAMBURGER, Käthe: Briefwechsel 1932-1955, hg. v. Hubert Brunträger, Frankfurt a.M. 1999.
- MANN, Thomas: Appel à la raison, in: *Europe*, Bd. 24, Nr. 96, 1930, 457-481.
- MANN, Thomas: Deutschland und die Deutschen, in: *Essays*, Bd. 5: Deutschland und die Deutschen 1938-1945, hg. v. Hermann Kurzke, Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 1996, 260-281.
- MANN, Thomas: Lotte in Weimar, hg. v. Werner Frizen, Frankfurt a.M. 2003 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9).
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei [1848], online unter http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/marx_manifestws_1848?p=14
- MOMMSEN, Katharina: Goethe und unsere Zeit. Festrede im Goethejahr 1999 zur Eröffnung der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft im Nationaltheater zu Weimar am 27. Mai 1999, Frankfurt a.M. 1999.
- MYTHOS BEETHOVEN. SEIN LEBEN IN 6 SONATEN. Regie: Thomas von Steinaecker, Georg Wübbolt und Carl von Karstedt. Deutschland ZDF/3sat 2016.
- PÉRET, Benjamin: Le déshonneur des poètes [1945], *Œuvres complètes*, Bd. 7, Paris 1995, 7-12.
- PERRIGNON, Judith: Victor Hugo vient de mourir, Paris 2015.
- PETERSEN, Julius: Goethe-Verehrung in fünf Jahrzehnten. Ansprache zur Feier des 50jährigen Bestehens der Goethe-Gesellschaft am 27. August 1935, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, Bd. 21, 1935, 1-25.
- RAUSCHNING, Hermann: Die Revolution des Nihilismus [1938], Zürich 1964.
- RAUSCHNING, Hermann: Die Zeit des Deliriums, Zürich 1947.
- RIEMANN, Hugo: L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, 3 Bde, Berlin 1918-1919.
- RIEMER, Friedrich Wilhelm: Mitteilungen über Goethe [1841], hg. v. Arthur Pollmer, Leipzig 1921.
- RÍOS, Miguel: A song of joy [1970], YouTube (dort datiert 17.1.2009), online unter https://www.youtube.com/watch?v=QPvp_OLGIho
- ROLLAND, Romain: Vie de Beethoven [1903], Paris 1911, online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k993647q>
- ROLLAND, Romain: Fièvre déclaration d'intellectuels in: *L'Humanité*, 26.6.1919, online unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k255686v/>
- ROLLAND, Romain: Au nom de Beethoven, in: *Le Populaire*, 18.12.1920.
- ROLLAND, Romain: Compagnons de route: essais littéraires, Paris 1936.
- ROLLAND, Romain: Beethoven. Les grandes époques créatrices [1928-1957], Paris 1966.
- ROLLAND, Romain, HESSE, Hermann: D'une rive à l'autre. Hermann Hesse et Romain Rolland. Correspondance, fragments du journal et textes divers, hg. v. Pierre Grappin, Paris 1972.
- ROLLAND, Romain, CHÂTEAUBRIANT, Alphonse de: L'un et l'autre. Choix de lettres, Bd. II: 1914-1944, hg. v. L.-A. Maugendre, Paris 1996.
- ROLLAND, Romain, ZWEIG, Stefan: Correspondance 1920-1927, hg. v. Jean-Yves Brancy, Paris 2015.
- ROSENBERG, Alfred: Le pacte franco-russe, in: *Le Mois*. Synthèse de l'activité mondiale, Nr. 53, 1935, 9-13.

- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin: Qu'est-ce qu'un classique?, in: *Causeries du lundi*, Bd. 3, Paris 1850, 38-55.
- SARTRE, Jean-Paul: Qu'est-ce que la littérature? [1948], Paris 2008.
- SCHÄFER, Wilhelm: *Anekdoten*, Bd. 1, München 1943.
- SCHENKER, Heinrich: *Beethoven: V. Sinfonie. Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*, Wien 1925.
- SCHERING, Arnold: *Beethoven und der Deutsche Idealismus*, Leipzig 1921.
- SCHILLER, Friedrich: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008.
- SCHILLER, Friedrich, Goethe, Johann Wolfgang: *Der Briefwechsel*, Bd. 1: Text, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 2009.
- SCHLEGEL, Friedrich: *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern. Siebentes Buch: Theorie der Gottheit*, in: *Philosophische Vorlesungen [1800-1807]. Zweiter Teil*, hg. v. Jean-Jacques Anstett, München, Paderborn, Wien 1964, 36-62.
- SCHULTZE, Norbert: *Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze*, Zürich 1995.
- SCHULZE, Ingo: *Orangen und Engel. Italienische Skizzen*, Berlin 2010.
- SOLLERS, Philippe: *Calvino lecteur*, in: *Italo Calvino: Pourquoi lire les classiques?* [1991], Paris 1995.
- STIRNER, David: Bericht über die Sitzung des Groupe Hugo vom 28.1.2012, online unter <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/12-01-28.htm>
- TAGORE, Rabindranath, ROLLAND, Romain: *Lettres et autres écrits*, Paris 1961.
- THIBAUDET, Albert: *La chaire Victor Hugo*, in: *La nouvelle revue française*, Nr. 152, 1926, 595-601.
- VEAUDOR, Delphine: *Incendie. Notre-Dame de Paris. Quand Victor Hugo revient dans tous les esprits*, in: *Courrier international*, 16.4.2019.
- WAGNER, Richard: *Beethoven*, Leipzig 1870.
- WALSER, Martin: Was ist ein Klassiker?, in: Gottfried Honnefelder (Hg.): *Warum Klassiker? Ein Almanach zur Eröffnung der Bibliothek deutscher Klassiker*, Frankfurt a.M. 1985, 3-10.
- WEBER, Anton: *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen [1932]*, in: *Der Weg zur neuen Musik*, Wien 1960, 45-61.
- WENDT, Amadeus: *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836.
- WORBS, Erich: *Beethoven. Novellen und Verse aus seinem Mythos*, Regensburg 1928.
- ZELLWEKER, Edwin: *Goethe in der Anekdote [1935]*, Wien 1947.
- ZUCKMAYER, Carl: *Der Hauptmann von Köpenick. Theaterstücke 1929-1937*, Bd. 7, hg. v. Knut Beck, Maria Guttenbrunner-Zuckmayer, Frankfurt a.M. 1995.

10.2 Sekundärliteratur

Der Asterisk () kennzeichnet weiterführende Literatur.*

- AGULHON, Maurice, REBÉRIOUX, Madeleine: Hugo dans le débat politique et social, in: Pierre Georget (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 191-245.
- ALBERT, Claudia: Der Dichter im Exil: Goethe und Victor Hugo in Heinrich Manns Klassikerporträts, in: Heinrich-Mann-Jahrbuch, Bd. 8, 1990, 17-31.
- ALBERT, Claudia: Dichter-Inszenierungen. Der 50. Todestag Victor Hugos in der deutschen, der französischen und der Exilpresse, in: Hélène Roussel, Lutz Winckler (Hg.): Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933-1940, Bern 1992, 249-261.
- ALBOUY, Pierre: La vie posthume de Victor Hugo, in: Jean Massin (Hg.): Victor Hugo. Œuvres complètes, Bd. 13, Paris 1970, 1-LX.
- ALEXANDRE, Didier: Le centenaire de Goethe: Regards croisés sur le monde actuel, in: Ders., Wolfgang Asholt (Hg.): France-Allemagne, regards et objets croisés, Tübingen 2011, 1-14.
- ANGERMULLER, Johannes, NONHOFF, Martin et al. (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1: Theorien, Methodologien und Kontroversen, Bielefeld 2014.
- ANGERMULLER, Johannes, NONHOFF, Martin et al. (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 2: Methoden und Analysepraxis: Perspektiven auf Hochschulreformdiskurse, Bielefeld 2014.
- ARGELÈS, Daniel: Thomas Mann et la France. Politique et représentation, in: Hans Manfred Bock, Reinhart Meyer-Kalkus, Michel Trebitsch (Hg.): Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 30, Paris 1993, 675-687.
- ARTWIŃSKA, Anna: Poetry in the Service of Politics. The Case of Adam Mickiewicz in Communist Poland and Johann Wolfgang von Goethe in East Germany, Frankfurt a.M. 2015, übers. v. Kalina Iwanek.
- ASSMANN, Aleida: Was sind kulturelle Texte?, in: Andreas Poltermann (Hg.): Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung, Berlin 1995, 232-244.
- ASSMANN, Aleida: Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung, Stuttgart 1998, 47-59.
- ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
- ASSMANN, Aleida: Jahrestage – Denkmäler in der Zeit, in: Paul Münch (Hg.): Jubiläum, Jubiläum ... Zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung, Essen 2005, 305-314.
- ASSMANN, Jan, ASSMANN, Aleida: Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien, in: Dies. (Hg.): Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II, München 1987, 7-27.
- ASSMANN, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Ders., Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1988, 9-19.

- ASSMANN, Jan: Der zweidimensionale Mensch: das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses, in: Ders., Theo Sundermeier (Hg.): Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt, Gütersloh 1991, 13-30.
- ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen [1992], München 1999.
- ASSMANN, Jan: Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels, in: Klaus Pietschmann, Melanie Waldfuhrmann (Hg.): Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte: ein Handbuch, München 2013, 101-118.
- ASSOULINE, Pierre: Victor Hugo plébiscité, in: Le Magazine littéraire, Nr. 554, 4.2015, 28-37.
- AUDÉON, Hervé (Hg.): Romain Rolland musicologue, Dijon 2017.
- BAHR, Erhard: Julius Petersen und die Goethe-Gesellschaft in Weimar zwischen 1926 und 1938, in: Jochen Golz, Justus H. Ulbricht (Hg.): Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland, Köln 2005, 137-150.
- BALDENSBERGER, Fernand: Goethe en France [1920], Genève 2000.
- BANCAUD, Florence: Il n'y a de salut pour l'Europe que dans l'esprit de Goethe, in: Pierre Béhar, Michel Grunewald (Hg.): Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels, Bern 2005, 107-125.
- BAQUIAST, Paul: L'autre internationale: l'internationalisme républicain, in: Ders., Emmanuel Dupuy (Hg.): L'idée républicaine en Europe XVIIIe-XXIe siècles. Histoire et pensée universelles, Europe, Bd. 1: La République universelle, Paris 2007, 21-38.
- BARATTA, Joseph Preston: The Politics of World Federation, Bd. 2: From world federalism to global governance, Westport, Connecticut 2004.
- BARBARANT, Olivier: Avez-vous lu Hugaragon?, in: La lecture littéraire (Ecrivains, lecteurs), 2002, 137-147.
- BARTHES, Roland: S/Z [1970], Paris 2000.
- BAßLER, Moritz: Klassiker im Zeitalter der Neuen Archive. Zwischen idée reçue, Modell und Zitierbarkeit, in: Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Wolting (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 39-51.
- BATY-DELALANDE, Hélène: L'espérance au conditionnel des compagnons de route (1920-1939), in: Itinéraires. Littérature, textes, cultures, Nr. 4, 2011, 135-151, online unter <http://journals.openedition.org/itineraires/1422>
- BAUDACH, Frank: Klassizist und Klassiker. Zum Verhältnis von Voß und Goethe, in: Anne Baillot, Enrica Fantino, Josefine Kitzbichler (Hg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen, Berlin [u.a.] 2015, 51-69.
- BAUER, Elisabeth Eleonore: Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos, Stuttgart 1992.
- BAUMANN, Dorothea, FABRIS, Dinko (Hg.): The history of the IMS (1927-2017), Kassel 2017.
- BECKER, Frank, GERHARD, Ute, LINK, Jürgen: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie (Teil II), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 22, 1997, 70-107.

- BELOW, Jürgen: Hermann Hesse-Handbuch. Quellentexte zu Leben, Werk und Wirkung, Frankfurt a.M. 2012.
- BEN-AMOS, Avner: Les funérailles de Victor Hugo. Apothéose de l'événement spectacle, in: Pierre Nora (Hg.): Les lieux de mémoire, Bd. 1, Paris 1984, 425-464.
- BERGHAHN, Klaus L.: Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): Die Klassik-Legende, Frankfurt a.M. 1971, 50-78.
- BERGHAHN, Klaus L.: Das andere der Klassik: Von der »Klassik-Legende« zur jüngsten Klassik-Diskussion, in: Goethe Yearbook. Publications of the Goethe Society of North America, Nr. 6, 1992, 1-27.
- BETTERMANN, Silke: Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Bonn 2012.
- BYIDI, Odile: XVIIe siècle. 1600-1699, Paris 1987.
- BLATTMANN, Ekkehard: Frankreich, »Geist«, Heil: über einige Züge von Heinrich Manns Frankreichverehrung, in: Jacques Bariéty, Alfred Guth, Jean-Marie Valentin (Hg.): La France et l'Allemagne entre les deux guerres mondiales, Nancy 1987, 125-146.
- BLÖDORN, Andres, MARX, Friedhelm (Hg.): Thomas Mann-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2015.
- BOCK, Hans Manfred: Deutsch-französische Kulturbeziehungen der Zwischenkriegszeit, in: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil, Joachim Umlauf (Hg.): Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945, Tübingen 2013, 32-40.
- BOCKHOLDT, Rudolph: Über das Klassische der Wiener klassischen Musik [1987], in: Christian Specht (Hg.): Studien zur Musik der Wiener Klassiker. Eine Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors, Bonn 2001, 1-38.
- BOISITS, Barbara: Ein *diligens pater familias* der Musikwissenschaft? Zur Persönlichkeit Guido Adlers, in: Heinz Faßmann (Hg.): Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien, Göttingen 2017, 15-30.
- BOLL, Monika: Das Kulturradio nach 1945, in: Markus Behmer, Bettina Hasselbring (Hg.): Radiotage, Fernsehjahre. Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945, Münster 2006, 151-161.
- BOLLACHER, Olivier Michael: Geistiges Aristokratentum im Dienste der Demokratie. Thomas Mann und Paul Valéry: Vergleich des politischen Denkens in den Jahren 1900-1945, Frankfurt a.M. 1999.
- BOMSKI, Franziska, HAUFE, Rüdiger, WILSON, W. Daniel (Hg.): Hans Wahl im Kontext. Weimarer Kultureliten im Nationalsozialismus (Publications of the English Goethe Society Nr. 84) 2015.
- BONNET, Jean-Claude: Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes, Paris 1998.
- BORCHMEYER, Dieter: Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst, Berlin 2017.
- BORES, Dorothée: »Wir hüten Erbe und Zukunft«: die Deutsche Freiheitsbibliothek in Paris 1934 bis 1939, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 66, 2011, 1-108.
- BORSÒ, Vittoria: Europäische Literaturen versus Weltliteratur. Zur Zukunft von Nationalliteratur, in: Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2003, 233-250.

- BÖSCH, Frank: Europäische Medienereignisse, in: Europäische Geschichte Online (EGO), 2010, online unter <http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/europaeische-medienereignisse>
- BOUDON, Jacques-Olivier: Grand homme ou demi-dieu? La mise en place d'une religion napoléonienne, in: Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle, Nr. 100, 1998, 131-141.
- BOUJU, Marie-Cécile: Lire en communiste. Les maisons d'édition du Parti communiste français 1920-1968, Rennes 2010.
- BOULIANE, Claudia: Le temps du Monde réel. La temporalité romanesque au service du réalisme socialiste, in: Etudes littéraires, Bd. 45, Nr. 1, 2014, 21-34, online unter <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2014-v45-n1-etudlitt01476/1025937ar/>
- BOURDIEU, Pierre: La distinction: critique sociale du jugement [1979], Paris 2007.
- BRADLEY, Stephens, GROSSMAN, Kathryn M.: Introduction: *Les Misérables*: a prodigious legacy, in: Dies. (Hg.): *Les Misérables* and its afterlives. Between page, stage, and screen, Farnham, Surrey 2015, 1-16.
- BRAMHAMCHA-MARIN, Jordi: L'Action française face à Victor Hugo dans l'entre-deux-guerres, in: Groupe Hugo, 2017, online unter <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/17-11-18Bramhamcha.htm>
- BRAMHAMCHA-MARIN, Jordi: La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944), Dissertation Le Mans 2018, online unter <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01974079>
- BRENNER, Daniel: Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographik, Bonn 2013.
- BREUER, Stefan: Goethekult – eine Form des ästhetischen Fundamentalismus?, in: Jochen Golz, Justus H. Ulbricht (Hg.): Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland, Köln 2005, 63-79.
- BRODY, Jules: Que fut le classicisme français? [1989], in: Ders. (Hg.): Lectures classiques, Paris 1996, 41-65.
- BROYLES, Michael: Beethoven in America, Bloomington [u.a.] 2011.
- BRUSNIAK, Friedhelm: Art. Chor und Chormusik, in: MGG 2, Bd. 2 (Sachteil), Kassel [u.a.] 1995, 766-824.
- BUCH, Esteban: La *Neuvième* de Beethoven: une histoire politique, Paris 1999.
- BURNHAM, Scott: The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer, in: Glenn Stanley (Hg.): The Cambridge Companion to Beethoven, Cambridge 2000, 272-291.
- BURY, Emmanuel: De la rhétorique classique au classicisme rhétoricisé: les leçons américaines (1950-1980), in: Revue d'histoire littéraire de la France, Bd. 107, Nr. 2, 2007, 331-345, online unter <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-331.htm>
- BUTON, Philippe: Les communistes et la paix, in: Matériaux pour l'histoire de notre temps, Bd. 21, Nr. 2, 1991, 98-102, online unter https://www.persee.fr/doc/mat_076_9-3206_1991_num_21_2_410719
- CADENBACH, Rainer (Hg.): Mythos Beethoven: Ausstellungskatalog, Laaber 1986.

- CAHN, Peter: Zum Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den frühen 60er Jahren, in: Anselm Gerhard (Hg.): Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart 1995, 233-256.
- CAI, Jindong, MELVIN, Sheila: Beethoven in China. How the great composer became an icon in the People's Republic, Melbourne, Vic. 2015.
- CAMARADE, Hélène: Les articles de Heinrich Mann et Georg Bernhard dans la Dépêche de Toulouse entre 1933 et 1939, in: Dietmar Hüser, Jean-François Eck (Hg.): Medien – Debatten – Öffentlichkeiten in Deutschland und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 2011, 183-203.
- CAMPION, Pierre: Sartre et Aragon (1952-1954). Un moment de compagnonnage, in: ITEM – Equipe Aragon, 2013, online unter <http://louis-aragon-item.org/pierre-campion-sartre-et-aragon-texte-integral-a83465956>
- CANDONI, Jean-François: Art. Beethoven (1870), in: Timothée Picard (Hg.): Dictionnaire encyclopédique Wagner, Paris 2010, 225-227.
- CANTILLON, Alain: Classique et classicisme: de la réification d'une notion de l'historiographie de la littérature, in: Georges Forestier, Jean-Pierre Néraudau (Hg.): Un classicisme ou des classicismes?, Pau 1995, 259-267.
- CAULET, Erwan: L'arrivée d'Aragon à la tête des *Lettres françaises*: inflexions et continuités, in: Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet (Les Lettres françaises), Nr. 14, 2013, 27-41.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre: Les libertins. L'envers du grand siècle, in: Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques (Quelques »XVIIe siècle«: Fabrications, usages et réemplois), Nr. 28-29, 2002, online unter <http://journals.openedition.org/ccrh/842>
- CHANET, Jean-François: La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes, de Sedan à Vichy, in: Vingtième siècle. Revue d'histoire, Nr. 65, 2000, 13-34.
- CIUPKE, Paul (Hg.): »Die Erziehung zum deutschen Menschen«: völkische und nationalkonservative Erwachsenenbildung in der Weimarer Republik, Essen 2007.
- CLAUDON, Francis (Hg.): Le rayonnement international de Victor Hugo, New York 1989.
- CLEVE, Ingeborg: Der Goethe-Pakt. Das Goethejubiläum und die Formierung der Kulturöffentlichkeit im Staatsgründungsprozeß der DDR 1949, in: Archiv für Sozialgeschichte, Bd. 39, 1999, 423-443.
- CŒURÉ, Sophie, MAZUY, Rachel (Hg.): Cousu de fil rouge: voyages des intellectuels français en Union soviétique. 150 documents inédits des archives russes, Paris 2012.
- COLLOWALD, Paul: L'hymne européen: l'histoire d'un symbole inachevé/Die Europahymne: Geschichte eines unvollendeten Symbols, in: Dario Cimorelli (Hg.): Europe en hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen, Milano 2012, 109-117.
- COMINI, Alessandra: The changing image of Beethoven. A study in mythmaking, New York 1987.
- CONRADY, Karl Otto: Eine neue Klassik-Legende? [1991], in: Klärungsversuche. Essays zu Literatur und Zeitgeschehen, München 2005, 93-106.
- CORBELLARI, Alain: Les mots sous les notes: musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland, Genève 2010.

- CORBIN, Alain: *L'invention du XIXe siècle*, Paris 1999.
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika: *Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven*, Hildesheim 2000.
- COULDRY, Nick, HEPP, Andreas: *Introduction: media events in globalized media cultures*, in: Dies., Friedrich Krotz (Hg.): *Media events in a global age*, London, New York 2010, 1-20.
- COURTOIS, Stéphane, LAZAR, Marc: *Histoire du Parti communiste français*, Paris 1995.
- DAHLHAUS, Carl: *Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte*, in: Ders. (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, 62-67.
- DAHNIKE, Hans-Dietrich: *Humanität und Geschichtsperspektive. Zu den Goethe-Ehrungen 1932, 1949, 1982*, in: *Weimarer Beiträge*, Bd. 28, Nr. 10, 1982, 66-89.
- DAINAT, Holger: »Ruhe, nichts als Ruhe, Präsident bleiben wie bisher.« Julius Petersen, Anton Kippenberg und die Goethe-Gesellschaft, in: *Publications of the English Goethe Society (Hans Wahl im Kontext. Weimarer Kultureliten im Nationalsozialismus)*, Bd. 84, Nr. 3, 2015, 223-238.
- DANN, Otto: *Schiller*, in: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 2, München 2001, 171-186.
- DARMON, Jean-Charles: *Le classicisme et ses évidences problématiques*, in: Ders., Michel Delon (Hg.): *Histoire de la France littéraire*, Bd. 2: *Classicismes. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 2006, 1-23.
- DE PERETTI, Isabelle, FERRIER, Béatrice, PRÉVOST, Christine (Hg.): *Enseigner les classiques aujourd'hui: approches critiques et didactiques*, Brüssel 2012.
- DEBRAY, Régis: *La part du diable*, in: *Médium (L'écrivain national)*, Nr. 42, 2015, 9-15.
- DELPHIS, Claudine (Hg.): *Survies d'un Juif européen: correspondance de Paul Amann avec Romain Rolland et Jean-Richard Bloch*, Leipzig 2009.
- DENIS, Benoît: *Les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953)*, in: *Sociétés & Représentations*, Nr. 15, 2003, 247-259, online unter <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-247.htm>
- Denis, Benoît: *Le cabotin sublime et les pisse-froid: Sartre, Hugo et la modernité*, in: Maxime Prévost, Yan Hamel (Hg.): *Victor Hugo (2003-1802): images et transfigurations*, Montréal 2003, 164-166.
- DENIS, Benoît: *Le dix-neuvième siècle, hélas*, in: *Romantisme*, Nr. 131, 2006, 75-86, online unter <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2006-1-page-75.htm>
- DENNIS, David B.: *Beethoven at large. Reception in literature, the arts, philosophy, and politics*, in: Glenn Stanley (Hg.): *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge 2000, 292-305.
- DENNIS, David B.: *Beethoven in German Politics 1870-1989*, New Haven 1996.
- DENSCHLAG, Felix: *Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des »kollektiven Gedächtnisses« mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie*, Bielefeld 2017.
- DETHURENS, Pascal: *Claudiel et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Claudiel*, Paris 1996.
- DIÁZ, José-Luis: *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris 2011.

- DONAT, Olivier, LE BRUN, Annie (Hg.): *La cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo*, Paris 2013.
- DRAKE, David: Sartre et le parti communiste français (PCF) après la libération (1944-1948), in: *Sens Public*, 2006, online unter <http://sens-public.org/article234.html>
- DREWS, Axel, GERHARD, Ute, LINK, Jürgen: *Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Nr. 1. Sonderheft Forschungsreferate, 1985, 256-295.
- DUCHESNEAU, Michel: *La Revue musicale (1920-1940) and the Founding of a Modern Music*, in: Zdravko Blažeković, Barbara Dobbs Mackenzie (Hg.): *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, New York 2009, 743-750.
- DUFIEF, Pierre-Jean (Hg.): *L'écrivain et le grand homme*, Genève 2005.
- DUMAS, Robert: *Victor Hugo. Genèse d'un roman national*, in: *Médium (L'écrivain national)*, Nr. 42, 2015, 16-24.
- DUSSEL, Konrad: *Der Streit um das große U. Die Programmgestaltung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und der Einfluß der Publikumsinteressen*, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Bd. 35, 1995, 255-289.
- DÜSTERBERG, Rolf: *Hanns Johst: »Der Barde der SS«. Karrieren eines deutschen Dichters*, Paderborn 2004.
- DWARS, Jens-F.: *Johannes R. Becher – der »klassische Nationalautor« der DDR?*, in: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hg.): *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln [u.a.] 2000, 175-184.
- ECK, Hélène, FOULON, Charles-Louis: *Epoque nouvelle, radio nouvelle? Juin 1940-avril 1942*, in: Dies. (Hg.): *La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Lausanne 1985, 39-59.
- EDER, Gabriele Johanna: *Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung*, Wien 1991.
- EDER, Gabrielle Johanna: *Beethoven, die Musikwissenschaft, die Dichtung und die Politik. Romain Rolland, ein Grenzgänger zwischen den Welten*, in: Dominik Schweiger, Michael Staudinger, Nikolaus Urbanek (Hg.): *Musikwissenschaft an ihren Grenzen*, Frankfurt a.M. 2004, 447-458.
- EGGER, Irmgard: *»unermessliche Räume«: Weltbürgertum versus Auswandererutopie in »Wilhelm Meisters Wanderjahre«*, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 126, 2009, 138-148.
- EHRlich, Lothar, MAI, Gunther (Hg.): *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln 2000.
- EHRlich, Lothar, MAI, Gunther, CLEVE, Ingeborg: *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, in: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hg.): *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln [u.a.] 2000, 7-31.
- EICHHORN, Andreas: *Beethovens neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993.
- ELSAGHE, Yahya: *Einleitung*, in: Thomas Mann: *Goethe*, hg. von Dems. und Hanspeter Affolter, Frankfurt a.M. 2019.
- ERLL, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* [2005], 3. Aufl., Stuttgart 2017.
- ERLL, Astrid: *Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff*, in: Dies., Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollek-*

- tiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität, Berlin 2004, 3-22.
- EVELEIN, Johannes F.: *Literary exiles from Nazi Germany. Exemplarity and the search for meaning*, Rochester, NY 2014.
- FALSER, Michael S.: *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, Dresden 2008.
- FAULSTICH, Werner: *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 2012.
- FAUSER, Annegret: Edward J. Dent (1932-1949), in: Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): *The History of the IMS (1927-2017)*, Kassel 2017, 45-49.
- FELLER, Martin: *Der Dichter in der Politik: Victor Hugo und der deutsch-französische Krieg von 1870/71. Untersuchungen zum französischen Deutschlandbild und zu Hugos Rezeption in Deutschland*, Marburg 1988.
- FIEDLER, Anke: *Medienlenkung in der DDR*, Köln 2014.
- FINK, Gonthier-Louis: Goethe, der andere Deutsche? Die französische Goethe-Rezeption zwischen 1870 und 1949, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 116, 1999, 54-74.
- FINSCHER, Ludwig: Zum Begriff der Klassik in der Musik, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11, 1967, 9-34.
- FINSCHER, Ludwig: Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, 232-239.
- FINSCHER, Ludwig: Art. Klassik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neubearbeitete Aufl., Kassel, New York 1994, Sp. 224-240.
- FLÜGGE, Manfred: *Traumland und Zuflucht: Heinrich Mann und Frankreich*, Berlin 2013.
- FÖLLMER, Moritz, Graf, Rüdiger (Hg.): *Die »Krise« der Weimarer Republik: zur Kritik eines Deutungsmusters*, Frankfurt a.M. 2005
- FORESTIER, Georges, NERAUDAU, Jean-Pierre (Hg.): *Un classicisme ou des classicismes?*, Pau 1995.
- *FOUCAULT, Michel: *L'archéologie du savoir* [1969], Paris 2014.
- FRAISSE, Emmanuel: *Les anthologies en France*, Paris 1997.
- FRÜHWALD, Wolfgang: Das Goethejahr 1932: Thomas Mann liest Goethe, in: Karl Eibl, Bernd Scheffer (Hg.): *Goethes Kritiker*, Paderborn 2001, 101-116.
- FUHRMANN, Helmut: *Kritische Bewunderung: Thomas Manns Goethe-Essays* [1983], in: *Sechs Studien zur Goethe-Rezeption*, Würzburg 2002, 59-82.
- FULDA, Daniel: Du classicisme comme apogée des lumières: l'exemple du tragique chez Schiller, in: *Dix-huitième siècle. Revue annuelle*, Bd. 46, 2014, 579-602.
- FULDA, Daniel: Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells: zwei Voraussetzungen der »deutschen Klassik«, in: Marie-Therese Mäder et al. (Hg.): *Brücken bauen. Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive*, Bielefeld 2016, 183-201.
- FULDA, Daniel: *Klassiker – eine merkmalsunabhängige Wertzuschreibung. Zur Etablierung des Prädikats »deutsche Klassiker« auf dem Buchmarkt um 1800*, in: Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Wolting (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 73-107.

- FÜRBETH, Frank, KRÜGEL, Pierre, METZNER, Ernst Erich, MÜLLER, Olaf (Hg.): Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa: 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996), Berlin 1999.
- GABORIAUD, Marie: Presse spécialisée et commémoration. L'exemple de la *Revue musicale* et du centenaire de Beethoven, in: Danièle Pistone (Hg.): *Recherches sur la presse musicale française*, Paris 2011, 29-39.
- GABORIAUD, Marie: Une vie de gloire et de souffrances. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République, Paris 2017.
- GABORIAUD, Marie, SAINT-ARROMAN, Gilles: *Le Beethoven* de 1903, entre littérature et musicologie, in: Hervé Audéon (Hg.): *Romain Rolland musicologue*, Dijon 2017, 63-78.
- GABORIAUD, Marie: Die Republik und der Deutsche. Wie Beethoven zum französischen Klassiker wurde, in: Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Woltling (Hg.): *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin 2019, 281-294.
- GAMEL, Mireille, SERCEAU, Michel (Hg.): *Le Victor Hugo des cinéastes*, Condé-sur-Noireau 2006 (CinémAction Nr. 119).
- GARBER, Klaus: *Zum Bilde Richard Alewyns*, München 2005.
- GAUDON, Sheila (Hg.): *Exilium vita est. Victor Hugo à Guernesey*, Paris 2002.
- GECK, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des Deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993.
- GECK, Martin: Shakespeare und Händel. Aufstieg, Peripetie und Niedergang eines kulturgeschichtlichen Diskurses, in: *Musik-Konzepte (Händel unter Deutschen)*, Nr. 131, 2006, 53-66.
- GECK, Martin: *Beethoven und seine Welt*, in: Sven Hiemke (Hg.): *Beethoven Handbuch*, Kassel 2009, 2-55.
- GÉNÉTIOT, Alain: *Le classicisme*, Paris 2005.
- GEORGEL, Pierre (Hg.): *La gloire de Victor Hugo*, Paris 1985.
- GEORGEL, Pierre: *Le père Hugo*, in: Ders. (Hg.): *La gloire de Victor Hugo*, Paris 1985, 119-124.
- GERHARD, Anselm (Hg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 1995.
- GERHARD, Anselm: Zwischen ›Aufklärung‹ und ›Klassik‹. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 24, 2000, 7-53.
- GERHARD, Ute: *Schiller als »Religion«: literarische Signaturen des XIX. Jahrhunderts*, München 1994.
- GÉTREAU, Florence, LALLEMENT, Nicole: *L'image dans La Revue musicale*, in: Dies., Myriam Chimènes, Catherine Massip (Hg.): *Henry Prunières (1888-1942): un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Paris 2015, 405-431.
- GILLE, Klaus F.: Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor?, in: *Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur. Gesammelte Aufsätze zu Goethe und seiner Zeit*, Berlin 1998, 279-302.

- GILLE, Vincent: Oui, soit. Victor Hugo et le surréalisme, in: Julia Drost, Scarlett Reliquet (Hg.): *Le splendide XIXe siècle des surréalistes*, Paris 2014, 55-84.
- *GOEDECKE, Karl: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. IV/5, 3. Aufl., Berlin 1960.
- Goethe-Wörterbuch: digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, online unter <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB>
- GOLL, Thomas: *Die Deutschen und Thomas Mann: die Rezeption des Dichters in Abhängigkeit von der politischen Kultur Deutschlands 1898-1955*, Baden-Baden 2000.
- GÖRNER, Rüdiger: *Goethe oder die Verwandlung zum Mythos*, in: *Goethes geistige Morphologie: Studien und Versuche*, Heidelberg 2012, 175-195.
- GRAF, Rüdiger: *Die Krise als epochemachender Begriff*, in: Martin Sabrow, Peter Ulrich Weiß (Hg.): *Das 20. Jahrhundert vermessen. Signaturen eines vergangenen Zeitalters*, Göttingen 2017, 161-178.
- GRAF, Rüdiger: *Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918-1933*, München 2008.
- GREBE, Anja: *Albrecht Dürer: Künstler, Werk und Zeit*, Darmstadt 2013.
- GRIMM, Reinhold, HERMAND, Jost (Hg.): *Die Klassik-Legende*, Frankfurt a.M. 1971.
- GROSSMAN, Kathryn M., BRADLEY, Stephens (Hg.): *Les Misérables and its afterlives: between page, stage, and screen*, Farnham, Surrey 2015.
- GROßMANN-VENDREY, Susanna: *Musik-Programm in der Berliner »Funk-Stunde«: Mehr als ein »Nebenbuhler des Konzertbetriebs«?*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 4, 1984, 463-490.
- GRUBER, Gernot (Hg.): *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Wien 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *»Phönix aus der Asche« oder: Vom Kanon zur Klassik*, in: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987, 284-299.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *1926: ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt a.M. 2003, übers. v. Joachim Schulte.
- GÜNZLER, Claus: *Auf eigenen Wegen zur Humanität. Zum Goethebild bei Albert Schweitzer*, in: *Goethe-Blätter. Schriftenreihe der Goethe-Gesellschaft Siegburg*, Bd. 3, 2003, 201-224.
- GUT, Philipp: *Goethe und/oder Hitler? Das »Binom Weimar-Buchenwald« im Werk Thomas Manns*, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, Bd. 22, 2009, 117-127.
- HAAS, Claude: *Hölderlin contra Goethe. Gemeinschaft und Geschichte in Max Kommerells »Der Dichter als Führer« in der deutschen Klassik*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 27, Nr. 1, 2017, 149-162.
- HABERMAS, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft [1962/1990]*, Frankfurt a.M. 2004.
- HACK, Annette: *Das Japanisch-Deutsche Kulturinstitut in Tōkiō in der Zeit des Nationalsozialismus: von Wilhelm Gundert zu Walter Donat*, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Bd. 157-158, 1995, 77-100.
- HANHEIDE, Stefan: *Die Beethoven-Interpretation von Romain Rolland und ihre methodischen Grundlagen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 61, Nr. 4, 2004, 255-274.

- HANSEN, Niels: Im Bannkreis Goethes. Zu den Reden Thomas Manns und Franz Böhms 1949 in Frankfurt, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 22, 2009, 129-155.
- HANSEN, Volkmar: Heilungskraft Goethe. Thomas Manns Goethe-Nachfolge [1996], in: Haupt- und Nebenwege zu Goethe, Frankfurt a.M. 2005, 97-110.
- HÄNTZSCHEL, Hiltrud: »Hitler bei Betrachtung von Goethes Schädel.« Das Goethe-Jahr 1932 in der populären Presse, in: Goethezeitportal, 2009, online unter http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/haentzschel_goethejahr_1932.pdf, Erstpublikation: Galerie. Revue culturelle et pédagogique 26 (2008), 50-77.
- HANUSCHEK, Sven: »Ich ließ alles bei gesunder Vernunft über mich ergehen«. »Ethnologische« Literaturwissenschaft anhand von Thomas Manns Deutschlandreise im Jahr 1949, in: Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich, Gerhard Lauer (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin 2009, 371-383.
- HEGELE, Wolfgang: Literaturunterricht und literarisches Leben in Deutschland (1850-1990): historische Darstellung, systematische Erklärung, Würzburg 1996.
- HEIDRICH, Jürgen: Die Streichquartette, in: Sven Hiemke (Hg.): Beethoven Handbuch, Kassel 2009, 174-219.
- HEINE, Gert, SCHOMMER, Paul: Thomas-Mann-Chronik, Frankfurt a.M. 2004.
- HERMAND, Jost: Von deutscher Republik. 1775-1795, Frankfurt a.M. 1968.
- HERMAND, Jost: Die Kontroverse um die Klassik-Legende. Eine Episode aus der Zeit um 1970 [2003], in: Pro und contra Goethe. Dichterische und germanistische Stellungnahmen zu seinen Werken, Bern 2005, 177-190.
- HEUER, Renate (Hg.): Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, Bd. 13, Berlin 2005.
- HEYDEBRAND, Renate von: Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung, in: Dies. (Hg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, Stuttgart, Weimar 1998, 612-625.
- HIEMKE, Sven: Diabelli-Variationen op. 120, in: Ders. (Hg.): Beethoven Handbuch, Kassel 2009, 430-434.
- HILDMANN, Philipp W.: Die Figur Mittler aus Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Repräsentant der Neologen, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 97, Nr. 1, 2003, 51-71.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim: »Seid umschlungen, Millionen«. Die Beethoven-Rezeption, in: Sven Hiemke (Hg.): Beethoven Handbuch, Kassel 2009, 567-609.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim: Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven, in: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.): Adorno-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart, Weimar 2011, 103-112.
- HIRSCHFELD, Mattias: Beethoven in Japan. Zur Einführung und Verbreitung westlicher Musik in der japanischen Gesellschaft, Hamburg 2005.
- HÖFER, Hannes: Transatlantischer Klassiker-Transfer: Von der Moritat von Mackie Messer zum Jazz-Standard Mack the Knife, in: Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Sophie Picard, Monika Wolting (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 477-501.
- HOLTSTRÄTER, Knut: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler, Köln [u.a.] 2010.

- HOLZWEISSIG, Gunter: Massenmedien in der DDR, in: Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Köln [u.a.] 1999, 573-601.
- HÜPPING, Stefan: Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Weimarer Ausstellungspläne im Goethe-Jahr 1932, in: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik, Göttingen 2012, 171-186.
- ISRAËL, Liora: Un procès du Goulag au temps du Goulag? L'affaire Kravchenko (1949), in: Critique internationale, Nr. 36, 2007, 85-101, online unter <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2007-3-page-85.htm>
- JAEGER, Michael: Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne, Würzburg 2004.
- JENKINS, Brian, MILLINGTON, Chris: France and Fascism: February 1934 and the Dynamics of Political Crisis, New York 2015.
- JENS, Inge: Dichter zwischen rechts und links [1971], 2., unter Mitarb. von Norbert Kamp erw. Aufl., Leipzig 1994.
- KAHL, Paul: Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Eine Kulturgeschichte, Göttingen 2015.
- KAHL, Paul: Goethe – Nation – Museum. Goethehäuser als Symbolorte der deutschen »Kulturnation«, in: Ders., Constanze Breuer, Bärbel Holtz (Hg.): Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts, Berlin 2015, 43-56.
- KIMYONGÜR, Angela: Nouvelle occupation, nouvelle résistance: Aragon et la poésie nationale pendant la Guerre froide, in: Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet (Aragon politique), Bd. 11, 2007, 151-162.
- KIRNBAUER, Martin: A »Prelude« to the IMS, in: Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.): The History of the IMS (1927-2017), Kassel 2017, 11-19.
- KLEIN, Alfred (Hg.): Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32, Berlin, Weimar 1990.
- KLEIN, Wolfgang: Heinrich Manns Pressebeiträge in Frankreich 1933-1939, in: Hélène Roussel, Lutz Winckler (Hg.): Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933-1940, Bern 1992, 249-261.
- KLEIN, Wolfgang: La préparation du congrès: quand l'appareil communiste ne fonctionne pas, in: Ders., Sandra Teroni (Hg.): Pour la défense de la culture: les textes du Congrès International des Écrivains, Paris, juin 1935, Dijon 2005, 35-64.
- KLEIN, Wolfgang (Hg.): Heinrich Mann. Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6: Februar 1933 bis 1935, Teil 2: Anhang, Bielefeld 2009.
- KLEINSCHMIDT, Erich: Der vereinnahmte Goethe. Irrwege im Umgang mit einem Klassiker 1932-1949, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 28, 1984, 461-482.
- KLÜPPELHOLZ, Werner: Mauricio Kagel 1970-1980, Köln 1981.
- KOLLERITSCH, Otto (Hg.): Beethoven und die Zweite Wiener Schule, Wien 1992.
- KOLLMANN, Catrin B.: Historische Jubiläen als kollektive Identitätskonstruktion: ein Planungs- und Analyseraster, überprüft am Beispiel der historischen Jubiläen zur Schlacht bei Höchstädt vom 13. August 1704, Stuttgart 2014.
- KOOPMANN, Helmut: Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge. Orientierungsverlust und Imitatio, in: Heinrich-Mann-Jahrbuch, Bd. 17, 2000, 29-62.

- KOSCHORKE, Albrecht: Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes »Wilhelm Meister«, in: Claudia Breger, Fritz Breithaupt (Hg.): Empathie und Erzählung, Freiburg i.Br. 2010, 173-186.
- KOSELECK, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten [1979], Frankfurt a.M. 2003.
- KOSZYK, Kurt: Presse unter alliierter Besatzung, in: Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Köln [u.a.] 1999, 31-58.
- KRAUS, Beate Angelika: Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire, Bonn 2001.
- KRAUS, Beate Angelika: Europas Beethoven. Ein rezeptionsgeschichtlicher Vergleich, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 3, 2003, 47-79.
- KRONES, Hartmut, MEYER, Christian (Hg.): Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule, Wien 2012.
- KUTSCH, Arnulf: Rundfunk unter alliierter Besatzung, in: Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Köln [u.a.] 1999, 59-90.
- KUTSCHKE, Beate: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970: the antiauthoritarian movement and its impact on radical avant-garde and postmodern music in west Germany, in: The musical quarterly, Bd. 93, Nr. 3, 2010, 560-615.
- LABBÉ, Mathilde: Slogan poétique et jouissance du texte. Des Hugobjets au château Chasse-spleen, in: Interférences littéraires/littéraire interferences, Nr. 18, 2016, 53-69, online unter <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/174>
- LABORIE, Léonard, LOMMERS, Suzanne: Les concerts européens à la radio dans l'entre-deux-guerres. Mise en ondes d'une métaphore diplomatique, in: Le Temps des médias, Nr. 11, 2008, 110-125, online unter http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=TDM_011_0110
- LACOSTE, Jean: Goethe en grand homme, in: Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle, Nr. 100, 1998, 115-129.
- LAHANQUE, Reynald: Le réalisme socialiste en France (1934-1954), Dissertation Nancy 2 2001, online unter <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article337>
- LAHANQUE, Reynald: Le siècle du réalisme, in: Edouard Béguin, Suzanne Ravis (Hg.): L'atelier d'un écrivain. Le XIXe siècle d'Aragon, Aix-en-Provence 2003, 81-92.
- LANGEWIESCHE, Dieter: Erwachsenenbildung, in: Ders., Heinz-Elmar Tenorth (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. V: Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur, München 1989, 337-370.
- LANGKAU-ALEX, Ursula: Vorgeschichte und Gründung des Ausschusses zur Vorbereitung einer Deutschen Volksfront, Berlin 2004.
- LAURENT, Franck: Victor Hugo, *Le Rappel* et la Commune, in: Groupe Hugo, 2004, online unter <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/04-03-13laurent.htm>
- LEHNERT, Herbert: »Goethe, das deutsche Wunder.« Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 12, 1999, 133-148.
- LEINER, Wolfgang: Das Deutschlandbild in der französischen Literatur [1989], 2., erw. Aufl., Darmstadt 1991.

- LEMOINE, Colin, MARTIN, Marie-Pauline (Hg.): Ludwig van. Le mythe Beethoven, Paris 2015.
- LENGER, Friedrich: Einleitung. Medienereignisse der Moderne, in: Ders., Ansgar Nünning (Hg.): Medienereignisse der Moderne, Darmstadt 2008, 7-13.
- LEONHARD, Joachim-Felix (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, 2 Bde, München 1997.
- LEPENIES, Wolf: Kultur und Politik: deutsche Geschichten, München 2006.
- LINDER, Jutta: »Vaterspiel«: zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge, Soveria Mannelli 2009.
- LINK, Jürgen, LINK-HEER, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse, in: LiLi. Zeitschrift für Literatur und Linguistik, Bd. 20, Nr. 77, 1990, 88-99.
- LODES, Birgit: Das Gloria in Beethovens Missa solemnis, Tutzing 1997.
- LOEWY, Ernst (Hg.): Thomas Mann. Ton- und Filmaufnahmen: ein Verzeichnis, Frankfurt a.M. 1974.
- LOGGE, Thorsten: Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika, Göttingen 2014.
- LOOS, Helmut (Hg.): Beethoven und die Nachwelt: Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn 1986.
- LOOS, Helmut, KEYM, Stefan (Hg.): Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa, Leipzig 2004.
- LOOS, Helmut: Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst, in: Winfried Böning (Hg.): Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, Stuttgart 2007, 98-138.
- LOOS, Helmut: E-Musik – Kunstreligion der Moderne: Beethoven und andere Götter, Kassel 2017.
- LOOS, Helmut: Das Beethoven-Jahr 1970 [2001], in: E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter, Kassel 2017, 83-94.
- LORENZ, Thomas: »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!« Der Versailler Vertrag in Diskurs und Zeitgeist der Weimarer Republik, Frankfurt a.M. 2008.
- LUBICH, Frederick A.: Goethe and Thomas Mann: Elective Affinities between German Classicism and Modernity, in: Germanic notes and reviews, Bd. 43, Nr. 1, 2012, 21-26.
- LÜHE, Irmela von der: »Der große Mann ist ein öffentliches Unglück.« Pathos und Komik in Thomas Manns Goethe-Verehrung, in: Hans Richard Brittnacher, Thomas Koebner (Hg.): Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation, Würzburg 2010, 143-150.
- LUHMANN, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft [1997], Frankfurt a.M. 2015.
- LUSERKE, Matthias: Über das Goethe-Jahr 1999. Versuch eines Rückblicks, in: Matthias Luserke (Hg.): Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, Göttingen 2000, 133-143.
- MACGILCHRIST, Felicitas, WRANA, Daniel, DYK, Silke van, LANGER, Antje, ZIEM, Alexander: Discourse and beyond? Zum Verhältnis von Sprache, Materialität und Praxis, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff et al. (Hg.): Diskursforschung. Ein interdis-

- ziplinäres Handbuch, Bd. 1: Theorien, Methodologien und Kontroversen, Bielefeld 2014, 347-363.
- MAGNI, Stefano: The Unity of Mankind. Borgese interpreti di Goethe (1909-1949), in: Ilaria de Seta, Sandro Gentili (Hg.): Borgese e la diaspora intellettuale europea nella Stati Uniti, Firenze 2016, 127-140.
- MAI, Gunther: Staatsgründungsprozeß und nationale Frage als konstitutive Elemente der Kulturpolitik der SED, in: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht, Köln [u.a.] 2000, 33-60.
- MALKANI, Fabrice, WEINMANN, Frédéric: Avant-propos, in: Cahiers d'études germaniques (Les classiques d'hier aujourd'hui), Nr. 65, 2013, 7-10.
- MANDELKOW, Karl Robert: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, 2 Bde., München 1980-1989.
- MANDELKOW, Karl Robert (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, Teil IV 1918-1982, München 1984.
- MANDELKOW, Karl Robert: Gegenwart und Vergangenheit eines deutschen Mythos [1999], in: Gesammelte Aufsätze zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland, Frankfurt a.M. 2001, 173-184.
- MARTELET, Martine: Objets de masse, objets populaires, in: Pierre Georgel (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 140-145.
- MARTINET, Chantal: Les hommages publics, in: Pierre Georgel (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 257-298.
- MARX, Friedhelm: »Die Menschwerdung des Göttlichen«. Thomas Manns Goethe-Bild in »Lotte in Weimar«, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 10, 1998, 113-132.
- MARX, Friedhelm: »Ich aber sage Ihnen ...« Christusfigurationen im Werk Thomas Manns, Frankfurt a.M. 2002.
- MASSIP, Catherine: Romain Rolland: maître, mentor et ami, in: Dies., Myriam Chimènes, Florence Gétreau (Hg.): Henry Prunières (1888-1942): un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres, Paris 2015, 59-73.
- MATUSCHEK, Stefan: Die majestätische Bequemlichkeit eines Ordnungsmodells. Zur Funktion der Scholastik in der neueren Literaturtheorie, in: Gerhard R. Kaiser, Stefan Matuschek (Hg.): Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literaturwissenschaft, Philosophie und Theologie, Heidelberg 2001, 173-190.
- MATUSCHEK, Stefan: Faust, in: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen, Stuttgart, Weimar 2014, 123-128.
- MATUSCHEK, Stefan: Goethe und Schiller, in: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen, Stuttgart 2014, 175-180.
- MATUSCHEK, Stefan: Von nicht zeitlich, doch sachlich begrenztem Wert. Plädoyer für einen funktional-partikularistischen Klassiker-Begriff, in: Ders., Paula Wojcik, Sophie Picard, Monika Wolting (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 27-37.
- MAURER, Michael (Hg.): Das Fest: Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, Köln 2004.
- MAURER, Michael: Fest, in: Ralf Konersmann (Hg.): Handbuch Kulturphilosophie, Stuttgart, Weimar 2012, 209-303.
- MAYAUX, Catherine (Hg.): La réception de Victor Hugo au XXe siècle, Lausanne 2004.

- MEIER, Bettina: Goethe in Trümmern: zur Rezeption eines Klassikers in der Nachkriegszeit, Wiesbaden 1989.
- MEIER, Stefan, WEDL, Juliette: Von der Medienvergessenheit der Diskursanalyse. Reflexionen zum Zusammenhang von Dispositiv, Medien und Gouvernementalität, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff et al. (Hg.): Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1: Theorien, Methodologien und Kontroversen, Bielefeld 2014, 411-435.
- MÉNEUX, Catherine: Introduction: L'art et la question sociale au début de la IIIe République, in: Dies., Neil McWilliam, Julie Ramos (Hg.): L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources 2014, online unter <http://journals.openedition.org/inha/5575>
- MENT, Astrida: Goethe zwischen den Kriegen. Gedenkreden in der Weimarer Republik (1919-1933), Frankfurt a.M. 2010.
- MERLIO, Gilbert: Le pacifisme en Allemagne et en France entre les deux guerres mondiales, in: Les cahiers Irice, Nr. 8, 2011, 39-59, online unter <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-irice-2011-2-page-39.htm>
- MEYLAN, Jean-Pierre: Romain Rolland, initiateur et victime de réseaux politico-idéologiques, in: Hans-Jürgen Lüsebrink, Manfred Schmeling (Hg.): Romain Rolland. Ein transkultureller Denker, Stuttgart 2016, 51-58.
- MINOIS, Georges: Le culte des grands hommes. Des héros homériques au star system, Paris 2005.
- MITRY, Jean: Le cinéma, in: Pierre Georgel (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 770-779.
- MOLINARI, Danièle (Hg.): Victor Hugo, les aspects d'un mythe, Paris 1998.
- MONDOT, Jean: 1932. Le moment Goethe, in: Jacques Berchtold (Hg.): Goethe et la France, Genf 2016, 259-263.
- MÜLLER, Winfried: Das historische Jubiläum. Zur Geschichtlichkeit einer Zeitkonstruktion, in: Ders. (Hg.): Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus, Münster 2004, 1-75.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter: Goethes Naturwissenschaft im Verständnis Gottfried Benns. Zur geistigen Situation am Ende der Weimarer Republik, in: Ders., Hans-Henrik Krummacker, Fritz Martini (Hg.): Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, Stuttgart 1984, 25-53.
- MÜNCH, Paul (Hg.): Jubiläum, Jubiläum ... Zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung, Essen 2005.
- NÄGELE, Rainer: Die Goethefeiern von 1932 und 1949, in: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): Deutsche Feiern, Wiesbaden 1977, 97-122.
- NESTLER, Brigitte: Heinrich Mann-Bibliographie, Bd. 1: Das Werk, Morsum/Sylt 2000.
- NEUMANN, Matthias: Der Deutsche Idealismus im Spiegel seiner Historiker: Genese und Protagonisten, Würzburg 2008.
- NEUMANN, Thomas: »... fast ein Frühstück bei Goethe«: Thomas Mann und die Goethe-Woche in Weimar, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 10, 1998, 237-247.
- NOESKE, Nina: Musikalische Dekonstruktion: neue Instrumentalmusik in der DDR, Köln Weimar 2007.

- NOLTENIUS, Rainer: Die Nation und Schiller, Dichter und ihre Nation, Frankfurt a.M. 1993, 151-175.
- NUTZ, Maximilian: Das Beispiel Goethe: zur Konstituierung eines nationalen Klassikers, in: Wilhelm Voßkamp, Wilhelm Fohrmann (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar 1994, 605-637.
- NUTZ, Maximilian: Restauration und Zukunft des Humanen. Zur westdeutschen Goethe-Rezeption von 1945 bis 1949, in: Karl Richter, Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, Stuttgart 1983, 457-481.
- OLBRICH, Josef: Geschichte der Erwachsenenbildung in Deutschland, Opladen 2001.
- OLIVERA, Philippe: Aragon, »réaliste socialiste«. Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante, in: Sociétés & Représentations, Nr. 15, 2003, 229-246, online unter <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-229.htm>
- ORY, Pascal: Le Centenaire de la Révolution française, in: Pierre Nora (Hg.): Les lieux de mémoire, Bd. 1, Paris 1984, 465-492.
- OSTERKAMP, Ernst: Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949: Kontinuität und Diskontinuität, in: Matthias Löwe, Gregor Streim (Hg.): »Humanismus« in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland, Berlin 2017, 23-38.
- OTTE, T. G.: Centenaries, self-historicization and the mobilization of the masses, in: Ders. (Hg.): The age of anniversaries. The cult of commemoration, 1895-1925, London, New York 2018, 1-35.
- PAUST, Bettina (Hg.): Joseph Beuys: »Beethovens Küche«. Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Danmehl, Bedburg-Hau 2004.
- PÉREZ, Claude-Pierre: Hugo avec filtre (Valéry lecteur de Hugo), in: Catherine Mayaux (Hg.): La réception de Victor Hugo au XXe siècle, Lausanne 2004, 29-40.
- PFEIFFER, Jürgen: Beethoven im Film. Eine kommentierte Filmographie, in: Helmut Loos (Hg.): Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn 1986, 223-242.
- PICARD, Sophie: Paris et son monument à Beethoven. Gloire et déconvenues d'un compositeur de pierre (1904-1927), unveröffentlichte Examsarbeit Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse Paris 2014.
- PICARD, Sophie: Goethe und das Radio: eine Win-win-Situation (1932 und 1949), in: Dies., Paula Wojcik, Stefan Matuschek, Monika Wolting (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 121-138.
- PICHLER, Ernst: Beethoven: Mythos und Wirklichkeit, Wien [u.a.] 1994.
- PIETSCH, Christian: Einführung zu »Klassik als Norm – Norm als Klassik«: Thema und Tagung, in: Ders., Tobias Leuker (Hg.): Klassik als Norm – Norm als Klassik. Kultureller Wandel als Suche nach funktionaler Vollendung, Münster 2016, 1-26.
- PIETSCHMANN, Klaus, WALD-FUHRMANN, Melanie (Hg.): Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte: ein Handbuch, München 2013.
- PIPER, Jana: Goethe und Schiller in der filmischen Erinnerungskultur, Würzburg 2019.

- POPP, Kristina: Goethe: Vorbild oder Denkbild? Goetherezeption im Deutschunterricht des späten 19. Jahrhunderts und im aktuellen Literaturunterricht, Frankfurt a.M. 2005.
- POTEMPA, Georg: Thomas Mann: Beteiligung an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen. Eine Bibliographie, Morsum/Sylt 1988.
- POTEMPA, Georg: Thomas-Mann-Bibliographie, 2 Bde., Morsum/Sylt 1992-1997.
- PRENDERGAST, Christopher: The classic: Sainte-Beuve and the nineteenth-century culture wars, Oxford 2007.
- PROCHASSON, Christophe: Les espaces de la controverse. Roland Barthes contre Raymond Picard: un prélude à Mai 68, in: Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, Bd. 25, 2007, 141-155.
- *PYRITZ, Hans, NICOLAI, Heinz, BURKHARDT, Gerhard: Goethe-Bibliographie, Heidelberg 1965.
- RACINE-FURLAUD, Nicole: La revue *Europe* et l'Allemagne, 1926-1933, in: Hans Manfred Bock, Reinhart Meyer-Kalkus, Michel Trebitsch (Hg.): Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930, Bd. 2, Paris 1993, 631-651.
- RACINE-FURLAUD, Nicole: La revue *Europe* (1923-1939). Du pacifisme rollandien à l'antifascisme compagnon de route, in: Matériaux pour l'histoire de notre temps, Bd. 30, Nr. 1, 1993, 21-26.
- RAFFIN, Sandrine: Le centenaire de Victor Hugo en 1985. La commémoration, l'œuvre et l'écrivain, Dissertation Paris 7 2004.
- REBÉRIOUX, Madeleine: 1935 – Fascisme et antifascisme, in: Pierre Georgel (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 228-235.
- REBÉRIOUX, Madeleine: 1952: Les communistes et Hugo, in: Pierre Georgel (Hg.): La gloire de Victor Hugo, Paris 1985, 235-241.
- REHDING, Alexander: Music and monumentality: commemoration and wonderment in nineteenth-century Germany, Oxford 2009.
- RENOLIET, Jean-Jacques: L'UNESCO oubliée: la société des nations et la coopération intellectuelle (1919-1946), Paris 1999.
- REY, Manfred van, HERTTRICH, Ernst, SCHLEE, Thomas Daniel: Die Beethovenfeste in Bonn 1845-2003, Bonn 2003.
- RIEPE, Juliane: »Für das Volk, von Völkerschicksalen handelnd, volkstümlich«: eine historische Konstante der Rezeption von Händels Oratorien als Angelpunkt der Politisierung von Werk und Komponist, in: Händel-Jahrbuch, Bd. 63, 2017, 103-136.
- RIETHMÜLLER, Albert: Die Hymne der Europäischen Union, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis, Wolfgang Schmale (Hg.): Europäische Erinnerungsorte, Bd. 2: Das Haus Europa, München 2012, 89-96.
- ROBÈNE, Luc, SERRE, Solveig: Roll over Beethoven, in: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): Ludwig van. Le mythe Beethoven, Paris 2015, 160-161.
- ROBERT, Carole: Aragon, médiateur et critique de l'art soviétique en France (1945-1960)?, in: Itinéraires et contacts de cultures (Les engagements d'Aragon), Bd. 24, 1997, 117-123.
- ROHDE, Carsten: Faust populär. Zur Transformation »klassischer« Stoffe in der modernen Massen- und Populärkultur, in: Oxford German Studies, Bd. 45, Nr. 4, 2016, 380-392.

- ROHLS, Jan: »Goethedienst ist Gottesdienst.« Theologische Anmerkungen zur Goethe-Verehrung, in: Jochen Golz, Justus H. Ulbricht (Hg.): Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland, Köln 2005, 33-62.
- ROSA, Guy: La République universelle, paroles et actes de V. Hugo, in: Groupe Hugo, 1992, groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/92-09-26Rosa.pdf
- ROSEN, Charles: The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven, New York 1971.
- ROSENBERG, Rainer: Art. Klassiker, in: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin, New York 2000, 274-276.
- ROUSSO, Henry: Le syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours [1987], 2. Aufl., Paris 2001.
- RUPPELT, Georg: Schiller im nationalsozialistischen Deutschland: der Versuch einer Gleichschaltung, Stuttgart 1979.
- RUSHWORTH, F.D.: Victor Hugo and his marxists critics, in: French Studies, Bd. 4, Nr. 4, 1950, 333-344.
- RÜTHER, Günther: Thomas Manns Deutschlandbilder im Goethejahr 1949, in: Historisch-politische Mitteilungen, Bd. 16, 2009, 57-80, online unter <http://www.kas.de/wf/de/33.19194/>
- SAINT-GILLE, Anne-Marie: La »Paneurope«: un débat d'idées dans l'entre-deux-guerres, Paris 2003.
- SAPIRO, Gisèle: La guerre des écrivains 1940-1953, Paris 1999.
- SAPIRO, Gisèle: »Résistance« et »collaboration«: la construction d'un paradigme, in: Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (Hg.): La vie intellectuelle en France, Bd. 2: Le temps des combats (1914-1962), Paris 2016, 308-314.
- SAPIRO, Gisèle: Les écrivains et la politique en France: de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie, Paris 2018.
- SCHANDERA, Gunter: Art. Sozialistischer Realismus, in: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin, New York 2007, 458-460.
- SCHILDT, Axel: Moderne Zeiten: Freizeit, Massenmedien und »Zeitgeist« in der Bundesrepublik der 50er Jahre, Hamburg 1995.
- SCHILLER, Dieter: Das Exil als das »andere Deutschland«? Die Formel von den zweierlei Deutschland, in: Hélène Roussel, Lutz Winckler (Hg.): Rechts und links der Seine: Pariser Tageblatt und Pariser Tageszeitung 1933-1940, Tübingen 2002, 39-55.
- SCHILLER, Dieter: Heinrich Mann und das Scheitern der Volksfront, in: Walter Delabar, Walter Fähnders (Hg.): Heinrich Mann (1871-1950), Berlin 2005, 253-276.
- SCHILLER, Dieter: Goethe in den geistigen Kämpfen um 1932. Über die Goethenummern der Zeitschriften »Die Neue Rundschau« und »Die Linkskurve« im April 1932 [1986], in: Im Widerstreit geschrieben. Vermischte Texte zur Literatur 1966-2006, Berlin 2008, 239-256.
- SCHLANGER, Judith: Les métaphores de l'organisme [1971], Paris 1995.
- SCHLÜTER, Bettina: Beethoven als Gegenbild Goethes. Mediale Spezifik und politische Dimensionen der Monumentalisierung eines Komponisten, in: Detlev Kopp, Hans-Martin Kruckis (Hg.): Goethe im Vormärz, Bielefeld 2004, 245-266.
- SCHMALZRIEDT, Egedius: Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklishee, München 1971.

- SCHMELING, Manfred: Der undeutsche Deutsche? Goethe und die französischen Intellektuellen zwischen den Weltkriegen, in: Karl Richter, Gerhard Sauder (Hg.): Goethe. Ungewohnte Ansichten, St. Ingbert 2001, 255-278.
- SCHMELING, Manfred: Weltkrieg, Weltbürger, Weltliteratur. Zur Kontroverse zwischen Romain Rolland und Thomas Mann in Kriegszeiten, in: Heike C. Spickermann (Hg.): Weltliteratur interkulturell. Referenzen von Cusanus bis Bob Dylan, Heidelberg 2015, 49-59.
- SCHMELING, Manfred: Goethe und seine Rezeption im historischen Spannungsfeld zwischen Frankreich und Deutschland. Der »gute« Deutsche im Werk von Romain Rolland und Thomas Mann, in: Manfred Leber, Sikander Singh (Hg.): Goethe und ..., Saarbrücken 2016, 171-189.
- SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit: Stamm bäume der Kunst: zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.
- SCHNEIDER, Corinne: Beethoven, aux sources de l'avant-garde musicale, in: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): Ludwig van. Le mythe Beethoven, Paris 2015, 156-159.
- SCHÖNING, Udo: Victor Hugos *Les Misérables*: Überlegungen zur Erfolgsgeschichte eines populären Romans, in: Olivier Agard, Christian Helmreich, Hélène Vinckel-Roisin (Hg.): Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktion und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache, Göttingen 2011, 127-143.
- SCHRADE, Leo: Beethoven in France [1942], New York 1978.
- SCHREINER, Klaus: »Wann kommt der Retter Deutschlands«: Formen und Funktionen von politischem Messianismus in der Weimarer Republik, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 49, 1998, 107-160.
- SCHRÖTER, Klaus (Hg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit: Dokumente 1891-1955, Frankfurt a.M. 2000.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich: Klassik zwischen Kanon und Typologie. Probleme um einen zentralen Begriff der Literaturwissenschaft, in: Arcadia, Bd. 29, 1994, 67-77.
- SCHÜTZ, Walter J.: Entwicklung der Tagespresse, in: Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Köln [u.a.] 1999, 109-134.
- SEIBERT, Peter: »Unmittelbarster Zugang zu Goethes Leben und Schaffen«: Goethe-Häuser und Goethe-Ausstellungen zwischen 1945 und 1951, in: Seemann, Hellmut Th., Valk, Thorsten (Hg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik, Göttingen 2012, 187-206.
- *SEIFERT, Siegfried: Goethe-Bibliographie 1950-1990, Bd. 3, München 2000.
- SELBMANN, Rolf: Sinnstiftung durch Erfindung. Der Mythos »Deutsche Klassik«, in: Matteo Galli, Hans-Peter Preusser (Hg.): Deutsche Gründungsmythen, Heidelberg 2005, 115-126.
- SENG, Joachim: Das Goethe-Jahr 1932, in: Christian Welzbacher (Hg.): Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933, Weimar 2010, 196-216.
- SIEFKEN, Hinrich: Thomas Mann: Goethe – »Ideal der Deutschheit«. Wiederholte Spiegelungen 1893-1949, München 1981.
- SIMONIN, Chantal: Heinrich Mann et la France: une biographie intellectuelle, Villeneuve d'Ascq 2005.

- SIPPEL-AMON, Birgit: Die Auswirkung der Beendigung des sogenannten Verlagsrechts am 9.11.1867 auf die Editionen deutscher »Klassiker«, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 14, 1973, 350-415.
- SIRINELLI, Jean-François: La France de l'entre-deux-guerres: un *trend* pacifiste?, in: Maurice Vaisse (Hg.): Le pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950, Brüssel 1993, 43-50.
- STAHL, Christina M.: Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung, Mainz 2009.
- STANTON, Domma C.: Classicism (re)constructed: notes of the mythology of literary history, in: Continuum: problems in French literature from the late Renaissance to the early Enlightenment, Bd. 1, 1989, 1-29.
- STAVLAS, Nikos: Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's Ludwig van, Dissertation London 2012, online unter research.gold.ac.uk/7151/1/MUS_thesis_Stavlas_2012.pdf
- STEIN, Detlef: Ludwig van Beethoven, Napoleon und der Kriegsgott Mars. Themen aus »Beethovens Küche« von Joseph Beuys, in: Bettina Paust (Hg.): Joseph Beuys: »Beethovens Küche«. Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Danmehl, Bedburg-Hau 2004, 91-109.
- STENZEL, Hartmut: Die französische »Klassik«: literarische Modernisierung und absolutistischer Staat, Darmstadt 1995.
- STENZEL, Hartmut: Le »classicisme« français et les autres pays européens, in: Jean-Charles Darmon, Michel Delon (Hg.): Histoire de la France littéraire, Bd. 2: Classicismes XVIIe-XVIIIe siècle, Paris 2006, 39-78.
- STERNKE, René: Klassikentwürfe als Visionen zur Krisenbewältigung, in: Études germaniques, Bd. 69, Nr. 1, 2014, 3-20.
- STOCKHORST, Stefanie: Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes: eine methodenorientierte Fallstudie am Beispiel der frühen Wilhelm Meister-Rezeption, in: Hubert Zapf, Günter Butzer (Hg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Bd. 4, Tübingen 2009, 55-80.
- STOFFELS, Ludwig: Kunst und Technik, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 2, München 1997, 682-724.
- STREIM, Gregor: »Grosse Ahnen« und »erbärmliche Erben«. Die Begründung des »sozialistischen Humanismus« in den literarisch-politischen Debatten des Exils, in: Ders., Matthias Löwe (Hg.): »Humanismus« in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland, Berlin 2017, 193-214.
- STRICKMANN, Martin: L'Allemagne nouvelle contre l'Allemagne éternelle: die französischen Intellektuellen und die deutsch-französische Verständigung 1944-1950. Diskurse, Initiativen, Biografien, Frankfurt a.M. 2004.
- STRICKMANN, Martin: Französische Intellektuelle als deutsch-französische Mittlerfiguren, in: Patricia Oster, Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945 – zur Dynamik eines »transnationalen« kulturellen Feldes, Bielefeld 2008, 17-47.
- STRICKMANN, Martin: Art. Documents Dokumente, in: Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil, Joachim Umlauf (Hg.): Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945, Tübingen 2013, 214f.

- SUERMAN, Thomas: Albert Schweitzer als »homo politicus«. Eine biographische Studie zum politischen Denken und Handeln des Friedensnobelpreisträgers [2012], Berlin 2017.
- TERONI, Sandra, KLEIN, Wolfgang (Hg.): Pour la défense de la culture: les textes du Congrès International des Écrivains, Paris, juin 1935, Dijon 2005.
- TERONI, Sandra: Défense de la culture et dialogues manqués, in: Dies., Wolfgang Klein (Hg.): Pour la défense de la culture: les textes du Congrès International des Écrivains, Paris, juin 1935, Dijon 2005, 13-33.
- TEUBER, Toralf: »Es ist ein Geschäft auf Gegenseitigkeit«: Heinrich Mann und Die neue Weltbühne (1933-1935), in: Weimarer Beiträge, Bd. 52, 2006, 405-440.
- THIESSE, Anne-Marie: La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique, Paris 2019.
- THOMÉ, Horst: Art. Klassik¹, in: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin, New York 2000, 266-270.
- TISCHER, Matthias: Ulbrichts Beethoven? Die Konzeption des Beethoven-Jubiläums in der DDR 1970, in: Deutschland Archiv, Nr. 41, 2008, 473-480.
- TOOP, Richard: The aesthetics of tabula rasa: Western art's music avant-garde from 1949-1953, in: Literature and Aesthetics, Bd. 6, 1996, 61-76.
- TRUEL, Myriam: Victor Hugo en Russie et en URSS, Paris 2021.
- URBANEK, Nikolaus: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik: Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente, Bielefeld 2010.
- URBANEK, Nikolaus: »Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so denken wie er komponierte.« Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule, in: Harmut Krones, Christian Meyer (Hg.): Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule, Wien [u.a.] 2012, 261-288.
- VASSEUR, Bernard: Hugo devant Aragon, in: Edouard Béguin, Suzanne Ravis (Hg.): L'atelier d'un écrivain. Le XIX^e siècle d'Aragon, Aix-en-Provence 2003, 279-292.
- VIALA, Alain: Qu'est-ce qu'un classique?, in: Bulletin des bibliothèques de France, Bd. 37, Nr. 1, 1992, 6-15, online unter <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0006-001>
- VOSS, Egon: Das Beethoven-Bild der Beethoven-Belletristik. Zu einigen Beethoven-Erzählungen des 19. Jahrhunderts, in: Helmut Loos (Hg.): Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn 1986, 81-94.
- VOßKAMP, Wilhelm (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart 1993.
- VOßKAMP, Wilhelm: Art. Klassisch/Klassik/Klassizismus, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2001, 289-305.
- VOßKAMP, Wilhelm: Einleitung, in: Ders. (Hg.): Theorie der Klassik, Stuttgart 2009, 9-24.
- VUILLEMIN, Jean-Claude: Épistémè baroque: le mot et la chose, Paris 2013.
- WAGENBRETH, Otfried: Neptunismus/Vulkanismus, in: Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto (Hg.): Goethe-Handbuch, Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe, Stuttgart, Weimar 1998, 803-805.

- WALTER, Klaus Peter: Victor Hugo (1802-1885), in: Winfried Böttcher (Hg.): *Klassiker des europäischen Denkens. Friedens- und Europavorstellungen aus 700 Jahren europäischer Kulturgeschichte*, Baden-Baden 2014, 341-347.
- WARDHAUGH, Jessica: *Europäer erschaffen. Die Rolle der Zeitschrift Europe-Revue Mensuelle, 1923-1939*, in: Lorraine Bluche, Veronika Lipphardt, Kiran Klaus Patel (Hg.): *Der Europäer – ein Konstrukt: Wissensbestände, Diskurse, Praktiken*, Göttingen 2009, 97-117.
- WEBSTER, James: *Haydn's »Farewell« Symphony and the idea of classical style. Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge 1991.
- WEBSTER, James: *Haydn's »Farewell« Symphony and the idea of classical style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, in: *Notes*, Bd. 49, Nr. 3, 1993, 345-357.
- WEBSTER, James: *Die »Erste Wiener Moderne« als historiographische Alternative zur »Wiener Klassik«*, in: Gernot Gruber (Hg.): *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, Wien 2002, 75-92.
- WEINMANN, Frédéric: *Mehr Licht! La belle mort des classiques*, in: *Cahiers d'études germaniques (Les classiques d'hier aujourd'hui)*, Nr. 65, 2013, 13-31.
- WELZBACHER, Christian: *Edwin Redslob: Biografie eines unverbesserlichen Idealisten*, Berlin 2009.
- WERNECKE, Klaus: 1968, in: Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, 3. Aufl., Bielefeld 2015, 178-183.
- WESSELMANN, Brigitte, SCHRÖDER, Heribert: *Beethoven in der Belletristik (Dramen, Romane, Anekdoten, Essays). Eine Bestandaufnahme*, in: Helmut Loos (Hg.): *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986, 95-116.
- WIEDEMANN, Conrad: *Weimar? Aber wo liegt es? Über Größenphantasien im Weimar und Jena der klassischen Zeit*, in: Dieter Burdorf, Stefan Matuschek (Hg.): *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur*, Heidelberg 2008, 75-101.
- WILD, Adolf (Hg.): *Victor Hugo in Deutschland. Zeichnungen – Bücher – Dokumente*, Mainz 1990.
- WILKE, Jürgen (Hg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Köln [u.a.] 1999.
- WILSON, W. Daniel: *Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich*, München 2018.
- WITTENBRINK, Theresia: *Rundfunk und literarische Tradition*, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Bd. 2, München 1997, 996-1097.
- *WITTENBRINK, Theresia: *Schriftsteller vor dem Mikrofon. Autorenauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik 1924-1932. Eine Dokumentation*, Berlin 2006.
- WITTIG, Roland: *Die Versuchung der Macht. Essayistik und Publizistik Heinrich Manns im französischen Exil*, Frankfurt a.M. 1976.

- WOJCIK, Paula, PICARD, Sophie: Chopin, Mickiewicz: zwei Nationalklassiker und der Ursprungsmythos der Ballade, in: Sascha Wegner (Hg.): Über den Ursprung von Musik. Mythen – Legenden – Geschichtsschreibungen, Würzburg 2017, 113-132.
- WOJCIK, Paula, MATUSCHEK, Stefan, PICARD, Sophie, WOLTING, Monika (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019.
- WOJCIK, Paula, MATUSCHEK, Stefan, PICARD, Sophie, WOLTING, Monika: Intermedialität und Transkulturalität oder: Klassiker populär (eine Einführung), in: Dies. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin 2019, 3-25.
- WOJCIK, Paula: Theorie der Klassik. Zur Praxis kultureller Funktionalisierung am Beispiel der Ballade von Goethe bis Grandmaster Flash. Unveröffentlichte Habilitationsschrift Jena 2019.
- WULFF, Hans Jürgen: Ludwig van Beethoven im Film, in: Medienwissenschaft: Berichte und Papiere, Bd. 16, Nr. 179, 2018, 1-14.
- WÜRFEL, Stefan Bodo: Art. Erbetheorie, in: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin, New York 2007, 488-490.
- ZÉKIAN, Stéphane: L'invention des classiques. Le »siècle de Louis XIV« existe-t-il?, Paris 2012.
- ZÉKIAN, Stéphane: Sommes-nous sortis du XIXe siècle? Le romantisme français comme matrice historiographique, in: Cahiers d'études germaniques (Les classiques d'hier aujourd'hui), Nr. 65, 2013, 33-46.
- ZENCK, Martin: Musik über Musik in Michel Butors »Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli«, in: Albert Gier, Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, Frankfurt a.M. [u.a.] 1995, 283-291.
- ZUMBUSCH, Cornelia: Die Immunität der deutschen Klassik, Berlin 2012.

11. Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Formen des Klassikerdiskurses	46
Abbildung 1: Wronzow: Johann Wolfgang in allen Lebenslagen	72
Tabelle 2: Medialisierungen von Romain Rollands Dankgesang	92
Abbildung 2-3: Titelpuffer von Démétrios Galanis	146
Abbildung 4: Illustration zum Beitrag Romain Rollands von Démétrios Galanis	147
Tabelle 3: Medialisierungen von Thomas Manns Essay Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters	160
Abbildung 5: Goethefeier der Akademie der Künste Berlin 1932	162
Abbildung 6: Plan der Goethe-Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste	164
Abbildung 7: Julius Petersen bei der Reichsgedächtnisfeier am 22. März in Weimar	172
Abbildung 8: Mooritz: Junge, junge ... wenn das man gut geht ... Thomas Mann spricht am Freitag für alle deutschen Sender über »Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters«	233
Abbildung 9: Postkarte mit einer Illustration von Paul Barbier.	253
Tabelle 4: Medialisierungen von Heinrich Manns Essay L'exemple/Das große Beispiel und seinen Varianten	264
Tabelle 5: Medialisierungen von Thomas Manns Ansprache im Goethejahr 1949 und sei- nen Varianten (Auswahl)	307
Abbildung 10: Titelblatt der Illustrierten Sie und er zum Goethejahr	351
Tabelle 6: Medialisierungen von Louis Aragons Paratext zur Anthologie Avez-vous lu Victor Hugo? und seinen Varianten	372
Abbildung 11: LUDWIG VAN, Kapitel 7: Abstellkammer	413
Abbildung 12: LUDWIG VAN, Kapitel 19: Konzert mit der Pianistin Linda Klaudius-Mann	417
Abbildung 13: LUDWIG VAN, Kapitel 2: Ankunft in Bonn	420
Abbildung 14-15: LUDWIG VAN, Kapitel 3: Prolog zu »Beethovens Küche«	423
Abbildung 16: LUDWIG VAN, Kapitel 2: Besuch in einem Bonner Musikladen	425

12. Dank

Beim vorliegenden Buch handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2019/20 von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Faculté des Lettres der Sorbonne Université im Cotutelle-Verfahren angenommen wurde. Sie entstand im Rahmen des vom Land Thüringen geförderten Projekts *Klassik – Popularität – Krise*.

Mein Dank gilt zuerst meinem Betreuer Stefan Matuschek und der Leiterin der Forschungsgruppe Paula Wojcik. Beiden möchte ich für das Vertrauen danken, das sie mir von Anfang an entgegenbrachten, sowie für ihre anspruchsvollen und konstruktiven Rückmeldungen in allen Etappen des Projekts. Es war ein großes Privileg, meine wissenschaftliche Laufbahn in einem solch anregenden und stets freundschaftlichen Umfeld beginnen zu können. Mein ausdrücklicher Dank gilt ebenfalls meinem Betreuer auf französischer Seite, Gérard Laudin, der mit inhaltlichen Ratschlägen und anregenden Diskussionen das Entstehen der Arbeit begleitet hat.

Für die Erstellung der externen Gutachten und die Beteiligung an einem abenteuerlichen Prüfungsverfahren in noch vorpandemischen Zeiten möchte ich mich bei Ruth Florack, Alice Stašková und Marc Lacheny bedanken. Ihre wertvollen Hinweise haben die Arbeit maßgeblich bereichert. In der Konzeptionsphase habe ich zudem wichtige Impulse von Aleida Assmann, Gilles Darras, Elisabeth Décultot, Joachim Fischer, Marie Gaboriaud, Sylvie Le Moël, Marie-Thérèse Mourey, Christiane Wiesenfeldt und Stéphanie Zékian erhalten. Ihnen allen sei für ihre Zeit und ihre Hilfsbereitschaft gedankt.

Ganz herzlich bedanke ich mich bei den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen verschiedener Archive und Bibliotheken. Bei meinen Recherchen im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main wurde ich von Karin Langer und Jörg Wyrchow unterstützt; Aurélie Zbos empfing mich in den Archives écrites de Radio France, Stefanie Kuban in der Bibliothek des Beethovenhauses in Bonn. Im Goethe- und Schiller-Archiv und der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar sowie in der Bibliothèque nationale de France in Paris (Départements des Arts du spectacle, Département de la Musique) wurde mir bei meinen Recherchen und der Literaturbeschaffung stets mit großer Hilfsbereitschaft und Kompetenz begegnet.

Während des Schreibprozesses waren die Rückmeldungen vieler Kollegen und Kolleginnen, Freunde und Freundinnen, die meinen Text kritisch spiegelten, eine sehr gro-

ße Hilfe. Dank gebührt Hannes Höfer, Marlene Langenhan, Claudia Streim, Imke Mo-
mann, Regina Cermann, Katharina Jechsmayr, Katja Henze und Sandra Stuwe, die Teile
dieser Arbeit gelesen und gewinnbringend kommentierten. Linda Dümpelmann vom
transcript Verlag zeigte sich in einer für mich besonderen Lebensphase sehr verständ-
nisvoll. Ich danke ihr für die angenehme und professionelle Betreuung der Publikation.

Die Fertigstellung der Arbeit wurde finanziell durch ein Stipendium des Lands Thü-
ringen im Rahmen des Projekts *Klassik – Popularität – Krise*, ein Forschungsstipendi-
um des Deutschen Akademischen Austauschdienstes sowie eine Mobilitätsbeihilfe der
Deutsch-Französischen Hochschule ermöglicht. Bei den Mitarbeitern und Mitarbeite-
rinnen dieser Einrichtungen möchte ich mich auch für die strukturelle Unterstützung
bedanken.

Nicht zuletzt möchte ich all jenen danken, die mir auf die eine oder andere Weise
während des Abenteuers Promotion mit ihrem Zuspruch, ihrer Nachsicht oder auch mit
ihrem Humor zur Seite standen. Insbesondere meiner Familie verdanke ich materielle
und moralische Unterstützung. Von Herzen danke ich Jean-François, der mich bestän-
dig motivierte und auf den ich immer zählen konnte. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renate Lachmann

Rhetorik und Wissenspoetik

Studien zu Texten von Athanasius Kircher bis Miljenko Jergovic

Februar 2022, 478 S., kart.,
36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

2021, 238 S., kart.
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 2: Zeit(en) des Anderen

Januar 2022, 218 S., kart.
12,80 € (DE), 978-3-8376-5396-0
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5396-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**