JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLER-GESELLSCHAFT

BAND LXVIII 2024

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON

ELISABETH DÉCULTOT · ALEXANDER HONOLD
B. VENKAT MANI · STEFFEN MARTUS
SANDRA RICHTER

68. JAHRGANG 2024

WALLSTEIN VERLAG

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.

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

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

© Autorinnen und Autoren 2025
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2025

www.wallstein-verlag.de

Wallstein Verlag GmbH
Geiststraße 11, 37073 Göttingen

info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Garamond

ISBN (Print) 978-3-8353-5662-7
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8112-4
ISSN (Print) 0070-4318
DOI https://doi.org/10.46500/83535662

INHALT

AUFSÄTZE

MAURIZIO PIRRO
Eingeübte Anpassungsstrategien. Zu Gottscheds Komödientheorie mit einem Seitenblick auf Luise Gottscheds *Hausfranzösinn* 11

JASPER SCHAGERL
Perspektiven des Umstands.
Johann Martin Chladenius und der frühneuzeitliche Casus 33

YASHAR MOHAGHEGHI
Vom Affekt zur Allegorie. Freude als Kohäsions- und Reflexionsfigur im 18. Jahrhundert (Hagedorn, Klopstock, Schiller) 53

CHRISTOPHER MEID
»Unschuldig und rein, wie ein Engel Gottes«.
Marie-Antoinette in der deutschsprachigen Literatur um 1800 75

PHILIP KRAUT
Strong und *weak ties* der Philologie. Über kollaborative Arbeit in der Frühphase des *Deutschen Wörterbuchs* 99

ALESSANDRO NIERO
Zur Chiffrierung dantesker Einschläge in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 125

INGO MÜLLER
»Aber was ist daran gelegen, wer unter der Maske steckt?«
Zum Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske im Kontext von Heinrich Heines Dichtungsästhetik des Rollenspiels 155

WERNER WILHELM SCHNABEL
Öffentlich oder privat?
Zum Wandel der Adressatenorientierung in Alben und Albuminskriptionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts 181

PETER SPRENGEL
Klassizismus im Umbruch.
Tanagra-Phantasien um 1880 (Wildenbruch, Kinkel, Hauptmann) . 213

BARBARA NEYMEYR
Hedonisten-Ästhetik und Asketen-Moral im Spiegel Nietzsches:
Thomas Manns Renaissance-Drama *Fiorenza* 245

RAHEL VILLINGER
Natur schreiben. Robert Walsers Buch *Seeland* 281

DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN:
DAS DREHBUCH ALS MEDIALE FORM

JOHANNES VON MOLTKE UND MICHAEL WEDEL
Literarizität und Musikalität des Lichtspiels.
Einleitende Bemerkungen zum Drehbuch als medialer Form 315

STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER
Nicht mehr Produkte winzig schofler Kritzler.
Der ›Autorenfilm‹ (1912–1914) als Drehbuchgeschichte 319

MICHAEL WEDEL
Gestaltwandler. Murnaus Regiedrehbücher und *Nosferatus* Hyäne . . 345

DUSTIN CONDREN
Durch Literatur geschärfte Literatur.
Sergej Eisensteins Drehbuch zu *An American Tragedy* 367

FREDERIK LANG
Zur Publikation ungeeignet – und zur Verfilmung?
Über einige Drehbücher im Archiv des Literarischen
Colloquiums Berlin 387

MEGAN EWING
Warum können Drehbücher keine Literatur sein?
Zu den Filmen von Ferdinand Khittl 405

DISKUSSION
GASTHERAUSGEBER: TILL DEMBECK
MEHR LITERATUR – SPRACHVIELFALT UND LITERATURWISSENSCHAFT

TILL DEMBECK
Einleitung des Gastherausgebers.
Mehr Literatur – Sprachvielfalt und Literaturwissenschaft 425

JULIETTE TAYLOR-BATTY
The Cultural Politics of Linguistic Diversity 429

DAVID MARTYN
Literarizität und Sprachigkeit. Zu Tomer Gardis *Broken German* . . 437

BIRGIT NEUMANN
Reading Post-Monolingual Novels: The Value of Non-Comprehension 443

BRIGITTE RATH
Nicht-Einsprachigkeit: Goethes »Mährchen«-Sprache und
Hofmannsthals Hieroglyphen 451

TILL DEMBECK
Goethes Griechisch: Zur Nichteinsprachigkeit des *Faust* 461

RAINIER GRUTMAN
Für mehr Metasprachen in der Mehrsprachigkeitsforschung.
Ein Plädoyer 467

MARBACHER VORTRÄGE

ABDULRAZAK GURNAH
Schillerrede am 12. November 2023. Schiller 479

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

Anschriften 487
Impressum 489

AUFSÄTZE

MAURIZIO PIRRO

EINGEÜBTE ANPASSUNGSSTRATEGIEN ZU GOTTSCHEDS KOMÖDIENTHEORIE MIT EINEM SEITENBLICK AUF LUISE GOTTSCHEDS *HAUSFRANZÖSINN*

Abstracts:

Gottscheds Komödientheorie stützt sich auf die Anprangerung des Unmoralischen und die Bestrafung des Nonkonformen. Die punitiven Maßnahmen statuieren die Unbelehrbarkeit der Lachfigur und machen zugleich den Ausnahmezustand sichtbar, in den der Bestrafte durch die Fehlerhaftigkeit seines Verhaltens geraten ist. Insofern kommt Gottscheds Komödienkonzept eine pädagogische Funktion zu, bei der das Unsoziale als das Ergebnis mangelnder Vertrautheit mit der sozialen Norm präsentiert wird. Die vorliegende Untersuchung hat zum Ziel, den anthropologischen Grundlagen der Begrifflichkeit nachzuspüren, die Gottsched zur Beschreibung von sozial und moralisch verwerflichen Verhaltensformen einsetzt.

Gottsched's theory of comedy is based on the exposition of immoral behavior and the punishment of the non-conforming. The punitive measures imposed on the characters serve to establish them as incorrigible, clarifying the state of emergency into which the punished person has fallen as a result of his behavior. In this respect, Gottsched's understanding of the genre fullfills a pedagogical function, in which antisociality is framed as the result of a lack of familiarity with social norms. This study aims to trace the anthropological foundations of the terminology that Gottsched uses to describe socially and morally reprehensible forms of behavior.

1 Angeprangerte Extravaganzen. Gottscheds Komödienkonzept

Im 23. Stück der *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* kündigt Gottsched 1740 das Erscheinen der von ihm herausgegebenen *Deutschen Schaubühne* an. Da die Neubersche Schauspieltruppe der Einladung der Kaiserin von Russland nach Sankt Petersburg Folge geleistet habe, so Gottsched, sei die geschmacksfördernde Funktion zugunsten des deutschen Publikums, die zuletzt Neubers Schauspiele ausgeübt haben, durch eine alternative mediale Form zu ersetzen.[1] Eine Sammlung von Über-

1 Zu Gottscheds Engagement im Theaterleben seiner Epoche vgl. Adolf Dresen: Hanswursts Immerwiederkehr. Die Leipziger Liaison von Literatur und Theater, in: Gott-

© 2025 Maurizio Pirro, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-001 | CC BY-NC-ND 4.0

setzungen und Originaltexten wird nun die Grundlage dafür legen, dass noch mehr Theaterleute einen Beitrag zur Erneuerung der Schauspiele in Deutschland liefern. Gottsched, der nicht ahnen konnte, dass der Tod der Zarin Anna wenig später der russischen Expedition der Truppe ein jähes Ende setzen sollte, attestiert der Neuber-Gruppe die Reinigung der Bühne von den Überresten populärer Gattungen ohne sittliche Relevanz durch die Übernahme »wahrhafte[r] Trauerspiele nach Art der Alten, und neuern Franzosen«.[2] Indem dem Leser versichert wird, dass das neue publizistische Unternehmen den gleichen Weg einschlagen soll, statuiert Gottsched wirkungstheoretisch einen Vorrang der aufgeführten Handlung vor dem außerhalb einer performativen Dimension mittels der bloßen Lektüre wahrgenommenen dramatischen Text. Die früheste, in Gottscheds Briefwechsel nachgewiesene Reaktion auf die Ankündigung in den *Beyträgen* zeugt im Übrigen von der Erwartung, neue Texte würden eine neue Inszenierungskultur ermöglichen sowie für die technischen Schwierigkeiten, die mit der Einhaltung der Lehre von den drei Einheiten zusammenhängen, passende Lösungen finden.[3]

Dass die in die *Deutsche Schaubühne* aufgenommenen Werke ein Propädeutikum zur Reform des Spieltheaters darstellen sollten, stellt Gottsched schon in der Vorrede zum zweiten Band (1741) fest.[4] Die Auseinandersetzung mit Luigi Riccobonis *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe* (1738), in der der deutschsprachigen Bühne auch wegen fehlender direkter

sched-Tag. Wissenschaftliche Veranstaltung zum 300. Geburtstag von Johann Christoph Gottsched am 17. Februar 2000 in der Alten Handelsbörse in Leipzig, hg. von Kurt Nowak und Ludwig Stockinger, Stuttgart und Leipzig 2002, S. 71–88.

2 [Johann Christoph Gottsched]: Nachricht von der unter der Presse befindlichen deutschen Schaubühne, in: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit 6 (1740), Nr. 23, S. 521–526, hier S. 522.

3 Der Tasso-Übersetzer Johann Friedrich Kopp gratuliert Gottsched am 22. August 1740 zur anstehenden Publikation der *Deutschen Schaubühne* und erzählt ihm von den unrealistischen Maßnahmen, die er selbst bei der szenischen Gestaltung eines Trauerspiels hatte ergreifen müssen, um alle Handlungsstränge am gleichen Ort spielen zu lassen (Johann Christoph Gottsched: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf, Bd. 7: 1740–1741, hg. von Detlef Döring u. a., Berlin und Boston 2013, S. 39–43).

4 Zum Kontext der *Deutschen Schaubühne* sowie zu Gottscheds Intentionen bei der Entstehung der Sammlung und zu den bei der Textanordnung befolgten Kriterien vgl. allgemein Heide Hollmer: Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds »Deutscher Schaubühne«, Tübingen 1994, Marina Doetsch: Konzeption und Komposition von Gottscheds »Deutscher Schaubühne«. »Eine kleine Sammlung guter Stücke« als praktische Poetik, Frankfurt a. M. 2016 und Leonie Süwolto: Drama I: Das Projekt der »Deutschen Schaubühne«, in: Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Sebastian Meixner und Carolin Rocks, Stuttgart 2023, S. 375–387.

Kenntnisse ein miserabler Zustand unterstellt wird, veranlasst Gottsched dazu, Theatergeschichte zunächst einmal im Lichte der Institutionen, der medialen Zustände und der im Theatermilieu angewandten Praktiken zu verstehen.[5] Gottscheds Reformbestrebungen finden in der Gattung der Komödie einen durchaus kongenialen Gegenstand. Dabei verfolgt er systematisch die Delegitimierung barocker Lustspieltradition und der damit verbundenen Aufführungsformen, denen er Unregelmäßigkeit, Heterogenität, sinnliche Belustigung und moralische Unwürdigkeit vorwirft. Wie Dirk Niefanger bemerkt hat, arbeitet Gottsched hier ein bewusst einseitiges Bild aus, um sein eigenes Komödienkonzept als möglichen Ausweg aus einer Zeit der Dekadenz vorzustellen.[6] Die verbreitete Akzeptanz, die Gottscheds Gattungsmodell in den 1740er Jahren, unter anderem im Zuge weit rezipierter Systematisierungsversuche wie der *Deutschen Schaubühne,* erfährt, impliziert auch die Konsolidierung eines historiographischen Stereotyps, der die Perspektive auf barocke Theaterkultur trübt. Zu Recht hat Stefan Hulfeld darauf hingewiesen, dass jede neue Theaterästhetik auch Revisionen im Kanon und Akzentverschiebungen in der Geschichtsschreibung impliziert.[7]

In seinen Bemühungen um eine moralisierte Komödie, aus der Exzesse in der sprachlichen und körperlichen Leistung der Schauspieler ein für alle Mal verbannt werden müssen, orientiert sich Gottsched an einer anthropologischen Vorstellung, die wiederum in engem Zusammenhang mit den Prinzipien steht, die er in seinen philosophischen Abhandlungen etwa ab den *Ersten Gründen der gesammten Weltweisheit* (1. Auflage 1733) entwickelt. Ist im Komödienkapitel der *Critischen Dichtkunst* von der ersten (1730) bis zur letzten Ausgabe (1751) eine Tendenz zur Verselbstständigung der Argumentation angesichts fehlender Lustspiele mit Vorbildfunktion in der zeitgenössischen Literatur festzustellen,[8] so verdient die Tatsache, dass Gottscheds Menschenbild im Hinblick auf die sittliche Wirkung der Komödie immer konstant bleibt, ebenfalls Beachtung. Welche Menschenanlagen durch die »Nachahmung einer lasterhaften Handlung,

5 Vgl. Ingo Breuer: »Wi(e)der die walschen Possen?« Zur Rezeption von Luigi Riccobonis theatertheoretischen Schriften bei Gottsched und Lessing, in: Deutsche Aufklärung und Italien, hg. von Italo Michele Battafarano, Bern 1992, S. 67–86 (insbesondere S. 77–82).

6 Vgl. Dirk Niefanger: Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit, 1495–1773, Tübingen 2005, S. 214–218.

7 Vgl. Stefan Hulfeld: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht, Bern 2007.

8 Vgl. Stephan Kraft: Das Lustspiel als Ideal ohne Muster. Zur inneren Dynamik des Komödienkapitels in Gottscheds »Critischer Dichtkunst«, in: Johann Christoph Gottscheds »Versuch einer Critischen Dichtkunst« im europäischen Kontext, hg. von Leonie Süwolto und Hendrik Schlieper, Heidelberg 2020, S. 89–104.

die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann«[9] ausgebildet werden sollen, wird bei Gottsched auf einer theoretischen Ebene präzisiert, die in keiner zwingenden Beziehung zur performativen Frage nach dem Verhalten der Schauspieler auf der Bühne steht, und von den realen Fortschritten in der Lustspielszene der Zeit eher unberührt bleibt.

Die Läuterung der Sitten, die sich Gottsched von der Veredlung des Lustspiels verspricht, setzt die Fähigkeit des Komödienschreibers voraus, aus seinem Werk lokales Kolorit und alle Elemente eingeschränkter Relevanz zu tilgen. Beabsichtigt ist weniger die Geißelung bestimmter erkennbarer Individuen als vielmehr die Bestrafung universaler Verhaltensweisen durch ihre Markierung als unmoralisch und gemeinschaftsbedrohend. Das Lächerliche indiziert bei Gottscheds Komödientheorie das Unsoziale. Es gilt als Warnsignal, das der Identifikation des Publikums mit der verlachten Figur entgegenarbeiten soll. Die Ausschlussdispositive, die dabei aktiviert werden, beruhen auf einer Ordnungsstruktur, die die Integration des Nonkonformen nicht vorsieht, ja geradezu verwirft. Was dem kollektiven Nutzen konträr ist, kann nur in seiner unsittlichen Natur aufgezeigt und mit aller Gewalt aus dem sozialen Körper entfernt werden. Die Erbauung der Zuschauer geht mit einer repressiven Logik einher, die das Unangepasste lieber ausblendet und verdrängt, als dass sie dieses zu zivilisieren versucht, und den Zuschauer selbst dazu führt, seine eigene Überlegenheit über die Komödienfigur zu behaupten.[10]

Diese affirmative Komponente wurde zu Recht als eine problematische Schwachstelle in Gottscheds System erkannt, insbesondere aus der Perspektive seines Moralbegriffs.[11] Der Erwerb einer praktischen Lebensweisheit, die alles Abweichende durch unerbittliche Dämonisierung als abwegig und wesensmäßig

9 So lautet Gottscheds berühmte Gattungsdefinition (Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Nachdruck der 4. Auflage, 1751, Darmstadt 1962, S. 643).

10 Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Parodierte Peinlichkeiten. Gottsched und die Modernisierung des Komischen im 18. Jahrhundert, in: Kunst & Komik. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums, hg. von Friedrich W. Block, Bielefeld 2006, S. 171–192. Gottscheds Komödienkonzept sei durch den Begriff »adversative Parodie« (S. 184) bedingt, durch den Meyer-Sickendiek das von der Lachfigur sowohl bei ihren Mitspielern als auch beim Publikum ausgelöste Unbehagen an dem ungeschickten Verhalten eines Fremden bezeichnet.

11 Vgl. Thomas Althaus: Kritische Dichtkunst. Optionen der Gottschedischen Dramentheorie, in: Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft, hg. von Erich Achermann, Berlin 2014, S. 221–240. Vgl. dazu auch die Beobachtungen von Daniela Weiss-Schletterer: Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts, Wien, Köln und Weimar 2005, S. 28–29.

böse diskreditieren soll, setzt das Publikum dem Risiko aus, für das Verbrechen unempfindlich zu werden, das innerhalb der akzeptierten sozialen Ordnung begangen wird. Das berühmte Beispiel des Cartouche im Komödienkapitel der *Critischen Dichtkunst* veranschaulicht diese Diskrepanz eindrücklich:

> Zu einer komischen Handlung nun kann man eben so wenig, als zu tragischen, einen ganzen Character eines Menschen nehmen, der sich in unzähligen Thaten äußert; als z. E. einen Cartousche mit allen seinen Spitzbübereyen. Es muß eine einzige, recht wichtige That genommen werden […]. Man [müßte] etwa dichten, es hätte sich jemand in Paris so klug dünken lassen: daß ihn Cartousche mit aller seiner List nicht sollte betrügen können. Dieses hätte er sich in einer Gesellschaft gerühmet, wo dieser Räuber selbst, doch unerkannt, zugegen gewesen; und dadurch demselben Lust gemacht, seine Kunst an ihm zu erweisen. Man könnte nun einen von den listigen Streichen dieses Spitzbuben wählen; und den so überklugen Mann, zum Ueberflusse, erst durch gewisse Leute warnen lassen, wohl auf seiner Hut zu stehen; endlich aber doch betrogen werden lassen. Hier würde nun freylich wohl die Komödie ein lustiges Ende nehmen: aber nicht die Spitzbüberey; sondern die eingebildete Klugheit des Betrogenen, würde dadurch zum Gelächter werden; und die Morale würde heißen: Man sollte sich nicht zu weise dünken lassen, wenn man mit verschmitzten Leuten zu thun hat; vielweniger mit seiner vorsichtigen Behutsamkeit pralen, weil dieses uns die Leute nur desto aufsätziger macht. Die Bestrafung der Spitzbuben nämlich, ist kein Werk der Poeten, sondern der Obrigkeit. Die Komödie will nicht grobe Laster, sondern lächerliche Fehler der Menschen verbessern.[12]

Die konzeptionell schlichte, in der Ausführung alles andere als wahrscheinlich und gleichmäßig verlaufende Geschichte präsentiert Gottsched insofern als moralisch unterrichtende Handlung, als darin die wohlverdiente Bestrafung eines leichtfertigen Menschen in Szene gesetzt wird. Die Fokussierung auf die Unbeholfenheit des Einzelnen, an der das Publikum Gefallen finden soll, engt allerdings die Perspektive so sehr ein, dass ein größeres Laster einfach unberücksichtigt bleibt und, entgegen allem Rigorismus, sogar als Instrument zur Desavouierung der Lachfigur eingesetzt wird. Eine Fehlleistung, die die Torheit eines unvorsichtigen Verhaltens deutlich aufzeigt, obwohl sie im Grunde nur den Ruhmredigen kompromittiert, erregt die Aufmerksamkeit des Moralisten mehr als der vorsätzliche Betrug eines professionellen Gesetzesbrechers, der sich aber gerade wegen seiner Unvorhersehbarkeit schwer typisieren lässt.

12 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst [Anm. 9], S. 643.

Das Publikum amüsiert sich wegen der Ungeschicklichkeit des Betrogenen und steht vor der Listigkeit des Betrügers hilflos da, für die höchstens polizeiliche Maßnahmen in Aussicht gestellt werden können. Gottscheds moralische Welt, so wie sie in der Komödie dargestellt werden soll, kreist um Berechenbarkeit des Abnormen und Serialität der normverletzenden Handlungen.

Der stabilisierende Effekt der Moral bei Gottsched hängt mit ihrem wiederholten Einüben zusammen. Als universales Konstrukt, das in eine theologisch dominierte Gesamtvorstellung eingebettet ist, lässt sie sich als geschlossene Weltanschauung verinnerlichen und als Ganzes in die Tat umsetzen. Ihr praxisgestaltender Charakter ist nicht an theoretische Diskurse gebunden, sondern manifestiert sich in sozialen Interaktionen, bei denen Menschen ihren internalisierten Moralbegriff in kristallisierten und kaum mehr veränderbaren Formen zunächst einmal für ihre eigene Erhaltung ausüben. Ich vertrete die These, in Gottscheds Komödienkonzept seien die lächerlichen Figuren hauptsächlich durch ihre mangelnde Einübung sozial anerkannter Verhaltensmodi gekennzeichnet. Ihnen sind die allgemeingültigen Normen, die das Leben der anderen in ihrem sozialen Milieu bestimmen, so fremd, dass sie sich weder einen Begriff davon machen können noch in der Lage sind, sich den Erwartungen ihrer Mitmenschen durch Beobachtung und mimetische Reproduktion anzupassen. Theater wirkt insofern für die Zuschauer als Übungsplatz, in dem die Anforderungen, die durch das soziale Ambiente gestellt werden, gleichsam in reduziertem Format kognitiv erwogen, moralisch gewichtet und mental erfüllt werden können. Im Folgenden möchte ich meine These bekräftigen, indem ich auf Ausprägungen des Übungsbegriffs bei Gottsched eingehe, und dann mit Luise Gottscheds *Hausfranzösinn, oder die Mammsell* eine der Komödien unter die Lupe nehme, die ab dem vierten Band der *Deutschen Schaubühne* (1743) Gottscheds Vorhaben, dem deutschsprachigen Theater ein Reservoir an lustigen und publikumsorientierten Originaltexten zur Verfügung zu stellen, konkrete Konturen verleihen sollen.

2. Integration durch Routine. Gottscheds Übungsbegrifflichkeit

Der in der Philosophie der Aufklärung omnipräsente Perfektibilitätsgedanke markiert die Dominanz zeitlich orientierter Paradigmen in der Kultur des 18. Jahrhunderts. Als wahrhaft sinnstiftend gilt weniger die Lebensbestimmung, die jedem einzelnen Menschen eigen ist, als vielmehr die Art und Weise, wie sich eine solche Bestimmung in der Realität schrittweise profiliert.

Erst die Dynamik der Entwicklung im Zuge strenger Selbsterziehungsarbeit verleiht dem noch ungewissen Potenzial, das in der verborgenen Konstellation der Seele schlummert, eine konkrete Dimension, macht es erkennbar und veräußerlicht es, indem seine Wirkbreite genau definiert wird. Die Idee, dass die Menschheit durch Wandel, Bewegung und Transformationswillen zu ihrer Berufung gelangt, spiegelt sich unter anderem in der Verbreitung von Metaphern wider, die dem semantischen Feld ›Übung‹ zugehören. Die Wiederholung stabilisiert tugendhafte Dispositionen und trägt zu deren Sozialisierung bei. Tugend erwächst insofern aus der Konsolidierung einer angeborenen Veranlagung durch die Häufigkeit der Durchführung von entsprechenden Tätigkeiten, die aus einer noch ungefestigten Neigung eine internalisierte Gewohnheit machen, die keiner Reflexion mehr bedarf. In seiner Trauerrede auf Erdmann Uhse, den Rektor des Merseburger Domgymnasiums, dessen er als vormaliges Mitglied der Rednergesellschaft in Leipzig 1730 gedenkt, lässt sich Gottsched sogar dazu hinreißen, dasjenige Wissen als »todt« zu bezeichnen, das nicht durch regelmäßige Anwendung in diskursiven Kontexten unter Beweis gestellt wird.[13] Gelegentliche Attitüden entfalten sich durch die regelmäßige Übung zu reflektierten Qualitäten, die den Menschen aus den Abgründen der Zufälligkeit und Kontingenz in eine übergeordnete Dimension hinüberretten, wo er sich nach der Universalität einer allgemein anerkannten Norm richten kann. In diesem Sinne wird Kant in seinen *Metaphysischen Anfangsgründen der Tugendlehre* (1797) eine »ethische Gymnastik« als Voraussetzung der moralischen Gesundheit beschreiben.[14]

Als Kulturtechnik zur Vervollkommnung der eigenen Anlagen und zu ihrer Fixierung innerhalb eines sozialen Milieus, in dem individuelle Leistungen ständig überprüft und bewertet werden, kommt der Übung auch bei Gottsched eine erhebliche ethische Bedeutung zu. Im einführenden Teil seiner *Ersten Gründe der gesammten Weltweisheit*, in dem es um die Grundlagen und die Funktionen der »sapientia« als »eine[r] Wissenschaft der Glückseligkeit« geht,[15]

13 »[…] wie es mit allen Künsten, mehr auf die Fertigkeit und Ausübung, als auf ein todtes Wissen ankömmt: so geht es auch in der Beredsamkeit« (Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke, hg. von P. M. Mitchell, Bd. 9/1: Gesammelte Reden, Berlin und New York 1976, S. 296). Gottsched weist auf Uhses mangelnde Erfahrung als Redner hin, die er nach seiner Berufung in die Leipziger Gesellschaft dadurch auszugleichen versucht, dass er »diejenigen Uebungen« treibt, »daran es ihm bis dahin gefehlet« (ebd.).

14 Immanuel Kant: Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre, Königsberg 1797, S. 177.

15 Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke [Anm. 13], Bd. 5/1: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Theoretischer Teil), Berlin und New York 1983, S. 122.

betrachtet er die »beständige Uebung in der Weltweisheit«[16] als ein emanzipatorisches Prinzip, das es auch dem Ungelehrten ermöglicht, tugendhaft zu handeln und seine Existenz im Sinne der eigenen Erhaltung mit Umsicht zu bewirtschaften. »Philosophia omnibus, etiam indoctis prodest«[17] – so lautet die Randglosse, die als eine Titelangabe für diese Textsektion fungiert. Gottsched denkt offensichtlich an ein selbstkritisches, für Revidierungen und neue Akzentuierungen stets offenes Modell der Lebensführung, bei dem sich ursprüngliche Dispositionen durch ihre Fähigkeit zur Anpassung an die Herausforderungen der sozialen Umwelt auszeichnen sollen. Diese praxisgebundene Relevanz der Übung unterstreicht Gottsched dadurch, dass er die Auswirkung dieser moralischen Gymnastik wohl mit einer Steigerung der Verstandeskraft in Verbindung bringt, einen noch tiefgründigeren Effekt jedoch im Bereich der »philosophia practica universalis« verortet. Hier bewährt sich die menschliche Klugheit gerade darin, dass die Fähigkeit, eine bestimmte Situation souverän zu analysieren, zu einer Fertigkeit führt, die auch ohne deutliche Einsicht in die abstrakten Gründe einer tugendhaften Handlung Gutes hervorzubringen weiß.[18] Die Einübung praktizierter Tugend, und nicht nur abstrakter Reflexion, leitet den Menschen zu guten und edlen Taten. Insofern sieht Gottsched in der Übung ein bedeutendes pädagogisches Element, das sich wegen seiner transversalen, klassenunabhängigen Signifikanz für eine Programmatik der Jugenderziehung eignet:

> Ferner ist es dienlich, jungen Leuten, auch ehe sie noch zu dem deutlichen Erkenntnisse der Tugend fähig sind, durch Gewohnheit und Uebung eine Fertigkeit im Guten beyzubringen. Man halte sie also, so viel als möglich ist, vom Bösen ab, und benehme ihnen alle Gelegenheiten dazu. Man mache es ihnen, durch gewisse damit verknüpfte Strafen, verhaßt; und dagegen das Gute durch Belohnungen angenehm.[19]

»Gewohnheit und Uebung« wirken auf das menschliche Leben mindestens auf zwei Ebenen integrativ ein: Sie reduzieren die soziale Distanz und fördern eine harmonische Entwicklung sämtlicher Seelenkräfte. Übung versteht Gottsched

16 Ebd., S. 127.

17 Ebd.

18 Im Kapitel Von der Einsicht, Wissenschaft, und Gründlichkeit aus dem »praktischen Teil« der Ersten Gründe liest man dazu: »Nun wird eine jede Fertigkeit, und folglich auch die Wissenschaft, nicht anders, als durch eine anhaltende Uebung erlanget« (Johann Christoph Gottsched: Ausgewählte Werke [Anm. 13], Bd. 5/2: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Praktischer Teil), Berlin und New York 1983, S. 316)

19 Ebd., S. 302.

als Kompensationsmaßnahme zur Linderung der natürlichen Differenzen, die aus sozialer Zugehörigkeit und individueller Veranlagung entstehen. Die Erfüllung der eigenen Bestimmung, die in Gottscheds philosophischer Sprache oft als die »Hauptabsicht« bezeichnet wird, erfordert einen unstillbaren Drang zur Selbstüberwindung und zur Befriedigung moralischer Pflichten. Noch bevor sich die Übung als Praxis auf bestimmte Objekte anwenden lässt, soll sie nach Gottscheds pädagogischem Plan als geistiges Strukturelement fest in die Psyche der Lernenden eingepflanzt werden. Gottscheds *Weltweisheit* versteht Übung zunächst einmal als Ritual der Wiederholung, das noch ohne konkreten Bezug auf einen Gegenstand als tägliches Exerzitium zur Charakterstärkung ausgeführt werden muss. Die Konzentration auf ein praktisches Ziel und die ständige Prüfung der Strategien, die sein Erreichen möglich machen, verleihen dann der Moral einen konkreten, leicht nachvollziehbaren Inhalt, der wegen seiner Anschaulichkeit von den unterschiedlichsten Menschen erfasst werden kann. Von wirklich großem Vorteil ist die wiederholte Ausführung einer sittlichen Handlung wegen ihrer Praxisnähe: Die klare Vorstellung eines Zwecks sowie der Methoden zu seiner Realisierung prägt dem Menschen einen lebendigen Eindruck seiner Verpflichtungen ein, der sich im Laufe der Zeit in eine unreflektierte Gewohnheit verwandelt, die jederzeit aktiviert werden kann. Wiederholte Praktiken verdichten sich allmählich in eine spontane Lebenshaltung. Gottscheds Warnung vor den Gefahren einer abstrakten Kultur der Tugend[20] ist zu diesem Punkt unmissverständlich:

> Dieses aus der Erfahrung fließende Erkenntniß […] wirket in den Willen; und wird daher lebendig genennet, weil es seine Thätigkeit und Kraft erweist. Denn ein lebendiges Erkenntniß nennen wir dasjenige, welches einen kräftigen Bewegungsgrund im Willen abgiebt. Hergegen würde ein Erkenntniß, das aus lauter Vernunftschlüssen bestünde, die sich auf keine Erfahrung gründeten, bey den meisten unkräftig, oder todt seyn. Denn ein todtes Erkenntniß nennen wir dasjenige, welches keinen Bewegungsgrund des Willens abgiebt, und also im bloßen Verstande stehen bleibt.[21]

»Cognitio viva« gegen »mortua«: An der sprachlichen Option wird gleich ersichtlich, welche entscheidende Bedeutung Gottsched einem praktischen Wis-

20 Vgl. dazu Frank Grunert: Anleitung zur Moral – mit und ohne Wolff. Zur praktischen Philosophie von Johann Christoph Gottsched, in: Johann Christoph Gottsched (1700–1766) [Anm. 11], S. 61–80.

21 Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Praktischer Teil) [Anm. 18], S. 115.

sen beimisst, das von einer Vielzahl lebensnaher Vorstellungen aktiviert wird, die wiederum mit wenig Anstrengung in Erinnerung gerufen werden können. Dies impliziert keinesfalls eine generelle Abwertung theoretischer Erkenntnis. Gottsched argumentiert vielmehr von der Beobachtung aus, dass die verschiedenen Dispositionen der Menschen nicht für jedermann den Weg zur abstrakten Kognition des Moralischen begehbar machen. Es geht nicht darum, Wissensformen hierarchisch anzuordnen, sondern vielmehr darum, situationsbedingt das für jeden einzelnen Menschen in einer gewissen Angelegenheit passende Kompetenznetz zum Vorschein zu bringen. Die Varietät der Eigenschaften und die Unvorhersehbarkeit der sozialen Anforderungen machen eine solche Flexibilität geradezu unverzichtbar. Häufiges Erproben der eigenen Wissensgrenzen gehört also sowohl zum Kompetenzfeld des »tugendhaften Menschen« als auch zum Bereich des »rechtschaffenen Bürgers«, so wie Gottsched die idealen Adressaten seiner Moraltheorie nennt.[22]

Dass die Übung bei Gottsched immer ein selbstreflexives Moment beinhaltet, in dem die erworbenen Fertigkeiten auf ihre Stabilität hin geprüft werden müssen, verweist auf Erlernbarkeit und Vermittelbarkeit als grundsätzliche Komponenten seines Übungskonzeptes. Gottsched schwebt eine kodifizierbare Technik vor, die bei ihrer Anwendung auch eine Phase der Selbstbefragung und der Selbstbestätigung im Hinblick auf die vollzogenen Fortschritte vorsieht. Die religiöse Fundierung einer solchen meditativen Praxis ist unübersehbar. Der Moral-Theoretiker legt dem sittlich gesinnten Menschen eine introspektive Tätigkeit nahe, die sich nach einem streng einzuhaltenden Rhythmus über mehrere Stationen zu bestimmten Tageszeiten erstreckt, und nichts anderes als eine säkularisierte Gewissensprüfung ist, durch die sich der in sich selbst Kehrende vergewissern soll, dass seine Zeit weder sinnlos noch unmoralisch verwendet wurde.[23] Dieses selbstanalytische Training bewertet Gottsched außerdem als die Basis jeder gelungenen ästhetischen Leistung. Gottsched tendiert im Allgemeinen dazu, angeborenes Talent, sowie alle weiteren unreflektierten Dispositionen, als etwas Ephemeres und Unproduktives abzulehnen. Ein schöpferischer Geist erscheint ihm nicht als das Produkt einer unergründlichen Begabung, sondern als das Ergebnis eines geduldigen Aneignungsprozesses, der zunächst einmal die Ausbildung eines treffsicheren Geschmacks impliziert.

Ästhetische Kreativität ist bei Gottsched durch den Besitz eines kritischen Ingeniums bedingt, das nur durch eine kultivierte Vertrautheit mit den wichtigsten Autoren der Vergangenheit heranwachsen kann. Mit ausgesprochen

22 Ebd., S. 160.
23 Vgl. ebd., S. 115–116.

guter Begründung hat Oliver Scholz in der Fixierung eines weit gefassten Kritik-Begriffs einen der substanziellsten Beiträge gesehen, die Gottsched zum Gedankenrepertoire der Aufklärung geliefert hat.[24] Die Brillanz einer ursprünglichen Veranlagung, die keinesfalls fehlen darf, soll durch die Kenntnis und Erforschung grundlegender Vorbilder genährt und ergänzt werden. Gottsched steht sowohl dem unkritischen Kult um herausragende Persönlichkeiten aus der Kulturgeschichte als auch dem Mythos einer absoluten Originalität misstrauisch gegenüber. Die Vorsicht, mit der er mit dem Genie-Begriff umgeht, ist in der Leipziger Kultur der 1740er und 1750er Jahren selbst Autoren gemeinsam, die sich zu Einzelaspekten von Gottscheds ästhetischer Theorie kritisch äußern. Gellert plädiert zum Beispiel mehrfach dafür, dass talentierte Künstler nicht ihrer angeborenen Neigung überlassen, sondern durch die Beschäftigung mit den aus der Tradition hergeleiteten Normen des guten Geschmacks zu einer harmonischen Entfaltung ihrer Persönlichkeit geführt werden sollten. In der Rede *Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke*, die er zum Abschluss seiner Rhetorik-Kurse an der Universität Leipzig etwa ab 1744 zu halten pflegte, moniert Gellert, die Begabung sei an und für sich keine ausreichende Voraussetzung für schöpferisches Gelingen, und warnt junge Autoren sowohl vor sklavischer Anpassung an etablierte Regeln als auch vor übermütigem Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten. Geschmack sei aus seiner Sicht das wirkmächtige Hilfsmittel, das Poeten von den Polaritäten der Charakterlosigkeit und der Überschwänglichkeit fernhält. Dabei ist ständige Übung für die Ausbildung dieses raffinierten Urteilvermögens unentbehrlich:

> Der Geschmack, eine richtige, geschwinde Empfindung, vom Verstande gebildet, […] begleitet den Redner durch die verschiednen Scenen der Beredsamkeit. Er warnet ihn, nicht zu viel zu wagen. Er ermuntert ihn, sich zu rechter Zeit zu erheben. Er lehrt ihn die große Kunst der Schreibart, die Kunst, zu rechter Zeit aufzuhören. Haben wir diese Empfindung nicht, haben wir sie nicht durch Uebung gestärkt, nicht durch das Lesen und die Betrachtung vortrefflicher Beyspiele geschärft: so können wir bey unsern Regeln und bey unserm Genie in die größten Fehler verfallen.[25]

24 Vgl. Oliver Scholz: »Erscheinet doch endlich, ihr güldenen Zeiten! / Da Weisheit und Tugend die Menschen regiert«. Johann Christoph Gottsched als Aufklärer, in: Johann Christoph Gottsched (1700–1766) [Anm. 11], S. 27–37.

25 Christian Fürchtegott Gellert: Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke, in: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, hg. von Bernd Witte, Bd. 5: Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches, hg. von Werner Jung, John F. Reynolds und Bernd Witte, Berlin und New York 1994, S. 206. Zu Gellerts Genie-Vorstellung im Rahmen seiner Strate-

Das unermüdliche Studium der großen Vorgänger schafft einerseits die Bedingungen für ein historisches Verständnis dieser Bezugsfiguren; andererseits können gerade die Neueren durch die Einsicht in die Werke antiker Poeten ihre eigene Position relativieren und sich selbst von einer geschichtsbewussten Perspektive aus betrachten. Eine solche ausgewogene Mischung aus Bewunderung der Alten und Bestehen auf der eigenen Selbstständigkeit, die ausschließlich durch emsige Übung im Lesen und Interpretieren erlangt werden kann, macht die philosophische Substanz der kritischen Arbeit aus. Reife Kritik kommt nach Gottsched nicht in kleinkarierter Korrekturarbeit an den Unebenheiten vergangener Schriftsteller zum Ausdruck, sondern gibt sich als eindringliche hermeneutische Leistung zu erkennen, die in den Texten die Kohärenz der gedanklichen Struktur und die Natürlichkeit der poetischen Aussage zu erkennen weiß. Mit sichtlicher Lust an der Anhäufung suggestiver Bildprägungen distanziert sich Gottsched in der Vorrede zur ersten Ausgabe seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) von einer reduktionistischen Betrachtung der Kritik als intellektueller Beschäftigung: »Wahre Critick« sei nicht »schulfüchsische Buchstäblerey« oder »unendlicher Kram von zusammengeschriebenen Druck- und Schreibefehlern, die in den alten Scribenten begangen worden«. Sie sei nicht einmal »übelverdauetes Bücherlesen« oder ein »wüster Haufe unendlicher Allegationen und fremder Meynungen von einer verderbten Stelle in Hebräischen, Griechischen und Römischen Büchern«.[26] Das erkenntnisbezogene Anliegen, das für eine überpersönliche Gültigkeit anstrebende Kritik charakteristisch ist, duldet kein solches Verweilen bei nebensächlichen Merkmalen und schreit hingegen nach einem umfassenden Verständnismodell, das klassische Werke in Hinsicht auf Historizität der Darstellungsweise und Universalität der Vernunftgebundenheit als geschlossene Kulturprodukte zu deuten vermag. Philosophisch fundierte Kritik beruht zwar auf in der Menschennatur verankerten Allgemeinwerten, sie zeichnet sich jedoch auch durch eine flexible und differenzsensible Erkenntnisstruktur aus, die Transformationsmomente in ihrer geschichtlichen Signifikanz aufwerten kann. »Ein Criticus«, so Gottsched 1730 Bilanz ziehend, »ist also dieser Erklärung nach, ein Gelehrter, der die Regeln der freyen Künste philosophisch eingesehen hat, und also

gien zur Ausdifferenzierung eines modernen Autorschaftskonzeptes vgl. Seán M. Williams: C. F. Gellert als Vorredner des Genies. Autorschaft um 1750, in: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin und Boston 2014, S. 333–362.

26 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, Leipzig 1730, S. *5r-5v.

im Stande ist, die Schönheiten und Fehler aller vorkommenden Meisterstücke oder Kunstwercke, vernünftig darnach zu prüfen und richtig zu beurtheilen«.[27]

Wie diese ideale Vorstellung in der Realität aussehen soll, konzeptualisiert Gottsched mit Hilfe von dem seiner kognitiven Theorie zugrunde liegenden Zeitlichkeitsbegriff. Die Aneignung eines zuverlässigen Urteilvermögens erklärt er als einen langsamen Prozess, der im Zeichen von Kontinuität und unablässiger Auseinandersetzung mit Kunstwerken vollzogen wird, und seine grundsätzliche Begründung in der Interdiskursivität des kritischen Verstehens hat. Eine kommunikative Dimension prägt sowohl den Erkenntnisakt des Kritikers, dessen Gegenstand das von ihm untersuchte Werk ist, als auch die Beziehung des Kritikers zu seinem Leserpublikum. Dabei ist der Einfluss von Shaftesburys Denken ausschlaggebend für Gottscheds Ansichten. Bei dem englischen Philosophen, den er 1730 als ersten gleichgesinnten Autor in der Vorrede zur *Critischen Dichtkunst* erwähnt, findet Gottsched ein ihm kongeniales Erklärungsparadigma für die Moral als natürliche Disposition, eine undogmatische Ästhetik, die die Antike nach geschichtsorientierten Maßstäben sowie allgemeinmenschlichen Geschmacksbedingungen versteht, und eine Auffassung des Kritikers als vorurteillosen, zur weltlichen Verwendung seines Wissens durchaus bereiten ›homme de lettres‹, der vor allen Dingen ein zivilisationsstiftendes Anliegen verfolgt. Dem Leser seiner Abhandlung empfiehlt Gottsched insbesondere die Lektüre von Shaftesburys *Soliloquy, or Advice to an Author* (1710). Hier wird dem Gelehrten eine metakritische Haltung empfohlen, die mit Gottscheds Übungskonzept eng verwandt ist. Nach Shaftesbury ist der Besitz einer schöpferischen Neigung keine ausreichende Voraussetzung für das Schaffen ernstzunehmender Kunstwerke. Eine solche noch undifferenzierte Anlage soll sich vielmehr durch Reflexion und Selbstbetrachtung in eine Fertigkeit weiterentwickeln, die den damit ausgestatteten Dichter dazu bringt, die Produkte seiner Einbildungskraft nicht als Hervorbringungen einer rätselhaften Inspiration,

27 Ebd., S. *5v. In der zweiten Ausgabe der *Critischen Dichtkunst* (1737) wird Gottsched mit einem gewissen Stolz anmerken können, dass die von ihm unternommene Bestimmung der Aufgaben, für die gute Kritiker zuständig sind, bereits bemerkenswerte Fortschritte im deutschen Kulturleben ausgelöst hatte: »das Critisiren ist seit einigen Jahren schon gewöhnlicher in Deutschland geworden, als es vorhin gewesen: Und dadurch ist auch der wahre Begriff dieses Wortes schon bekannter geworden. Auch junge Leute wissens nunmehro schon, daß ein Criticus oder Kunstrichter nicht nur mit Worten, sondern auch mit Gedanken, nicht nur mit Sylben und Buchstaben, sondern auch mit den Regeln ganzer Künste und Kunstwerke zu thun hat. Man begreift es schon, daß ein solcher Criticus ein Philosoph seyn, und etwas mehr verstehen müsse, als ein Buchstäbler« (Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen, Leipzig 1737, S. *6r).

sondern als das Resultat eines langsamen Fortschreitens zu präsentieren, bei dem die künstlerische Darstellung eines Gegenstandes durch einen intensiven Prozess der Selbsterkenntnis begleitet wird: »the moral artist who can thus imitate the Creator and is thus knowing in the inward form and structure of his fellow creature, will hardly, I presume, be found unknowing in *himself* or at a loss in those numbers which make the harmony of a mind« (Herv. im Orig.).[28] Eine Selbstreflexion, die Gottsched in erster Linie als eine Hervorbringung der Vernunft betrachtet, obwohl er unter Rekurs auf Shaftesbury wohl auch »die Leistungen der poetischen Form und begeisterten Rede«[29] erkundet.

Übung und Gewohnheit verweisen auf Praktiken, die dem Poesiekenner den Einsatz all seiner Kräfte abverlangen, damit sich sein individueller Geschmack über die Grenzen seiner Subjektivität hinaus zum Erkennen der überpersönlichen Aspekte in einem Kunstwerk erheben kann. An dieser kulturalisierten Tendenz, die in Gottscheds Ästhetik sehr ausgeprägt ist, orientiert sich der Kunsttheoretiker auch bei der Bestimmung jener Wahrscheinlichkeitsvorstellung, die bekanntlich im Mittelpunkt seines gedanklichen Systems steht. »Die Wahrscheinlichkeit« – so Gottsched in der Sektion der *Critischen Dichtkunst*, die den Titel *Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie überhaupt* trägt – »ist also die Haupteigenschaft aller Fabeln; und wenn eine Fabel nicht wahrscheinlich ist, so taugt sie nichts«.[30] Dabei erfolgt die Feststellung des Ähnlichkeitsverhältnisses, das den abgebildeten Gegenstand und das abbildende Zeichen miteinander verbindet, keinesfalls auf der Basis einer bloß natürlichen Fähigkeit, sondern erfordert eine Reihe kultureller Operationen, die nur von spezialisierten Figuren vollbracht werden können, die über ein fortgeschrittenes philosophisches Wissen verfügen.[31] Nachahmungspraktiken stützen sich zwar sowohl bei ihrer Aus-

28 [Anton Ashley Cooper Earl of] Shaftesbury: Soliloquy, or Advice to an Author, in: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, hg. von Lawrence E. Klein, Cambridge 2012, S. 69–162 (hier S. 94). Eine differenzierte Analyse von Gottscheds Bezugnahme auf Shaftesburys Grundideen findet man bei Sebastian Meixner und Carolin Rocks: »Critische Dichtkunst vor die Deutschen«: Gottscheds Poetik, in: Gottsched-Handbuch [Anm. 4], S. 81–138, insbes. S. 93–114.

29 Mark-Georg Dehrmann: Das »Orakel der Deisten«. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung, Göttingen 2008, S. 215.

30 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst [Anm. 9], S. 92.

31 »Es trifft freylich zuweilen zu, daß ein ganzes Land oder eine große Stadt sich an lauter regelmäßige Sachen gewöhnet, und so zu reden, eine zeitlang Geschmack daran findet. Aber dieser gute Geschmack kann nicht lange Zeit erhalten werden; wenn es nicht Kunstverständige darunter giebt, die dasjenige, was der gemeine Mann nach der sinnlichen Empfindung liebet, nach richtigen Grundregeln für gut und schön erkennen. Ohne solche Meister geht der gute Geschmack bald wieder verlohren, wie wir an den Beyspielen der Griechen und Römer, ja der neuern Wälschen und Franzosen gesehen haben« (ebd., S. 95).

führung als auch bei ihrer Rezeption auf ein biologisch bedingtes Allgemeingut, das im Grunde allen Menschen zur Verfügung steht. Sie gelangen jedoch erst dann zu einer ästhetischen Relevanz, wenn sie sich in einer systematisierten Verfahrensweise kodifizieren lassen, die wegen ihrer objektiven Gültigkeit wiederholbar ist, und mit subjektiven Faktoren wie Enthusiasmus oder Inspiration nichts mehr zu tun hat. Im Kapitel *Von dem Charactere eines Poeten* aus seiner *Critischen Dichtkunst* spricht Gottsched allen Formen mystischer Eingebung jeden ästhetischen Wert entschieden ab. So wie die Arbeit des Kritikers ohne die Einsicht in die theoretischen Fundamente der Kunst unvorstellbar ist, muss sich jeder Künstler, der in seinem Werk nicht bei unfruchtbarer Herzensergießung verbleiben will, zunächst einmal um die genaue Kenntnis der technischen und philosophischen Grundlagen seines Berufes bemühen. Dabei besteht Gottsched auf »Gelehrsamkeit, Erfahrung, Uebung und Fleiß«[32] als den Grunddispositionen, die ein Dichter unbedingt zu pflegen hat. Das geduldige Eindringen in das Wesen der Poesie, das Gottsched als unwandelbar und geschichtsunabhängig fixiert betrachtet, erklärt sich nicht nur daraus, dass der Poet dadurch die höchstmögliche Vertrautheit mit den Gestaltungsmitteln seiner Kunst erreichen kann, sondern vielmehr daraus, dass nur eine langjährige Auseinandersetzung mit den allgemeinen Grundbedingungen seiner Tätigkeit ihn dazu führen kann, die überindividuelle Signifikanz zu erahnen, die seine Leistung anstreben soll. Erst die Übung verleiht einer noch ungefestigten künstlerischen Neigung die notwendige Konsistenz. Ein zuverlässiger Geschmack, der nicht lediglich auf zufälligen Präferenzen basiert, entsteht nur durch die Beschäftigung mit den »Regeln der Kunst […], die aus der Vernunft und Natur hergeleitet worden«.[33]

3 Endogene Verhaltensmodelle. Luise Gottscheds *Hausfranzösinn*

Die Hausfranzösinn, oder die Mammsell von Luise Adelgunde Victorie Gottsched erscheint 1744 im fünften Band der *Deutschen Schaubühne*. Mit der Kritik an der Neigung des aufsteigenden Bürgertums, französische Handlungsmodi zur Erfüllung der eigenen Distinktionswünsche nachzuahmen, war der Leser von Gottscheds Sammlung bestens vertraut.[34] Bereits 1741 war im zwei-

32 Ebd., S. 94.
33 Ebd., S. 95.
34 Allgemein zu dieser für die Kultur der Aufklärung wichtigen Konstellation: Ruth Florack: Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur, Stuttgart und Weimar 2001. Zu den im Rahmen der Gattung

ten Teil der *Schaubühne* unter dem Titel *Jean de France oder Der deutsche Franzose* Georg August Dethardings Übersetzung einer Komödie von Ludvig Holberg veröffentlicht worden (*Jean de France eller Hans Frandsen*, 1722), in der die esterophile Mode Gegenstand einer gegen die pathologische Besessenheit eines jungen Menschen gerichteten, hie und da auch derben Satire ist. Bei Holberg rückt allerdings die individuelle Abnormität in den Vordergrund. Die neurotischen Ausbrüche, in die der Protagonist gerät, sobald seiner Manie widersprochen wird, oder auch wenn ihm die absurdesten Verhaltensweisen als genuine Imitationen der jüngsten Pariser Mode nahegelegt werden, sind bei *Jean de France* weniger aus einem kollektiven Phänomen als vielmehr aus einer subjektiven Krankheit zu erklären. Der zeitgeschichtliche Aspekt ist bei Holberg viel weniger wichtig als die innere Entwicklung des Handlungsgeflechtes: Jeans skurriles Benehmen indiziert keinesfalls ein kulturkritisch relevantes Anliegen in seinem sozialen Milieu, sondern wird ausschließlich mit einer privaten Angelegenheit in Verbindung gebracht. Jeans überzogenen Eifer bei der Assimilierung von fremden Gepflogenheiten instrumentalisiert sein Nebenbuhler Antonius mit zynischem Kalkül und mit Hilfe zweier Dienerfiguren, damit die geplante Ehe zwischen Jean und Elisabeth endgültig vereitelt wird. Im Stück der »geschickten Freundinn«,[35] wie Gottsched dem Publikum seine Frau in der Vorrede zum zweiten Band der *Deutschen Schaubühne* präsentiert, geht es hingegen um ein kollektiv relevantes Untergangssymptom, das es mit allen Mitteln zu bekämpfen gilt. Dabei sollte gerade die Relevanz dieser sozialkritischen Zielstellung die Grundlagen für die Ablehnung legen, auf die *Die Hausfranzösinn* nach einigen Jahren des Erfolgs stieß, und die mit Lessings hartem Verriss im 26. Kapitel der *Hamburgischen Dramaturgie* kulminierte.[36]

Komödie bedeutenden Implikationen des frankophilen Diskurses vgl. Nina Birkner: Der ›närrische‹ Franzose. Zur Funktion des kulturnationalen Stereotyps im Lustspiel des 18. Jahrhunderts, in: Gallophilie und Gallophobie in der Literatur und den Medien in Deutschland und in Italien im 18. Jahrhundert / Gallophilie er gallophobie dans la littérature et les médias en Allemagne et en Italie au XVIIIe siècle, hg. von Raymond Heitz, York-Gothart Mix, Jean Mondot und Nina Birkner, Heidelberg 2011, S. 181–194.

35 Johann Christoph Gottsched: Die Deutsche Schaubühne. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741–1745, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, Bd. 2, S. 35.

36 »[…] die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger, als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig, und platt, und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können« (Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 6: Werke 1767–1769, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985, S. 308). Zu der in einem solchen Urteil implizierten genderbezogenen Dimension vgl. Gaby Pailer: Multi-Layered Conflicts with the Norm:

Die imagologische Darstellung, die dieser Komödie eigen ist, speist sich aus gegensätzlich konnotierten Eigenschaften, die allesamt zur Charakterisierung deutscher Sittlichkeit im Zeichen von Bodenständigkeit, Selbstgenügsamkeit und Ernsthaftigkeit führen.[37] Dabei weisen die spielenden Figuren französischer Herkunft nichts als Eitelkeit, bornierten Hochmut, ja sogar kriminelle Tendenzen auf. Konzediert Gottsched in seiner Vorrede, dass das Stück keinesfalls »der ganzen Nation […] die Fehler vieler ihrer Landsleute aufbürden« will,[38] so wird eine solche Vorsichtsbekundung durch die deutliche Polarisierung überboten, die für dieses Stück charakteristisch ist. Die Abwertung gallophiler Gesinnungen und die ideologische Belastung der Figurenbeziehungen werden so ins Extreme getrieben, dass die innere Geschlossenheit sowie die inhaltliche Kohärenz des Lustspiels an manchen Stellen unwahrscheinlichen Ereignissen und karikaturhaften Übertreibungen weichen müssen. Mehr als die einseitig definierten Charaktere wie Monsieur de Sotenville und Mademoiselle La Fleche, deren Hinterlist nicht einmal vor der Entführung der jüngsten Tochter im Haus Germann und somit der Möglichkeit einer harten Bestrafung zurückschreckt, zeugen allerdings unentschlossene, in ihrer Identität zwischen zwei unterschiedlichen Modellen schwankende Figuren wie Herr Germann und dessen Sohn Franz von der brennenden Moralfrage, die eigentlich im Mittelpunkt der *Hausfranzösinn* steht. Die frankophile Manie des einen und die passive Nachgiebigkeit des anderen hängen beide mit ihrer fehlenden Einübung in die kollektiven Normen der »See- und Handelstadt« zusammen, in der die Komödienhandlung laut den Angaben im Personenverzeichnis »von 2 Uhr nach Tische, bis in die Nacht gegen 10 Uhr«[39] spielt. Dem jungen Franz wird von verschiedenen anderen Figuren ein Mangel an Kompetenz in den für den zwischenmenschlichen Umgang erforderlichen Regeln vorgeworfen. Schon sein Reisewunsch, dem Herr Germann widerstandslos zugibt, weil er wähnt, ein Aufenthalt in Paris mit

Gender and Cultural Diversity in Two Comedies of the German Enlightenment, in: Gender and Laughter. Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media, hg. von Gaby Pailer, Andreas Böhn, Stefan Horlacher und Ulrich Scheck, Amsterdam und New York 2009, S. 141–154.

37 Vgl. dazu Bernd Blaschke: Anleihen und Verachtung. Luise Gottscheds französischer Komödienimport als Arbeit an einem deutschen Theater, in: Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Marcel Krings und Roman Luckscheiter, Würzburg 2007, S. 71–85.

38 Gottsched: Die Deutsche Schaubühne [Anm. 35], Bd. 5, S. 12.

39 [Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: Die Hausfranzösinn, oder die Mammsell. Ein deutsches Lustspiel, in fünf Aufzügen, in: Gottsched: Die Deutsche Schaubühne [Anm. 35], Bd. 5, S. 68.

15 Jahren könne dem Sohn entscheidende Vorteile in seiner Ausbildung bringen, löst bei den Verwandten, die sich nach einem endogenen Lebensmodell orientieren, Skepsis und offene Kritik aus. Franz' ältere Schwester Luischen, deren Devise lautet, »daß die gesunde Vernunft die Deutschen das lehrt, was man in Paris erst durch Bediente entscheiden läßt«,[40] bringt ihm gegenüber das Erziehungsproblem, das für dieses Lustspiel ausschlaggebend ist,[41] mit bissigen Beobachtungen über die Unbeholfenheit ihres gemeinsamen Vaters auf den Punkt:

> Du guter Franz! ein junger Mensch der bis in sein 17. Jahr nichts mehr weis, als was er von einem Frauenzimmer gelernet hat; der wird bey allen Vernünftigen, in Paris sowohl, als anderwärts wenig gelten. An dem Lobe der Thoren aber kann nur einem Gecken gelegen seyn. Sähe man dir doch lieber, wie hier unserm Vetter, die Zucht eines gescheidten, ehrlichen Vaters an! das würde dir und uns mehr Ehre machen![42]

Das Fehlen einer praktischen Kultur des geselligen Lebens in dem nunmehr reisefertigen jungen Mann fällt Herrn Germann ebenso klar auf. Dieser ist jedoch nicht in der Lage, die Tollpatschigkeit von Franz auf ihre wahren Gründe zurückzuführen, die mit der passiven Aneignung einer wesensfremden Lebenshaltung zu tun haben. Der Anspruch auf Erlesenheit und Exklusivität macht aus seinem ungeschickten Sohn, der sich u. a. durch die forcierte Verwendung der französischen Sprache[43] als erfahrener Kosmopolit stilisiert, einen lächerlichen Träumer, der in den elementaren Sitten seines Milieus völlig ungeübt ist. Luise Gottsched bettet Franz' Eigenart offensichtlich in einen nationalen Diskurs ein, denn die Vorzüge einer unüberhörbar als ›typisch deutsch‹ charakterisierten Erziehung werden im Laufe der Komödie immer wieder thema-

40 Ebd., S. 77.

41 Die Schwächen im pädagogischen System des Herrn Germann wurden in der immer noch lesenswerten Untersuchung von Walter Hinck eingehend analysiert (Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien, Stuttgart 1965, S. 207–208).

42 [Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: Die Hausfranzösinn [Anm. 39], S. 79–80. Zu Luischen vgl. Barbara Becker-Cantarino: »Wenn ich mündig, und hoffentlich verständig genug seyn werde …«. Geschlechterdiskurse in den Lustspielen der Gottschedin, in: Diskurse der Aufklärung. Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched, hg. von Gabriele Ball, Helga Brandes und Katherine R. Goodmann, Wiesbaden 2006, S. 89–106 (insbes. S. 102).

43 Vgl. Rainer Schlösser: Luise Gottscheds Lustspiel »Die Hausfranzösin« und das Französische in Deutschland, in: Romanistik in Geschichte und Gegenwart 3 (1997), S. 49–62.

tisiert, sie weigert sich allerdings, bei aller Klischeebedienung pauschale Diskriminierungen gelten zu lassen, indem sie das rabiate antifranzösische Ressentiment des alten Wahrmund durch Luischens weise und schlichtende Stellungnahmen relativiert.[44] Nicht seine Affizierbarkeit durch ein negativ besetztes Kulturparadigma schränkt den jungen Germann geistig ein, sondern die soziale Isolation, in die er wegen seiner absonderlichen Präferenzen gerät. Fehlende Geselligkeit lässt ihn in eine komische Figur ausarten, für die seine Mitmenschen nur Missbilligung übrighaben.

»Du blinder Verehrer aller fremden Thorheiten!«[45] – so spricht Luischen ihren Bruder an, als er zugibt, dass er gerne dazu bereit wäre, auch die unsinnigsten Gewohnheiten anzunehmen, wenn sie nur aus Paris stammen sollten. Die Exzentrizität des Frankreichliebhabers ist allerdings nicht zwingend mit seinem Paris-Kult verbunden, sie gibt sich vielmehr als eine defekte Neigung zum Phantasieren zu erkennen, die wiederum durch seine soziale Position als Außenseiter und mutterloser, von einer kraftlosen Vaterfigur verwöhnter Sohn in einer Familie bedingt wird, der die Deklassierung durch den latenten Konflikt mit dem finanziell viel fester etablierten Halbbruder Wahrmund droht. Die Anfälligkeit des Protagonisten für französische Modeerscheinungen setzt die Autorin weniger mit bloßer Xenophilie als vielmehr mit der unklaren Verortung in der eigenen Gesellschaft in Zusammenhang. Die Unordnung, die Wahrmund in

44 »*Wahrmund*. […] Ich habe nun so nothwendig mit ihm zu reden, und da ist er nicht zu Hause! Das macht alles das französische Geschmeiße! In einem Hause, wo auch nur ein Franzose aus und eingeht, da kann man die Leute nicht zu rechter Zeit zu Hause finden! / *Luischen*. Ach lieber Herr Vetter, mein Vater nimmt an dem französischen Unwesen seines Hauses keinen Theil. Wo seine Kinder nicht französischer gesinnt werden, als er ist, so können sie noch ganz gescheidte Leute werden. / […] *Wahrmund*. Wie kann ich aber als ein deutsches Christenkind glauben, daß mein Bruder um sieben Uhr des Abends nicht zu Hause seyn wird, da es zur Abendmahlzeit geht? Zu welcher Zeit soll man einen Mann gewisser zu Hause finden, als gegen die Mahlzeit? / *Luischen*. Er ist Vater und Herr im Hause; es ist niemand hier, dessen Schuldigkeit es nicht wäre, eine halbe oder ganze Stunde mit dem Essen auf ihn zu warten. *Wahrmund*. So? so lebt ihr hier auch im Essen nach französischer Weise? Eßt ihr auch schon die Abendmahlzeit, wenn andre Leute bald ausgeschlafen haben? Das ist närrisch, sage ich, das ist närrisch! und je französischer es ist, desto närrischer ists! / *Luischen*. Ich habe ihnen aber noch nicht zugestanden, mein Herr Vetter, daß es hier wirklich so geht: ich sage nur, daß es unser aller Schuldigkeit wäre, auf meinen Vater zu warten; […] / *Wahrmund*. Ich möchte das Gallenfieber bekommen über den französischen Moden! Es ist nicht genug, daß sie den Deutschen das Gehirn verrückt haben; nun wollen sie uns auch mit dem späten Essen die Mägen verrücken« ([Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: Die Hausfranzösinn [Anm. 39], S. 140–142).

45 Ebd., S. 148.

der verschwägerten Familie feststellt,[46] gilt als Symptom sozialer Marginalisierung. Die Unsicherheit über die eigene Berufung und die Oszillation zwischen unterschiedlichen Selbstverwirklichungsidealen indizieren den sozialen Abstieg, dem die männlichen Mitglieder der Familie Germann ausgesetzt sind. Dieses bedrohliche Außenseitertum spiegelt sich in der Verwirrung wider, die ihr Verhalten in den übrigen spielenden Figuren stiftet. Vater Wahrmund und sein Sohn können mit den Tändeleien und den selbstmitleidigen Ausschweifungen ihrer Verwandten nichts anfangen, weil diese durch solche Extravaganzen die ihnen allen gemeinsame soziale Routine verletzen. Insofern wirkt der Komödienschluss als Moment der Resozialisierung durch das schreckliche Bild des totalen Verlustes, der Herrn Germann vorschwebt, als er über die Entführung seiner Tochter informiert wird.[47] Die Rückkehr der Familie in die ursprüngliche soziale Ordnung wird von dem alten Wahrmund durch ein intensives Erziehungsprogramm begleitet, das den Gallophilen die Einübung in die seinem persönlichen Stand sowie seinem sozialen Milieu angemessenen Praktiken ermöglichen soll:

> Ich will noch einen rechtschaffenen Menschen aus ihm machen, und dann soll er in vier oder fünf Jahren mit meinem Sohne zugleich reisen: aber an die deutschen Höfe sollen sie reisen. Nach Dresden, Berlin, Hannover, Wien, München und dergleichen schöne deutsche Oerter. Da können sie alles so gut und besser sehen, als in Frankreich. Wofür verwendeten die deutschen Fürsten so vieles Geld auf Künstler, Gebäude und alle Pracht, als daß die deutsche Jugend an ihren Höfen alles soll beysammen sehen können, was man in fremden Ländern stückweise antrifft?[48]

Wahrmunds Bekenntnis zum Geist des Partikularismus ist sicherlich von seiner Idealisierung der zivilisationsstiftenden Bemühungen an einigen deutschen Höfen Mitte des 18. Jahrhunderts nicht zu trennen. Der implizite patriotische Verweis auf die Kulturpolitik, die im Kurfürstentum Sachsen von August II.

46 »Kurzum Hr. Bruder, bedenkt nur einmal eure ganze Haushaltung; alles ist darinn verkehrt, närrisch und ungereimt; eure Kinderzucht wird verwahrloset. Die älteste Tochter bleibt durch ein rechtes Wunderwerk vernünftig; die jüngste aber ist ein eben so närrischer französischer Affe, als euer Sohn. Ich sage nicht einmal etwas, von dem großen Gelde, was bey euch aufgeht: es ist ja erstaunlich!« (ebd., S. 100).

47 »So kömmt denn das Unglück von allen Seiten auf mich zu? Soll ich für meine Sanftmuth, für meine Gefälligkeit gegen meine sel. Frau und meine Kinder, von diesen Spitzbuben betrogen, bestohlen, verachtet und noch darzu um mein liebstes Kind gebracht werden? Das ist hart! *(Er wirft sich ganz matt in den Lehnstuhl und weint)*« (ebd., S. 181).

48 Ebd., S. 189–190.

betrieben wurde, blendet dabei die Rückständigkeit und die Kleinstaaterei komplett aus, durch die das zeitgenössische politische Panorama in Deutschland weitgehend gekennzeichnet ist. Luise Gottsched evoziert hier über die Vermittlung dieses rüstigen Familienvaters, der jederzeit auf Konsolidierung und Erweiterung seiner Handelsfirma bedacht ist, das Ideal einer Allianz zwischen unterschiedlichen sozialen Akteuren innerhalb eines paternalistisch gesteuerten Systems der Machtführung und der Konfliktvorbeugung, das unter der Obhut des Adels steht. Der Autorin schweben Erziehungspraktiken als Anleitung zur Regulierung sozialer Beziehungen vor. Das setzt einen räumlich beschränkten und kulturell homogenen Wirkungsraum voraus, in dem normierte Vorgaben herrschen. Die Reise wird nicht als Erfahrung der Entgrenzung beschrieben, ihr Zweck besteht in der vorsichtigen Erkundung eines abgeschirmten Territoriums, zu dem man sowieso schon gehört, und dem eine schützende Funktion gegen alle Berührung mit dem Fremden zugewiesen wird. Die Besichtigung der wichtigsten deutschen Städte soll in Zukunft den jungen Germann in seinem Gefühl der nationalen Zugehörigkeit festigen und insofern domestizieren, als ihm damit die Grenzen seiner heimatlichen Welt eindrücklich gezeigt werden. Wie dies in den Lustspielen von Luise Gottsched oft der Fall ist, wird in der *Hausfranzösinn* durch die Satire abwegiger Gesinnungen ein eigenbezogenes, jede Beeinflussung von außen her strikt ausschließendes Identitätskonstrukt evoziert und mit klassenspezifischen Eigenschaften ausgestattet.[49] Die Verbürgerlichung der Gesellschaft, die z. B. in *Die ungleiche Heirath* als ein notwendiges Modernisierungsphänomen zumindest im Bereich des privaten Umgangs und im Sinne einer Kultur der Wahrhaftigkeit und Unverstelltheit begrüßt wird, wird somit in ihrem Transformationspotenzial drastisch eingedämmt. Die ›Grand Tour‹ wird zu einer unnötigen und kostspieligen Angelegenheit herabgestuft, von der sich das Bürgertum nichts als eine trügerische Distinktion versprechen kann, und wird insofern als eine unsinnige Mode degradiert. Die Standhaftigkeit der Bürgermoral, die im Haus Germann für eine Weile aufgegeben wurde, lässt sich nicht an der Fähigkeit ermessen, in unbekannten Revieren Neues aufzuspüren, sondern wird daraus ersichtlich, wie selbstverständlich und mit welchem eingeübten Können Grunddispositionen wie Mäßigkeit, Sittsamkeit und ein heiteres Selbstbewusstsein bewiesen werden. Bürgerliche Emanzipation schaut sich nach kon-

49 Wichtiges dazu in Nina Birkner: Nachwort. Zu Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Lustspiel »Die Hausfranzösinn«, in: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Hausfranzösinn, oder die Mammsell, Ein deutsches Lustspiel, in fünf Aufzügen, hg. von Nina Birkner, Hannover 2009, S. 125–145.

kreten Austragungsformen um, für die bereits eingespielte Haltungen und ausprobierte Handlungsmodi die beste Aussicht auf Erfolg versprechen. Das Bildungsprogramm, mit dem Wahrmund die Ausartungen der jungen Generation gleichsam therapieren will, erscheint also als eine variierte Form von Konservativismus, die sich als solche ohne besondere Schwierigkeiten in die Gottsched-Ästhetik einfügen lässt.[50]

50 Dass Luise Gottscheds Komödien einige Grundansichten der Gottsched-Gruppe unterminieren würden, hat Nicola Kaminski in mehreren Beiträgen behauptet (vgl. u. a. Gottsched/in oder Umwege weiblicher Autorschaft: »Die Vernünftigen Tadlerinnen« – »Die Pietisterey im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau« – »Herr Witzling«, in: Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, hg. von Stephan Pabst, Berlin und Boston 2011, S. 89–127 und Wer zuletzt lacht … Gottscheds »Deutsche Schaubühne« im anonymen Nachspiel »Herr Witzling« in Gottscheds »Deutscher Schaubühne«, in: Literatur der Frühen Neuzeit und ihre kulturellen Kontexte. Bochumer Ringvorlesung im Sommersemester 2011, hg. von Andreas Beck und Nicola Kaminski, Frankfurt a. M. 2012, S. 157–180). Vor allem metadramatische Momente, die Kaminski als eine spezifische Eigenart von Luise Gottscheds Theater deutet, sollten in die Geschlossenheit des theoretisch fixierten Komödienkonzeptes Brüche einführen und zugleich Widersprüche offen legen. Sind die psychologische Plausibilisierung der spielenden Figuren und die geschickte Handlungskonstruktion im Werk der Gottschedin unschwer erkennbare Aspekte, die ihre Komödien weit über ein konventionelles Niveau hinaus erheben, so kontrastiert eine solche Souveränität im Aufbau der Stücke keinesfalls mit der Tatsache, dass sich die Identität der Charaktere sowie ihre kommunikative Funktion im Grunde durch die dezidierte Affirmativität ihrer Aussagen und ihre Positionierung zu den in der Komödie zur Debatte stehenden Hauptthemen konstituiert. Wirkungsmäßig betrachtet, setzen Luise Gottscheds mit langen Worttiraden und überdeutlichen Stellungnahmen reichlich ausgestattete Lustspiele weniger auf die offene Interpretierbarkeit der Textinszenierung als vielmehr auf die schlichte Eindeutigkeit der Textlektüre.

JASPER SCHAGERL

PERSPEKTIVEN DES UMSTANDS JOHANN MARTIN CHLADENIUS UND DER FRÜHNEUZEITLICHE CASUS

Abstracts:

Der Beitrag untersucht den Einfluss der frühneuzeitlichen Rechtskasuistik auf die Entstehung der modernen Geschichtswissenschaft. Anhand von Johann Martin Chladenius' *Allgemeiner Geschichtswissenschaft* (1752) analysiere ich die Herausbildung einer Wissenschaft historischen Erzählens, die sich an den rechtlichen Praktiken der Zeit orientiert. Der Beitrag zeigt so, inwiefern die vielbesprochene Standortgebundenheit historischer Erzählungen eine Form des Urteilens einschließt, die sich nur im Blick auf ihre rechtliche Provenienz und das Falldenken der Frühen Neuzeit erhellt.

This article examines the influence of the early modern legal case on the emergence of modern historiography. Analyzing Johann Martin Chladenius' *Allgemeine Geschichtswissenschaft* (1752), I demonstrate how legal practices impacted the emergence of a science of historical narrative. The article thus reveals the extent to which the perspectival dependency of historical narrative implies a form of judgment that can only be explained by examining its legal provenance and the casuistic thinking of the early modern period.

Das erste Opfer des Krieges sei die Wahrheit, heißt es. Im Zeitalter von *fake news*, algorithmisierten Nachrichtenfluten und gezielten Desinformationskampagnen, die Kriege anfeuern und begleiten, scheint diese Einsicht aktueller denn je. Die Frage, wie Nachrichten von Kriegsschauplätzen zu bewerten seien, mag sich angesichts zeitgenössischer Medienpraktiken mit neuer Dringlichkeit stellen – neu ist das Problem nicht.

Bereits 1742, im programmatischen Kapitel zur Interpretation historischer Nachrichten seiner *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, hat Johann Martin Chladenius den *casus belli* zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht. Von einer Schlacht, beginnt Chladenius, erreichen uns verschiedene Berichte von ihrem Verlauf. Ein erster meldet den Bodengewinn der feindlichen Truppen. Ein zweiter den Vormarsch der einheimischen Armee. Und ein dritter berichtet von Geschehnissen, die ganz und gar unglaublich scheinen. Welche dieser Nachrichten ist wahr? Können wir von ihnen auf das tatsächliche Geschehen schließen? Oder müssen wir an dem Aus-

© 2025 Jasper Schagerl, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-002 | CC BY-NC-ND 4.0

gang der Schlacht insgesamt zweifeln? Chladenius' überraschende Antwort lautet: Alle drei Nachrichten sind gleichermaßen wahr:

> Gesetzt es befinden sich bey einer vorfallenden Schlacht, drey Zuschauer, davon der eine auf einem Berge zur Seite des rechten Flügels der einen Armee, der andere auf einer Höhe zur Seiten des lincken Flügels, der dritte hinter derselben Armee der Schlacht zusiehet. Wenn diese drey ein genau Verzeichniß von dem, was sich bey der Schlacht zugetragen, machen solten, so wird alles Fleisses ungeachtet, keines Erzehlung mit denen übrigen gantz genau überein kommen. […] Denn die kleinen Veränderungen und Wendungen einer Menge Soldaten sehen von ferne gantz anders aus, als wenn man sie in der Nähe ansiehet. […] Eben so ist es mit allen Geschichten beschaffen; eine Rebellion wird anders von einem treuen Unterthanen, anders von einem Rebellen, anders von einem Ausländer, anders von einem Hofmann, anders von einem Bürger oder Bauer angesehen, wenn auch gleich ieder nichts, als was der Wahrheit gemäß ist, davon wissen solte.[1]

Alle drei Nachrichten sind also gleichermaßen wahr. Sie sind es allerdings aus unterschiedlichen Perspektiven. Chladenius führt mit diesem Beispiel, das die Funktionsweise von allen Geschichten veranschaulicht, den Begriff des ›Sehepunkts‹ in die Diskussion einer historischen Hermeneutik ein.[2] Zehn Jahre später, 1752, wird er die Lehre vom Sehepunkt in seiner *Allgemeinen Geschichtswissenschaft* systematisch entfalten. Sie gilt als Gründungstext der entstehenden Geschichtswissenschaft.[3]

1 Johann Martin Chladenius, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften, hg. und mit einer Einleitung von Lutz Geldsetzer, Düsseldorf 1969 (Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1742), § 308, S. 185–187. Der Gebrauch der Antiqua (recte und kursiv) zur typographischen Auszeichnung von Fremdwörtern oder fremdsprachlichen Begriffen in den in Fraktur gesetzten Texten wird in Zitaten in diesem Beitrag nicht wiedergegeben.

2 Zu Chladenius' Hermeneutik vgl. Peter Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M. 1975, S. 27–97; Christoph Friedrich, Johann Martin Chladenius. Die Allgemeine Hermeneutik und das Problem der Geschichte, in: Klassiker der Hermeneutik, hg. von Ulrich Nassen, Paderborn 1982, S. 43–75; sowie Claudia Henn, »Sinnreiche Gedancken«. Zur Hermeneutik des Chladenius, in: Archiv für die Geschichte der Philosophie 58 (1976), S. 240–264.

3 Vgl. Christoph Friedrich, Die »Allgemeine Geschichtswissenschaft« von Johann Martin Chladenius, in: Johann Martin Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, mit einer Einleitung von Christoph Friedrich und einem Vorwort von Reinhart Koselleck, Wien, Köln und Graz 1985 (Neudruck der Ausgabe Leipzig 1752), S. XI–LII; Reinhart Koselleck, Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt, in: Ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik ge-

Im Zentrum des Textes steht das Verhältnis der besonderen Umstände eines Vorfalls und ihrer perspektivisch gebrochenen Beobachtung. Mit dieser Frage, der Frage nach der Relation von Umstand und Fallerzählung, wird das kasuistische Wissen der Frühen Neuzeit aufgerufen.[4] Unter der leitenden These, dass die Form des frühneuzeitlichen Casus grundlegend für Chladenius' Konzeption der historischen Erkenntnis ist, wird mein Beitrag den Ort kasuistischer Verfahren in der Gründungsszene der modernen Geschichtsschreibung beleuchten. Die am Beispiel der Schlacht veranschaulichte Problematik historischen Wissens werde ich in zwei Schritten entfalten. In einem ersten werde ich den wissensgeschichtlichen Einsatzpunkt der *Allgemeinen Geschichtswissenschaft* rekonstruieren. In einem zweiten werde ich ihren Zusammenhang mit den kasuistischen Praktiken erläutern, die für die Frühe Neuzeit maßgebend waren. Dies unter der Annahme, dass die Konventionen der Rechtskasuistik zur Blaupause für eine Wissenschaft historischen Erzählens wurden, die vom Standpunkt aristotelischer Wissensstandards aus in jeder Hinsicht unkonventionell war.

1. Verwissenschaftlichung des Einzelfalls

Für Chladenius stand mit dem epistemologischen Problem der Erkenntnis historischer Ereignisse einiges auf dem Spiel. Auch verband sich damit das hermeneutische Problem der richtigen Interpretation derjenigen Berichte, die von einem Ereignis handeln. Chladenius war ein orthodoxer Lutheraner, der sich mit diesen Problemen zuerst als Professor für Kirchenaltertümer in Leipzig, später als Professor für Theologie in Erlangen auseinandersetzte. Der historische Skeptizismus und die deistische Bibelkritik hatten im Europa des 18. Jahrhunderts ein intellektuelles Klima entstehen lassen, in dem die vermeintlich historisch verbürgten Wahrheiten der christlichen Religion in Zweifel gezogen wurden.[5] Für Chladenius glich das einem Frontalangriff auf die überlieferte

schichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1979, S. 176–209; sowie Frederick C. Beiser, The German Historicist Tradition, Oxford und New York 2011, S. 27–62.

4 Vgl. Jasper Schagerl, Case and Circumstance: Christian Thomasius and the Poetics of the Casus circa 1700, in: Colloquia Germanica 56 (2023), H. 2/3, S. 155–178.

5 Vgl. zum frühneuzeitlichen Skeptizismus die Beiträge in Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850, hg. von Carlos Spoerhase, Dirk Werle und Markus Wild, Berlin und New York 2009; Vgl. zum Deismus Günter Gawlick, Der Deismus als Grundzug der Religionsphilosophie der Aufklärung, in: Hermann Samuel Reimarus (1694–1768). Ein »bekannter Unbekannter« der Aufklärung in Hamburg, hg. von Wolfgang Walter, Göttingen 1973, S. 15–43.

Lehre.[6] Seine Konzeption der historischen Erkenntnis zielte auf die Verteidigung der Offenbarung.[7] Er wollte den Skeptizismus in die Schranken weisen.[8] Zu diesem Zweck galt es zu beweisen, dass der lückenhafte Blick auf Begebenheiten kein Manko war. Verschiedene Wahrheiten eines Geschehens konnten durchaus alle richtig sein. Die perspektivische Brechung sei schließlich Bedingung jeglicher historischen Erkenntnis. Undeutliche, verzerrte oder lückenhafte Wiedergaben seien unabdingbarer Teil jeder noch so wahrheitsgetreuen Erzählung.

Und dennoch könne man ein vollständiges Bild von Ereignissen erhalten, und zwar durch hermeneutische Operationen:

> So kan z. E. keine Relation von einer Schlacht, sie mag so ausführlich seyn, als sie will, die Begierde der Leser gnugsam sättigen, sondern sie erkundigen sich […] nach mehreren Umständen und Particularitäten: manche reisen auch wohl gar an Ort und Stelle, um sich die Gelegenheit der Orte besser vorzustellen […]. In Ermangelung nun der Gelegenheit weiter nachzufragen, und die Geschichte genauer zu erkundigen, denckt man der Erzehlung selber nach, und sucht durch Zusammenhaltung der Umstände unter sich, und mit dem was uns sonsten schon bekannt ist, nach den Regeln der Natur und der menschlichen Weise zu dencken und zu handeln, solche Umstände heraus zu bringen, welche in der Erzehlung, oder Nachricht, die wir davon erhalten haben, übergangen sind.[9]

Mit der Besorgung des nötigen Umstandswissens ist die Aufgabe, das Verfahren und das Ziel von Chladenius' Hermeneutik umrissen. Notwendig sei das Vermögen einer solchen historischen Einbildungskraft deshalb, weil ein konstitutiver Unterschied zwischen dem Ereignis und seinem Bericht bestehe.[10] Jedes empirische Ereignis sei in sich identisch: Es sei ohne Widersprüche und besitze einen zureichenden Grund.[11] Das Problem seien die Berichte beziehungs-

6 Vgl. Viktor Lau, Erzählen und Verstehen. Historische Perspektiven der Hermeneutik, Würzburg 1999, S. 52–55.

7 Vgl. Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Vorrede, insb. S. XVIII u. S. XXII.

8 Der Widerlegung des historischen Skeptizismus und der »Rettung der hermenevtischen Gewißheit« hat Chladenius ein eigenes Buch gewidmet: Johann Martin Chladenius, Vernünftige Gedanken von dem Wahrscheinlichen und desselben gefährlichen Mißbrauche, hg. von Urban Gottlob Thorschmiden, Stralsund, Greifswald und Leipzig 1748, Zitat S. 24.

9 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 7, § 25, S. 182 f.

10 Vgl. ebd., Kap. 1, § 14, S. 8.

11 Vgl. zur Ontologie des historischen Ereignisses bei Chladenius Ethan Kleinberg, Haunting history. For a deconstructive approach to the past, Stanford 2017, insb. S. 75–78.

weise Erzählungen. Sie enthielten stets Undeutlichkeiten und Ungereimtheiten.[12] Und diese Ambiguität sei die Wirkung eines situierten Blicks. Denn:

> […] daß man gewisse Umstände und Theile zusammen nimmt, und sie sich auf einmahl, oder unmittelbar auf einander vorstellet […]. Davon kan nun nicht der Grund in der Sache selber liegen, sondern er muß in dem Zuschauer zu suchen seyn, der vermöge seiner besondern Umstände und Gedenckart, solche Determinationen vor andern bemerckt und zusammen nimmt.[13]

Mit dieser Annahme geht die Umstellung auf eine Beobachtung zweiter Ordnung in Bezug auf historische Ereignisse einher. Eine solche Beobachtungsform hat eine »toxische Qualität«.[14] Sie vergiftet den Glauben an die Stimmigkeit und Folgerichtigkeit von Beobachtungen erster Ordnung. Denn was ein:e Beobachter:in gesehen haben mag, wird sich einer:einem anderen vielleicht ganz anders darstellen. Die *Allgemeine Geschichtswissenschaft* achtet nun nicht mehr allein darauf, *was* historische Zeug:innen berichten, sondern auch darauf, *wie* sie es berichten, aus welcher Perspektive und aus welchem Grund. Selbst ein autoritativ verbürgter Bericht spreche nicht mehr eine objektive Wahrheit aus. Es gebe, so lautet die epistemologische Annahme, einen beobachtbaren Unterschied zwischen dem historischen Fall als Vorfall und seiner Darstellung. Vielmehr gebe er erst als Gegenstand eines hermeneutischen Diskurses sein Wissen Preis. Die »sinnliche Evidenz des Augenzeugen« verlor damit ihren einstmals privilegierten Status.[15] Als Objekt einer Beobachtung zweiter Ordnung stand das geschichtliche Zeugnis fortan immer schon unter Ver-

12 Die Realität der Geschichte, inklusive ihrer rationalistischen Marker der Widerspruchsfreiheit und des zureichenden Grunds, wird hier vorausgesetzt: »Ubrigens ist der Unterscheid sehr mercklich: die Geschichte ist einerley, die Vorstellung aber davon ist verschieden und mannigfaltig; in der Geschichte ist nichts widersprechendes, in der Vorstellung aber der Geschichte und in verschiedenen Vorstellungen derselben kan etwas widersprechendes vorkommen; in der Geschichte hat alles seinen zureichenden Grund, in der Vorstellung davon können Dinge vorkommen, die ohne zureichenden Grund geschehen zu seyn scheinen.« Chladenius, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften, § 318, S. 195 f.; Vgl. auch ders., Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 1, § 15, S. 9.

13 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 5, § 13, S. 101.

14 Niklas Luhmann, Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung, in: Ders., Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 92–164, hier S. 156.

15 Markus Völkel, »Pyrrhonismus historicus« und »fides historica«. Die Entwicklung der deutschen historischen Methodologie unter dem Gesichtspunkt der historischen Skepsis, Frankfurt a. M., Bern und New York 1987, S. 324.

dacht. Die damit einhergehende »Perspektivierung der Wirklichkeit«[16] war seit der Erfindung der Zentralperspektive möglich gewesen, durch die der Akt der Wahrnehmung selbst zum Gegenstand einer Beobachtung geworden war.[17] Im Bereich der *cognitio historica* traten die Konsequenzen dieser Perspektivierung allerdings erst seit Chladenius in aller Deutlichkeit zutage.

Dass Chladenius Mitte des 18. Jahrhunderts, am Vorabend des Siebenjährigen Krieges, zur Klärung eines epistemologischen und phänomenologischen Problems auf das Beispiel einer Schlacht zurückgreift, hat schlachtenhistorische Gründe. Um Anspruch auf den Sieg zu haben, mussten die Kriegsparteien ihn auf symbolische Weise, »durch das Absingen des *Te Deums*, Salutschüsse, Gottesdienste und Pressemitteilungen«,[18] allererst geltend machen. Sieger einer Schlacht war, wer das Feld performativ behauptete. Aber wer sich tatsächlich durchgesetzt hatte, war Gegenstand eines Deutungskonflikts, der auf der Basis einer unsicheren Nachrichtenlage medial ausgetragen wurde.[19] Die Frage der Behauptung des Schlachtfelds war bereits schwierig, denn wo genau das Feld überhaupt lag, war oftmals unklar. Einen eindeutigen Sieger auszumachen, war darum alles andere als einfach. Im Gegenteil: Schlachten zeichneten sich durch ihre »tendenzielle Unentscheidbarkeit«[20] aus.

Zu dieser elementaren Entscheidungsunsicherheit kam ein Beobachtungs- und Darstellungsproblem.[21] Denn die Schlacht ist der »Kontingenzraum par excellence«.[22] Die Unübersichtlichkeit des Schlachtengetümmels stellte Teilnehmer- wie Beobachter:innen vor enorme Herausforderungen. Die »Unfasslich-

16 Vgl. Martina Plümacher, Die Perspektivierung der Wirklichkeit, in: Abel im Dialog. Perspektiven der Zeichen- und Interpretationsphilosophie, hg. von Astrid Wagner und Ulrich Dirks, Berlin und Boston 2018, S. 1059–1084.

17 Zu den epistemologischen und kulturgeschichtlichen Konsequenzen der Zentralperspektive vgl. Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, Zürich 2010.

18 Marian Füssel, Die Krise der Schlacht. Das Problem der militärischen Entscheidung im 17. und 18. Jahrhundert, in: Die Krise in der Frühen Neuzeit, hg. von Rudolf Schlögl, Philip R. Hoffmann-Rehnitz und Eva Wiebel, Göttingen 2016, S. 311–332, hier S. 327. Herv. im Orig.

19 Zur frühneuzeitlichen Schlacht als Medienereignis vgl. Thomas Weißbrich, Höchstädt 1704. Eine Schlacht als Medienereignis. Kriegsberichterstattung und Gelegenheitsdichtung im Spanischen Erbfolgekrieg, Paderborn 2015, insb. S. 62–74.

20 Füssel, Die Krise der Schlacht, S. 332.

21 Vgl. Marian Füssel, Das Undarstellbare darstellen. Das Bild der Schlacht im 18. Jahrhundert am Beispiel Zorndorf (1758), in: Kriegs/Bilder in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Gabriela Signori und Birgit Emich, Berlin 2009, S. 317–349.

22 Ulrich Bröckling, Schlachtfeldforschung. Die Soziologie im Krieg, in: Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel, hg. von Steffen Martus, Martina Münkler und Werner Röcke, Berlin 2003, S. 189–206, hier S. 189.

keit des Kriegs«,[23] die sich neben den etwa durch Nebel oder Pulverdampf erschwerten Sichtverhältnissen aus der Unmittelbarkeit der Kampfhandlungen selbst ergab, führte dazu, dass Schlachtenwahrnehmungen mitunter drastisch divergierten. Zudem waren Nachrichten von Schlachten immer vom jeweiligen Interesse der involvierten Parteien geprägt.

Vor dem Hintergrund der Multidimensionalität von Kriegswahrnehmungen wird Chladenius' Rückgriff auf das Schlachtenbeispiel verständlich. In ihm wird die optische Herkunft der Sehepunkt-Metapher deutlich.[24] Chladenius erweitert den Begriff um die affektive Disposition und den sozialen Stand der Beobachter:innen. Diese Faktoren bestimmten den Blick auf die Dinge mit. So machen »Stand, Stelle und Gemüthsverfassung« nach Chladenius' Definition »einen Sehepunckt aus«.[25] Mit diesem sozial, topographisch und psychisch dreifach bestimmten Ort sind die Umstände der Beobachtung genannt. Ein Trauriger wird ein Ereignis schlichtweg anders wahrnehmen als ein Fröhlicher. Ein Feind anders als ein Freund. Ein Gelehrter anders als ein Ungelehrter.[26] »Jeder derselben […] betrachtet die Sache nach seinen Umständen«, schreibt Chladenius, »das ist, so viel ihn theils seine Umstände darzu veranlassen, theils aber ihm seine Umstände zulassen.«[27] Da es unendlich viele mögliche Kombinationen dieser Umstände und Bedingungen gibt, gibt es auch potenziell unendlich viele Vorstellungen ein und derselben Begebenheit. So kann »[e]ine Privat-Person […] nach ihrer Einsicht alles vor ruhig, und das Land von einem Anfall vor weit entfernt halten, wenn man bey Hofe wegen äusserlicher oder innerlicher Unruhe schon von der grösten Gefahr redet.«[28] Und diese Bindung an die eigenen Umstände ist nicht nur auf die Zeitzeug:innen selbst beschränkt. Ihr unterliegen auch die Historiker:innen, die aus einer Vielzahl von Erzählungen kausale Zusammenhänge konstruieren.

Die Erklärung divergierender und mitunter widersprüchlicher Erzählungen reichte jedoch nicht aus, um die Gewissheit des Ereignisses und somit die Gewissheit der Offenbarung als historisches Faktum zu retten. Es musste die Wissenschaftlichkeit von Chladenius' Auffassung in der *Allgemeinen Geschichts-*

23 Steffen Martus, Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild, Berlin 2015, S. 633.

24 Die optische Metapher des ›Sehepunkts‹ entlehnt Chladenius Leibniz' *Monadologie* (1714).

25 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 5, § 11, S. 99.

26 Vgl. Chladenius, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften, § 308, S. 187; sowie ders., Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 5, § 10, S. 99.

27 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 5, § 7, S. 97.

28 Chladenius, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften, § 311, S. 190.

wissenschaft bewiesen werden. Ein Satz allgemeiner Regeln sollte die unendliche Umstandsvarianz bändigen. Aus Sicht der frühneuzeitlichen Wissenschaftskonzeption hatte dieser Versuch etwas beinahe Unerhörtes. Wissenschaft gab es nur als Wesenskenntnis, als philosophisches Regelwissen. Es war ein Wissen der unveränderlichen Dinge, deren Notwendigkeit ausgehend von allgemeinen Prinzipien bewiesen wurde.[29] Die Frühe Neuzeit sprach hierbei von ›Vernunftwahrheiten‹. Von ›Tatsachenwahrheiten‹ hingegen – das heißt von Einzelfällen, die sich nicht in derselben Weise wiederholen und also kontingent sind – konnte es keine Wissenschaft geben.[30] Für diese Wahrheiten war der Begriff der ›Historia‹ reserviert.[31] Als Inbegriff von Nicht-Wissenschaft deckte er das gesamte empirische Feld ab.[32] Das frühneuzeitliche Historische bezog sich darum nicht allein auf menschliche Geschichte. Es war vielmehr das disziplinenübergreifende Archiv der Erkenntnisbedingungen und Darstellungsweisen von Einzelfällen jeglicher Art.

Die von der aristotelischen Scholastik geerbte epistemologische Trennung von *scientia* und *historia* hielt sich bis weit ins 18. Jahrhundert.[33] Nun wurde die strikte Dichotomie zunehmend in Frage gestellt.[34] In Aussicht stand damit

29 Wissenschaft zielte in der aristotelischen Tradition, die bis zur Frühen Neuzeit die Aufteilung des Fächerkanons bestimmte, auf die Etablierung notwendiger und dauerhafter Wahrheiten. Einschlägig Aristoteles, Nikomachische Ethik, hg. von Günther Bien, 4., durchgesehene Aufl., Hamburg 1985, Buch VI, S. 130–150; sowie Aristoteles, Metaphysik, Halbbd. 1: Bücher I(A)–VI(E). Griechisch–Deutsch. Neubearbeitung der Übersetzung von Hermann Bonitz, mit Einleitung und Kommentar hg. von Horst Seidl, Hamburg 1989, Buch VI, S. 248–263.

30 Während das Gegenteil von Vernunftwahrheiten – von Axiomen der Mathematik oder identischen Sätzen der Logik – unmöglich ist, impliziert das Gegenteil von Tatsachenwahrheiten keinen Widerspruch. Ausführlich zur epistemologischen Grundunterscheidung von *vérités de raisonnement* und *vérités de fait* Sybille Krämer, Tatsachenwahrheiten und Vernunftwahrheiten (§§ 28–37), in: Gottfried Wilhelm Leibniz. Monadologie, hg. von Hubertus Busche, Berlin 2009, S. 95–111.

31 Zur verschlungenen Begriffsgeschichte der frühneuzeitlichen ›Historia‹ vgl. Joachim Knape, ›Historie‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext, Baden-Baden 1984.

32 Vgl. Arno Seifert, Cognitio historica. Die Geschichte als Namengeberin der frühneuzeitlichen Empirie, Berlin 1976; sowie den an Seifert anschließenden instruktiven Sammelband Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe, hg. von Gianna Pomata und Nancy G. Siraisi, Cambridge 2005.

33 Vgl. Arno Seifert, Historia im Mittelalter, in: Archiv für Begriffsgeschichte (1997), H. 2, S. 226–284, hier insb. S. 269–284.

34 Vgl. Barbara Shapiro, Probability and Certainty in Seventeenth-Century England. A Study of the Relationships between Natural Science, Religion, History, Law, and Literature, Princeton 1983, insb. S. 3–14.

die Verwissenschaftlichung des Einzelfalls. *Allgemeine* Geschichtswissenschaft sollte heißen: eine philosophische und disziplinenübergreifende Theorie der historischen Erkenntnis, die eigene Wissensstandards besaß.[35] Und diese Theorie hatte die Registratur und Darstellung von Einzelheiten auf ein systematisches Niveau zu heben. Denn die wechselnden Umstände waren diejenigen Elemente, die in der Frühen Neuzeit den ungewissen Bereich des Historischen definierten:

> Wo keine Umstände, oder auch keine vorhergehende und nachfolgende Dinge sind, da kann auch diejenige Ungewißheit nicht statt finden, welche sich auf die Erkenntniß der Umstände, ingleichen der vorhergehenden und nachfolgenden Dinge gründet. Nun aber giebt es bey allgemeinen Wahrheiten keine Umstände, noch auch vorhergehende und nachfolgende Dinge. Daher kann also auch bey allgemeinen Dingen die Ungewißheit nicht statt finden, welche sich auf die Erkenntniß der Umstände, ingleichen der vorhergehenden und nachfolgenden Dinge gründet.[36]

Um eine solche Ungewissheit auszuschließen, hatte das Identitätsprinzip wissenschaftlicher Notwendigkeit die differenzielle Vielheit von Begleiterscheinungen stets ausgeblendet.[37] Schließlich war die Identität der Umstände stets die Bedingung strenger Definitionen: Allgemeine Aussagen ließen sich nur unter Abstraktion von Umstandsdifferenzen formulieren, durch das Streichen nicht-identischer Einzelheiten. Und auch der Satz vom Widerspruch galt ausschließlich bei sonst gleichen Bedingungen. A kann nicht zugleich Nicht-A sein – unter denselben Umständen; ein und dasselbe Attribut kommt demselben Subjekt nicht zugleich zu und nicht zu – unter denselben Umständen.

Die neu formierte Geschichtswissenschaft widmete sich nun den ontologisch instabilen Einzelfällen und damit jener Tatsachenvielfalt und jenen unscharfen Umgebungen von Wissensobjekten, die aus der Perspektive der wissenschaftlichen Notwendigkeit nur Abweichungen darstellten. Denn »Streitigkeiten über historische Wahrheiten«, so Chladenius, ließen »sich nicht sowohl aus allgemeinen Principiis, als vielmehr aus den besondern Umständen, und sorgfältigst aufgesuchten und untersuchten Particularitäten der streitigen Geschichte […] entscheiden«.[38]

35 Vgl. Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Vorrede, S. XXIV u. ö.

36 Chladenius, Vernünftige Gedanken von dem Wahrscheinlichen und desselben gefährlichen Mißbrauche, S. 79.

37 Vgl. Michel Serres, Umstände, in: Ders., Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, Frankfurt a. M. 1993, S. 380–416, hier S. 382 f.

38 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Vorrede, S. XXIII.

Ohne den Umstandsbegriff keine »Wissenschaft des Besonderen«, so hat es Gilles Deleuze im Blick auf das Wissen der Epoche einmal pointiert formuliert.[39] Im Blick auf historische Singularitäten ging es nun um die Erkundung kausaler Interdependenzen abseits allgemeiner Gesetzmäßigkeiten. Elementarer Bestandteil dieses Diskurses, der sich um die Erkenntnisbedingungen in der Welt schwankender Details drehte, war deshalb die Etablierung einer erfahrungswissenschaftlichen Beobachtungskunst.[40] Wollte man den Zusammenhang von Ursache und Wirkung erschließen, so evozierte der indirekte Zugang zu den Einzelheiten in seiner strukturellen Nachträglichkeit unweigerlich Fragen nach dem Status des Beobachtens. Chladenius spitzte diese Problematik hinsichtlich des unhintergehbaren Perspektivismus von empirischen Beobachtungen, ihrer Standortgebundenheit, zu.

Dass der Begriff der ›Umstände‹ bei Chladenius so oft fällt, ist keineswegs Zufall. In der Frühen Neuzeit verstand man unter Umständen die Konstituenten von Einzelfällen. »Die eintzeln Geschichte und Dinge überhaupt«, schreibt Chladenius, »unterscheiden sich von denen allgemeinen Begriffen, unter welchen sie enthalten sind: durch die individuellen Umstände, die in dem allgemeinen Begriffe gar nicht enthalten sind.«[41] Für den Bereich der Historie spielten Umstände daher eine besondere Rolle. Ihre Registrierung und Verknüpfung war elementar in der Erfassung von Begebenheiten, die sich der direkten Beobachtung entzogen. Von Schlachtszenarien etwa, die schwer einzusehen waren. Als »Grund wahrscheinlicher Vermuthungen« hatten Umstände eine logische Funktion. Sie waren »Theil des Zusammenhangs der Dinge«.[42] Aus ihnen formte man Hypothesen und konjekturale Argumente, mit denen sich Geschehnisse rekonstruieren ließen. So konnte man die historische Glaubwürdigkeit, die *fides historica*, definieren als »præsumtionem veritates, ortam ex conjecturis circumstantiarum, qvæ non sæpe fallere solent«,[43] die Vorwegnahme der Wahrheit, die aus Mutmaßungen von Umständen herrühre, die gewöhnlich

39 Gilles Deleuze, David Hume, Frankfurt a. M. und New York 1997, S. 128.

40 Vgl. Lorraine Daston, The Empire of Observation, 1600–1800, in: Histories of Scientific Observation, hg. von ders. und Elizabeth Lunbeck, Chicago und London 2011, S. 81–113; für den juristischen Bereich Manfred Schneider, Die Beobachtung des Zeugen nach Artikel 71 der Carolina. Der Aufbau eines Codes der Glaubwürdigkeit 1532–1850, in: Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen, hg. von dems. und Rüdiger Campe, Freiburg i.Br. 1996, S. 153–182.

41 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 4, § 22, S. 90.

42 Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, hg. von Johann Heinrich Zedler, 64 Bde, Halle und Leipzig 1731–1754, Bd. 49, Art. Umstand/Umstände, Sp. 1063–1067, hier Sp. 1063.

43 Friedrich Wilhelm Bierling (Praes.)/Gerhard Patje (Resp.), Dissertatio De Pyrrhonismo Historico, Oder Von der Ungewisheit der Historie, Hannover 1707, S. 4, Kurs. entf.

nicht täuschten.[44] Etablierte diese Fassung historische Verfahren als eine präsumtive Logik, so ergänzte sie Chladenius um eine wahrnehmungstechnische Dimension. Unter »Umständen« verstand er unter Rückgriff auf Leibniz »die Bestimmungen von Begebenheiten, die von Beobachtern aus verschiedenen Sehepunkten in verschiedener Weise wahrgenommen werden.«[45] Und diese Einzelheiten, die über Umstandsfragen erschlossen werden können (Wer? Wann? Wo? Wie? Warum? usw.), werden von verschiedenen Leuten je verschieden wahrgenommen und gewichtet.

2. Wissen und Erzählen. Der juristische Casus als Modell historischer Erkenntnis

Eine Schlacht lässt sich allgemein definieren, auch ohne ihre konkreten Kontexte: als bewaffneter Zusammenstoß von feindlichen Truppenverbänden im Krieg. Einen individuellen Begriff von einer Schlacht hingegen erhält man nur, wenn man ihre spezifischen Umstände beschreibt. Die Schlacht bei Lobositz am 1. Oktober 1756 etwa, die den Siebenjährigen Krieg eröffnete, hatte diverse Anlässe, ihr gingen ganz bestimmte Provokationen voraus, sie hatte konkrete Teilnehmer (die Truppen Österreichs und Preußens, benennbare Feldmarschalle usw.), schwierige Wetterverhältnisse (Nebel), einen eigenartigen Verlauf usw. Das Beispiel zeigt: Wer nach dem individuellen Begriff einer Sache fragt, kommt unweigerlich ins Erzählen. Chladenius' Annahme vor fast dreihundert Jahren lautete: Um Geschichte zu verwissenschaftlichen war eine erkenntnistheoretisch fundierte Erzähltheorie vonnöten, die die Zurichtung und Verkettung von Umständen systematisch fasste. Und genau diese Erzähltheorie hat die *Allgemeine Geschichtswissenschaft* vorgelegt.

44 Übersetzung nach Friedrich Wilhelm Bierling, De fide historica (1707) (Auszug aus: Dissertatio de Pyrrhonismo Historico, Oder von der Ungewisheit der Historie. Rinteln: H. A. Enax), in: Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie, Bd. 1: Die theoretische Begründung der Geschichte als Fachwissenschaft, hg. von Horst Walter Blanke und Dirk Fleischer, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 154–169, hier S. 157.

45 »CIRCVMSTANTIAE rei gestae sunt eiusmodi determinationes, quae a spectatoribus ob diuersum punctum visus diuersimode percipiuntur.« Johann Martin Chladenius, Nova philosophia definitiva […]. Leipzig 1750, S. 70 (Meine Übersetzung J. Sch.). Die perspektivische Bindung der Wahrnehmung entwickelt Leibniz insbesondere in seiner *Monadologie.* Siehe Gottfried Wilhelm Leibniz, Monadologie, in: Monadologie und andere metaphysische Schriften. Frz.-Dt., hg., übers., m. Einl., Anm. u. Reg. vers. von Ulrich Johannes Schneider, Hamburg 2002, S. 110–151, hier insb. §§ 57–60, S. 135.

Bis weit in die Frühe Neuzeit hinein war die Kunst der Geschichtsschreibung der Beredsamkeit zugeordnet gewesen.[46] Sie wurde vornehmlich unter Aspekten der literarischen Gattungszugehörigkeit diskutiert.[47] Im Vordergrund stand die Abgrenzung zur Dichtkunst. An den Universitäten hatte sie keine eigene Fakultät. Geschichte hatte den Status einer Hilfswissenschaft, insbesondere der Theologie und der Jurisprudenz. Ihr Ziel war die »*Ver*mittlung vergangener Wirklichkeit, nicht die *Er*mittlung eines bis dahin unbekannten oder unklaren Geschehens.«[48] Die Wahrheit des historischen Ereignisses stellte sich den Historikern nicht als logisches oder gnoseologisches Problem. Es stellte sich ihnen »als eine Frage des Willens zur Aufrichtigkeit«.[49] Sie hatten vorbehaltslos und unverzerrt zu berichten, was vorgefallen war, und sich dabei jedes Urteils zu enthalten. Das änderte sich mit Chladenius: Seine Arbeit stellte den Übergang zur Epoche des Historismus dar, zur kritischen Rekonstruktion von Vergangenheit.[50]

Die neuartige historische Erkenntnistheorie schöpfte aus dem Wissen der frühneuzeitlichen Kasuistik. Das Projekt einer Einzelfallwissenschaft verlief in der Frühen Neuzeit quer zu Disziplinengrenzen.[51] Es beruhte auf der Verwissenschaftlichung rhetorischer und poetischer Darstellungsweisen, auf ihrer Wendung zu einem Erkenntnisinstrument.[52] Einzelfälle glaubhaft darzustellen, war zuvor Aufgabe der Rhetorik gewesen. Nun galt es, das rhetorische Wissen in Regeln zu überführen, mit denen Urteile über kontingente Sachverhalte gefällt werden konnten. Die Etablierung von »Regeln, wo vorhin keine gewesen sind«,[53] unternahm mit Johann Martin Chladenius ein Gelehrtentypus, der als Professor für Theologie, Rhetorik und Dichtkunst schon von Berufs wegen prädestiniert für die Überlagerung alter und neuer Wissensformen war.[54] Pate für

46 Zum Verhältnis von Rhetorik und Geschichtsschreibung vgl. Eckhard Kessler, Das rhetorische Modell der Historiographie, in: Formen der Geschichtsschreibung, hg. von Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen, München 1982, S. 37–85.

47 Vgl. Wolfgang Hardtwig, Geschichtskultur und Wissenschaft, München 1990, S. 23.

48 Ebd. Herv. im Orig.

49 Ebd., S. 63.

50 Vgl. Lau, Erzählen und Verstehen, S. 58 f.; sowie ausführlich Beiser, The German Historicist Tradition.

51 Vgl. Shapiro, Probability and Certainty in Seventeenth-Century England.

52 Zur Umschrift rhetorischen Wissens in der neuzeitlichen Probabilistik vgl. Rüdiger Campe, Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen 2002.

53 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Vorrede, S. XXVI.

54 Auf Chaldenius' Rückgriff auf die rhetorische Circumstantienlehre wurde bereits aufmerksam gemacht. Vgl. Henn, »Sinnreiche Gedancken«, S. 249. Zur Umstandslehre der Rhetorik vgl. D. W. Robertson Jr., A Note on the Classical Origin of »Circumstances« in the Medieval Confessional, in: Studies in Philology 43 (1946), H. 1,

sein Projekt war zudem die Jurisprudenz. Mit ihrem ausgefeilten Beweisrecht hatte sie eine Vorreiterrolle bei der Behandlung von Einzelfällen eingenommen.[55] Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, als das aktenbasierte Verfahren und damit neue schriftkulturelle Standards eingeführt wurden,[56] hatte das Recht zudem Techniken etabliert, mit denen aus der jeweiligen Akte ein entscheidbarer Fall gemacht werden konnte.

Die sogenannte Relationstechnik war damit beauftragt, einen kurzen Bericht der Fallumstände anzufertigen.[57] Diesen komprimierten Bericht hatte ein Aktenreferent dem Kollegium vorzulegen, das mit der Entscheidung des Falls beauftragt war. Relationen dienten somit der Übersetzung empirischer Fälle in einen rechtlich entscheidbaren Sachverhalt.[58] Als Teil des universitären Kurrikulums folgte die Relationstechnik einem Verfahren, das in Praxishandbüchern erläutert wurde.[59] Die formgebende Referierkunst bestand vor allem darin, als eine Art Umstandsfilter zu fungieren. Einzelheiten, die in den Akten noch zu

S. 6–14; Johannes Gründel, Die Lehre von den Umständen der menschlichen Handlung im Mittelalter, Münster 1963, S. 10–25; sowie Günther Bien, Circumstantia, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 1019–1022.

55 Zum Beweisrecht der Frühen Neuzeit vgl. John H. Langbein, Torture and the Law of Proof. Europe and England in the Ancien Régime, Chicago und London 1977; sowie Mathias Schmoeckel, Humanität und Staatsraison. Die Abschaffung der Folter in Europa und die Entwicklung des gemeinen Strafprozeß- und Beweisrechts seit dem hohen Mittelalter, Köln, Weimar und Wien 2000.

56 Vgl. Peter Oestmann, Aktenversendung, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG), 2. Aufl. seit 2004, Bd. 1, Lfg. 1, Sp. 128–132, zitiert nach HRGdigital, URL: https://www.hrgdigital.de/id/aktenversendung/stichwort.html (8.12.2023); sowie Cornelia Vismann, Medien der Rechtsprechung, hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt a. M. 2011, S. 98–111.

57 Vgl. Filippo Ranieri, Stilus Curiae. Zum historischen Hintergrund der Relationstechnik, in: Rechtshistorisches Journal 4 (1985), S. 75–88; Eckhardt Meyer-Krentler, »Geschichtserzählungen«. Zur Poetik des Sachverhalts im juristischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts, in: Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, hg. von Jörg Schönert, Tübingen 1991, S. 117–157; sowie Wolfgang Schild, Relationen und Referierkunst. Zur Juristenausbildung und zum Strafverfahren um 1790, in: Erzählte Kriminalität, S. 159–176.

58 Vgl. Meyer-Krentler, »Geschichtserzählungen«, S. 118.

59 Vgl. Justus Claproth, Grundsätze von Verfertigung der Relationen aus Gerichtsacten, mit nöthigen Mustern. Zum Gebrauch der Vorlesungen […], 3., vermehrte und verbesserte Aufl., Göttingen 1778; sowie Johann Wilhelm Bernhard Hymmen, Kurze Anweisung zum Referiren, in: Beyträge zu der juristischen Litteratur in den Preußischen Staaten, Bd. 1, Berlin 1775, S. 105–114.

»weitläufftig«[60] angeführt wurden, sollten verdichtet und auf einen kurzen Begriff gebracht werden. Nur entscheidungsrelevante Aspekte durften Teil einer Relation werden. »[O]ffenbahr unerhebliche Umstände«[61] sollten ausgelassen werden. Jedoch galt in zweifelhaften Fällen die Grundregel, »lieber einen Umstand zu viel, als einen zu wenig anzuführen«[62] – immerhin könnte ein Kollege bei einem Vorgang auf etwas stoßen, das der Referent übersehen hat.

Auf die Technik des Aktenauszugs griff Chladenius zurück. Die Geschichtswissenschaft konstituierte sich in der Zusammenführung von Elementen aus der rhetorischen Gerichtsrede und der neuzeitlichen Technik der Entscheidbarmachung von Fällen. Die Verknüpfung von kasuistischen Techniken unterschiedlicher Provenienz wird am deutlichsten in Chladenius' Behandlung der historischen Erzählkunst. Die *Allgemeine Geschichtswissenschaft* beschreibt den Prozess von der Anschauung eines Vorfalls bis hin zur Verfertigung seiner auslegungsbedürftigen Erzählung. Sie soll beweisen, dass jede Erzählung ihren Gegenstand durch Verdichtungen und Auslassungen notwendigerweise verkürzt. Die durch den Perspektivismus bewirkte Verkleinerung muss darum der Ausgangspunkt jeder historischen Wissenschaft sein. Die darstellungstheoretischen Voraussetzungen der Geschichtsschreibung und ihre erkenntnistheoretischen Bedingungen treten somit in ein Verhältnis, das die Geschichte als Wissenschaft überhaupt erst konstituiert.[63]

Grund für die dynamische Verwandlung eines Vorfalls im Erzählen sei neben der selektiven Wahrnehmung des Sehepunkts die Funktionsweise der Sprache selbst. Sie ziehe, so Chladenius, notwendigerweise viele Einzelheiten zusammen.[64] Auch variiere die Erzählung eines Vorfalls je nach pragmatischem Kontext:

> Vor Gerichte erzehlet jeder seine Geschichte […], um eine gewisse Sentenz zu erhalten. […] So erzehlen die Leute bey einer Injurienklage selten ihre harten Reden, wodurch sie die darauf erfolgten Schimpfworte veranlasset haben; sie bemercken hingegen nicht allein die Schimpfworte, die der andere ausgestossen, sondern auch wohl seine Gebehrden.[65]

60 Jacob Friederich Ludovici, Anhang Zum Peinlichen Proceß / Von der Arth / Die Acten und Registraturen zu verfertigen / selbe zu excerpiren / und in Gerichten zu referiren, in: Ders., Einleitung zum Peinlichen Proceß […], 4. Aufl., Halle 1714, S. 129–144, hier Kap. III, § II, S. 141.
61 Claproth, Grundsätze von Verfertigung der Relationen aus Gerichtsacten, S. 48.
62 Ebd., S. 32.
63 Vgl. Lau, Erzählen und Verstehen, S. 69 f.
64 Vgl. Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 6, § 4, S. 118.
65 Ebd., Kap. 6, §§ 19–20, S. 136 f.

Diesen Befund kann er generalisieren: Hauptsächlich erzähle man, damit die Adressat:innen der Rede ein Urteil fällen können.[66] Man integriere darum stets nur diejenigen Aspekte einer Begebenheit, die diesem Zweck dienen. Die damit angesprochenen Selektionsverfahren und Verdichtungsprozeduren seien Teil einer natürlichen Logik, die sich »von selbst […] in der Seele äusser[t]«, als »angebohrne Erzehlungskunst«.[67]

Chladenius naturalisiert die Rhetorik. Er erklärt zum anthropologischen Grundzug, was bei den antiken Rhetoren und bei den neuzeitlichen Referenten des Rechts noch eine ausgefeilte Technik war:

> Wir lassen nehmlich weg, was uns nicht anstehet, und lassen solche Umstände bey uns dunckel werden; und wir beschäfftigen uns mit dem, was uns gefället, oder zu unsern Umständen dienet: welches denn in unsere Erzehlungen, wenn wir es gleich nicht mercken, und nicht willens sind, etwas daran zu ändern, dennoch einen grossen Einfluß hat […].[68]

Empirische Daten würden stets verzerrt wahrgenommen und wiedergegeben. Allerdings sei damit zu rechnen, fügt Chladenius hinzu, dass dies »öffters aber auch wissentlich und vorsetzlich geschiehet«.[69] Das Subjekt empirisch-historischer Erkenntnis sei immer schon in seinen Erkenntnisgegenstand verwickelt. »Eine Sache, die uns nichts angehet, die untersuchen wir auch nicht« – so lautet Chladenius' grundlegende Einsicht.[70] Dabei ist sein Pochen auf die Relevanz von Interessensverflechtungen auch vor dem Hintergrund der Nachrichteninfrastruktur des 18. Jahrhunderts zu sehen. In einem kommerziell ausgerichteten Nachrichtenwesen gaben ökonomische und höfische Interessen die Perspektive der Berichterstattung vor und bestimmten die Politik der Sichtbarkeit.[71] Die Verfasstheit des Nachrichtennetzwerks bestimmte darüber, welche Ereignisse überhaupt thematisch wurden und welche unbeachtet blieben.

Probleme dieser Art berührte Chladenius' Entwurf allerdings nur implizit. Im Zentrum stand die Rückbindung der Erzählkunst an eine kasuistische Anthropologie. Durch die Ausblendung einer Vielzahl von Einzelheiten würden

66 Vgl. ebd., Kap. 6, § 9, S. 124 f.
67 Ebd., Kap. 6, § 9, S. 125.
68 Ebd., Kap. 6, § 8, S. 123.
69 Ebd.
70 Ebd., Kap. 10, § 24, S. 349.
71 Vgl. Will Slauter, Periodicals and the Commercialization of Information in the Early Modern Era, in: Information. A Historical Companion, hg. von Ann Blar u. a., Princeton und Oxford 2021, S. 128–150; sowie Andrew Pettegree, The Invention of News. How the World came to know about itself, New Haven und London 2014.

historische Ereignisse unweigerlich verkürzt: Selbst »eine deutlich eingesehene Geschichte« werde »durch Weglassung vieler individuellen Umstände, mit Fleiß in eine undeutliche Vorstellung verwandel[t].«[72] Mit neoplatonischer Terminologie beschreibt Chladenius, wie die »Erzeugung der Erzehlung« als Abbild komplexer Umstandsbündel notwendigerweise »Veränderungen des Urbildes« impliziere.[73] Auf diese Weise entstünden auslegungsbedürftige Reden. In jedem Fall tendierten die Mechanismen kognitiver und sprachlicher Prozesse bei allen Menschen dazu, »die besondern Umstände ins kurtze zu ziehen«.[74] Daher kann Chladenius trotz der perspektivisch bedingten Unterschiede Regeln für das Erzählen angeben. Wissenschaftlichkeit bedeutet hier die Systematisierung dessen, was allen Menschen gemein ist. Zugleich steht diese anthropologische Prämisse in einem Spannungsverhältnis mit Chladenius' kasuistischem Blick. Während die Instituierung der Geschichtswissenschaft einen universellen Begriff des Menschen vorauszusetzen scheint, wird Chladenius' Umstandsdenken durch eine ständestaatliche Typik gesichert (der Hofmann, der Bürger, der Bauer usw.), die ein perspektivisches Raster vorgibt.

Die Selektion und Verdichtung von Tatsachen hatte Chladenius bei rechtlichen Prozessen beobachtet.[75] Der juristische Casus war in dieser Hinsicht die Blaupause der *Allgemeinen Geschichtswissenschaft*. Eine Sensibilität für kasuistische Verfahren hatte er aber noch in weiterer Hinsicht entwickelt. Jedes Erzählen, so Chladenius, schließe ein Urteil ein. Nur außerordentliche Begebenheiten seien erzählenswert, aber für sie ergab sich ein Darstellungsproblem.[76]

72 Chladenius, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften, § 336, S. 211 f. In der Terminologie seiner hermeneutischen Schrift entsteht durch die Kürzung und Komprimierung von Details ein »verjüngtes Bild« des Vorfalls. Vgl. ebd., § 337, S. 213 f.

73 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 6, §§ 12–13, S. 127.

74 Ebd., Kap. 8, § 12, S. 221.

75 Die juristischen Beispiele in der *Allgemeinen Geschichtswissenschaft* sind Legion. Vgl. etwa Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, S. 185 f. Zur Orientierung Chladenius' an juristischen Praktiken vgl. Achim Saupe, Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman, Bielefeld 2009, S. 59–77.

76 Vgl. Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 6, § 27, S. 145: »Nun werden aber gemeiniglich nur diejenigen […] Fälle in besondere Erwegung gezogen, und einer besondern und gründlichen Erzehlung gewürdiget, welche nicht nach dem gemeinen Leisten der menschlichen Handlungen eingerichtet sind, sondern die was ausserordentliches, verwickeltes, oder gar widerrechtliches an sich haben.« sowie ebd., Kap. 8, § 30, S. 242 f.: »Solche verwirrte Händel aber, sind eben diejenigen Geschichte, welche vor allen andern die meiste Aufmercksamkeit der Geschichtslieb-

Dem unerhörten und widerrechtlich anmutenden Vorfall eine ›Gestalt‹ zu geben, sei darum die primäre Aufgabe der geschichtlichen Rekonstruktion. Und mit diesem Begriff der ›Gestalt‹ ist der Casus noch einmal aufgerufen. Gestalt der Geschichte ist die deutsche Übersetzung von *species facti*, in der Frühen Neuzeit der juristische Fachbegriff für die aktenbasierte Erzählung eines Vorfalls, der Ausgangspunkt eines Prozesses ist.[77] Als narratives Herzstück der Relation war die »Geschichtserzählung« eine »historische Erzählung dererjenigen Thatumstände, welche bey der angestellten Klage zum Grunde liegen«.[78] Ihre Konstruktion folgte besonderen Vorgaben. Sie musste »deutlich, ordentlich, kurz und doch vollständig«[79] sein, um den urteilenden Lesern den »Zusammenhang der Sache«[80] gleich zu Beginn bündig vorzustellen. Analog hierzu rät Chladenius den Verfasser:innen von Geschichten, jede »Weitläufftigkeit« zu vermeiden.[81] Denn gerade »wenn eine Geschichte neu ist[,] […] verursachen […] Particularitäten einen Eckel. Das Mittel darwider ist die Verkürtzung, und der Auszug.«[82] Den Begriff der *species facti* verwendet er entsprechend für die Darstellung von Begebenheiten, die etwas geschichtlich Neues markieren und nicht bekannten Typen zugeordnet werden können. Man verfüge dann über keine Regel, nach der die Erzählung verfasst werden kann:

> Daher lässet sich eine solche Geschichte auf mancherley Weise erzehlen: und die Art der Geschichte, (species facti,) wird anders, nachdem man diese oder jene Umstände zusammen nimmt. Da nun die gewöhnlichste Conclusion, um derentwillen die Erzehlung vorgenommen wird, diese ist; daß die Sache recht oder unrecht sey, so kan man das vor den allgemeinen Begriff der Gestalt einer Geschichte annehmen: daß es die Zusammenfügung solcher Umstände sey, wodurch die Gerechtigkeit, oder die Ungerechtigkeit

haber an sich ziehen, und daher vorzüglich Geschichte genennet werden, dergestalt, daß wenn iemand eine Geschichte will erzehlt haben; er in der That keine andere als eine von dieser Art verstehet.«

77 Vgl. Joachim Hruschka, Die species facti und der Zirkel bei der Konstitution des Rechtsfalles in der Methodenlehre des 18. Jahrhunderts, in: Theorie der Interpretation vom Humanismus bis zur Romantik. – Rechtswissenschaft, Philosophie, Theologie, hg. von Jan Schröder, Stuttgart 2001, S. 203–214.

78 Claproth, Grundsätze von Verfertigung der Relationen aus Gerichtsacten, S. 11.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 12.

81 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 11, § 20, S. 370.

82 Ebd., Kap. 11, § 20, S. 371.

> des Handels offenbar gemacht wird. Die Gestalt findet also nur statt, wenn die Sache zu keiner bekannten und gemeinen Art der Geschäffte und Händel kan gerechnet werden.[83]

Wenn die Orientierung am allgemeinen Gesetz keinen Halt mehr gibt, und es gilt, »Regularitäten ohne Regeln«[84] zu etablieren: dann greifen kasuistische Verfahren. Wie die frühneuzeitlichen Juristen definiert Chladenius daher auch den historischen Casus als eine unerhörte Begebenheit. Die perspektivisch erfassten Umstände dieser Begebenheit müssen, dem Casus entsprechend, in ein Verhältnis zur Gerechtigkeit gesetzt werden. Schließlich verstand man in der Frühen Neuzeit unter einem Casus »eine jede Begebenheit, worauf sich ein Gesetz anwenden läßt.«[85] Die Umstände einer solchen Begebenheit waren Tatsachen, durch deren Verkettung ein Fall entstand, der unter eine Norm fiel – eine Ereignisfolge, die selbst noch kein justiziabler Sachverhalt war, aber unter rechtlicher oder moralischer Beurteilung stand:[86] »Factum, ist ein Casus«, heißt es im *Zedler*, eine »Sache, da ohne dessen genaue Einsicht, das Recht nicht apliciret werden kann, weil solches die Beschaffenheit aller Umstände wohl untersuchet, und alsdenn ist es simplex oder multiplex, da alle Umstände derer Dinge, Personen, Zeit, etc. zusammen kommen.«[87] Je nachdem, wie diese Einzelheiten verkettet wurden, erhielt der Fall eine andere Gestalt. Die Geschichtswissenschaft wird somit wesentlich informiert von juristischen Praktiken ihrer Zeit. Daraus ergeben sich vier Thesen über die moderne Geschichtsschreibung:

Erstens: Jede Geschichte kann ›auf mancherley Weise‹ erzählt werden, je nachdem wie ihre Umstände verkettet werden. Sie wird daher immer erzählt vor dem Hintergrund möglicher anderer Verkettungen. Daher enthält jede Erzählung bereits ein Urteil.[88]

83 Ebd., Kap. 6, § 27, S. 145 f.

84 Rüdiger Campe, Verfahren. Kleists Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: Sprache und Literatur 110 (2012), S. 2–21, hier S. 3.

85 Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften, hg. von einer Gesellschaft Gelehrten, Frankfurt a. M. 1781, Bd. 5, Art. Casus, Fall, Zufall, S. 301.

86 Vgl. Sarah Seidel, »Erfunden von mir selbst ist keine einzige dieser Geschichten«. Meißners Fallgeschichten zwischen Exempel und Novelle, Hannover 2018, S. 183.

87 Großes vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Bd. 9, Art. Factum (Casus), Sp. 66, ebenfalls zit. bei Seidel, August Gottlieb Meißners Fallgeschichten zwischen Exempel und Novelle, S. 183.

88 Bereits in seiner hermeneutischen Hauptschrift hat Chladenius bemerkt, dass eine Historie »aus lauter Urtheilen« bestehe. Chladenius, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften, § 307, S. 183.

Zweitens: Geschichtsschreibung im Chladenius'schen Sinne ist aufgrund des unausweichlichen Urteils eine inhärent ethische Angelegenheit. »Und derjenige verstümmelt die Erzehlung«, schreibt Chladenius, »der Umstände weglässet, worauf doch die Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit der Sache mit beruhet.«[89] Als Wirkung eines Urteils wird die Gestalt einer Geschichte zum neuen Maßstab historiografischer Praxis.

Drittens: Im Zeichen der Perspektivik werden Darstellungsprobleme zur Frage der Gerechtigkeit. Sie stellt sich bereits im Blick auf das Erzählen selbst. Die moderne Geschichtsschreibung konstituiert sich damit durch die Inkorporation des Casus in ihre Erkenntniszusammenhänge.

Vierte und letzte These: Der frühneuzeitliche Casus ist eine Form, die individuelle Fallumstände so miteinander verkettet, dass ein Vorfall lesbar und ein Urteil möglich wird. Der Casus hat sich damit in die moderne Geschichtsschreibung als Hypothek und als Apell eingeschrieben, und zwar bereits im Akt ihrer Entstehung, mit Chladenius' *Allgemeiner Geschichtswissenschaft*. Historische Urteilsbildung ist seit Chladenius nicht mehr gleichbedeutend mit Parteilichkeit. Dem Verfassen ebenso wie der Rezeption von Geschichte wird fortan ein Urteil abverlangt. Die Verantwortung für die Wirklichkeit bemisst sich seitdem an der Politik der Umstandsverkettung, an der Treue zu ihren Einzelheiten und Zusammenhängen. Sichtbar wird die Urteilsförmigkeit von Geschichtsschreibung allerdings erst im Blick auf die kasuistischen Vorbedingungen der *Allgemeinen Geschichtswissenschaft*.

89 Chladenius, Allgemeine Geschichtswissenschaft, Kap. 6, § 27, S. 146.

YASHAR MOHAGHEGHI

VOM AFFEKT ZUR ALLEGORIE
FREUDE ALS KOHÄSIONS- UND REFLEXIONSFIGUR IM 18. JAHRHUNDERT (HAGEDORN, KLOPSTOCK, SCHILLER)

Abstracts:

Die Freude stellt im 18. Jahrhundert eine wichtige Emotion mit Symbolkraft dar. Während sie für das Subjekt den emanzipativen Selbstentwurf sanktioniert, fungiert sie zugleich als Kohäsionsverstärker in kollektiven Vergesellschaftungspraktiken. In diesem Sinne bedient sie eine doppelte identitätsstiftende Funktion. Dabei ist die Freude von Anfang an durch eine duale Struktur gekennzeichnet: Während sie als Psychotechnik den individuellen und geselligen Selbstentwurf performativ vollziehen soll, wird sie zugleich zur Reflexionsfigur überformt. Diese Objektivierungstendenz erweist sich als geschichtlicher Entwicklungstrend, wie am Beispiel von Hagedorn, Klopstock und Schiller gezeigt werden soll. Gegen Jahrhundertende hat sich die Freude vom Affekt zur Allegorie verschoben und beansprucht nunmehr normative Geltungskraft. Sie wird zu einem lesbaren ›Geschichtszeichen‹ (Kant), das die Gemeinschaft nicht nur kraft ihres Vermögens herstellt, sondern zugleich auch symbolisiert.

In the 18th century, joy was an important emotion with symbolic power. While it confirmed the subject's emancipative self-design, it also strengthened social cohesion in collective association practices. In this sense, it has an identity-forming effect in two respects. From the outset, joy is characterized by a dual structure: While, as a psychotechnique, it is intended to perform the individual and sociable self-design, it is simultaneously transformed into a figure of reflection. This tendency towards objectification is also evident in its historical development, as will be shown using the examples of Hagedorn, Klopstock and Schiller. Towards the end of the century, joy shifted from an affect to an allegory and thus claimed normative validity. It becomes a legible ›Geschichtszeichen‹ (Kant) that not only performs but also symbolizes the community.

Einleitung

Freude gereicht im 18. Jahrhundert, aus antiken und christlichen Traditionslinien übernommen, zu einer Praxis bürgerlicher Identitätsstiftung. Während sie als Gefühlskorrelat von Tugendhaftigkeitsmaximen den emanzipativen Selbstentwurf des Subjekts sanktioniert, fungiert sie auch in Hinblick auf die Erprobung neuer Vergesellschaftungsformen als Kohäsionsverstärker. Dabei

© 2025 Yashar Mohagheghi, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-003 | CC BY-NC-ND 4.0

zeigt sich, dass die Freude auf der einen Seite die Authentizität geselliger Assoziation verbürgt und auf der anderen zu einer Reflexionsfigur wird, die die vermeintlich spontane Affektivität metareflexiv objektiviert. Besonders deutlich kommt dies in der Dichtung, durch Apostrophierung und Allegorisierung, zur Geltung. So wird die Freude im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend zu einem normativen Wert, der nicht mehr nur momenthafte soziale Assoziation erlaubt, sondern zur Metonymie für soziale Bindung überhaupt gereicht und als Vorgriff nationaler Gemeinschaft begriffen wird. In verdeckter Weise ist diese politisch-soziale Valenz der Freude, die ihre normative Geltung erklärlich macht, schon in den empfindsamen Geselligkeitspraktiken der Jahrhundertmitte latent vorhanden, die die gesellschaftstheoretischen Implikate noch auf der Ebene intimer Zwischenmenschlichkeit spielerisch erproben.

Als Technik der Selbstaffektion beziehungsweise des Selbstgenusses bildet die Freude sowohl auf der Ebene von Individuations- als auch Vergesellschaftungsweisen ein Identitätsmoment. Auf der Ebene des Individuums stellt sie im Zusammenhang von Tugend- und Glückseligkeitslehren eine Subjektivierungspraktik dar, die das Individuum auf seine moralische Anlage hin transparent macht. Zugleich tritt sie als Voraussetzung sozialer Assoziation auf, indem, in der Leerstelle erodierender Gesellschaftsstrukturen, zwischenmenschliche Emotionalität zum Modell sozialer Bindung wird. Indem die Freude ein Wahrheitsmoment eröffnet und die Echtheit der Gefühlsempfindungen verbürgt, ermöglicht sie die gegenseitige Transparenz der Individuen (1. Glückselige Selbstaffektion: Freude als Subjektivierungs- und Assoziationspraktik).

Die Aufwertung der Freude als literarischer Gegenstand kommt zunächst einer Ablösung von traditionellen ästhetischen Hierarchien gleich. Die frühe, anakreontische Freudelyrik verweigert ostentativ die Nobilitierung durch traditionelle Ernsthaftigkeitsmaximen und inszeniert stattdessen eine leichtfüßige Heiterkeit, die sich im Hier und Jetzt erschöpft. Geht die Aufwertung der Freude zunächst mit der Reklamation immediater Gegenwart einher, die die Gefühlsauthentizität unterstreichen sollte, so wird das ursprüngliche Abheben auf die reine Performanz empfindsamer Gegenwärtigkeit zunehmend zugunsten eines normativen Anspruchs der Freude relativiert, die zur Reflexionsfigur überformt wird. Insgesamt wird die Freude so von der Dualität zwischen selbstbezüglicher Affektgegenwart und normbezogener Reflexivität bestimmt, wie am Beispiel von ›Freudeoden‹ Hagedorns und Klopstocks gezeigt wird (2. Performanz und Reflexivität: Freudedramaturgie zwischen Affekt und Allegorie).

Diese Objektivierungstendenz der Freude lässt sich auch als geschichtlicher Trend beobachten. Bei Schiller wird die Freude von der Gefühlsunmittelbarkeit und Dynamik situativer Geselligkeit gelöst und zum universalen Gesetz media-

tisiert. Die Allegorisierung verdeutlicht dabei den Grad der Verbindlichkeit und die normative Geltung, die die Freude zunehmend beansprucht. Diese Tendenz erwächst der politisch-sozialen und ideologischen Verschärfung im letzten Jahrhundertviertel, in deren Rahmen der schon in der Anakreontik latente gesellschaftliche Strukturwandel nun deutlich hervortritt. Im Zuge dieser Objektivierung wird die Freude zu einem lesbaren Zeichen politisch-geschichtlicher Valenz, wie am Beispiel Schillers und der Französischen Revolution gezeigt werden kann (3. Politisierung und Universalisierung: Freude als Menschheits- und Geschichtszeichen).

1. Glückselige Selbstaffektion: Freude als Subjektivierungs- und Assoziationspraktik (Bahrdt, Rousseau)

Freude ist im 18. Jahrhundert mehr als ein Affekt. Sie besitzt einen normativen Wert. Für das bürgerliche Selbstverständnis erhält sie eine Bedeutung, weil sie die Affektivität an einen moralischen Anspruch bindet. Sittlichkeit wird dabei zum Zweck der Selbstprofilierung gegenüber der als amoralisch diffamierten Aristokratie gepflegt und prägt wesentlich das bürgerliche Selbstverständnis. So hat die Freude einen wesentlichen Bezug zur Tugend, die im 18. Jahrhundert emotional codiert wird und von stoischer Strenge und puritanischer Sinnenfeindlichkeit abrückt.[1] Empfindsamkeit wird zur Voraussetzung der Tugend oder ihr gar gleichgesetzt; zugleich muss sie selbst mit der Tugend in Einklang stehen.[2]

Die ›wahre‹ Freude ist daher wesentlich an Tugendbestimmungen gebunden. Sie wird dem rohen Affekt, der bloßen ›Ergötzung‹ des sinnlichen Genusses gegenübergestellt und als geistige Freude mit Zufriedenheit und Selbstgenügsamkeit verbunden. So erhält die Freude ein selbstreflexives Moment: Sie ist wesentlich Freude am Selbst. Dabei wird sie eng mit der Glückseligkeit verbunden, die als »Zufriedenheit mit sich selbst und der Welt« verstanden wird.[3] Glückseligkeit stellt in diesem Sinne das verbindende Glied zwischen dem

1 Vgl. Gerhard Sauder, Empfindsamkeit, Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, S. 203.
2 Vgl. ebd., S. 205. Dies setzt sich in der Französischen Revolution mit ihrer gleichzeitigen Apotheose von ›vertu‹ und ›sensibilité‹ fort (vgl. ebd., S. 207).
3 Vgl. ebd., S. 130–132, Zitat S. 132.

Affekt der Freude und ihrem normativen Anspruch dar. Sie begründet auch eine sittlich orientierte Handlungsethik des Glücksstrebens.[4]

Denn wenn die Aufwertung der Freude das Resultat einer immanenten Sinngebungsarbeit im Zuge des Säkularisierungsprozesses ist,[5] so ist die damit verbundene Verweltlichung im Rokoko mit einer profanen Lustrhetorik verbunden, die Kritik nach sich zieht.[6] Die Heiterkeit ist so seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts dem Vorwurf der Oberflächlichkeit und einem legitimatorischen Zwang ausgesetzt, sich durch Tugendhaftigkeit zu nobilitieren.[7]

Insgesamt beerbt der bürgerliche Freudediskurs den christlichen. Doch markiert seine Aktualisierung eine Verschiebung von der theologischen Freude über Gottes vollkommen eingerichtete Weltordnung zur bürgerlichen Selbstfreude. War bei Shaftesbury die Freude »affektives Korrelat von Gutsein und Schönheit« der Welteinrichtung, so fungiert sie für das deutsche intellektuelle Bürgertum des 18. Jahrhunderts als soziale Identitätserfahrung.[8] Sie bezeichnet die Gefühlslage der temperierten Haltung der Glückseligkeit. Als »Ausdruck und Inbegriff einer geistig-seelischen Hochstimmung« wird sie momenthaft zum Zeichen der vorausgesetzten »Harmonie mit sich und der Welt«.[9]

Dieser Zusammenhang zeigt sich etwa in Carl Friedrich Bahrdts *Handbuch der Moral für den Bürgerstand* von 1789. Freude und Glückseligkeit sind dabei schon von Gott der gesamten Schöpfung als ›Selbstgefühl‹ eingegeben:

> Gott hat keinen andern Zweck, keinen andern Wunsch, keine andere Freude als Liebe, das heist, die Freude, alle seine Geschöpfe, nach und nach, von einer Stufe der Vollkommenheit und Glückseligkeit zur andern fortzuführen, und sie alle, nach dem Grade ihrer Empfänglichkeit, froh und selig zu machen.[10]

4 Vgl. Wolfram Mauser, Glückseligkeit und Melancholie in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, in: Melancholie in Literatur und Kunst. Beiträge von Udo Benzenhöfer u. a., Hürtgenwald 1990, S. 48–88, hier S. 76.

5 Vgl. ebd., S. 75.

6 Vgl. Detlev Schöttker, Metamorphosen der Freude. Darstellung und Reflexion der Heiterkeit in der Literatur des 18. Jahrhunderts, in: DVjs 72 (1998), H. 3, S. 354–375, hier S. 362 f.

7 Vgl. ebd., S. 356.

8 Vgl. Wolfram Mauser, »Göttin Freude«. Zur Psychosoziologie eines literarischen Themas. Ein Entwurf, in: Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation, hg. von Bernd Urban und Winfried Kudszus, Darmstadt 1981, S. 208–232, hier S. 230.

9 Ernst Rohmer, Der Diskurs der Freude in der Aufklärung, in: Anakreontische Aufklärung, hg. von Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher, Tübingen 2005, S. 107–122, hier S. 108.

10 Carl Friedrich Bahrdt, Handbuch der Moral für den Bürgerstand, Frankfurt a. M. 1972 (Faksimiledruck der Tübinger-Ausgabe von 1789), S. 23.

Diese »Freude Gottes am Freudeschaffen«[11] soll der tugendhafte Mensch durch gute Taten und ›Nutzbarkeit‹[12] reproduzieren, sodass er des Wohlgefallens Gottes und der Mitmenschen wie auch seiner eigenen Selbstzufriedenheit sicher sein könne.[13] Ziel ist eine Glückseligkeit in Betrachtung der eigenen Tugendhaftigkeit: »Selbstbeschauung mit Wohlgefallen ist höchste Seligkeit«.[14] Deutlich wird hier die ethisch-soziale Begründung der mit der Tugendlehre verbundenen Freude. Freude ist der emotionale Effekt einer ethisch grundierten Identitätserfahrung des bürgerlichen Subjekts, die sich als Selbstaffektion vollzieht.[15] Freude und Glückseligkeit markieren so einen spezifisch aufklärerischen Disziplinierungshorizont des Subjekts, der auf »eine von ständiger kognitiver Reflexion begleitete (Lebens-)Praxis«[16] gerichtet ist. Die Aushandlung eigener Subjektivität wird damit in besonderer Weise durch Selbstpraktiken vollzogen, zu denen auch die Selbstbestätigung im Medium freudigen Selbstgenusses gehört. Indem in der Aufklärung Daseinsgenuss, von christlichen Vorwürfen entlastet, zum Ausweis moralischer Orientierung wird, wird auch der sich in seiner Moralität anschauende Mensch zum Objekt seines Genusses.[17]

Bei Bahrdt zeigt sich, dass die ›meritokratisch‹[18] bestimmte Freude sozial grundiert ist. Tatsächlich war die bürgerliche Selbstprofilierung qua emotionaler Aufrichtigkeit, die sich von den Sozialformen der Aristokratie und ihren artifiziellen Codes absetzen wollte,[19] ja wesentlich auf Soziabilität gerichtet. Ge-

11 Ebd.
12 Zum Begriff der ›Nutzbarkeit‹ vgl. ebd., S. 26.
13 Vgl. ebd., S. 21 und S. 25.
14 Ebd., S. 21.
15 Eine solche mit ataraktischer Glückseligkeit verbundene Freude als Wahrheitsmoment unterscheidet sich von einer Handlungslehre des Glücks als Praxis prospektiven Handelns. Zur letzteren Glücksdefinition im Sinne der (spät-)aufklärerischen Glückslehren, etwa bei Knigge, vgl. Mareike Böth, Vom Projektieren und Planen des Glücks. Praxeologien des ›unternehmerischen Selbst‹ im Glücksdiskurs des späten 18. Jahrhunderts, in: Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns, hg. von Lucas Haasis und Constantin Rieske, Paderborn 2015, S. 183–198, hier S. 192.
16 Ebd., S. 186.
17 Vgl. Roland Galle, Genuss und Moral – (Montaigne, Pascal, Rousseau), in: Poetica 47 (2015), H. 3/4, S. 223–288, hier S. 224 f.
18 Deutlich wird bei Bahrdt, dass die an Tugend gebundene Glückseligkeit mit einer sozialen Enthierarchisierung verbunden ist, die den Wert des Menschen von der Geburt löst und an den Verdienst knüpft. Am Ende der Aufzählung der Weisen, durch die sich der Mensch seinen Mitmenschen nützlich macht, heißt es zusammenfassend: »Denn das allein giebt Werth. Daß ein Mensch reich, oder von Adel ist, oder in großen Ehrenstellen sich befindet, giebt ihm an sich selbst gar keine Würdigung.« Bahrdt, Handbuch der Moral für den Bürgerstand, S. 26.
19 Vgl. Sauder, Empfindsamkeit, Bd. 1, S. 154–157.

genüber höfischer Verstellungskunst und Klugheitslehre wird die Forderung nach Wahrhaftigkeit akut, die durch die Freude für den anderen sichtbar werde und die Verbindung in gegenseitiger Transparenz ermögliche.

Die Selbsttechnik der Freude steigt so von der Ebene der Subjektivierung auf diejenige von Geselligkeitspraktiken auf. Dass die Freude eine kohäsionsstiftende Funktion hat, wurde in der Forschung insbesondere in Hinblick auf die Freundschaft gezeigt.[20] Freude und Freundschaft können geradezu als Korrelate bürgerlicher Sozialpraxis betrachtet werden. Mit der Erosion korporativer und ständegesellschaftlicher Strukturen werden neue Vergesellschaftungsformen wie die Freundschaft nötig, die in dem entstandenen Leerraum Identifikationsmomente bietet und zum Sozialmodell avanciert.[21] Wahrhaftigkeit und Transparenz werden dabei zum Maßstab für gelingende Vergesellschaftung. Die Freude verkörpert sie auf eine besondere Weise und steigt so zum anerkannten sozialen Kohäsionsmarker auf. Sie verbindet die innere Sympathie mit sichtbar begangener Kommunikation. In der Französischen Revolution wird diese Kohäsionskraft der Freude schon topisch vorausgesetzt, wenn man in Hinblick auf soziale Verbindungen auf »les doux liens du plaisir et de la joie«[22] verweist.

In diesem Sinne hebt Sulzer in seinem Artikel »Freude« in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* die soziale Dimension der Freude hervor. So schreibt er über die »öffentliche[n] Freuden« in gemeinschaftlich begangenen Festivitä-

20 Vgl. zu diesem Zusammenhang etwa die verschiedenen Schriften Wolfram Mausers. Neben den beiden schon genannten wären noch zu nennen: Wolfram Mauser, Freundschaft und Verführung. Zur inneren Widersprüchlichkeit von Glücksphantasien im 18. Jahrhundert. Ein Versuch, in: Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert, hg. von dems., Tübingen 1991, S. 213–236 sowie Wolfram Mauser, Geselligkeit. Eine sozialethische Utopie des 18. Jahrhunderts, in: Ders., Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland, Würzburg 2000, S. 17–49.

21 Vgl. Friedrich H. Tenbruck, Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 16 (1964), S. 431–456, hier S. 438 f. und S. 445. Es handelt sich bei der Assoziationsbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts um eine Vielfalt von Gruppenbildungen und Zusammenschlüssen in Form von Gesellschaften, Logen, Orden, Bruderschaften, Sekten, Konventikeln, Bünden usw. (vgl. ebd., S. 444). Sie dienen als »Modellversuche demokratischer Organisation, als Stätten literarischer Distribution und Rezeption« und dokumentieren das »erstarkte Informations- und Kommunikationsbedürfnis eines ›Publikums räsonierender Privatleute‹«, das keine Aussicht auf politische Betätigung hatte. Angelika Beck, »Der Bund ist ewig.« Zur Physiognomie einer Lebensform im 18. Jahrhundert, Erlangen 1981, S. 1.

22 Précis historique de la Fête de la Raison, et de l'inauguration du buste de Michel Lepelletier, à Fontainebleau, le 20 frimaire, l'an 2e. de la république françoise, une et indivisible, Melun, Jahr II der Republik [1793/94], S. 6.

ten: »Daß ein ganzes Volk seine Glükseeligkeit erkenne und sich derselben erfreue, ist in mehrern Absichten wichtig, weil dieses Gefühl sehr vortheilhaften Einfluß auf den Charakter des Volks und auf seine Handlungen hat.«[23] Identitätsstiftende Funktion hat die Freude für ihn auch in Hinblick auf Geselligkeitspraktiken. Die Selbstanschauung gereicht dem Kollektiv zur Erkenntnis über die eigene Glückseligkeit und trägt damit zur Konsolidierung des Gemeinwesens bei.

Besonders einflussreich wird die kohäsionsstiftende Kraft der Freude als Transparenzmoment in Rousseaus *Brief an d'Alembert* von 1758 beschrieben. Rousseau schlägt hier Feste als gemeinschaftsstiftende Praktik zwischen freien und gleichen Bürgern vor, die (proto-)demokratische Assoziationsweisen erproben. Er schlägt mit dem Fest ein Modell vor, in dem die Bürger sich gegeneinander öffnen und die Gemeinschaft sich als solche transparent wird. Die identitätsstiftende Wirkung dieser ›Kommunion der Herzen‹ wird, wie bei den individuellen Freudetechniken, durch Selbstaffektion und Selbstgenuss hergestellt.[24] Gegen das Theater gewendet, das zur Vereinzelung tendiere, fordert Rousseau von den Bürgern, sich zu versammeln und zu verbinden:

> In frischer Luft und unter freiem Himmel sollt ihr euch versammeln und dem Gefühl eures Glücks euch überlassen. […] ihr seid es selbst, das würdigste Schauspiel, auf das die Sonne scheinen kann.
>
> Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird es zeigen? Nichts, wenn man will. Mit der Freiheit herrscht überall, wo viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude. Pflanzt in der

23 Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste: in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Bd. 1: Von A bis J, Leipzig 1771, S. 403.

24 Vgl. zur Selbstreferenz des Genusses bei Rousseau insbesondere Helmut Pfeiffer, Le plaisir de la jouissance. Selbst- und Fremdreferenz des Genusses, in: Genuss bei Rousseau, hg. von dems., Elisabeth Décultot und Vanessa de Senarclens, Würzburg 2014, S. 15–45. Pfeiffer konstatiert bei Rousseau »die Steigerung des Genusses durch Beobachtung des (fremden oder eigenen) Genusses« bzw. »die Reflexivität des Genusses« und spricht von einer »reflexiven Doppelung« (ebd., S. 17). Das Ich werde dabei zu einem »autopoietischen Perpetuum mobile des Genusses« (ebd., S. 18). Zu widersprechen ist Pfeiffer allerdings in der Auffassung, wonach sich (erst) beim späten Rousseau die genüssliche Fremdbeobachtung an die Stelle des selbst involvierten Genusses setze und eine höhere Form des Genusses darstelle, während im *Brief an d'Alembert* noch Präsenz (im Fest) und Beobachtung (im Theater) entgegengesetzt seien. Eine Analyse der Textstellen zeigt indes, dass die Partizipation am Fest gleichzeitig mit einer Fremd- und Selbstbeobachtung einhergeht, die den vorgängigen Genuss reflexiv potenziert.

> Mitte eines Platzes einen mit Blumen bekränzten Baum auf, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. Oder noch besser: stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich im andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind.[25]

Unter Aufgabe jeglichen Repräsentationszwecks und intermediärer Instanzen tritt das Volk in reiner Selbstreferenz ins Zentrum.[26] Das Fest wird zum Selbstgenuss der Gemeinschaft, die sich ihrer selbst gewahr wird. Die Freude stellt das Medium dieser Selbstpräsenz dar. Sie eröffnet Gefühlstransparenz und Kommunikationsunmittelbarkeit,[27] die soziale Assoziation ermöglicht.[28]

25 Jean-Jacques Rousseau, Brief an d'Alembert über das Schauspiel, in: Ders., Schriften, Bd. 1, hg. von Henning Ritter, München und Wien 1978, S. 333–474, hier S. 462 f. »C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur. […] Que le soleil éclaire vos innocens spectacles, vous en formerez un vous-mêmes, le plus digne qu'il puisse éclairer. / Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles? Qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où régne l'affluence, le bien-être y régne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les Spectateurs en Spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voye et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.« Jean-Jacques Rousseau, Lettre à d'Alembert, in: Ders., Œuvres complètes, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. 5: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, Paris 1995, S. 1–125, hier S. 114 f.

26 Starobinski sieht hier Rousseaus Ideal der Transparenz und Kommunikationsunmittelbarkeit, das sich durch Rousseaus ganzes Werk ziehe, in ausgezeichneter Weise verwirklicht. Vgl. Jean Starobinski, Rousseau. Eine Welt von Widerständen, München 1988, S. 145. Das fehlende Referenzobjekt des Festes, das »Nichts« – bzw. sein Platzhalter in Form einer reinen Markierung des leeren Zentrums durch einen Baum oder Pfahl –, schafft »das optische Medium der Transparenz«, in dem »die Bewußtseine […] einander rein gegenwärtig sein können, ohne daß etwas zwischen sie tritt.« (Ebd., S. 146) Die Freude ist objektlos, was ihre Reinheit – auch in Hinblick auf den Gefühlstransfer – begründet (vgl. ebd., S. 145).

27 Die unmittelbare Affektkommunikation begründet Rousseau auch sprachursprungstheoretisch, indem er die Sprache aus einer vorsprachlichen Affektartikulation hervorgegangen sieht, die sich erst im Laufe der Geschichte zur elaborierten Sprache ausdifferenziert. Die Kommunikation qua Freude ist damit eine phylogenetisch ursprüngliche und damit elementare Artikulationsform. Vgl. dazu Jean-Jacques Rousseau, Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist, in: Ders., Sozialphilosophische und politische Schriften, in Erstübertragung von Eckhart Koch u. a., München 1981, S. 163–221, hier S. 197.

28 Deutlich wird dies auch an anderer Stelle, wenn es über die Feste des Volkes heißt: »Auf einmal ist der Genfer lebhaft, fröhlich, zärtlich, er hat das Herz in den Augen,

Freudige Selbstaffektion als Identitätserfahrung steigt so von der Ebene subjektiver Selbsttechnik zu einer sozialen Praktik auf. Wesentlich ist dabei das Wahrheitsmoment, das im Anspruch der Transparenz gegenüber dem Selbst und den anderen hervortritt. Die Außendarstellung, die der Freude als identifikationsstiftende Praktik obligat ist, tendiert zur Repräsentation, etwa in Form der Allegorie.[29] Damit tritt zugleich ihr inszenatorisches Moment hervor, das in Widerspruch zum Anspruch authentischer Gefühls- und Selbstpräsenz tritt. Schon bei Rousseau wird zwar die Repräsentation zugunsten der wahrhaftigen Selbstpräsenz des Gefühls zurückgedrängt, doch schlägt diese in ihrer Ostentation wieder in ein »Schauspiel[]« (»spectacles«) um.[30] In dem Maße, wie die normative Bedeutung der Freude hervortritt, wird die reine Performanz des Gefühls, die deren Authentizität verbürgte, zur Reflexionsfigur überformt. Im Folgenden soll dies für die Literatur, am Beispiel der Freudelyrik, gezeigt werden.

2. Performanz und Reflexivität: Freudedramaturgie zwischen Affekt und Allegorie (Hagedorn, Klopstock)

Die Darstellungsdisposition der Freude bedingt auch ihre besondere Affinität zur Literatur. Dabei eignet schon den sozialen Freudepraktiken eine Ästhetik, die insbesondere mit einer Dramaturgie der Zuspitzung und Kulmination verbunden ist, durch die ein Wahrheitsmoment manifest wird. In Dichterzirkeln

wie er es immer auf der Zunge trägt, er brennt darauf, seine Freude, sein Vergnügen mitzuteilen und auszutauschen. Wen immer er gerade trifft, lädt er ein, er bestürmt und überwältigt ihn und zieht ihn ins Gespräch. Aus vielen Gesellschaften wird eine einzige, alles wird allen gemeinsam.« Rousseau, Brief an d'Alembert über das Schauspiel, S. 464. Die Induktion von Freude durch zwischenmenschliche Begegnung, die ihrer Eigenschaft als natürlichem Affekt entspringt, ist in der Französischen Revolution schon zum Topos geworden. So nimmt etwa Robespierre, sichtlich an Rousseau orientiert, diese Vorstellung auf: »Verschafft ihrem Treffen ein großes moralisches und politisches Motiv und die Liebe zu den ehrenwerten Dingen und auch die Freude wird in ihre Herzen treten; denn die Menschen treffen niemals ohne ein gewisses Vergnügen zusammen.« Maximilien de Robespierre, Über die Beziehungen der religiösen und moralischen Ideen zu den republikanischen Grundsätzen, und über die nationalen Feste, in: Ders., Ausgewählte Texte, übers. von Manfred Unruh, hg. von Andreas J. Meyer, Hamburg 1971, S. 653–696, hier S. 688 f.

29 Vgl. Steffen Martus, Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung, Berlin und New York 1999, S. 88.

30 Auch Starobinski spricht von einem »Schauspiel der Öffnung aller Herzen«. Starobinski, Rousseau, S. 145.

sind die Freudeinszenierungen häufig mit Leseszenen verbunden, die vermittels der eigenen Texte die wechselseitige Sympathie zutage fördern, der ein spontaner Bundschluss in freudiger Hochstimmung nachfolgen kann.[31] Sulzer hat der Freude in diesem Sinne eine intensitätsinduzierte Plötzlichkeitsstruktur attestiert: »Die Freude ist ein hoher, die Seele durchdringender Grad des Vergnügens, das aus einem ungewöhnlichen, aber plötzlichen Gefühl der Glükseeligkeit entsteht.«[32] Aufgrund dieser temporalen Struktur des augenblicklichen Hochgefühls weist die Freude nach Sulzer eine strukturelle Nähe zur Lyrik auf: »Der Affekt der Freude ist also vorzüglich ein Gegenstand der lyrischen Dichtkunst und der Musik; und die Gesänge, die für öffentliche Freudenfeste gemacht werden, können unter den Werken der Kunst auf den ersten Rang Anspruch machen.«[33]

Der zweifache Anspruch der Freude auf Gefühlsunmittelbarkeit sowie selbstreflexive Repräsentation schlägt sich auch in der Zeitlichkeitsstruktur der Freudebekundungen nieder. Tritt die Aufwertung der Freude zunächst mit der Reklamation immediater Gegenwart auf, die die Gefühlsauthentizität bestärken sollte, so wird der zunächst maßgebliche Präsenzeffekt zugunsten ihrer normativen Geltungskraft relativiert. Gegenwartsintensität schlägt so, häufig im Kulminationsmoment der Begeisterung, in eine reflexive Figur – in Form der Apostrophe oder der Allegorie – um.

Nach Franz Schultz führt Friedrich von Hagedorn mit seiner Ode *An die Freude* von 1744 die Figur der ›Göttin Freude‹ in die deutsche Lyrik des 18. Jahrhunderts ein.[34] Damit hat die bürgerliche Kohäsionspraktik der Freude Eingang in die Literatur. Die Emphase selbstgenügsamer Gegenwärtigkeit, die die Freude-

31 Unter den zahlreichen Beispielen ist etwa die spontane Szene einer Dichterverbindung zwischen Hölderlin und Friedrich von Matthisson zu nennen, der jenen 1793 im Tübinger Stift besucht: »H. hatte ihn zu Tübingen im Beisein Neuffers u. Stäudlins eine Hymne an die Kühnheit […] vorgelesen, Mathison entglühte von sympatetischem Feuer, warf sich in H. Arme, u. der Bund der Frdschaft [sic] ward geschlossen.« Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2: Lieder und Hymnen, hg. von D. E. Sattler und Wolfram Groddeck, Frankfurt a. M. 1978, S. 187.

32 Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, S. 403.

33 Ebd. Wenn es dabei relativierend heißt: »Aber die lyrische Dichtkunst ist nicht in dem ausschliessenden Besitz Freude zu erweken; auch das Drama und die Epopee bedienen sich dieser Leidenschaft, und können sie auf eine vortheilhafte Weise nützen« (ebd., S. 404), so bestätigt diese Konzession nur die Vorrangstellung der Lyrik als Gattung der Freude.

34 Schultz zeichnet nach, wie die Freude, die der englischen Glückseligkeitslehre, insbesondere Shaftesburys, entlehnt und eine direkte Übersetzung von dessen Begriff ›enthusiasm‹ ins Deutsche sei, als allegorische Figur bei Hagedorn aufkommt und sich über Uz, Klopstock, Herder und eine epigonale Tradition zu Schillers *An die Freude*

gedichte an der heiteren Geselligkeit loben, bezieht Hagedorn in seinem programmatischen Gedicht *An die Dichtkunst* auf die Praxis der Nebenstundenpoesie (»Gespielinn meiner Nebenstunden«, V. 1)[35], die sich vom Anspruch hoher Dichtung zugunsten einfacher »Fröhlichkeit« (V. 6) löst:

> Zu eitel ist das Lob der Freunde:
> Uns drohen in der Nachwelt Feinde,
> Die finden unsre Größe klein.
> Den itzt an Liedern reichen Zeiten
> Empfehl ich diese Kleinigkeiten:
> Sie wollen nicht unsterblich seyn.
> (V. 19–24)

Die Selbstrelativierung aus der Perspektive der Nachkommen artikuliert die Einsicht, dass die Bedeutung der Poesie allein im gegenwärtigen Augenblick bestehe, der Ansprüche auf Nachruhm und Unsterblichkeit ignoriere. So werden der eitle Freundschaftsgesang und seine ephemeren Freuden gegenüber allen Ewigkeitsansprüchen provokativ anempfohlen. In bewusster Verkehrung des traditionellen Topos von der zeitüberdauernden Geltung der Dichtung stellt die von der anakreontischen Lyrik hervorgehobene Selbstbegnügung in reiner Gegenwärtigkeit zugleich eine Invektive gegen den Anspruch an überdauernde Wertordnungen dar und nimmt damit eine subversive Schlagrichtung an, die politische Valenz besitzt. Der Selbstbescheidung in augenblicksbezogener Heiterkeit entspricht dabei eine literarische Selbstbescheidung. Dass Heiterkeit einen poetischen Rang erhält, der vormals ernsten Sujets vorbehalten war, wird damit als eine zugleich sozialgeschichtliche Verschiebung transparent: Der Wegfall der mit der Ständeklausel und der Fallhöhe verbundenen Forderung nach Nobilitierung durch Ernsthaftigkeit ist dabei durch die Egalisierungstendenzen im Zuge des Wandels zur bürgerlichen Gesellschaft bedingt. Nach Martus wird so in der Freudelyrik die Einebnung literarischer Hierarchien sichtbar.[36] Die Nivellierung »auf ein inhaltliches, stilistisches und affektives Mittelmaß« führe die Orientierung am Menschen und an seinen Glücksansprüchen vor Augen.[37]

zieht. Vgl. Franz Schultz, Die Göttin Freude. Zur Geistes- und Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1926), S. 3–39.

35 Friedrich von Hagedorn, An die Dichtkunst, in: Herrn Friederichs von Hagedorn sämmtliche Poetische Werke. In dreyen Theilen. Neueste Auflage. Dritter Theil, Wien 1770, S. 55 f.

36 Vgl. Martus, Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung, S. 51.

37 Vgl. ebd., S. 60.

Doch wird in der Selbstbescheidung der Freude eine normative Dimension sichtbar, die über die partikuläre Gegenwart hinausreicht und ihr einen symbolischen Wert verleiht. Diese normative Dimension schlägt sich in der Allegorisierung der Freude nieder, die den Grad der Verbindlichkeit und mithin den Rang der Freude als Wertvorstellung verdeutlicht.[38] Die Ode *An die Freude* hebt an:

> Freude, Göttinn edler Herzen!
> Höre mich.
> Laß die Lieder, die hier schallen,
> Dich vergrößern, dir gefallen:
> Was hier tönet, tönt durch dich.
> Muntre Schwester süßer Liebe!
> Himmelskind!
> Kraft der Seelen! halbes Leben!
> Ach! was kann das Glück uns geben,
> Wenn man dich nicht auch gewinnt?
> (V. 1–10)[39]

Das Lob der Freude wird gesellschaftstheoretisch begründet: Als Schwester der Liebe eignet ihr soziale Kohäsionskraft.[40] Dabei wird ihr als »Göttin edler Herzen« eine moralische Qualität (hier: Edelmut) zugeschrieben, weil sie die innerliche Disposition des Menschen zur Geselligkeit zum Vorschein bringt.

38 Vgl. Mauser, »Göttin Freude«, S. 230.

39 Friedrich von Hagedorn, An die Freude, in: Herrn Friederichs von Hagedorn sämmtliche Poetische Werke. Dritter Theil, S. 85 f.

40 Vgl. dazu auch Martus, Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung, S. 79. Dabei ist die Kraft selbst ein zentrales Konzept der Aufklärung, das ästhetische Geltung an Ausdrucksintensität knüpft. In diesem Sinne soll auch im Odenlob der Freude literarische Ausdruckskraft mit sozialer Kohäsionskraft korrelieren. Zur Bedeutung von Kraft und Energie in der Aufklärung vgl. etwa Michel Delon, L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820), Paris 1988; Caroline Torra-Mattenklott, Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002; Dennis Borghardt, Kraft und Bewegung. Zur Mechanik, Ästhetik und Poetik in der Antikenrezeption der Frühen Neuzeit, Hamburg 2021; Roland Krebs, Herder, Goethe und die ästhetische Diskussion um 1770. Zu den Begriffen ›énergie‹ und ›Kraft‹ in der französischen und deutschen Poetik, in: Goethe-Jahrbuch 112 (1995), S. 83–96. Speziell zum vieldiskutierten Kraftbegriff Herders nur exemplarisch Ulrike Zeuch, ›Kraft‹ als Inbegriff menschlicher Seelentätigkeit in der Anthropologie der Spätaufklärung (Herder und Moritz), in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 43 (1999), S. 99–122; Cornelia Zumbusch, »es rollt fort«. Energie und Kraft der Dichtung bei Herder, in: Poetica 49 (2017/18), H. 3/4, S. 337–358; Gérard Raulet, Die Kunst, »an die Seele zu gehen«. Kraft und *energeia* in Herders erstem *Kritischen Wäldchen*, in: Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte, hg. von Elisabeth Décultot und Gerhard Lauer, Heidelberg 2013, S. 33–62.

Das Spezifische der Anrufungssituation besteht für Martus in der paradoxen Verdoppelung der Freude, die als Affekt aktual ist und zugleich als externalisierte Macht und Außenbewegung auftritt.[41] Diese Selbstreflexivität der Freude stellt sich nach Martus durch die Beobachtung der kommunikativen Reziprozität her, die dadurch (in Hinblick auf die Bindung affektiver Energien) internalisiert[42] beziehungsweise (in Hinblick auf die Darstellung) externalisiert wird. Begründet ist dies dadurch, dass die Freude zu den Empfindungen gehöre, die nach Auffassung des 18. Jahrhunderts zu sprachlicher Benennung tendieren, und sie daher als »sprachaffine Empfindung« gelten könne.[43]

Klopstock, der nach Schultz die »Höhenzone des Begriffs und der Empfindung«[44] der Freude darstellt, knüpft an Hagedorn an. Seine Ode *Der Zürchersee* von 1750 tritt (auch innertextuell) als *aemulatio* der Hagedorn'schen Ode auf (»Und wir Jünglinge sangen, / Und empfanden, wie Hagedorn«, V. 23 f.[45]), als deren Fortführung und Amplifikation. In diesem Sinne erfährt auch die Hypostase eine Steigerung: Die Freude, bei Hagedorn noch »Göttinn edler Herzen«, wird bei Klopstock explizit zur »Göttin Freude« (V. 29); die Liebe, bei beiden Schwester der Freude, wird zur »Menschlichkeit« (V. 30) universalisiert.[46] Die neunzehn Strophen umfassende Ode lässt sich in drei annähernd gleich lange Teile gliedern, die jeweils sechs beziehungsweise sieben Strophen zählen. Während die Freude schon im ersten, stärker deskriptiven Odenteil (Strophe 1–6), der der empfindsamen Naturwahrnehmung und Geselligkeit auf der Fahrt über den Zürichsee gilt, apostrophiert wird (»Kom, und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn, / Süße Freude, wie du!«, V. 9 f.), tritt sie mit Beginn des zweiten Teils (Strophe 7–12) als Allegorie auf:

> Da, da kamest du, Freude!
> Volles Maßes auf uns herab!
>
> Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich!
> Ja, du warest es selbst, Schwester der Menschlichkeit,
> Deiner Unschuld Gespielin,
> Die sich über uns ganz ergoß!
> (V. 27–32)

41 Vgl. Martus, Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung, S. 72.
42 Vgl. dazu ähnlich ebd., S. 77.
43 Ebd., S. 70.
44 Schultz, Die Göttin Freude S. 25.
45 Friedrich Gottlieb Klopstock, Der Zürchersee, in: Ders., Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. I, Bd. 1, hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch, Berlin und New York 2010, S. 95–97.
46 Vgl. Martus, Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung, S. 70 f.

Das bewegte Gefühl schlägt in eine reflexive Figur um, die die Freude als Möglichkeitsbedingung der gegenwärtigen Gefühlsbewegung sichtbar macht.[47] Die achte Strophe stellt insofern eine Metathematisierung des Freudengeschehens dar und ist nichts anderes als eine Selbstversicherung – dass das, was empfunden wurde, Freude war. Die vierfache pronominale Bestätigung, dass es sich um die Freude handelt (»du selbst! dich […] dich«, »du […] selbst«, V. 29 f.), veranschaulicht in der Redundanz die tautologische Metareflexivität.

So ist die intrinsische Freude zur fremdinduzierten Begeisterung und aus dem subjektiven Sensorium (der Freude) eine äußere Inspiration, samt Inspirations-Topik, geworden:

> Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeistrung Hauch,
> Wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft
> In der Jünglinge Herzen,
> Und die Herzen der Mädchen gießt.
> (V. 33–36)

An Klopstocks Ode zeigt sich die reflexive Disposition des Freudenaffekts besonders deutlich. Die Kulmination der Freude in einem Hochgefühl fällt mit dem Moment ihrer metareflexiven Thematisierung in Form allegorischer Externalisierung zusammen, die die Apostrophe aus dem ersten Odenteil weiterführt. Anders als dieser erste Teil, der noch ganz der empfindsam-geselligen Gegenwart galt, ist der Mittelteil von der umgebenden Gegenwart weitgehend gelöst und preist als Aretalogie die Heilsgaben der Freude auf einer grundsätzlichen Ebene. Der Objektivierung der Freude zur Idee entspricht eine zeitliche Mediatisierung, die die Gegenwart in Distanz rückt und den repräsentativen Wert dieser Präsenz hervorkehrt.

Der dritte Teil der Ode (Strophe 13–19) führt diese Tendenz konsequent fort. Indem er das Geschehen auf die »Unsterblichkeit« (V. 50) hin ausrichtet, wird die anakreontische Gegenwartsemphase in einen Ewigkeitsanspruch aufgehoben. Der iterative Freudenvollzug, der als wiederholte Mühe den »Schweiss[] der Edlen« (V. 52) fordert, wird – bewusst gegenläufig zu Hagedorn – auf die Nachwelt bezogen und von ihr her gerechtfertigt.[48] Gegenüber der Emphase

47 Vgl. dazu ähnlich ebd., S. 62.

48 »Durch der Lieder Gewalt, bey der Urenkelin / Sohn und Tochter noch seyn; mit der Entzückung Ton / Oft beym Namen genennet, / Oft gerufen vom Grabe her«. (V. 53 f.) Wenn dieser Unsterblichkeitsgedanke sodann vorgeblich relativiert wird zugunsten der bloß innerweltlichen Freude der Freundschaft (»Aber süßer ist noch, schöner und reizender, / In dem Arme des Freunds wissen ein Freund zu seyn!«,

anakreontischer Gegenwärtigkeit treten so vielmehr »Wiederholbarkeit und Erinnerung« in den Vordergrund, die »die Dauerhaftigkeit der Poesie« stiften sollen.[49] Deutlich ist Klopstocks Ode von einer zielgerichteten Finalität bestimmt, die »[v]on der Natur-Wahrnehmung und der Geselligkeit (sensualistisches und anakreontisches Motiv) […] zur Idee der Unsterblichkeit (idealistisches Motiv)«[50] führt. Diese Finalität beschreibt eine Linie der Objektivierung beginnend mit der sinnlich-affektiven Gegenwärtigkeit der Freude (Strophe 1–6), die sich auf einer höheren Reflexionsstufe zur Allegorie der (als Göttin auftretenden) Freude verdichtet (Strophe 7–12) und diese wiederum auf der höchsten Abstraktionsstufe zur Idee der (intergenerationellen) Dauerhaftigkeit und Unsterblichkeit (der Dichtung, der Freundschaft, der Freude) verabsolutiert (Strophe 13–19). Damit kehrt die Freudelyrik zum traditionellen Topos zeitüberdauernder Geltung von Literatur zurück, den die anakreontische Heiterkeit in Hagedorns Gedicht bewusst unterlief.

Die Relativierung des Präsenzeffekts unmittelbarer Affektion korreliert also mit der Reflexivierung der Freude zur normativen Idee, die sich zunehmend gegenüber ersterem als dominant erweist. Dieser Objektivierungs- und Abstraktionstrend verstärkt sich zum Jahrhundertende hin, wie im Folgenden am Beispiel Schillers gezeigt werden soll.

3. Politisierung und Universalisierung: Freude als Menschheits- und Geschichtszeichen (Schiller, Französische Revolution)

Schillers Gedicht *An die Freude* von 1785 gilt als Höhepunkt der Freudelyrik. In ihm kulminiert zugleich deren Reflexivierungstendenz. Nach Schöttker werde hier die Idee der Heiterkeit dermaßen abstrakt, dass die Freude im 19. Jahrhundert durch die Freiheit ersetzt werden konnte.[51] Sie werde zu einer

V. 61 f.), so nur scheinbar, denn der profane Lebensgenuss wird mit der Idee der Ewigkeit verbunden und in ihr aufgehoben: »So das Leben genießen, / Nicht unwürdig der Ewigkeit!« (V. 63 f.)

49 Schöttker, Metamorphosen der Freude, S. 369.

50 Ebd.

51 Vgl. ebd., S. 370. Vgl. dazu auch Christoph Bruckmann, »Freude! sangen wir in Thränen, / Freude! in dem tiefsten Leid.« Zur Interpretation und Rezeption des Gedichts ›An die Freude‹ von Friedrich Schiller, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 96–112, hier insb. S. 108–110.

Kategorie der Totalität und damit gar von ihrer affektiven Basis gelöst.[52] Jedenfalls tritt die Affektivität hinter dem normativen Wert, den die Freude repräsentiert und der in der Allegorisierung sichtbar wird, zurück. Die Kohäsionskraft der Freude, die etwa bei Hagedorn an die instantane Begeisterungsinduktion gebunden war, wird bei Schiller zum prästabilierten Weltenprinzip verallgemeinert. Damit weicht auch die situative Dynamik von Anbahnung und Kulmination und die in der Gegenwartsperformanz begründete iterative Gefühlsaktivierung der Behauptung eines kosmologischen Gesetzes. In einer Art Total- oder Rundschau wird die Freude in einer festen Höhenlage durch exemplarische Reihung, durch Kumulation statt Kulmination, aufgerufen:

> Freude heißt die starke Feder
> in der ewigen Natur.
> Freude, Freude treibt die Räder
> in der großen Weltenuhr.
> Blumen lockt sie aus den Keimen,
> Sonnen aus dem Firmament,
> Sphären rollt sie in den Räumen,
> die des Sehers Rohr nicht kennt!
> (*An die Freude*, V. 37–44)[53]

Wie die anakreontische Freude zum kosmologischen Gesetz überhöht wird, so weitet sich das Prosit zum fremdreferentiellen hymnischen Lob aus, das bei Hagedorn und Klopstock im selbstbezüglichen *mit*gemeint war und das über die Weltbewegerin Freude hinaus auf die *prima ratio* des Weltenschöpfers verweist:[54]

> Freude sprudelt in Pokalen,
> in der Traube goldnem Blut
> trinken Sanftmut Kannibalen,
> Die Verzweiflung Heldenmut – –

52 Vgl. Schöttker, Metamorphosen der Freude, S. 370.

53 Friedrich Schiller, An die Freude, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1776–1799, hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943, S. 169–172.

54 Zwischen Trinklied und Ode verortet, erweist sich auch die Gattungszuordnung als schwierig. Mithin hat die Forschung schon verschiedenste Gattungen wie »Hymne, Dithyrambe, Kantate, [Trink-]Lied, liedhafte Hymne oder hymnisches Lied, schließlich sogar […] Potpourri« vorgeschlagen. Martin Vöhler, Danken möcht' ich, aber wofür? Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik, München 1997, S. 92 f.

Brüder fliegt von euren Sitzen,
wenn der volle Römer kraißt,
Laßt den Schaum zum Himmel sprützen:
Dieses Glas dem guten Geist.

Den der Sterne Wirbel loben,
den des Seraphs Hymne preist,
Dieses Glas dem guten Geist,
überm Sternenzelt dort oben!
(V. 73–84)

Deutlich hat sich bei Schiller also das Verhältnis zwischen Freudenperformanz und Reflexivität zur letzteren hin verschoben. Die kohäsionsstiftende Kraft der Freude wird hier nicht mehr in spontaner Empfindsamkeit begründet, sondern von der Ebene partikulärer zwischenmenschlicher Begegnung zur Supravorstellung der Menschheit universalisiert. Schon in den liebesphilosophischen Gedichten aus der wenig früheren *Anthologie auf das Jahr 1782* wird so die – vorher in der natürlichen Anlage des Menschen begründete – zwischenmenschliche Verbundenheit kosmologisch erhöht und – im Bild der Kette der Wesen[55] – auf die Newton'sche Gravitationskraft bezogen: »Geisterreich und Körperweltgewüle / Wälzet Eines Rades Schwung zum Ziele, / Hier sah es mein Newton gehn.« (*Die Freundschaft*, V. 4–6)

Das Gesetz der Anziehungskraft, das Newton in der physikalischen Welt (im »Körperweltgewüle«) wirken sah, wird auf die intelligible Welt, die Anziehung der Herzen, übertragen. Damit kehrt sich auch die Begründungslogik um: Nicht mehr wird der Menschenbund induktiv aus der gegenseitigen Neigung der Individuen abgeleitet, sondern diese aus dem allgemeinen Gesetz: »War's nicht diß allmächtige Getriebe, / Das zum ew'gen Jubelbund der Liebe / Unsre Herzen aneinander zwang?« (V. 13–15) Entsprechend wird die Freude menschlicher Verbindung (»Glüklich! glüklich! Dich hab ich gefunden, / […] Ewig fliehn sich unsre Herzen zu. // Muß ich nicht aus Deinen Flammenaugen / Meiner Wollust Widerstrahlen saugen? / Nur in dir bestaun ich mich –«,

55 »Tode Gruppen sind wir – wenn wir hassen, / Götter – wenn wir liebend uns umfassen! / Lechzen nach dem süsen Fesselzwang – / Aufwärts durch die tausendfache Stufen / Zalenloser Geister die nicht schufen / Waltet göttlich dieser Drang. // Arm in Arme, höher stets und höher, / Vom Mogolen bis zum griechschen Seher, / Der sich an den lezten Seraf reyht, / Wallen wir, einmüth'gen Ringeltanzes […]« (*Die Freundschaft*, V. 43–52). Friedrich Schiller, Die Freundschaft, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1, S. 110 f.

V. 19 und V. 24–27) auf kosmische Sympathetik zurückgeführt, die zwischen allen Wesen der Schöpfung herrsche:

> Stünd im All der Schöpfung ich alleine,
> Seelen träumt' ich in die Felsensteine,
> Und umarmend küßt' ich sie –
> Meine Klagen stöhnt' ich in die Lüfte,
> Freute mich, antworteten die Klüfte,
> Tor genug! der süßen Sympathie.
> (V. 37–42)

An anderer Stelle spricht Schiller in Anklang an Leibniz davon, dass die »Vollkommenheit des Ganzen mit der Glükseeligkeit des Einzelnen […] durch die Bande der allgemeinen Liebe verbunden«[56] sei. Er kehrt so zu einer physikotheologischen Bestimmung der Freude zurück, wonach das Hochgefühl des Einzelnen die Glücksdurchdrungenheit des Kosmos widerspiegele und reproduziere. Diese Mediatisierung der Freude macht ihre Überformung zum normativen Wert deutlich.

Die Popularität von Schillers Lied verdankt sich der politischen Mentalität der Zeit, die es bedient, indem es die Freude als Symbol eines künftigen Menschheitsbundes feiert.[57] Diese Akzentverschiebung entspricht der Verlagerung des Geselligkeitsbegriffs von der anthropologischen und verhaltensethischen Ebene zur Gesellschafts- und Staatstheorie.[58] Mit der Vergöttlichung der Freude nimmt Schillers Gedicht dabei die zeittypische politische Allegorese auf, die die politischen Leitbegriffe hypostasiert und mit dem Beginn der Französischen Revolution schlagartig anwachsen wird. Die Allegorien (von der Freiheitsgöttin, als der wichtigsten und geläufigsten, bis zur Nationalallegorie der

56 Friedrich Schiller, Philosophie der Physiologie, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 10–29, hier S. 11.

57 Mithin ist Schiller in den Stammbüchern der studentischen Jugend von 1740 bis 1800 der meistzitierte Autor nach Horaz – und dies, obwohl seine Produktion nur zwei Jahrzehnte des statistischen Zeitraums ausmacht. Seine Dichtungen bedienen die freiheitlich-antidespotischen Vorstellungen der studentischen Jugend. Am häufigsten wird charakteristischerweise *An die Freude* zitiert. Vgl. Axel Kuhn und Jörg Schweigard, Freiheit oder Tod! Die deutsche Studentenbewegung zur Zeit der Französischen Revolution, Köln 2005, S. 52 f.

58 Vgl. Emanuel Peter, Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert, Tübingen 1999, S. 115.

Marianne)[59] stellen dabei gewissermaßen Platzhalter der im Entstehen begriffenen Nation dar, verleihen ihr Darstellung und tragen zur Identifikation – nach Joan B. Landes gar zur Bindung ›libidinöser‹ Energien[60] – mit der National- und Volksidee bei.[61]

Wenn die Begeisterung – als gesteigerter Ausdruckswert der Freude – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen enormen Bedeutungsschub erhält und zu einer zentralen poetologischen Kategorie wird, so ist in ihr insbesondere ab den 1770er Jahren der poetische Affekt eng mit der politischen National- und Freiheitsidee verbunden. Die Französische Revolution lässt dann die Begeisterung zu einem Schlüsselkonzept der bewegten Zeit werden.[62] Mit dieser normativen Besetzung werden Freude und Begeisterung noch stärker zu Reflexionsfiguren, in denen sich sowohl ein politischer Anspruch als auch eine epochale Signatur darstellen.

In den Zeugnissen der Französischen Revolution wird die Freude der Menschen daher als lesbares Zeichen behandelt. In dem Maße, wie die Darstellung der im Entstehen begriffenen Nation akut wird, wird auch die Freude zu ihrem symbolischen Vorgriff überhöht. Der Freude des Volkes misst man daher Dignität bei und spricht etwa in Hinblick auf das Föderationsfest vom 14. Juli 1790, die Jahresfeier des Bastillesturms, von einer »joie sage, qui ne ressemble point à la joie pétulante des esclaves.«[63] Beim Fest der Einheit und Unteilbarkeit

59 Vgl. speziell zur Freiheitsgöttin Gerd van den Heuvel, Der Freiheitsbegriff der Französischen Revolution. Studien zur Revolutionsideologie, Göttingen 1988, S. 167–213 und zur Marianne Maurice Agulhon, Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880, Paris 1979.

60 Vgl. Joan B. Landes, Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France, Ithaca 2011, S. 2 und S. 19.

61 Vgl. zu den Nationalallegorien der Französischen Revolution und zur Repräsentationsfrage auch Antoine de Baecque, The Allegorical Image of France, 1750–1800: A Political Crisis of Representation, in: Representations 47 (Sommer 1994), S. 111–143; ders., Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770–1800), Paris 1993; Albrecht Koschorke u. a., Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a. M. 2007, S. 258–267; Lynn Hunt, Symbole der Macht, Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur, Frankfurt a. M. 1989, S. 70–109.

62 Vgl. Hans-Wolf Jäger, Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1970, S. 42–46.

63 Confédération nationale, ou récit exact & circonstancié de tout ce qui s'est passé à Paris, le 14 juillet 1790, à la Fédération, avec le recueil de toutes les pieces officielles & authentiques relatives des principales Pieces littéraires auxquelles elle a donné lieu, & le détail de toutes les circonstances qui ont précédé, accompagné & suivi cette auguste cérémonie, Paris, Jahr II der Freiheit [1790/91], S. 127.

vom 10. August 1793 singt man Hymnen, wo »un million de voix confondues dans un seul cri font monter au ciel la joie de la terre.«[64] Der Anblick der freudigen Menschenmenge soll, in einer rekursiven Schleife freudiger Affektion, wiederum »l'ivresse et la joie de cette immense multitude« hervorrufen und »exciter l'enthousiasme«.[65] Die Freude muss zur Darstellung kommen. Aus einem Affekt, der der Selbstpräsenz der Gemeinschaft erwächst, wird zugleich ein Repräsentationszeichen. Über das Bastille-Fest vom 14. Juli 1791, das im Rahmen der Pantheonisierung Voltaires veranstaltet wird, heißt es in diesem Sinne, dass »tout offroit l'image de la liberté, du bonheur & de la joie«.[66] Die Freiheit, als oberster politischer Wert, wird, wie selbstverständlich, in der Freude darstellbar.

Georg Forster würdigt die im Föderationsfest zur Darstellung gekommene Begeisterung als eine bleibende »denkwürdige Erscheinung«, indem »durch die Französische Revolution und den darin wirksamen Enthusiasmus« »die menschliche Natur« sich »von einer ganz neuen Seite« offenbart habe,[67] während die Begeisterung »die ganze Nation zur Höhe des Selbstgefühls [hob]«.[68] Die Freude wird für Forster zum Symbol der *humanitas* des Menschen, die mit der Französischen Revolution sichtbar geworden sei. In ihr kommt das Volk zum Bewusstsein seiner selbst. In eine ähnliche Richtung argumentiert Kant. Im *Streit der Fakultäten* von 1798 schreibt er dem Enthusiasmus die Bedeutung eines »*Geschichtszeichen*[s]« zu, das auf ein prinzipielles »Fortschreiten zum Besseren«, eine »*Tendenz* des menschlichen Geschlechts im *ganzen*« deute.[69] Unter dem Eindruck der humanitären Regresse der Französischen Revolution und in Abwendung von ihnen wird die »Exaltation« des »äußere[n], zuschauende[n] Publikum[s]«,[70] die »das Fortschreiten zum Besseren nicht allein hoffen läßt, sondern selbst schon ein solches ist, soweit das Vermögen desselben für jetzt zureicht«,[71] zum Indiz der moralischen Anlage des Menschen. Der

64 Zit. nach Bronislaw Baczko, Lumières de l'Utopie, Paris 1978, S. 270.
65 Zit. nach Pascal Dupuy, La fête de la Fédération entre témoignages et histoire, in: La Fête de la Fédération, hg. von dems., Rouen und Le Havre 2012, S. 11–26, hier S. 13.
66 Zit. nach Rolf Reichardt, »Ici l'on danse«. Les fêtes populaires à la Bastille en juillet 1790, in: La Fête de la Fédération, S. 129–138, hier S. 137.
67 Georg Forster, Erinnerung aus dem Jahre 1790, in: Ders., Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 8: Kleine Schriften zu Philosophie und Zeitgeschichte, bearb. von Siegfried Scheibe, Berlin 1974, S. 263–352, hier S. 280.
68 Ebd., S. 286.
69 Immanuel Kant, Der Streit der Fakultäten, hg. von Klaus Reich, Hamburg 1959, S. 83.
70 Ebd., S. 86.
71 Ebd., S. 84.

Enthusiasmus werde damit zum »signum rememorativum, demonstrativum, prognostikon«.[72]

Gegen Ende des Jahrhunderts ist die normative Valenz der Freude selbstverständlich geworden und hat die Spontaneität der performativen Praxis im Dienst des Repräsentationszwecks absorbiert. Ihre Allgemeingültigkeit als universeller Wert schlägt sich in ihrer Allegorisierung nieder. Die Freude wird zu einem Zeichen, das die Gemeinschaft nicht nur kraft ihres Vermögens herstellt, sondern sie zugleich auch symbolisiert.

Fazit

Gegen Ende des Jahrhunderts zum politischen und geschichtsphilosophischen Zeichen geworden, war die Freude schon um die Jahrhundertmitte ein Emanzipationsverstärker. Die ostentativen Empfindsamkeitspraktiken folgten schon dort einer Distinktionsstrategie gegenüber adligen Sozialisierungsformen und spiegelten in der Geselligkeit proto-demokratische Sozialmodelle. Die scheinbare politische Neutralität der Freude in dieser Zeit spricht Martus der »für die Aufklärung typische[n] Form der Zwei-Seiten-Verteidigung« zu, die Vergangenheitsbindung und progressiven Zukunftsentwurf auszutarieren und den Gesellschaftswandel als weichen Übergang statt als revolutionären Bruch auszuweisen sucht.[73]

Die anfänglich noch spielerisch-ästhetische Erprobung von Sozialbeziehungen und literarischen (Freundschafts-)Modellen im privaten Kreis[74] erweist sich damit als vorerst diffuse und ›verdeckte‹ Politisierung. Sie agiert Emanzipationsprozesse noch auf einer metapolitischen Ebene aus. Erst ab den 1770er Jahren, mit dem Politisierungsschub in der Folge des Siebenjährigen Krieges, treten die nationalistisch-kämpferische Schlagrichtung und der anti-aristokratische Impetus deutlicher hervor (beispielhaft etwa beim Göttinger Hain).[75] Die Universalisierungs- und Objektivierungstendenz der Freude scheint vor diesem Hintergrund mit der Konkretisierung des bürgerlichen Projekts und der politisch-sozialen und ideologischen Verschärfung im letzten Jahrhundertdrittel zu korrelieren, die eine stärkere Konturierung politischer Konzepte zur Folge hat. Damit

72 Ebd., S. 83.
73 Martus, Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung, S. 52.
74 Vgl. Mauser, Geselligkeit, S. 43.
75 Vgl. Jost Hermand, Freundschaft. Zur Geschichte einer sozialen Beziehung, Köln 2006, S. 13, S. 21 f. und S. 24.

erhält der zunächst nur anthropologisch grundierte ethische Anspruch geselliger Freude – den die Empfindsamkeit als überlegene Sozialbeziehung gegenüber den kodifizierten Umgangsformen der Aristokratie pflegte und zur Schau stellte – politische Valenz und normative Bedeutung. Wenn die Freude zunächst als Affektivitätsverstärker auf der Ebene von Geselligkeit im kleinen Kreis fungiert, so wird mit der Übertragung des Assoziationsmodells auf die Staatsidee ihre Bedeutung von geschichtlicher – nationaler, gar menschheitlicher – Tragweite sichtbar.

Diese geschichtliche Besetzung der Freude muss vorausgesetzt werden, wenn Beethoven sein epochemachendes Werk, das die Grenzen sprengende, universale Kraft der Musik zur Darstellung bringen will, mit dem Begriff der Freude belegt.

CHRISTOPHER MEID

»UNSCHULDIG UND REIN, WIE EIN ENGEL GOTTES« MARIE-ANTOINETTE IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR UM 1800

Abstracts:

Das unglückliche Schicksal der 1793 hingerichteten französischen Königin Marie-Antoinette bot vielen deutschsprachigen Autoren einen Anlass, sich literarisch mit diesem zeitgeschichtlichen Stoff auseinanderzusetzen. Die Texte der Jahre um 1800 schließen oftmals an tradierte literarische Formen an, um den Prozess und die Hinrichtung der französischen Königin zu ästhetisieren und ihr Schicksal zugleich propagandistisch nutzbar zu machen. Der Beitrag untersucht auf breiter Materialbasis deutschsprachige Literarisierungen des Todes der Marie-Antoinette in Gattungen wie dem Totengespräch, vor allem aber dem Drama, fragt nach den ästhetischen Strategien, mit denen die Königin zur bewunderungswürdigen Märtyrerin stilisiert wird, und fragt abschließend nach dem Zusammenhang zwischen Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* (1800) und diesem Textkorpus.

The unfortunate fate of the French Queen Marie-Antoinette, who was executed in 1793, provided many German-language authors with an opportunity to deal with this contemporary historical subject. The texts of the years around 1800 often drew on traditional literary forms in order to aestheticise the trial and execution of the French queen and at the same time to use her fate for propagandistic purposes. This article examines German-language literary representations of Marie-Antoinette's death in genres such as the dialogue of the dead, but above all in drama, investigates the aesthetic strategies used to stylise the queen as a martyr worthy of admiration, and concludes by examining the connection between Friedrich Schiller's tragedy *Maria Stuart* (1800) and this corpus of texts.

Das Schicksal der am 16. Oktober 1793 öffentlich exekutierten französischen Königin Marie-Antoinette (1755–1793) stimulierte die Kreativität vieler deutschsprachiger Autoren. Hatte bereits die Halsbandaffäre (1785/86), einer der größten Skandale des Ancien Régime,[1] ein breites publizistisches und literarisches

1 Vgl. zur Halsbandaffäre den Überblick von Frantz Funck-Brentano, L'affaire du Collier. D'après de nouveaux documents recueillis en partie par A. Bégis, 4. Aufl., Paris 1902; Helmut Mathy, Die Halsbandaffäre. Kardinal Rohan und der Mainzer Kurfürst, Mainz 1989.

© 2025 Christopher Meid, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-004 | CC BY-NC-ND 4.0

Echo hervorgerufen,[2] wurden die Ereignisse nach dem 14. Juli 1789 in rascher Abfolge in etlichen (meist sympathisierenden) Rezeptionszeugnissen verarbeitet. Während die französischen Stimmen in Anschluss an die lange Tradition pornographisch-pasquillantischer Schmähschriften die Königin als intrigante, sexuell unersättliche Ausländerin zeichneten, die mit den Feinden Frankreichs in geheimer Verbindung stand, überwogen im deutschen Sprachraum die apologetischen Würdigungen der österreichischen Kaisertochter. Das liegt selbstverständlich an der politischen Konstellation und nicht zuletzt an den verschärften Zensurbedingungen;[3] allerdings kann man nicht einfach von gelenkter Literaturproduktion ausgehen. Vielmehr sind die restaurativen Beschwörungen einer heiligen Monarchie auch als Bewältigungsstrategie angesichts potentiell traumatischer Erfahrungen einer zeitgeschichtlichen Dynamik zu verstehen, die sich immer mehr beschleunigte. Insofern scheint es nur konsequent, dass die deutschsprachigen Texte der Jahre um 1800 oftmals an tradierte literarische Formen anschließen, um den Prozess und die Hinrichtung der französischen Königin zu ästhetisieren und ihr Schicksal zugleich propagandistisch nutzbar zu machen.

Eben diese Strategien der Ästhetisierung und Instrumentalisierung stehen im Zentrum der folgenden Ausführungen, die auf breiter Materialbasis deutschsprachige Literarisierungen des Todes der Marie-Antoinette in Gattungen wie dem Totengespräch, vor allem aber dem Drama analysieren. In diesem Zusam-

2 Zeitgenossen fassten die Halsbandaffäre als ein Symptom der Entwicklungen auf, die schließlich zur Revolution führen sollten. So verstand Johann Wolfgang Goethe, der den Stoff in dem Drama *Der Groß-Cophta* (1792) satirisch behandelte, rückblickend den »unsittlichen Stadt-, Hof- und Staats-Abgrunde, der sich hier eröffnete«, als Menetekel des Umsturzes: Dort »erschienen [ihm] die greulichsten Folgen gespensterhaft, deren Erscheinung [er] geraume Zeit nicht los werden konnte« (Johann Wolfgang Goethe, Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 14: Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre, hg. von Reiner Wild, München 1986, S. 7–322, hier S. 14 [Eintrag für das Jahr 1789]). In der *Campagne in Frankreich 1792* heißt es entsprechend, die »Halsbandsgeschichte« habe ihn »wie das Haupt der Gorgone« erschreckt: »Durch dieses unerhört frevelhafte Beginnen sah ich die Würde der Majestät untergraben, schon im Voraus vernichtet, und alle Folgeschritte von dieser Zeit an bestätigten leider allzusehr die furchtbaren Ahnungen.« Die »Betrügereien kühner Phantasten und absichtlicher Schwärmer«, die »die unbegreifliche Verblendung vorzüglicher Menschen« ausnutzten, seien letztlich stark genug gewesen, »um den schönsten Thron der Welt zu erschüttern.« (Johann Wolfgang Goethe, Campagne in Frankreich 1792, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 14, S. 335–516, hier S. 510.)

3 Vgl. Romana Weiershausen, Zeitenwandel als Familiendrama. Genre und Politik im deutschsprachigen Theater des 18. Jahrhunderts, Bielefeld 2018, S. 377.

menhang stellt sich auch die Frage, ob und inwiefern auch Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* (1800), das von der Forschung der letzten Jahrzehnte immer wieder als Reflex der Gefangenschaft und Hinrichtung Marie-Antoinettes aufgefasst wurde, diesem Korpus zuzurechnen ist. Vor dem Hintergrund der explizit Marie-Antoinette gewidmeten Rezeptionszeugnisse zeigen sich die Eigenheiten des Dramas in einem schärferen Licht – wie auch sein Provokationspotential, schließlich steht die Ästhetik des Erhabenen der Schiller'schen Tragödie quer zu den Dramen über Marie-Antoinette, die mitleids- und bewunderungsdramaturgische Wirkintentionen vermischen.

Zeitgenossenschaft: Blicke auf Marie-Antoinette

Leben und Sterben der französischen Königin Marie-Antoinette boten für Zeitgenossen in ganz Europa ein begierig rezipiertes Schauspiel, das nach 1789 rasch tragischen Charakter annahm. Am Ende von Johann Friedrich Ernst Albrechts (1752–1814) Schlüsselroman *Uranie, Königin von Sardanapalien* (1790), der die Französische Revolution auf den Planeten Sirius transponiert, äußert der Erzähler noch die Hoffnung, die Königin möge durch die Geschichte belehrt und bekehrt worden sein: »Gewiß durch solche Züchtigungen des Schicksals muß auch bey den erhabenen Großen das Gefühl zur Menschheit wieder kehren.«[4] Noch ein bereits nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. entstandener zeitgenössischer Lebensabriss über Marie-Antoinette endet mit vagen, forciert wirkenden Hoffnungsäußerungen: »Empfindsame Seelen mögen sich nun die Leiden dieser Fürstinn selbst ausmalen. – Meine Feder ist zu schwach zu ihrer Schilderung. Der starkmüthigste Mann würde hier unterliegen: aber Antonie lebt.«[5] Eine im gleichen Jahr erschienene knappe Biogra-

4 [Johann Friedrich Ernst Albrecht,] Uranie, Königin von Sardanapalien im Planeten Sirius, ein Werk Wesemi Saffras des genannten Weisen, aber eines Thoren unter seinen Brüdern verteutscht von einem niedersächsischen Landprediger, 2 Bde., o. O. 1790, Bd. 2, S. 191. Vgl. zu diesem Text Christopher Meid, Der politische Roman im 18. Jahrhundert. Systementwurf und Aufklärungserzählung, Berlin und Boston 2021, S. 443–461.

5 [Eugen Karl Ludwig von Scheler,] Lebensgeschichte Marien Antoniens, Königinn von Frankreich. Ein Seitenstück zur Biographie Ludwigs XVI. Von demselben Verfasser, Wien 1793, S. 101. Der württembergische Offizier Scheler (1764 oder 1770–1847) ist auch Verfasser eines Vergleichs zwischen Karl I. und Ludwig XVI. Vgl. Reinhard Müller, Scheler, Eugen(ius) (Karl Ludwig) von, in: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch, begründet von Wilhelm Kosch, Bd. 14, 3., völlig neu bearbeitete Aufl., Bern 1993, Sp. 390 f.

phie appelliert an die Sympathie des deutschen Lesepublikums; der Autor betont, »noch schweb[e] der Morddolch täglich vor ihren Augen«.[6] Zugleich gibt auch dieser Text die Zuversicht nicht auf, dass »die über so viele Widerwärtigkeiten erhabene Antonia endlich noch völlig gerettet, und über alle ihre Feinde triumphiren« werde.[7] Sowohl Albrechts Roman als auch die zitierten biographischen Abrisse gewinnen ihre Spannung auch aus dem Wissen von Produzent:innen wie Rezipient:innen, dass sich das Schicksal der gefangenen Königin schlagartig ändern könne, ja sehr wahrscheinlich zum Schlimmen wenden werde.

Ließ sich schon die Verurteilung Ludwigs XVI. »nicht als rechtliches, sondern als politisches Urteil« verstehen,[8] so galt das in gesteigertem Maße für das Todesurteil gegen Marie-Antoinette. Es stellte in gewisser Weise den Endpunkt einer jahrzehntelangen Kampagne gegen die ›Autrichienne‹ dar, die seit ihrer Ankunft in Frankreich wütenden Angriffen ausgesetzt war. In der klandestinen pornographischen Pamphletliteratur erschien sie seit den 1780er Jahren als sexuell unersättliche und moralisch verdorbene Person.[9] Die einschlägigen Pamphlete, die ursprünglich auf konkurrierende Fraktionen am französischen Hof zurückgehen,[10] zielten insbesondere auf die Sexualität der Königin ab, der man unzählige Liebesabenteuer mit Männern und Frauen unterstellte. In diesem Zusammenhang wurde auch die Vaterschaft des Thronfolgers problematisiert, schließlich galt Ludwig XVI. weithin als impotent. Dabei besteht ein gemeinhin anerkannter, wenn auch schwer zu quantifizierender Zusammenhang zwischen der halböffentlichen Schmähung der Monarchin und dem Zusammenbruch der überkommenen Ordnung: »Politisch motivierte Pornographie hatte einen Anteil am Zustandekommen der Revolution, indem sie die Legitimität des An-

6 Lebensgeschichte Marien Antoniens Königinn von Frankreich, Wien 1793, S. 43. Ungeachtet des mit Schelers *Lebensgeschichte* nahezu identischen Titels handelt es sich um ein eigenständiges Werk.

7 Ebd.

8 Hans-Jürgen Schings, Revolutionsetüden. Schiller – Goethe – Kleist, Würzburg 2012, S. 114.

9 Vgl. Robert Darnton, The forbidden best-sellers of pre-revolutionary France, New York und London 1995; ders., The Corpus of Clandestine Literature in France, 1769–1789, New York und London 1995.

10 Die Pamphlete sind bibliographisch erfasst bei Henri d'Alméras, Marie-Antoinette et les Pamphlets Royalistes et Révolutionnaires. Avec une bibliographie de ces Pamphlets, Paris o. J. Vgl. aus der neueren Literatur die Beiträge von Chantal Thomas, La reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets, Paris 1989. Vgl. auch Uwe Lautz, Französische Pamphletliteratur in Spätaufklärung und Revolution. Königin Marie-Antoinette im Spiegel höfischer und revolutionärer Kritik, Trier 2005.

cien Régime als soziales und politisches System zu unterwandern suchte.«[11] Dass mit der Königin gerade eine Frau im Fokus der Schmähungen stand, verdeutlicht, in wie hohem Maße sich hier die Furcht vor sexuell aktiver Weiblichkeit artikuliert, die als Indikator von (bedrohlicher) Dekadenz aufgefasst wurde.[12]

Wenig überraschend überschwemmten unmittelbar nach dem Juli 1789 ausführliche biographische Darstellungen über Marie-Antoinette den Buchmarkt. Namentlich die anonym publizierten *Essais historiques sur la vie privée de Marie-Antoinette d'Autriche* (1789),[13] die rasch in viele europäischen Sprachen übersetzt wurden, trugen dazu bei, das Ansehen der Königin weiter herabzusetzen.[14] Sexuelle Unersättlichkeit, gepaart mit pro-österreichischer Agitation und verantwortungsloser Verschwendungssucht – dieser Motivkomplex liegt letztlich auch dem Prozess gegen Marie-Antoinette zugrunde,[15] über den die europäische

11 Lynn Hunt, Pornographie und die Französische Revolution, in: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne, hg. von ders., Frankfurt a. M. 1994, S. 243–283, hier S. 243.

12 Vgl. Sarah Maza, The Diamond Necklace Affair Revisited (1785–1786): The Case of the Missing Queen, in: Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, hg. von Dena Goodmann, New York und London 2003, S. 73–97, hier S. 91: »Here again social and sexual decay results from the dangerous confusion of female identities: the closer it came to the ›sacred center‹ of royal power, the more female sexuality could act as a force potent enough to overpower conventional, social and political distinctions.«

13 Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette d'Autriche, Reine de France, pour servir à l'histoire de cette Princesse, London [Paris] 1789.

14 Vgl. Chantal Thomas, The Heroine of the Crime: Marie-Antoinette in Pamphlets, in: Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, S. 99–116, hier S. 104.

15 Vgl. zum Zusammenhang der Pamphlete mit dem Prozess gegen Marie-Antoinette im Oktober 1793 Lynn Hunt, The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution, in: Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, S. 117–138, hier S. 119: »Most striking is the way in which the obsessive focus on the queen's sexualized body was carried over from the pamphlets and caricatures to the trial itself.« Nicht nur die Prozesse gegen das Königspaar, sondern auch die Behandlung in der Gefangenschaft hängt mit den Kampagnen zusammen. Vgl. Albrecht Koschorke, Der Körper der Republik, in: Ders. u. a., Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a. M. 2007, S. 219–318, hier S. 223. Vgl. Barbara Vinken, Marie-Antoinette oder Das Ende der Zwei-Körper-Lehre, in: Das Politische. Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik, hg. von Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza und Albrecht Koschorke Paderborn 2003, S. 86–105, hier S. 89: »Die pornographischen zeitgenössischen Pamphlete exerzieren die Figur der Perversion, die dringend einer Regeneration bedarf, vor. Agentin der Korruption alles Gesellschaftlichen ist die Geschlechtlichkeit der Königin. Es ist deswegen mehr als übliche Misogynie, wenn die Revolutionäre verbissen und haßerfüllt auf der Hinrichtung der Königin insistiert haben.«

Öffentlichkeit, so auch Friedrich Schiller, über den *Moniteur universel* bestens unterrichtet war.[16] So unterstellte ihr der Ankläger Fouquier-Tinville ein inzestuöses Verhältnis zu ihrem Sohn, den sie verführt habe. Und noch der Bericht über ihre Hinrichtung im *Moniteur* betonte Marie-Antoinettes eitles selbstsüchtiges Verhalten angesichts des Schafotts.[17]

Während Marie-Antoinette also einerseits moralisch diskreditiert wurde, entstand auf der anderen Seite im europäischen Ausland rasch eine Menge apologetischer Texte: Gerade das Schicksal der Königsfamilie, über das die Öffentlichkeit schriftlich und in bildlichen Darstellungen informiert wurde, trug bekanntlich zu einem nicht unbeträchtlichen Meinungsumschwung bei. Zugleich boten sie die Möglichkeit, die revolutionären Vorgänge zu personalisieren und so begreiflich zu machen (und natürlich, die Komplexität historischer Gemengelagen zu reduzieren).[18] Anhand von Helden- oder Verbrechergeschichten ließ sich Zeitgeschichte auch literarisch bewältigen. Dabei setzte man im deutschen Sprachraum dem radikalen Bruch mit der Vergangenheit, der durch die physische Auslöschung des Königspaares bekräftigt werden sollte,[19] gerade im Medium des Dramas Sakralisierungen des Königspaares entgegen.

Mitleid und Bewunderung: Marie-Antoinette als Dramenfigur

Die Französische Revolution ist auch die Geburtshelferin des deutschsprachigen Zeitstücks.[20] In Aktualisierung tradierter Formen gaben die Dramen den Zeitgenossen einen (vermeintlichen) Einblick in aktuelle Entwicklungen, de-

16 Vgl. zu Schillers Lektüre des *Moniteur universel* Peter-André Alt, Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers, München 2008, S. 144.

17 Vgl. Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten, hg. von Georges Pernoud und Sabine Flaissier, mit einem Vorwort von André Maurois, 5. Aufl., Düsseldorf 1968, S. 258.

18 Vgl. Erich Pelzer, Die Wiederkehr des girondistischen Helden. Deutsche Intellektuelle als kulturelle Mittler zwischen Deutschland und Frankreich während der Französischen Revolution, Bonn 1998.

19 Vgl. Schings, Revolutionsetüden, S. 112 f., Anm. 301.

20 Die (gemeinhin als Wortprägung der Weimarer Republik geltende) Gattungsbezeichnung erscheint soweit ich sehe erstmals Ende des 18. Jahrhunderts bei Karl Friedrich Hensler, Es ist Friede. Ein Zeitstück mit Gesang in drey Aufzügen, als Gegenstück von dem Volkslustspiel: Alles in Uniform für unsern König! für die k. k. privil. Marinellische Schaubühne bearbeitet, Wien 1797. Wichtiger als die Terminologie ist die Tatsache, dass eine Dramatik mit forciertem Bezug zu einer als kontingent erfahrenen Gegenwart, deren sich überstürzende Ereignisse weite Teile der Bevölkerung politisieren, tatsächlich in den 1790er Jahren ihren Ursprung hat.

ren Auswirkungen für Rezipient:innen wie Produzent:innen kaum absehbar waren. Damit verbindet sich oftmals eine dezidierte politische Wirkintention, die (abgesehen von den Dramen im Umkreis der Mainzer Republik) zumeist eine antirevolutionäre Stoßrichtung aufweist.[21]

Vielfach wurde um 1790 die Revolution in Aktualisierung frühneuzeitlicher Theatrum-Mundi-Ideen als historisches Schauspiel aufgefasst, das etwa Reisenden reichlich Anschauungsmaterial liefern konnte.[22] Ähnliches galt für das Schicksal herausragender Individuen. In Eugen von Schelers *Lebensgeschichte Marien Antoniens, Königinn von Frankreich* (1793) heißt es:

> Ihre Seele ist zu tief verwundet. Keine Zeit, kein Strahl von Freude kann je wieder die Spuren ihrer Leiden daraus vertilgen. Die Lebensgeschichte dieser erhabnen Fürstinn muß für jedes empfindsame Herz ein Gegenstand des Mitleidens und der Bewunderung seyn. – – Man wird ihren Leiden eine Thräne schenken; aber zugleich den Muth anstaunen, mit dem sie dieselben ertrug.[23]

Scheler deutet hier Marie-Antoinettes Leben mit Begriffen, die ihre Herkunft aus der zeitgenössischen Dramentheorie nicht verleugnen können. Deutlich bezieht er sich hier auf die Bewunderungsdramaturgie,[24] die ungeachtet ihrer Diskreditierung durch Lessing für viele Dramen auch der zweiten Jahrhunderthälfte maßgeblich war.[25] In Schelers Sicht kann das Schicksal der französischen Königin zwar rühren, das Mitleid verbindet sich aber mit Bewunderung angesichts ihrer stoischen Gefasstheit. Das Verb »anstaunen«, lateinisch *admirari*, verweist explizit auf das semantische Feld der Bewunderungsdrama-

21 Vgl. Norbert Otto Eke, Signaturen der Revolution. Frankreich – Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800, München 1997; Hans-Wolf Jäger, Gegen die Revolution. Bemerkungen zur konservativen Dramatik in Deutschland um 1790, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 373–403; Gerhard Steiner, Das Theater der deutschen Jakobiner. Dramatik und Bühne im Zeichen der Französischen Revolution, Berlin [Ost] 1989.

22 Vgl. Helmut Peitsch, Das Schauspiel der Revolution. Deutsche Jakobiner in Paris, in: Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur, hg. von Peter J. Brenner, Frankfurt a. M. 1989, S. 306–332.

23 [Scheler,] Lebensgeschichte Marien Antoniens, Königinn von Frankreich, S. [3].

24 Vgl. grundlegend Albert Meier, Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1993. Meier zeigt, dass viele Revolutionsdramen der 1790er Jahre auf Konstellationen der Bewunderungsdramaturgie zurückgreifen (vgl. ebd., S. 356–369).

25 Vgl. Raimund Neuß, Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert, Bonn 1989.

turgie.[26] Zugleich fällt der Begriff des ›Erhabenen‹, der hier auf die ungewöhnliche Gefasstheit der Figur anspielt,[27] die eben deshalb bewundernswürdig ist.

Tatsächlich operieren die Dramen über das Lebensende Marie-Antoinettes, die unmittelbar nach ihrer Hinrichtung in großer Zahl entstanden, mit ähnlichen Kategorien. Sie laden zum Mitleid mit der gefangenen Monarchin ein, die als trauernde Witwe und liebende Mutter charakterisiert wird, zielen aber darauf ab, dieses Mitleid in Bewunderung für die ›königliche Märtyrerin‹ zu überführen. Als Zeitstücke mit einer konkreten politischen Agenda führen sie darüber hinaus vor, wie die Trauer um die getötete Monarchin antirevolutionäres Engagement stimuliert – und laden das Publikum dazu ein, diese in den Dramen dargestellten Verhaltensweisen zu imitieren.

Die fünfaktige Verstragödie *Le Martyre de Marie-Antoinette d'Autriche, Reine de France* (1793) führt ihr Programm im Titel. Der Botenbericht eines Royalisten, der die Exekution gesehen hat, betont explizit, dass Marie-Antoinette als würdige Herrscherin gestorben sei: »Cette sublime Reine, / Ainsi qu'elle vivoit, est morte en Souveraine …«[28] In den letzten Augenblicken ihres Lebens zeichnet sie sich durch Größe und Gelassenheit aus und zeigt zugleich die tiefe Liebe zu ihren Kindern:

> Elle est sur l'échafaud dans toute sa grandeur.
> J'ai vu dans ses regards le calme de son cœur.
> Jusqu'au dernier moment elle sait qu'elle est mere …
> »Adieu, mes chers enfans, je vais à votre pere …«[29]

Wie in dieser wohl klandestin und anonym publizierten französischen Tragödie erscheint Marie-Antoinette auch in der deutschsprachigen Literatur zumeist glorifiziert als unschuldiges Opfer eines von enthemmten Aufklärungsphilosophen stimulierten Justizmordes. In der antirevolutionären Dramatik wird die Figur der Marie-Antoinette nun unter Rekurs auf das Genre der Märtyrertragödie – der für das deutsche 18. Jahrhundert maßgebliche Text ist Wie-

26 Vgl. Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 38–56.

27 Koschorke, Der Körper der Republik, S. 225, weist zu Recht darauf hin, dass die Selbstinszenierung des abgesetzten Königs in eben diese Richtung geht: Die offenkundige Anknüpfung an den Stoizismus sei eine »symbolische Strategie, mit der er die Zeichenpolitik der Revolutionäre zu parieren versuchte«, die »eine innere und darum unangreifbare Souveränität« ausdrücke. Ludwig XVI. verbinde sie (wie schon vor ihm Karl I. von England) mit der »Tradition des christlichen Martyriums« (ebd.).

28 [Étienne Aignan (?),] Le Martyre de Marie-Antoinette d'Autriche, Reine de France. Tragédie en cinq actes, Paris [?] 1793, S. 64.

29 Ebd.

lands *Lady Johanna Gray* (1758)[30] – als verfolgte Unschuld, als wehrloses Opfer infernalischer Feinde dargestellt. Wielands Drama, das deutlich den »Übergang vom heroischen zum empfindsamen Geschmack« markiert,[31] öffnet gewissermaßen den Weg hin zu einer Spielart des Märtyrerdramas, das auf Einfühlung und Bewunderung zugleich abzielt.

Diese »emotionalistische Unterwanderung der heroischen Bewunderungsstrategie«[32] kennzeichnet die Dramen über Marie-Antoinette, so auch das sechsaktige (!) Prosatrauerspiel *Marie Antoinette, oder die unglükliche Königin* (1794). Bereits das Frontispiz »stellt die Königin in der Conciergerie, am letzten Tage Ihres Lebens, bethend in Gegenwart des Priesters« dar.[33] Das Urteil steht zu Beginn des Dramas schon fest; das Stück behauptet in apologetischer Absicht immer, »daß Sie niemals den großen Vergehungen, die ihr die boshafteste Schmähsucht aufbürdete, fähig gewesen« sei[34] – so der junge Leutnant Lebrasse, der zugleich emphatisch die Sympathie der *dramatis personae* und des Publikums für die Gefangene einfordert: »Und wer hätte wohl mehr Anspruch auf Mitleid, als Marie Antoinette.«[35]

Am Ende des Dramas geht die Protagonistin in der Gewissheit in den Tod, dass Gott ihr und ihrem toten Mann »himmlische und unvergängliche Kronen aufsetzen« werde.[36] Mit dieser Sakralisierung, für die sinnbildlich die für das Märtyrerdrama typische Kronensymbolik steht,[37] kontrastiert der Botenbericht, der die Hinrichtung wiedergibt und referiert, wie der »Körper der Königin« in eine Kalkgrube geworfen wurde.[38] Er betont die Entweihung des königlichen Leichnams, um die Abscheu vor den Revolutionären zu steigern; sie erscheinen in Analogie zu den wütenden Christenverfolgern der Antike. Das Drama the-

30 Vgl. einführend zu Wielands wirkmächtigem Drama Tina Hartmann, »Lady Johanna Gray«, in: Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Jutta Heinz, Stuttgart und Weimar 2008, S. 169; ausführlicher Walter Hinderer, Christoph Martin Wieland und das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 28 (1984), S. 117–143; Ray Ockenden, Of plagiarism and she-tragedy, queens and martyrs: Wieland, Bodmer and Schiller, in: Publications of the English Goethe Society 77 (2008), H. 1, S. 7–29.

31 Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 10.

32 Ebd., Anm. 10.

33 Marie Antoinette, oder die unglükliche Königin. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Mit einem Kupfer, [Zittau] 1794, S. [2].

34 Ebd., S. 49.

35 Ebd., S. 48.

36 Ebd., S. 66.

37 Vgl. Andreas Gryphius, Catharina von Georgien, in: Ders., Dramen, hg. von Eberhard Mannack, Frankfurt a. M. 1991, S. 117–226, hier S. 201: »Auff! Gott schenckt uns die Cron / wenn wir / wie Er gestorben!«

38 Marie Antoinette, oder die unglükliche Königin, S. 75.

matisiert explizit die revolutionäre Strategie, einen radikalen Bruch mit dem sakralen Königtum zu vollziehen – und demonstriert zugleich die Fruchtlosigkeit dieser *damnatio memoriae* angesichts ewiger Heilswahrheiten.

Ähnlich plakativ verfährt Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri (1747–1806) in seinem »Trauerspiel in vier Aufzügen« *Marie Antonie von Oesterreich Königinn in Frankreich* (1794). Buris *Marie Antonie* ist das letzte aus einer Trilogie von Zeitstücken über die Französische Revolution.[39] Hatte Buri noch in *Die Stimme des Volkes; oder Die Zerstörung der Bastille* (1791) die Ereignisse des 14. Juli 1789 partiell gerechtfertigt, stellte *Ludwig Capet, oder Der Königsmord* (1793) die Hinrichtung Ludwigs XVI. als grausames Verbrechen dar. Diese drei (ästhetisch bescheidenen) Dramen spiegeln den Wandel der öffentlichen Meinung wider, die spätestens mit dem Skandalon des Königsmordes nahezu einhellig die Auswüchse der Revolution verdammte.

Bereits in Buris *Ludwig Capet*, in dem der abgesetzte »König die Züge des gerechten, sein Volk liebenden Hausvaters [trägt], der ohne moralische, politische oder juristische Legitimität angeklagt wird«,[40] tritt auch die Königin als Dramenfigur auf; in der Vorrede rechtfertigt sich der Autor ausführlich, weshalb er eine noch lebende Gestalt der Zeitgeschichte, noch dazu königlichen Standes, als Dramenfigur auf die Bühne bringt:

> Daß ich die Königin und Ludwigs Kinder bey ihren Lebzeiten in Person auf der Bühne auftreten lasse, wird man mir hoffentlich nicht verargen, oder es gar als eine Beleidigung ihres Fürstenstandes aufnehmen. Es ist in der Natur der Sache gegründet, daß uns, die wir in wohl geordneten Staaten leben, die leydende Unschuld in Purpur tiefer rührt, als im Kittel – und welches biedre deutsche Herz könnte bey dem Unglück der gebeugten, mishandelten Kaisertochter fühllos bleiben.[41]

39 Ein guter Überblick bei Weiershausen, Zeitenwandel als Familiendrama, S. 376 f., die mit guten Argumenten Buris Autorschaft für das zuweilen ihm zugeschriebene anonym überlieferte Stück *Die Bastille* (1790) zurückweist. Vgl. auch Albert Meier, Mitleid mit Königen. Bemerkungen zur Dramaturgie der Bürgerlichkeit (namentlich in Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buris Revolutionstrauerspielen), 2022, https://www.academia.edu/78251827/Mitleid_mit_K%C3%B6nigen_Bemerkungen_zur_Dramaturgie_der_B%C3%BCrgerlichkeit_namentlich_in_E_C_L_Ysenburg_von_Buris_Revolutionstrauerspielen_ (12.4.2024). Vgl. auch Karl S. Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, 6., vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart 2006, S. 75.

40 Peter-André Alt, Der zerstückte Souverän. Zur Dekonstruktion der politischen Theologie im Drama des 18. Jahrhunderts (Gottsched, Weiße, Buri), in: DVjs 84 (2010), H. 1, S. 74–104, hier S. 91 f.

41 Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen, Neuwied 1793, S. 7 f.

Bemerkenswerterweise kehrt Buri hier die in der Nachfolge von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767) wirkmächtige Identifikationslogik in ihr Gegenteil um,[42] wenn er betont, gerade das Unglück von Standespersonen rühre stärker, und sich damit des traditionellen Arguments der Fallhöhe bedient.[43] Buris Argumentation besitzt aber zugleich auch eine politische und nationale Stoßrichtung, bietet doch sein Drama gleichsam aus deutscher Perspektive den Blick in den infernalischen französischen Abgrund – kaum zufällig wird Marie-Antoinette hier als Tochter des römisch-deutschen Kaisers umschrieben.[44] Der Kontrast zwischen biederen deutschen und verführten, ja entmenschlichten Franzosen prägt auch Buris Drama über die Königin, ein extremes Beispiel literarischer Zeitgenossenschaft: Wie er in der Vorrede erklärt, habe sich nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. »schon das Schicksal der unglücklichen Königinn voraussehen« lassen.[45] Etliche Szenen des Dramas entstanden noch zu Lebzeiten der Königin.[46] Als »kräftiges Mittel gegen Schwindelköpfe«[47] solle das Drama politisch wirken – das zeigt sich besonders in der Schlussszene: Dort sind die im elsässischen Feldlager liegenden kaiserlichen Soldaten nun erst recht motiviert, gegen die Revolutionäre ins Feld zu ziehen.[48] Buris Drama endet damit weitaus optimistischer als die anonyme *Marie Antoinette*: Dort wird der treue Lebrasse, der (wie Lucile am Ende von Büchners *Danton's Tod*)[49] einen Hochruf auf Ludwig XVIII. ausgebracht hat, von einer fanatisierten Revolutionärin erdolcht und stirbt, indem er die Rache auf die

42 Vgl. zu einer Diskussion des Dramas im Kontext der Gattung Cornelia Mönch, Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen 1993, S. 250–264.

43 Vgl. Weiershausen, Zeitenwandel als Familiendrama, S. 383.

44 Vgl. Marie Antoinette, oder die unglükliche Königin, S. 48: »Sie kam aus den Armen Ihrer verewigten Mutter der großen Theresia. Unschuldig und rein, wie ein Engel Gottes, mit dem wärmsten Gefühl für Tugend und alles, was gut ist.«

45 [Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri,] Marie Antonie von Oesterreich Königinn in Frankreich. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen vom Verfasser des Ludwig Capet, Neuwied 1794, S. 8.

46 Vgl. Alexander Kling, Die Französische Revolution – »als bloßes Schauspiel betrachtet« (Wieland). Zur Inszenierung des Königs in der zeitgenössischen Berichterstattung und den Revolutionsdramen von Franz Hochkirch und Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, in: Geschichte in Geschichten, hg. von Friederike Felicitas Günther und Markus Hien, Würzburg 2016, S. 77–111, hier S. 105: »Die Fiktion überholt damit in gewisser Weise die tatsächlichen Ereignisse«.

47 [Buri,] Marie Antonie von Oesterreich Königinn in Frankreich, S. 9.

48 Vgl. ebd., S. 127 f.

49 Vgl. Georg Büchner, Danton's Tod, in: Ders., Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden, Bd. 1: Dichtungen, hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Frankfurt a. M. 1992, S. 11–90, hier S. 90.

»Königsmörder« beschwört.[50] Der »Teufel in Weibergestalt«,[51] der ihn ermordet, gehört in die Reihe der antirevolutionären Männerfantasien.[52] Bemerkenswerterweise kehrt das Drama damit die tradierten misogynen Schmähungen der Königin um: Galt den pasquillantischen Kritikern des Ancien Régime die sittenlose Frau als Ursache des Niedergangs, so erscheint nun die entmenschlichte (und entweiblichte!) Revolutionärin als Schreckensfantasie – auch in dem Drama »werden Weiber zu Hyänen«.[53]

Buri geht über die anonyme *Marie Antoinette* insofern hinaus, als dass er explizit den Vorwurf der Sittenlosigkeit, den das Gericht erhebt, anspricht – und widerlegt. In der fünften Szene des zweiten Akts wendet die Titelheldin die »teuflische Beschuldigung« gegen ihre Kontrahenten:[54]

> Ist es nicht genug, daß ihr mich zur Staatsverbrecherinn lügt? – wollt ihr mich auch noch zur Sünderinn vor Gott lügen? – O, er kennt mich und euch! – Eure Afterphilosophie wird den nicht hinwegwitzeln, der mich in eure Hand gab, und euch – richten wird – an dem Tage richten wird, den ihr aus der Reihe der Zeitrechnung ausgestrichen habt.[55]

Auch bei Buri erscheinen die Revolutionäre als gottlose, ja infernalische Gestalten, deren Vergehen am Tag des Jüngsten Gerichts ihre gerechte Strafe finden werden. Wenn die Dramenfigur zugleich implizit auf den Revolutionskalender verweist, denunziert sie dieses Unterfangen als Ausdruck menschlicher Hybris, die ihre Ursache in einer pervertierten Aufklärungsphilosophie hat.

Dass die Königin tatsächlich völlig unschuldig ist, wird an mehreren Stellen deutlich. So erklärt Marie Antonie (so der Name der Dramenfigur) in einem Monolog zu Beginn des dritten Aufzugs: »Nicht genug, daß sie mich zur Messaline herabwürdigten; ich mußte eine neue Agrippine seyn!«[56]

Sie verweist damit auf die Vorwürfe, sie habe ihren Sohn zum Inzest verführt, indem sie sich auf vielgeschmähte antike Frauenfiguren bezieht, konkret:

50 Marie Antoinette, oder die unglükliche Königin, S. 79.
51 Ebd., S. 78.
52 Vgl. Albrecht Koschorke, Schillers *Jungfrau von Orleans* und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 243–259.
53 Friedrich Schiller, Das Lied von der Glocke, in: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 1: Gedichte, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a. M. 1992, S. 56–68, hier S. 66.
54 [Buri,] Marie Antonie von Oesterreich Königinn in Frankreich, S. 73.
55 Ebd., S. 73 f.
56 Vgl. ebd., S. 98. Vgl. Alt, Klassische Endspiele, S. 145.

auf die als Nymphomanin geltende Kaiserin Messalina und auf Neros Mutter Agrippina, der ein inzestuöses Verhältnis zu ihrem Sohn nachgesagt wurde.

Sogar ihre Ankläger sind von der Unschuld der Königin überzeugt. So betont der Ankläger Fourquier, hinter dem sich der Ankläger Fouquier-Tinville verbirgt, er halte sie »für völlig unschuldig«;[57] bei seiner Anklageschrift handele es sich um ein »Meisterstück«.[58] Das Urteil steht schon vor Beginn des Prozesses fest, wie der Revolutionär Barrere (Bertrand Barère) offenbart: »Antonie muß sterben; es gehört in unsern Plan, schuldig oder unschuldig, das thut nichts zur Sache.«[59] Damit kehren sich die Vorwürfe der Revolutionäre gegen sie selbst: »Diese symmetrische Stilisierung dient der ideologischen Absicht des Stücks, die Revolution als zynisches Machtspiel zu diskreditieren.«[60] Zusätzliche Überzeugungskraft gewinnt Buri dadurch, dass er gleichsam dokumentarisch verfährt – etwa bei der Übernahme zentraler Passagen der allgemein bekannten Anklageschrift.[61] Damit wird zugleich implizit der übrige Gehalt des Dramas beglaubigt.

Bemerkenswerterweise enthält das Drama auf einer Metaebene einen Diskurs über Geschichte als Drama:[62] Das blutdürstige Volk möchte dringend »wieder einmal eine Köpferei« zu sehen bekommen, da »ein solches Schauspiel« bereits mehrere Tage zurückliegt.[63] Der menschenfreundliche Gefängniswärter Toulan schmäht die revolutionären Franzosen als blutrünstige »Cannibalen«: »Die Guillotine ist ihr Nationaltheater, und das Rollen abgeschlagener Menschenköpfe ihr Lieblingsschauspiel geworden.«[64]

Die Dramen über Marie-Antoinette bringen zumeist unmittelbar Zeitgeschichte auf die Bühne. Eine gewisse (empfindsam getönte) historische Distanzierung findet hingegen in Johann Wilhelm Heubergers (1767–1848) *Marie Antoinette im Elysium. Eine Scene für Menschen von Gefühl* (1793) statt.[65] Hier nähert sich das Drama dem Totengespräch an: Die exekutierte Marie-Antoinette begegnet im friedvollen Elysium nicht nur Ludwig XVI., sondern auch

57 [Buri,] Marie Antonie von Oesterreich Königinn in Frankreich, S. 26.
58 Ebd.
59 Ebd., S. 27.
60 Meier, Mitleid mit Königen, S. 11.
61 Vgl. Weiershausen, Zeitenwandel als Familiendrama, S. 378.
62 Vgl. Kling, Die Französische Revolution – »als bloßes Schauspiel betrachtet« (Wieland), S. 106.
63 [Buri,] Marie Antonie von Oesterreich Königinn in Frankreich, S. 23.
64 Ebd., S. 135.
65 [Johann Wilhelm Heuberger,] Marie Antoinette im Elysium. Eine Scene für Menschen von Gefühl, Neuwied 1793.

großen Herrscherfiguren der Vergangenheit wie Heinrich IV., Ludwig XIV., Friedrich II. von Preußen, Joseph II. und Maria Theresia, die sich allesamt über ihr Schicksal entsetzen und zugleich die verführten Franzosen beklagen.

Historische Parallelen: Marie-Antoinette und Maria Stuart

Bereits in Heubergers *Marie Antoinette im Elysium* kommt die Historie als Gegenkraft der Beschleunigungstendenzen der Zeit ins Spiel, indem die Dramenfiguren über die Ursachen der Revolution reflektieren und aus dem Jenseits abgeklärt irdische Prozesse erklären. Der Dialog mit Figuren der Vergangenheit ist aber nicht nur dort ein beliebtes Mittel, um das Leben Marie-Antoinettes kontrastiv genauer zu fassen – und, so die Stoßrichtung der einschlägigen deutschen Texte der 1790er Jahre – von jeder persönlichen Schuld freizusprechen.

Zu diesem Zweck wird Marie-Antoinette in zeithistorischen und literarischen Texten mehrfach mit Herrscherinnen der Frühen Neuzeit zusammengeführt, so mit der englischen Königin Henrietta Maria (1609–1669), der Ehefrau des 1649 exekutierten Karl I., die als Kontrastfigur aufgebaut wird.[66] Herrscherinnenschicksale der Frühen Neuzeit dienen mithin als Spiegel, um die bedrängte Lage Marie-Antoinettes und schließlich ihren gewaltsamen Tod zu deuten. Geschichte wiederholt sich – aber in gesteigerter, verschlimmerter Form. Diese Einsicht wird den historischen Akteurinnen immer wieder in den Mund gelegt, so noch zu Lebzeiten Marie-Antoinettes in einem fiktiven Brief Henriettas. Dabei erscheint Henriettas Trostversuch retrospektiv als düstere Vorausdeutung auf den bevorstehenden Tod der französischen Ex-Monarchin: »Standhaftigkeit und Geduld müssen nun deinen Trost ausmachen. Wir staunen im Elysäum über die jetzigen Begebenheiten. Nur jenseits des Grabes – nur bei uns – ist heilige Ruhe, die kein Lebender dorten erreicht.«[67]

66 Vgl. [Scheler,] Lebensgeschichte Marien Antoniens, Königinn von Frankreich, S. [3] f.: »Henriette, eine französische Prinzessinn, und die Gemahlinn des unglücklichen Carls I. verließ ihren Gatten, als die Unglückswolke über ihn hereinbrach; aber Antonia die deutsche Kaiserstochter schloß sich unzertrennlich an das Schicksal ihres Gemahles. Die Nachwelt wird Antonien nennen, so oft von einer unglücklichen Königinn, einer treuen Gattinn, und einer zärtlichen Mutter die Rede seyn wird.« Den Vergleich zwischen den beiden Königinnen zieht auch die Geschichtswissenschaft, wenn auch ohne den moralisierenden Unterton. Vgl. etwa Carolyn Harris, Queenship and Revolution in Early Modern Europe. Henrietta Maria and Marie Antoinette, Basingstoke und New York 2016.

67 Geheimer Brief-Wechsel zwischen den Lebendigen und den Todten. Henriette Marie, Königin von England aus dem Reiche der Todten an die Antoinette, Königin von

Eine Rezension in der in Salzburg erscheinenden *Oberdeutschen allgemeinen Litteraturzeitung* hatte an einer historischen Studie über Marie-Antoinette ausdrücklich bemängelt, dass ihr Autor die naheliegende Chance vergebe, Marie-Antoinette mit Maria Stuart zu vergleichen:

> Vielleicht wäre eine Vergleichung des Charakters dieser unglücklichen Fürstin mit dem der nicht minder unglücklichen Maria Stuart so lehrreich als interessant; und Rec. hätte gewünscht, eine solche Parallele von der Hand des Verfassers gezogen zu sehen. Uebrigens verdienet dieses Büchlein auch ohne dieß einer allgemeinen Empfehlung. Die Geschichte Marien Antoinettens ist ein Spiegel für jedes Frauenzimmer, welches bestimmt ist, in der großen Welt zu leben.[68]

Diesen Vergleich stellte nun der württembergische protestantische Geistliche Ferdinand Gaum (1738–1814) explizit her:[69] In seinem 1793 publizierten Totengespräch tauschen sich die schottische Monarchin des 16. Jahrhunderts und die soeben hingerichtete französische Königin über ihr Schicksal aus. Wie der Untertitel von *Marie Stuart und Marie Antoinette in der Unterwelt* verrät, unterhalten sich dort zwei »Königinnen über ihre Schicksale in der Oberwelt«.[70] Der ehrbar-provinzielle Geistliche stellt beide Königinnen als Opfer von Justizmorden dar, allerdings dient die Kontrastierung der Herrscherinnen dazu, Marie Antoinette in einem besseren Licht erscheinen zu lassen.[71] Denn während Marie Stuart durchaus als fehlerhaft und triebgesteuert dargestellt wird, ist Marie Antoinette völlig unschuldig. Ihre Leiden überbieten mithin die der schottischen Königin, wie selbst Marie Stuart eingestehen muss.

Frankreich, 8. März 1791, in: Politische Gespräche der Todten. Des sechsten Jahrgangs Erster Band. Für das Jahr 1791, S. 73–80, hier S. 76.

68 o. p. q., [Rezension von] Schilderung des Lebens und Charakters der Königinn Marie Antoinette von Frankreich. Von dem Verfasser der Lebens und Regierungsgeschichte Ludwigs XVI. Bremen, bey Wilmanns. 1794. Erster Theil. S. 150 in 8. Mit dem Bildnisse der Königinn, in: Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung, 31. März 1794, Sp. 633.

69 Vgl. Reinhard Müller, Gaum, Johann Ferdinand, in: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch, begründet von Wilhelm Kosch, Bd. 6, 3., völlig neu bearbeitete Aufl., Bern und München 1978, Sp. 96 f.

70 Vgl. [Johann Ferdinand Gaum,] Marie Stuart und Marie Antoinette in der Unterwelt. Zwo Königinnen über ihre Schicksale in der Oberwelt. Eine Unterredung, o. O. 1793.

71 Vgl. ebd., S. 98: »Welch ein Schwall von Unfällen, unter denen Sie endlich erliegen mußten! Es sind Züge in Ihrer Geschichte, Madame, die es schwer machen, Ihr Schicksal ohne alle Ausnahme zu beklagen. Aber daran darf wohl niemand zweifeln, daß die Fürstin, die das Schwerdt wider Sie [d. i. Marie Stuart] aufhob, keine gerechte Ansprüche hatte, einer Person Ihres gleichen eine solche Strafe anzuthun.«

Marie Antoinette benennt als Ursache für ihren Tod die verderbliche Wirkung der Philosophie:

> Die Philosophen haben mich und meinen Gemahl auf das Blutgerüste gebracht. Die Philosophie hat Frankreich, das blühendste Königreich Europens, ganz umgekehrt, zerrüttet, und in einen Abgrund des Elends hineingeschleudert, aus dem es sich nicht wird herauswinden können, wenn nicht eine höhere Philosophie die Arme des Mitleidens gegen dasselbe ausstreckt.[72]

Mit dieser Wertung schließt sich Gaum an die gängige ›Philosophenthese‹ an, bei der Revolution handele es sich um die Folge einer antiklerikalen Verschwörung sittenloser Freigeister gegen Thron und Altar,[73] auch wenn die Argumentation seines Totengesprächs durchaus nicht konsistent erfolgt: Denn selbst Marie Antoinette weist auf den zerrütteten Zustand der Staatsfinanzen hin und betont, der Protest sei aus legitimen Gründen erfolgt.[74]

Eine wesentliche Argumentationsrichtung des Gesprächs läuft darauf hinaus, Marie Antoinette auf Kosten Marie Stuarts zu exkulpieren – *tertium comparationis* ist die moralische Reinheit. So erwähnt Marie Stuart, sie habe »eine Menge Geschichtchen« über Marie Antoinette gehört.[75] Damit kommt das Thema der Pamphletliteratur ins Spiel – und das antirevolutionäre Totengespräch gibt der Verleumdeten nun die Gelegenheit, die dort geäußerten Vorwürfe zu entkräften:

> Ich weiß diese Geschichtchen alle. Man schrieb mein Privat Leben. Die Hölle hat seit Jahrtausenden nichts ähnliches ausgeschäumt. Ich verzeihe dem Abgrundsmäsigen Schriftsteller alles, nur das nicht, was seine teuflische Bosheit über meine unvergessliche Mutter, über die gute, weise und keusche Marie Theresie, hingeklekt hat. Ach nein! auch dieß verzeihe ich ihm; Denn dadurch hat er seiner Schandschrift das unbetrügliche Siegel der unerhörtesten Lüge aufgedrückt.[76]

72 [Gaum,] Marie Stuart und Marie Antoinette in der Unterwelt, S. 4.
73 Vgl. den Überblick von Wolfgang Albrecht, Aufklärung, Reform, Revolution oder »Bewirkt Aufklärung Revolutionen?« Über ein Zentralproblem der Aufklärungsdebatte in Deutschland, in: Lessing Yearbook 22 (1990), S. 1–75; Von ›Obscuranten‹ und ›Eudämonisten‹. Gegenaufklärerische, konservative und antirevolutionäre Publizisten im späten 18. Jahrhundert, hg. von Christoph Weiß in Zusammenarbeit mit Wolfgang Albrecht, St. Ingbert 1997.
74 Vgl. [Gaum,] Marie Stuart und Marie Antoinette in der Unterwelt, S. 113.
75 Ebd., S. 111.
76 Ebd.

Gaum trennt also scharf zwischen den beiden Monarchinnen – die Aufwertung Marie Antoinettes erfolgt auch durch den Kontrast. Marie Antoinette selbst betont: »Hätte ich mir solche Dinge vorzuwerfen, wie wenig wollte ich über mein hartes Schicksal klagen!«[77] Damit ist auch die Hauptstrategie der apologetischen Texte benannt: Marie Antoinette ist moralisch fehlerfrei, liebende Mutter und Opfer blutdurstiger Unmenschen im pathologischen »Freyheitsschwindel«,[78] die sie bewusst und skrupellos moralisch diskreditieren.

Schillers *Maria Stuart* – ein Drama über Marie-Antoinette?

Die deutschen literarischen Texte über Marie-Antoinette lassen sich also in ihrer überwiegenden Zahl auf eine klare apologetische Tendenz festlegen: Während die Dramen die französische Königin als unschuldige Märtyrerin inszenieren, die das Mitleid und die Bewunderung des Publikums erregt, dienen die Dialoge und Totengespräche dazu, sie im Kontrast mit historischen Vorgängerinnen zu rühmen. Gerade Maria Stuart erscheint mehrfach als negative Kontrastfolie, von der sich Marie-Antoinette umso positiver abhebt.

Diese Befunde machen deutlich, weshalb der Zusammenhang von Schillers *Maria Stuart* mit diesem Textkorpus für Zeitgenossen prekär erscheinen musste: Nicht nur, dass Schiller die negative historische Kontrastfigur zur Heldin wählte, er dramatisierte auch ihren Tod in einer Weise, die kaum noch etwas mit der traditionellen Bewunderungsästhetik zu tun hat, wie sie die Marie-Antoinette-Dramen prägt. Denn gerade die Ästhetik des Erhabenen, die den Schlussakt des Dramas bestimmt,[79] setzt eine sinnliche Figur voraus. Zudem entschied sich Schiller ganz bewusst dagegen, seine Hauptfigur zu idealisieren. Anders gesagt: Setzte man die Handlung von Schillers Drama explizit in Bezug zu Marie-Antoinette, so käme man nicht umhin, ein durchaus negatives Bild der französischen Königin abzuleiten. Der Kontrast zur öffentlichen Wahrnehmung Marie-Antoinettes in Deutschland könnte größer kaum sein.

Aber bezieht sich Schillers Drama überhaupt auf Marie-Antoinette? Schließlich betonte der Autor regelmäßig, so etwa am 3. August 1795, es sei »im buch-

77 Ebd., S. 47.
78 Ebd., S. 127.
79 Vgl. den konzisen Aufriss von Anke Detken, Das Sterben inszenieren. Der Tod erhabener Heldenfiguren in Schillers *Fiesko* und *Maria Stuart*, in: Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag, hg. von Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann, Göttingen 2011, S. 73–97.

stäblichsten Sinne wahr, daß [er] gar nicht in [s]einem Jahrhundert lebe«. Obwohl er sich »habe sagen lassen, daß in Frankreich eine Revolution vorgefallen« sei, so sei »dieß ohngefehr, das wichtigste, was [er] davon« wisse.[80] Was der Ehrenbürger der Französischen Republik hier behauptet,[81] ist aber offenkundig nicht wörtlich zu nehmen – zu deutlich sind die konkreten Bezugnahmen auf die Zeitläufte gerade auch in seinen literarischen Werken der Jahre um 1800.[82] Zwar leugnete der Autor Schiller seine Zeitgenossenschaft, seine Werke jedoch bezeugen sie. Denn nicht nur in den philosophischen Schriften, sondern ebenso in Gedichten wie dem *Lied von der Glocke* oder in den Dramen der letzten Lebensjahre sind die Resonanzen der Französischen Revolution nachweisbar.

Wiederholt wurde mit guten Argumenten dafür plädiert, auch in dem Trauerspiel *Maria Stuart* (1800) einen Nachhall des Jahrhundertereignisses zu sehen. Parallelen zwischen Marie-Antoinette und der Titelheldin legen nahe, das Schiller'sche Drama auch als Versuch einer ästhetischen Diagnose politischer und zeithistorischer Problemstellungen zu lesen.[83] Die österreichische Zensur jedenfalls stellte diese Verbindung her und verbot das Stück, dessen Wiener Erstaufführung dann auch erst am 29. Dezember 1814 in bearbeiteter Form stattfinden konnte.[84] Ein Grund für das Verbot liegt sicher in etlichen antikatholischen Äußerungen der *dramatis personae* und der Darstellung des Abendmahlsakraments auf der Bühne, vor allem aber wurde *Maria Stuart* »wegen des Motivs der Exekution der Königin, das an die Hinrichtung Marie-Antoinettes erinnerte«,[85] von der Bühne verbannt. Dass man in Österreich besonders emp-

80 Friedrich Schiller, Brief an Johann Friedrich Reichardt, 3. August 1795, in: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 12: Briefe 1795–1805, hg. von Norbert Oellers, Frankfurt a. M. 2002, S. 30–32, hier S. 31.

81 Vgl. Ehrhard Bahr, Der *Räuber*-Autor als Ehrenbürger der Französischen Republik, in: Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag, hg. von Richard Fisher, Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 147–152; Jeffrey L. High, Schillers Plan, Ludwig XVI. in Paris zu verteidigen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 39 (1995), S. 178–194.

82 Vgl. Schings, Revolutionsetüden, S. 13–144.

83 Vgl. Hildburg Herbst, Herz, Seele und Gewissen: Aktualisierung eines historischen Stoffes in *Maria Stuart*, in: Ethik und Ästhetik, S. 235–246, hier insb. S. 236. Dort diskutiert Herbst mögliche Bezüge von Schillers Dramenfigur zu Marie-Antoinette, Katharina der Großen und Maria Theresia.

84 Vgl. Heinrich Hubert Houben, Hier Zensur, wer dort? Antworten von gestern auf Fragen von heute, Leipzig 1918, S. 134.

85 Norbert Bachleitner, Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Mit Beiträgen von Daniel Syrovy, Petr Píša und Michael Wögerbauer, Wien, Köln und Weimar 2017, S. 311. Vgl. ebd.: »Die Tübinger Erstausgabe der Tragödie (*Maria Stuart*,

findlich reagierte, lag auf der Hand, war doch Marie-Antoinette die Tante von Kaiser Franz II.

Doch darf dieser Befund nicht dazu verleiten, *Maria Stuart* als ein Drama zu deuten, das in historischer Rückprojektion das Schicksal Marie-Antoinettes darstellen würde.[86] Vielmehr liegen die Bezüge auf einer abstrakteren Ebene: Schillers Trauerspiel verhandelt grundlegende historische, politische und juristische Fragen, die angesichts der Revolution neue Brisanz bekamen. In diesem Zusammenhang dient die Überblendung der Schicksale von Maria Stuart und Marie-Antoinette dazu, die Kontinuitäten sowohl politischer Herrschaftspraxis als auch der Wahrnehmung und Wertung weiblicher Herrscherfiguren zu profilieren. Wie gezeigt wurde, weisen die Details von Marias Gefangenschaft große Ähnlichkeiten mit der Marie-Antoinettes in der Conciergerie auf.[87] Vor allem aber erinnert die Sexualisierung der schottischen Monarchin an das durch die Pamphletliteratur weit verbreitete und in den apologetischen Schriften immer aufs Neue entkräftete Bild Marie-Antoinettes als »Verführerin«.[88] Die »gewissermaßen öffentliche Biographie«[89] Maria Stuarts ähnelt der Marie-Antoinettes. Wenn sich Elisabeth im dritten Akt von ihrer Rivalin distanziert, indem

Cotta, 1801) wurde im Mai 1801 umgehend mit dem strengsten Decisum ›damnatur‹ belegt. Im Jahr 1809 (offensichtlich während der Monate der französischen Besatzung) erschienen zwei Wiener Ausgaben des Stücks (bei Wallishausser und bei Pichler). 1810, und das ist eines der vielen Rätsel, die die Zensurgeschichte bereithält, folgte eine Ausgabe des Stückes bei Doll, deren Text ebenfalls vollständig ist. Der Grund mag darin liegen, dass es sich um eine Ausgabe von Schillers gesammelten Werken handelt, die nur für ein zahlenmäßig begrenztes Publikum erschwinglich war. Im Fall solcher Ausgaben galt die Richtlinie, gegebenenfalls auch in Einzelausgaben verbotene Stücke passieren zu lassen.« (Herv. im Orig.)

86 Vgl. aber Otto W. Johnston, Schillers politische Welt, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998, S. 44–69, hier S. 62: »In *Maria Stuart* fanden nicht die politischen Fragen des sechzehnten Jahrhunderts, wohl aber die politischen Zentralfragen der Französischen Revolution – die Kabalen der émigrés, der Königsmord in Paris und der Kampf zweier Herrschaftsformen am Ende des 18. Jahrhunderts – einen starken Widerhall.« (Herv. im Orig.)

87 Vgl. Alt, Klassische Endspiele, S. 143 f. Der Schleier Maria Stuarts, den Alt, ebd., S. 149, als Anspielung auf Marie-Antoinette versteht, findet sich allerdings bereits in historischen Quellen über Maria Stuart. Vgl. Allgemeine Weltgeschichte. Im Englischen herausgegeben von Wilh. Guthrie und Joh. Gray. Uibersetzt und verbessert von Johann Matthias Schroeck, Professor der Dichtkunst zu Wittenberg, Bd. 42, Brünn 1787, S. 219.

88 Alt, Klassische Endspiele, S. 145.

89 Walter Hinderer, Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, S. 261–285, hier S. 280.

sie betont, es koste »nichts, die allgemeine Schönheit / Zu sein, als die gemeine sein für alle«,[90] so liegt der Bezug zu den Schmähungen Marie-Antoinettes klar auf der Hand. *Maria Stuart* ist ein Drama über den Nexus von Sexualität und Herrschaft, ein Stück, das Bedeutungszuschreibungen und Denunziationen thematisiert.[91] Auch der Umstand, dass Marias erotische Anziehungskraft als politisch bedrohlich verstanden wird, deckt sich mit Vorwürfen gegen Marie-Antoinette. Hier entsprechen sich die Verschwörungsängste des 16. und des 18. Jahrhunderts.[92]

Maria Stuart ist in wesentlichen Teilen ein Drama über juristische Fragen.[93] Das Thema des Prozesses und der Rechtsbeugung sind sicher ein Echo der Prozesse gegen Ludwig XVI. und Marie-Antoinette. So beklagt Maria Stuart gleichsam als »Adeptin Montesquieus«,[94] dass sie keinen gerechten Prozess erwarten könne, weil keine Gewaltenteilung herrsche:

> Ich zweifle nicht, daß ein Gesetz, ausdrücklich
> Auf mich gemacht, verfaßt, mich zu verderben,
> Sich gegen mich wird brauchen lassen – Wehe
> Dem armen Opfer, wenn derselbe Mund,
> Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht![95]

Die Kritik der Dramenfigur, dass Richter und Ankläger identisch seien, wurde auch bei den Prozessen gegen das französische Königspaar vorgebracht. In Heubergers *Marie Antoinette im Elysium* beklagt Ludwig XVI., er und seine Frau seien der »Willkühr einer Parthey preis gegeben, die Kläger, Richter und

90 Friedrich Schiller, Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5: Dramen IV, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996, S. 9–148 [Text] und S. 536–597 [Kommentar], hier S. 88.

91 Vgl. die anregende Lektüre von Alexander Pleschka, Penetrierende Blicke: Marie-Antoinette und Schillers »Maria Stuart«, in: »Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht«. Über den Blick in der Literatur. Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag, hg. von Kenneth S. Calhoon u. a., Berlin 2010, S. 117–130.

92 Vgl. Schiller, Maria Stuart, S. 13: »Die Blutgerüste füllen sich für sie / Mit immer neuen Todesopfern an, / Und das wird nimmer enden, bis sie selbst, / Die Schuldigste, darauf geopfert ist. / – O Fluch dem Tag, da dieses Landes Küste/ Gastfreundlich diese Helena empfing.«

93 Vgl. Oliver Bach, »Der freie Wille der Elisabeth allein«. Politik und Recht in Friedrich Schillers *Maria Stuart* (1800), in: Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk, hg. von Matthias Löwe und Gideon Stiening, Baden-Baden 2021, S. 103–141; Yvonne Nilges, Schiller und das Recht, Göttingen 2012, S. 291–316.

94 Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, Bd. 2, 2., durchgesehene Aufl., München 2004, S. 501.

95 Schiller, Maria Stuart, S. 37.

Souverain zugleich ist«.[96] Die Ratgeber Elisabeths »sprechen in der Tat die Sprache des Konvents.«[97] Insofern können Teile von *Maria Stuart* auch als Echo jener Verteidigungsschrift für Ludwig XVI. gelten, die Schiller plante, aber nie abschloss.[98]

Auch wenn *Maria Stuart* »ein politisches Drama mit verborgenen (aber durchaus evidenten) Bezügen zur Zeitgeschichte des 18. Jahrhunderts« ist,[99] so unterscheidet sich seine Art der Bezugnahme diametral von den oben diskutierten zeithistorischen Stücken. Neben den ganz offensichtlichen Unterschieden – es geht nicht um eine Revolution, sondern um die Konkurrenz zweier Monarchinnen – liegt eine wesentliche Differenz in der Dramenästhetik, die aber wiederum Konsequenzen für eine politische Deutung in Bezug auf Marie-Antoinette zeitigt. Während die Hauptfiguren in der antirevolutionären Dramatik durch ihren Tod primär Bewunderung und Mitleid erregen sollen, zielt das Sterben der Schiller'schen Hauptfigur auf eine erhabene Wirkung. Um diese zu erzielen, muss aber präsent sein, worüber sich Maria erhebt. Mit anderen Worten: Die Wirkung wird umso größer, je stärker die sinnlichen Fallstricke sind, die schließlich überwunden werden.[100] Entsprechen betonen Nebenfiguren wie Burgoyn, dass ihr »noch ein schwerer Kampf« bevorstehe;[101] und auch die letzte Begegnung mit Leicester dient dazu, durch einen Moment der Anfechtung Marias schlussendliche Beherrschtheit als mühsam errungen darzustellen.[102] Wenn Marias Tod bei den Rezipient:innen ein Gefühl des Erhabenen bewirken soll, so bedeutet das aber nicht, dass sie in sittlicher Hinsicht als vorbildlich gelten muss.[103]

96 [Heuberger,] Marie Antoinette im Elysium, S. 10.

97 Maria Carolina Foi, Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von *Maria Stuart*, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, S. 227–242, hier S. 232.

98 Vgl. High, Schillers Plan, Ludwig XVI. in Paris zu verteidigen.

99 Alt, Klassische Endspiele, S. 143.

100 Vgl. Friedrich Schiller, Über das Pathetische, in: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, Frankfurt a. M. 1992, S. 423–451, hier S. 423: »Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freie Prinzip in uns kenntlich; der Widerstand aber kann nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden.«

101 Schiller, Maria Stuart, S. 127.

102 Vgl. ebd., S. 140. In der Szeneanweisung realisiert sich genau das Programm des Erhabenen.

103 Vgl. aber Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, Bd. 2, S. 506, der hervorhebt, eine »moralisch makellose[] Haltung« Marias sei im Dramentext nicht festzustellen. Das ist zweifellos so, ändert aber nichts, ist doch laut Schiller eine solche Einstellung schlechterdings nicht für eine erhabene Wirkung erforderlich.

Ganz im Gegenteil betont Schiller, es sei eine »offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fodert, und um das Reich der Vernunft zu erweitern die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen« wolle.[104] Es ginge an Schillers Konzept des Erhabenen vorbei, wollte man kritisieren, dass Maria auch am Ende des Dramas nicht frei von menschlichen Schwächen ist. Sie stirbt nicht als vollkommenes Individuum, sondern als innerlich freier Mensch, dessen Anblick wiederum ästhetisches Wohlgefallen generiert.[105]

* * *

Der erhabene Tod eines sinnlichen Charakters, der offensichtliche Verfehlungen begangen hat, wie ihn Schiller hier inszeniert,[106] steht in offenkundigem Kontrast zu den reinen und unschuldigen Königinnen der apologetischen Dramatik über Marie-Antoinette.[107] Nicht nur, dass die Hinrichtung auf der Bühne geeignet war, kaum verheilte Wunden aufzureißen und das Skandalon des Königinnenmordes öffentlich zu wiederholen, die spezifische Gestaltung der ins erhabene Register übergegangenen Königin konnte, dachte man sie zu Ende, die Legitimität monarchischer Autoritäten untergraben: Weder die affektgesteuerte ›Sünderin‹ Maria noch die persönliche Verantwortung souverän abwälzende ›Technikerin der Macht‹ Elisabeth taugen als Exponentinnen der Monarchie. Gerade Marias erhabener Tod setzt Verfehlungen der Figur voraus – die »volle Ladung des Leidens«,[108] der Schiller sowohl seine Figuren als auch sein Publikum aussetzen wollte, braucht gemischte Charaktere. Hinge-

104 Schiller, Über das Pathetische, S. 451.

105 Vgl. Paul Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004, S. 308: »Maria stirbt als erhabene Heldin, aber dennoch bleibt ihre Erhabenheit bis zuletzt durch die ständig lauernde Gefahr des Rückfalls in die Falle der Sinnlichkeit problematisch.« Barone beschreibt hier die Sachverhalte des letzten Akts korrekt, allerdings liegt gerade darin, dass Maria als gefährdet dargestellt wird, das Moment, das die erhabene Wirkung ungemein steigert.

106 Damit setzt er sich von Gentz ab, dessen »eindeutig legitimistisches Porträt« sich den »konservativen und konterrevolutionären Theaterbemühungen, welche damals die Tugenden der unglücklichen königlichen Familie Frankreichs verteidigten« annähert (Foi, Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen, S. 231).

107 Vgl. Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen, S. 301: »Bewunderung wird nach der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts durch die Größe und Erhabenheit des *Charakters* ausgelöst, nicht aber durch die Handlungsführung.« (Herv. im Orig.) In *Maria Stuart* liegen genau umgekehrte Verhältnisse vor.

108 Schiller, Über das Pathetische, S. 424.

gen zielte die apologetische Literatur über Marie-Antoinette auf Vereindeutigung; eine Läuterung durfte man ihr – gerade nach ihrem gewaltsamen Tod[109] – auf keinen Fall unterstellen, da dies ja das Eingeständnis früherer Verfehlungen bedeutet hätte. Man kann durchaus vermuten, dass die moralische Komplexität des gemischten Charakters, der so gar nichts mit den verklärten Marie-Antoinettes der antirevolutionären Publizistik und Dramatik gemein hat, mit für das österreichische Verbot des Dramas verantwortlich war.

Schillers *Maria Stuart* ist gerade kein frühes Zeitstück, sondern ein Drama, das in klassischer Formstrenge einen überzeitlich gültigen Konflikt verhandelt, dessen Aktualität auch für ein zeitgenössisches Publikum, dem Prozess und Hinrichtung Marie-Antoinettes vor Augen standen, unmittelbar ersichtlich war. Wenn ein Rezensent von Buris *Marie Antonie* unterstreicht, es sei »übrigens sonderbar, daß die Ereignisse der wahren Geschichte, von denen man auf den ersten Anblick glauben sollte, daß sie ohne große Mühe zu einem Trauerspiel verarbeitet werden könnten, mehrere mißlungene Versuche veranlass[t]en, ehe sie nach ihrer ganzen Reichhaltigkeit benutzt w[ü]rden«,[110] so beschreibt das ansatzweise die Differenz zwischen der apologetischen Gebrauchsdramatik und der Dramenpraxis Schillers: Wo es darum geht, mit klarer Wirkintention unmittelbar Zeitgeschichte zu dramatisieren, neigen die entsprechenden Stücke zu propagandistischer Eindeutigkeit bei großer formaler Offenheit; Schiller hingegen kann aus der historischen Distanz mit poetischen Lizenzen (besonders die erdichtete Begegnung der beiden Königinnen) historische und juristische Fragen verallgemeinernd behandeln – in der geschlossenen Form der klassischen Tragödie.

109 Albrechts zu Lebzeiten des Königspaares veröffentlichter Schlüsselroman stellt hingegen dar, wie die flatterhafte Uranie (Marie-Antoinette) durch die Revolution schließlich zur Mutterliebe bekehrt wird. Vgl. [Albrecht,] Uranie, Königin von Sardanapalien im Planeten Sirius, Bd. 2, S. 157: »Uranie kann der Fehler so viele haben, wie man schon aus dem Laufe dieses Werkgens abnehmen kann, allein sie waren wirklich mehr Fehler des Leichtsinnes und der Mißleitung als der Boßheit.« Vgl. ebd., S. 191: »Aber Uranie! wozu brachten dich auch diese Ideen? O sie brachten dich zu der seeligsten aller Empfindungen, zum Muttergefühl!«

110 [Rezension von] Marie Antonie von Oesterreich, Königin in Frankreich, ein Trauerspiel in vier Aufzügen, vom Verfasser des Ludwig Capet. 1794. 180 S., in: Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 182, Juli 1795, Sp. 22 f., hier Sp. 23.

PHILIP KRAUT

STRONG UND *WEAK TIES* DER PHILOLOGIE ÜBER KOLLABORATIVE ARBEIT IN DER FRÜHPHASE DES *DEUTSCHEN WÖRTERBUCHS*

Abstracts:

Eine netzwerksoziologische Analyse des *Deutschen Wörterbuchs* (DWB) erhellt die Gründe für dessen Krisen aus einer neuen Perspektive: Mit dem Zuschnitt der Autorschaft auf die Brüder Grimm und der Nichtbeteiligung sozial eng verbundener Kollegen (*strong ties*) wurde die Ausarbeitung des Projekts stark verzögert. Eine breite paritätisch organisierte Verfasserschaft durch schwache soziale Verbindungen (*weak ties*) wie beim *Brockhaus* kam in der Frühphase des DWB ebenfalls nicht zustande. Innovativ und projektkonstituierend war jedoch die umfangreiche Quellenexzerption durch *weak ties*, vor allem im Vergleich mit den weniger kooperativ organisierten früheren Wörterbüchern von Adelung und Campe.

An analysis of the *Deutsches Wörterbuch* (DWB) in the framework of social network theory sheds light on the reasons for its crises from a new perspective: the project's execution was severely delayed by the restriction of authorship to the Brothers Grimm and the non-participation of colleagues with strong social ties. Moreover, a broader and more balanced distribution of authorship along weak ties was not established in the early phase of the DWB, as was to be the case with the *Brockhaus*. Nevertheless, the innovative strategy of extensive source excerption by numerous external contributors (weak ties) was constitutive for the project, especially when compared with the earlier and less cooperatively organized dictionaries of Adelung and Campe.

Die Brüder Grimm galten spätestens seit ihrer Göttinger Protestation und Entlassung im Dezember 1837 als Prominenz der deutschen Philologie. Ihr Schicksal beschäftigte in der Folge lange die deutsche Presse und mobilisierte liberale Poeten wie Hoffmann von Fallersleben gegen die absolutistische Willkür Ernst Augusts von Hannover.[1] Jacob Grimm musste Göttingen verlassen; Mitte Oktober 1838 zog Wilhelm Grimm mit der Familie zu seinem Bruder nach Kassel. In dieser Zeit bis zum Umzug der Brüder Grimm in die Berliner Lennéstraße 8

1 Vgl. Hans Kück, Die »Göttinger Sieben«. Ihre Protestation und ihre Entlassung im Jahre 1837, Berlin 1934, S. 125–133. – Für kritische Lektüren meines Textes danke ich herzlich Prof. Dr. Alan Kirkness, Prof. Dr. Steffen Martus und Dr. Jasper Schagerl.

© 2025 Philip Kraut, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-005 | CC BY-NC-ND 4.0

im März 1841 begann die bis in die Gegenwart reichende Geschichte des *Deutschen Wörterbuchs* (DWB), dessen Anfänge eng mit der Göttinger Protestation verknüpft sind.[2] Unter den Initiatoren des Göttinger Vereins, der den Lebensunterhalt der sieben entlassenen Professoren auf Spendenbasis sichern sollte, wirkten auch die beiden Verleger Karl Reimer und Salomon Hirzel, die Inhaber des Leipziger Verlags Weidmannsche Buchhandlung.[3]

Am 3. März 1838 schrieb Reimer an Wilhelm Grimm, um ihm und seinem Bruder die Leitung über ein geplantes neuhochdeutsches Wörterbuch anzubieten, das »nur unter Ihrer Leitung […] das rechte Gedeihen haben und das werden könne, was es müsse«,[4] während Moriz Haupt – damals Dozent für Klassische und Deutsche Philologie in Leipzig – in einem inliegenden Brief eine mögliche Architektur des DWB vorschlug: Anwendung der »ergebnisse geschichtlicher sprachforschung […] auf die lebende sprache«, Verzeichnung ihres »reichthum[s] von Luther bis auf Goethe«, Angabe »sichere[r] etymologien in aller kürze« und die Darlegung der »geschichte der wörter durch reichliche beispiele«.[5] Damit formulierte der junge Philologe Haupt – nicht die Brüder Grimm – das grundsätzliche Programm des DWB, wobei er nicht sich selbst, sondern nur Jacob und Wilhelm Grimm im Stande sah, das Wörterbuch zu planen und zu redigieren.

2 Vgl. überblicksmäßig Alan Kirkness, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, in: Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts, hg. von Ulrike Haß, Berlin und Boston 2012, S. 211–232.

3 Vgl. Alan Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863. Dokumente zu den Lexikographen Grimm. Mit einem Beitrag von Ludwig Denecke, Stuttgart 1980, S. 51 f. und Steffen Martus, Die Brüder Grimm. Eine Biographie, 2. Aufl., Berlin 2010, S. 390–398.

4 Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und Karl Reimer, hg. von Alan Kirkness, in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit den Verlegern des »Deutschen Wörterbuchs« Karl Reimer und Salomon Hirzel, hg. von Alan Kirkness unter Mitarbeit von Simon Gilmour, Stuttgart 2007, S. 49–170, hier S. 56, Nr. 8. Im Folgenden zitiert: Kirkness, Bw. Grimm–Reimer; der im selben Band, S. 185–692, edierte Briefwechsel entsprechend: Kirkness, Bw. Grimm–Hirzel.

5 Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und Moriz Haupt, hg. von Jürgen Jaehrling und Uwe Meves, in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Gustav Freytag, Moriz Haupt, Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Franz Joseph Mone, hg. von Philip Kraut u. a., Stuttgart 2015, S. 49–184, hier S. 97, Nr. 31. Im Folgenden zitiert: Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Haupt; der im selben Band, S. 15–48, edierte Briefwechsel: Kraut, Bw. Grimm–Freytag, sowie S. 185–364: Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Hoffmann.

Dieser tentative Beginn des *Deutschen Wörterbuchs* wird vielleicht diejenigen verwundern, die das lexikographische Großunternehmen[6] vor allem unter dem metonymischen Werknamen *Der Grimm* kennen, dessen erster Band zudem noch mit einem Frontispiz des Brüderpaars in der Art von Klassikerausgaben ausgestattet ist.[7] Schon die obigen, die Entstehungskonstellation des DWB beleuchtenden Hinweise zeigen aber ein anderes Bild. Neben den späteren Verfassern des Wörterbuchs wirkten mehrere Akteure an der Planung und Entstehung des Werks mit: zwei junge, engagierte Verleger[8] und ein ebenso junger und engagierter wissenschaftlicher Kollege der Grimms. Reimer, Hirzel und Haupt aber waren – wie im Folgenden dargestellt wird – bei Weitem nicht die einzigen Kollaboratoren. Das Grimm'sche Wörterbuch war von Anfang an ein Kooperationsprojekt, das ohne kollaborative Praktiken nicht zu bewerkstelligen war.[9]

Die rezente Literaturtheorie hat aus der soziologischen Kooperations- und Netzwerkforschung erfolgreich theoretische Grundannahmen und Werkzeuge übernommen, mit denen werkgenetische Konstellationen aus der deutschen Literatur- und germanistischen Fachgeschichte aus neuen, aufschlussreichen Perspektiven beobachtet werden können.[10] So ist jede Form wissenschaftlicher

6 Vgl. allgemein Carlos Spoerhase, *Big Humanities*. ›Größe‹ und ›Großforschung‹ als Kategorien geisteswissenschaftlicher Selbstbeobachtung, in: Geschichte der Germanistik 37/38 (2010), S. 9–27 (dazu ebd., S. 27–31, die Anmerkungen Hans-Harald Müllers).

7 Vgl. etwa Daniel Fulda, Woran erkennt man einen Klassiker? Frontispize und Kupfertitel als Klassifizierungsinstrumente in Werkausgaben zeitgenössischer Autoren im 18. Jahrhundert, in: Oxford German Studies 51 (2022), S. 407–436.

8 Vgl. auch Steffen Martus und Carlos Spoerhase, Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften, Berlin 2022, Kapitel 6 »Publizieren als Kollaborationspraxis«, insb. S. 115–117 über die Kooperation geisteswissenschaftlicher Großprojekte mit Verlagen.

9 Vgl. auch Steffen Martus, Literaturwissenschaftliche Kooperativität aus praxeologischer Perspektive – am Beispiel der ›Brüder Grimm‹, in: Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften, hg. von Stefanie Stockhorst, Marcel Lepper und Vinzenz Hoppe, Göttingen 2016, S. 47–72, zum DWB insb. S. 50 f. – Zu den mitunter synonym verwendeten Begriffen ›Kooperation‹, ›Kollaboration‹ etc. vgl. Stefanie Stockhorst, Marcel Lepper und Vinzenz Hoppe, Vom Nutzen und Nachteil der Kooperation für die Philologien. Ein Problemaufriss, in: Symphilologie, S. 9–23, hier insb. S. 17 sowie Carlos Spoerhase und Erika Thomalla, Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert, in: ZfdPh 139 (2020), S. 145–163, hier insb. S. 148.

10 Vgl. zusammenfassend Erika Thomalla, Carlos Spoerhase und Steffen Martus, Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 29 (2019), H. 1, S. 7–23.

Tätigkeit in einem weiten Sinn immer schon kooperativ angelegt, denn wissenschaftliche Erkenntnisse wurden und werden von anderen Akteuren »vermittelt, wahrgenommen, diskutiert, anerkannt, fortgeschrieben und eventuell auch wieder verworfen«;[11] auch der genuin literarische Text ist »in der Regel nicht bloß das Produkt einsamer Autorschaft, sondern das Ergebnis einer Kooperation unterschiedlicher Akteure […], deren Interessen nicht immer harmonisieren«.[12]

Die Metapher eines Netzes kann in der Beschreibung historisch beobachtbarer wissenschaftlicher und literarischer Praktiken aber leicht in die Irre führen. Kooperative Verbindungen zwischen Akteuren sollte man sich nicht als gleichmäßige, symmetrische Gitter oder perfekte sternförmige Konstellationen vorstellen, sondern Netzwerke entstehen kontingent und unterliegen großen quantitativen und qualitativen Variationen. Einige Knotenpunkte sind mit vielen anderen verbunden, andere dagegen mit relativ wenigen; manche Verbindungen sind relativ stark, manche relativ schwach (*strong* und *weak ties* nach Mark Granovetter),[13] ihr Übergang ist graduell. Eine starke Verbindung heißt: mehr investierte Zeit, höhere Intensität, Reziprozität und Emotionalität der Verbindung; schwächere sind durch geringere zeitliche und emotionale Intensität gekennzeichnet.[14] Die Pointe Granovetters und seiner Nachfolger ist, dass gerade die schwächeren Beziehungen effizienter und lohnender sind als die starken; sie überbrücken die Lücken zwischen einander unbekannten Akteuren und ihren wiederum stark verbundenen Netzwerken, sie reichen weiter als starke Verbindungen, übermitteln bisher unbekannte, aber besonders relevante Informationen. Jüngst hat eine groß angelegte, in *Science* publizierte Studie Granovetters These über die Stärke der *weak ties* auf dem Versuchsfeld des Arbeitsmarktes grundsätzlich empirisch bestätigt; Kriterium für den Erfolg einer sozialen Verbindung war dort die durch eine schwache Verbindung geglückte Einstellung eines Bewerbers in einer Firma.[15]

Die Entstehungsgeschichte des DWB drängt sich als Untersuchungsgegenstand einer netzwerktheoretisch informierten Wissenschaftshistoriographie auf, denn seine Geschichte ist gut erforscht, große Teile der begleitenden histori-

11 Stockhorst, Lepper und Hoppe, Vom Nutzen und Nachteil der Kooperation für die Philologien, S. 17.

12 Spoerhase und Thomalla, Werke in Netzwerken, S. 145.

13 Vgl. Mark Granovetter, The Strength of Weak Ties, in: American Journal of Sociology 78 (1973), S. 1360–1380.

14 Die Zusammenfassung von Granovetters Thesen folgt Spoerhase und Thomalla, Werke in Netzwerken, S. 157.

15 Vgl. Karthik Rajkumar u. a., A Causal Test of the Strength of Weak Ties, in: Science 377 (2022), S. 1304–1310.

schen Quellen liegen ediert vor, die Dutzenden am DWB mitwirkenden Akteure sind größtenteils bekannt. Detaillierte inhaltliche Auswertungen dieser Quellen fehlen aber nach wie vor.[16] Was würde aus einer evaluativen Perspektive ein Erfolg oder Misserfolg der kollaborativen Beziehungen rund um das DWB bedeuten? Und anhand welcher Kriterien kann die Stärke oder Schwäche starker beziehungsweise schwacher Verbindungen eines großen kollaborativen Projekts wie des DWB in der historiographischen Rückschau bewertet werden? Der Erfolg des Projekts müsste wohl an seinen selbst gesteckten Zielen und im Vergleich mit zeitgenössischen ähnlichen Projekten gemessen werden, denn klar abgrenzbare, in allen wichtigen Hinsichten gültige und quantifizierbare Kriterien für den Erfolg einer kollaborativen Verbindung, wie sie in der aktuellen Sozialforschung statistisch verarbeitet werden,[17] wurden für die Entstehungsgeschichten geisteswissenschaftlicher Großprojekte meines Wissens noch nicht aufgestellt und es erscheint mir zweifelhaft, dass solche Kriterien gefunden werden können.

Ein in der Lebenszeit der Akteure realisiertes Gemeinschaftswerk der damaligen deutschen Philologie, das die Arbeitskraft des Einzelnen nicht überbelastet und Synergieeffekte der verschiedenen Kompetenzen der Akteure bei gleichzeitiger Einheitlichkeit des Werks[18] ausnutzt, wären historisch plausible Ziele des DWB, die grundsätzlich auch von den beteiligten Akteuren geteilt wurden. Obwohl sich das DWB auf lange Sicht als wichtigstes und reichhaltigstes historisches Belegstellenwörterbuch des Deutschen durchsetzen konnte – es gibt immer noch kein gleichwertiges anderes deutsches lexikographisches Werk –, können genannte Ziele des DWB als gescheitert gelten, wie meine folgende historische Rekonstruktion der frühen Organisationsgeschichte des DWB und der netzwerkartigen Beziehungen zwischen den am DWB beteiligten Akteuren in aller Deutlichkeit zeigt. Die Krisen in der Geschichte des DWB wurden – so meine These – auch und vor allem durch strukturelle Probleme der kooperativen Arbeitsteilung begünstigt.

16 »Über das lexikographische Fachgespräch hinaus, das noch detailliert ausgewertet werden müsste, finden sich immer wieder grundlegende Bemerkungen, die über das Wissenschaftsethos der Grimms (und ihrer Briefpartner), deren Wissenschaftsstrategie (nicht zuletzt im Fall ihrer Mentorenschaft […]) sowie über politische Einstellungen Aufschlüsse bieten«. Vgl. Steffen Martus' Rezension von Band 6 der Grimm-Briefausgabe in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 21 (2011), H. 1, S. 192–195, Zitat S. 193.

17 Vgl. Rajkumar u. a., A Causal Test of the Strength of Weak Ties, S. 1304.

18 Vgl. Martus und Spoerhase, Geistesarbeit, S. 118, zum Verhältnis von Gruppenarbeit und Einheitlichkeit der Darstellung.

Das Versprechen der *strong ties*

Die Gründungsszenen des DWB – die oben zitierten Anfragen Reimers und Haupts vom 3. März 1838 an die Brüder Grimm – enthalten die Keimzellen der Problematik kooperativen Arbeitens der folgenden 133 Jahre Entstehungszeit der Erstauflage des DWB. Einerseits schlug das Konzept fehl, den »reichthum von Luther bis auf Goethe«[19] des Neuhochdeutschen samt Etymologie und Belegstellen in einem nur vierbändigen, dem Adelung'schen Wörterbuch[20] vergleichbaren Lexikon abzubilden. Bis 1971 erschienen 16 Bände (32 Buchbindereinheiten) mit Quellenverzeichnis in struktureller wie linguistisch-methodischer Uneinheitlichkeit.[21] Andererseits sollten mit den Brüdern Grimm zwei öffentlich bekannte Fachgelehrte »an der spitze des werkes« stehen, wie Haupt und »die unternehmer« von Anfang an hofften; nur deswegen habe Haupt seine Mitarbeit zugesagt, denn er selbst traue sich »weder genug umsicht bei entwerfung des planes zu, noch genügendes wissen zu alleiniger letzter redaction«, auch »würden ohne Ihre namen taugliche mitarbeiter in erforderlicher anzahl [nicht] zu gewinnen sein«.[22] Das hochgesteckte inhaltliche Ziel des Wörterbuchs – mit seinen Auswirkungen auf den späteren beträchtlichen Umfang – und die Ausarbeitung durch nur zwei Fachleute, auf die es hinauslief, waren von Beginn an zwei inkompatible Größen.[23] Den an der Planung beteiligten Personen schien die Gefahr dieses Widerspruchs entweder nicht bewusst gewesen zu sein oder es wurde von verlegerischer Seite die kritische ökonomische und persönliche Situation der Brüder Grimm nach der Göttinger Protestation gezielt einkalkuliert.

Von Beginn an waren Leipziger Gelehrte und Verleger an der Planung des DWB beteiligt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass schon die frühesten Planungen des DWB in kooperativer Arbeit, das heißt zunächst im Gedankenaustausch und Gespräch, entstanden sind. Reimer und Hirzel hatten offenbar schon seit etwa 1830 die Idee, ein neuhochdeutsches Wörterbuch heraus-

19 Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Haupt, S. 97, Nr. 31.

20 Reimer rechnete »den Umfang des Ganzen [d. i. des DWB] ungefähr dem des Adelungschen Wörterbuchs gleich« (Kirkness, Bw. Grimm–Reimer, S. 58, Nr. 9).

21 Vgl. auch die Kurzcharakteristik von Kirkness, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, insb. S. 211.

22 Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Haupt, S. 97, Nr. 31.

23 So ergebe sich »die funktionale Notwendigkeit der arbeitsteiligen Vorgehensweise bei Aufgaben, welche die Lebensarbeitszeit einer einzelnen Forscherpersönlichkeit überschreiten, bei erheblicher Komplexität des zu untersuchenden Materials oder bei Standortgebundenheit der Quellen«. Stockhorst, Lepper und Hoppe, Vom Nutzen und Nachteil der Kooperation für die Philologien, S. 18.

zugeben. Reimer besprach den Plan schon zu diesem frühen Zeitpunkt mit den Brüdern Grimm in Göttingen und trug ihnen die Herausgabe des Werks an, von der sich die Brüder nicht abgeneigt zeigten.[24] Reimer und später vor allem Hirzel etablierten sich in der Folge als enge Kooperationspartner der Brüder Grimm hinsichtlich des DWB.

Allein schon ihre umfangreichen, inhaltlich reichhaltigen und freundschaftlichen Briefwechsel lassen Reimers und Hirzels Kontakte zu den Grimms als *strong ties* erscheinen (sie zeichnen sich, in Granovetters Worten, aus durch eine »combination of the amount of time, the emotional intensity, the intimacy (mutual confiding), and the reciprocal services«)[25], was auch für Moriz Haupts, Karl Lachmanns und Wilhelm Wackernagels Beziehungen zu den Brüdern Grimm gilt – gerade im Vergleich mit den flüchtigen und kurzen Kontakten der Grimms zu anderen, oftmals persönlich unbekannten Zuarbeitern, den Exzerptoren, die für das DWB Sprachbelege anfertigten. Über die Jahre wurde im Leipziger Kreis[26] rund um Reimer und Hirzel – in ihrem lokalen Netzwerk – der Plan des DWB konkretisiert. Zu diesem Gelehrtenzirkel gehörten auch der spätere »allerfleiszigste[] und einsichtigste[]«[27] Exzerptor Julius Ludwig Klee sowie Moriz Haupt. Von *alleiniger* Verfasserschaft der Grimms war in Haupts oben zitierten Brief noch nicht die Rede, er schrieb von »letzter redaction« sowie vom großen Namen der Brüder Grimm, der Mitarbeiter anlocken würde.[28]

Reimer und Hirzel hatten derweil schon die deutschsprachige philologische Elite in ihre Planungen einbezogen. Reimer schrieb im oben zitierten Brief an Wilhelm Grimm: »Seitdem haben wir die Sache viel bedacht, und zum Theil auch mit Herrn Prof. Lachmann, Wilh. Wakkernagel und andern besprochen«.[29] Karl Lachmann, dessen Brief an Jacob Grimm vom 18. März 1838

24 So Reimer brieflich an W. Grimm (vgl. Kirkness, Bw. Grimm–Reimer, S. 56, Nr. 8).

25 Granovetter, The Strength of Weak Ties, S. 1361.

26 Vgl. zum Intellektuellen- und Gelehrtennetzwerk Reimers und Hirzels auch die Einleitung in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit den Verlegern des »Deutschen Wörterbuchs« Karl Reimer und Salomon Hirzel, S. 23–48, hier S. 31. Zu den Besprechungen des Wörterbuchs zwischen Reimer, Hirzel, Haupt, Dahlmann und Klee in Leipzig vgl. Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 66 f.

27 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1–16 (32 Buchbindereinheiten), Leipzig 1854–1961, Quellenverzeichnis Leipzig 1971, Bd. 1, Sp. LXVII (Vorrede J. Grimms).

28 Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Haupt, S. 97, Nr. 31.

29 Kirkness, Bw. Grimm–Reimer, S. 56, Nr. 8.

grundsätzliche Überlegungen zur Einrichtung des Wörterbuchs enthält,[30] zeigte sich jedoch seiner Mitarbeit gegenüber sehr skeptisch, da er nicht genügend »lexicalisches Talent«[31] habe. Reimer, Hirzel und Haupt konzentrierten ihre Bemühungen, die Brüder Grimm als Verfasser zu gewinnen. Beim DWB spielte auch die ikonische Verehrung, die andere Philologen den Brüdern Grimm entgegenbrachten,[32] allgemein der fachliche Respekt der *scientific community*, eine wichtige Rolle bei der Auswahl der Brüder Grimm.

Dabei war für die Brüder Grimm selbst im Frühjahr und Sommer 1838 keineswegs klar, was genau ihre Aufgabe – Schirmherrschaft unter ihrem Namen, Redaktion, Planung oder Verfasserschaft etc. – bezüglich des Wörterbuchs sein sollte und wer mitarbeiten würde. Wilhelm Grimm schrieb am 2. April 1838 an seinen Bruder, dass er »die Sache nicht beurtheilen« könne; wenn »die eigentliche Last der Ausarbeitung eines Wörterbuchs damit verbunden« sei, »so erregt sie mir einen gewissen Schrecken«; »täglich ein paar Stunden, wie sie sonst die Bibliothek Morgens weggenommen hätte[,]« am Wörterbuch zu arbeiten, sei aber akzeptabel, vor allem mit der »Aussicht unsere Lage zu sichern«.[33] Die Brüder

30 Etwa die Konzeption des DWB nach dem Muster des *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (zuerst Venedig 1612) oder die Aufgabe von externen Mitarbeitern, »Wörter und Formeln aus Büchern« zu exzerpieren. Vgl. Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann, im Auftrage und mit Unterstützung der Preußischen Akademie der Wissenschaften hg. von Albert Leitzmann, mit einer Einleitung von Konrad Burdach, 2 Bde., Jena 1927, Bd. 2, S. 682 f., Nr. 193, Zitat S. 683. Im Folgenden zitiert: Leitzmann, Bw. Grimm–Lachmann.

31 Ebd., S. 683, Nr. 193.

32 Vgl. z. B. den Brief Moriz Haupts an Julius Ludwig Klee vom 15. Oktober 1835: »Deine vermählungskarte habe ich an einen besseren ort gesteckt als an den rasierspiegel: an das doppelbild der brüder Grimm, das über meinem schreibtisch hängt; eine besseren ort wuste ich nicht« (Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Autogr., Haupt, Anhang). Auch der Lexikograph Lexer besaß ein ihn ermutigendes Bild J. Grimms (vgl. Briefwechsel zwischen Jacob Grimm und Matthias Lexer, hg. von Alan Kirkness, in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Rudolf Hildebrand, Matthias Lexer und Karl Weigand, hg. von Alan Kirkness, Stuttgart 2010, S. 85–107, hier S. 98, Nr. 4; dazu auch die oben schon zitierte Rezension von Martus, S. 194); Karl Hartwig Gregor von Meusebach und Friedrich Lisch hängten Grimm-Porträts an ihre Arbeitsplätze (vgl. Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Hoffmann, S. 242, Nr. 24 und Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und Friedrich Lisch, hg. von Holger Ehrhardt, in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Johann Martin Lappenberg, Friedrich Lisch und Georg Waitz, im Anschluss an Wilhelm Braun und Ludwig Denecke hg. von Berthold Friemel u. a., Stuttgart 2022, S. 423–556, hier S. 484, Nr. 17; im Folgenden zitiert: Ehrhardt, Bw. Grimm–Lisch).

33 Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm, hg. von Heinz Rölleke, Teil 1: Text, Stuttgart 2001, S. 620 f., Nr. 371. Im Folgenden zitiert: Rölleke, Bw. Grimm–Grimm.

Grimm stimmten sich brieflich über vertragliche Details wie Auflagenstärke und Honorar ab, die noch mit Reimer verhandelt werden mussten, wobei Wilhelm Grimm Lachmann und Haupt als gleichberechtigte Verfasser in Betracht zog (in der Beilage zum Brief vom 9. April), wodurch »eine wünschens werthe Beschleunigung kann bewirkt werden«; »für ihren Theil« bekämen sie natürlich ein, in Hinsicht auf geteilte Verfasserschaft besonders praktikables, Bogenhonorar.[34]

Den Gedanken, die alleinige Arbeit am DWB zu übernehmen, drückte Jacob Grimm in seinem Brief an Wilhelm Grimm vom 16. April aus, nachdem auch ihm nicht klar war, wie die Leipziger sich die Organisation des Wörterbuchs genau vorstellten.[35] Er könne »nicht einsehen was man unter Beiträgen, unter Redaction des Materials u. dgl. versteht«; es gebe »nur zwei Dinge bei der Sache, die Auszüge als Vorarbeit und die eigentliche Ausarbeitung«; Lachmann und Haupt könnten bei beidem helfen, »aber sonst etwas können sie nicht thun«; er schlug vor, zunächst zu testen, »ohne einen Vorschlag zu machen und ohne einen anzunehmen«, ob »wir allein die Arbeit überwältigen können«, denn erst dann »gelangen wir zu einem Maßstab, u. wissen was zu thun ist und wie weit unsere Kräfte gehen«.[36] Dabei dachte Jacob Grimm sogar an die Exzerpierarbeit, die ihm »kein schweres Geschäft«[37] schien, und er rechnete mit Abschluss des Wörterbuchs nach vier Jahren bei täglich zwei Stunden Arbeit.[38] Am 26. April schließlich bestätigte Jacob Grimm gegenüber Reimer die Mitarbeit am Wörterbuch, nicht ohne den Versuch, bessere Bedingungen für ihn und seinen Bruder auszuhandeln. Gegenüber der Unsicherheit des Plans, des Erfolgs und der ungeklärten Aufgabenteilung schien ihm ein Honorar von insgesamt 2.000 Reichstalern zu gering. Grimm lehnte es entschieden ab, nur seinen Namen für das DWB herzugeben, ohne selbst daran zu arbeiten; als Herausgeber müssten er und sein Bruder »selbst hand anlegen und ein vielfaches geschäft auf uns nehmen, von dem wir vorläufig noch keinen deutlichen und vollständigen begrif haben«.[39]

Hier wiederum meinte Jacob Grimm keineswegs, dass die Brüder Grimm allein die Last der Ausarbeitung tragen sollten. Vielmehr ging er noch davon aus,

34 Ebd., S. 627, Nr. 378.

35 Reimer hatte in seinem Brief an J. Grimm vom 6. April 1838 geschrieben: »Es scheint mir nöthig, daß dreierlei geschieden werde: die Redaction, die Beiträge und die durch Excerpiren gewonnenen Materialien« (Kirkness, Bw. Grimm–Reimer, S. 58, Nr. 9) und sich für den Umzug der Brüder Grimm nach Leipzig ausgesprochen (vgl. ebd., S. 59, Nr. 9).

36 Rölleke, Bw. Grimm–Grimm, S. 632, Nr. 383.

37 Ebd. Vgl. auch Anm. 74.

38 Vgl. ebd.

39 Kirkness, Bw. Grimm–Reimer, S. 60, Nr. 10.

dass er und sein Bruder zusammen mit Karl Lachmann und anderen, besonders aber mit dem engagierten Moriz Haupt, das Wörterbuch verfassen sollten, worauf verschiedene Stellen in seinem Brief hindeuten.[40] Als Autorschaftskonzept des DWB stand zu dem Zeitpunkt offenbar eine Form paritätischer Kooperation im Raum, in der gleichrangige oder nominell gleichberechtigte Wissenschaftler[41] anteilig die Wörterbuchartikel verfassen und sich die Verantwortung für das Projekt teilen sollten. Mit Karl Lachmann, Wilhelm Wackernagel und Moriz Haupt standen besonders enge Kollegen der Brüder Grimm in der Diskussion, mit denen – im Sinn von *strong ties* – in ausgedehnten Briefwechseln schon seit Jahren freundschaftlich an gemeinsamen Themen der deutschen Philologie zusammengearbeitet wurde.

Expansion des Netzwerks: *weak ties*

Die beiden Gründungsdokumente des DWB – die Briefe Reimers und Haupts vom 3. März 1838 – richteten sich an Wilhelm Grimm und gaben damit den Startschuss für die mit umfangreicher Korrespondenz verbundene Organisation des Wörterbuchs, die vor allem Wilhelm trug. Vor allem er war für Kontakte zuständig und für die Sondierung von Verlagsangeboten (Perthes in Gotha, Schlemmer in Göttingen)[42] und er war ein harter Verhandlungspartner, »der das Beste für seine Familie zu erreichen versuchte«.[43] Die Organisation des DWB unterlag einer Entwicklung, die als typisch für groß angelegte Forschungsprojekte des 19. Jahrhunderts in dem sich ausdifferenzierenden und expandierenden Wissenschaftssystem gelten kann. Denn die »einem empiristischen Forschungsideal folgenden Wissenschaftler« konnten »als Individuen« die Daten und Forschungsergebnisse ihres Fachgebiets oftmals nicht mehr »vollständig zur Kenntnis nehmen und verarbeiten«.[44] Auch die Vorarbeiten des DWB, die Materialsammlung, also die Exzerption von als vorbildlich angesehener Literatur von Luther bis Goethe nach dem speziellen Plan des DWB,

40 Vgl. ebd., Z. 39–46.
41 Vgl. Stockhorst, Lepper und Hoppe, Vom Nutzen und Nachteil der Kooperation für die Philologien, S. 17.
42 Vgl. Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 58.
43 Martus, Die Brüder Grimm, S. 408.
44 Hans-Harald Müller, Groß- (und) Forschung? Symphilologie, geselliges Arbeiten und Großforschung in den Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts, in: Symphilologie, S. 27–45, hier S. 39.

war für den einzelnen Gelehrten am eigenen Schreibtisch alleine nicht zu schaffen.

Mit dem Werben und Instruieren der Mitarbeiter begann im Sommer 1838 der über zwanzig Jahre währende Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und den Helfern des DWB.[45] Ein halbes Jahr später waren bereits dreißig Mitarbeiter gefunden, darunter Julius Ludwig Klee (Goethe) und Hermann Leyser (Luther). Weiterhin wurden Georg Friedrich Benecke, Georg Karl Frommann, Rudolf von Raumer, Ferdinand Maßmann, Heinrich Hoffmann von Fallersleben und andere um Mithilfe gebeten. In der Vorrede zum ersten Band des DWB nannte Jacob Grimm 83 Exzerptoren, »ein dutzend professoren, ein paar prediger, alle übrigen sind philologen, sonst keine juristen und ärzte«.[46] Die Vorrede zu Band 2 verzeichnet weitere fünf Mitarbeiter*innen, darunter auch die beiden einzigen von Jacob Grimm genannten Frauen: »Hedwig und Eleonore Wallot, zwei Mainzerinnen, jetzt in Heidelberg, haben ungemein sorgfältige mittheilungen gemacht«.[47] Dazu kommen noch mehr als ein Dutzend Korrespondenzpartner, die namentlich aus dem DWB-Konvolut 623 des Berliner Grimm-Nachlasses erschlossen werden können und in keiner der Vorreden genannt werden.[48]

Der Kreis der am DWB mitarbeitenden Personen wurde auf diese Weise erheblich erweitert, und zwar zu einem großen Teil mit flüchtigen, kurzen, den Brüdern Grimm bis dahin un- oder wenig bekannten Kontakten. Diese oftmals neuen Verbindungen hatten zu einem großen Teil den Charakter von *weak ties*. Ein langfristiger Austausch war oft nicht gegeben, die wissenschaftliche Kooperation war tendenziell einseitig Richtung DWB gerichtet (und nicht reziprok), emotionale Anteilnahme, freundschaftliches Vertrauen war in diesen Kontakten geringer ausgeprägt, wie schon die formelle und schablonenhafte Rhetorik dieses Briefverkehrs anzeigt.[49]

45 Vgl. auch die Briefdokumentation in: Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 53–112.

46 Grimm und Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1, Sp. LXVI.

47 Ebd., Bd. 2, Sp. VI.

48 Darunter Nikolaus Bach, Andreas Christian Karl Ballerstedt, Bernhard Becker, Wilhelm Buchner, Peter Hjort, Hermann Hupfeld, Johann Friedrich Jacob, Philipp Franz Laven, Andreas Christian Lucht (?), Gottfried Friedrich Christian Lücke, Henning Ratjen, Ferdinand Ranke, Johann Andreas Schmeller, F. H. Schmidt, Carl Schmidt, Ludwig Volrad Jüngst, Scholz (?), Hans Timm und Ludwig Uhland. Vgl. Ralf Breslau, Der Nachlass der Brüder Grimm, Teil 1: Katalog, Wiesbaden 1997, S. 276–281.

49 Vgl. etwa die in der Korrespondenz immer wieder verwendete Anleitung zum Exzerpieren in Philip Kraut, Die Arbeitsweise der Brüder Grimm, Stuttgart 2023, S. 38.

Viele Exzerptoren empfanden es als große Ehre, am Wörterbuch der Brüder Grimm mitzuarbeiten. »[D]och wünsche ich mich so nützlich zu machen, als mir möglich«, schrieb zum Beispiel der 22-jährige Gustav Freytag, der später berühmte Romancier, ohne vorher um Mitarbeit gebeten worden zu sein. »Ich wage deßhalb die Bitte an Sie, mich unter die Zahl der Mitarbeiter an Ihrem großen Wörterbuch aufzunehmen«.[50] Andere wurden von den Brüdern Grimm brieflich um Mithilfe gebeten, wie der Gymnasialdirektor zu Fulda, Nicolaus Bach, der am 3. Juli 1839 einem der Brüder Grimm antwortete:

> Im Begriffe auf drei bis vier Wochen eine Ferienreise anzutreten beeile ich mich auf Ihre freundliche Zuschrift vom 1 d. M. zu antworten, daß ich mit der größten Bereitwilligkeit einige Schriftsteller des 16 & 17 Jh. für Ihren Zweck durchlesen und excerpieren werde. Mir fielen zunächst Fleming, Paul Gerhard und Angelus Silesius ein […].[51]

Freytag und Bach sind hier – im Gegensatz zu Benecke, Hoffmann oder Maßmann – Beispiele für wissenschaftlich unbekannte Mitarbeiter, die die Mehrzahl ausmachten und die den Grimms vorher zwar nicht kollegial verbunden waren, die aber aufgrund ihrer Bildung in der Lage waren, frühneuhochdeutsche Literatur zu exzerpieren. Wie sich herausstellte, gingen die Brüder Grimm mit dem Einbezug solcher *weak-ties*-Kontakte durchaus Risiken ein, denn obwohl sie die Exzerption für keine intellektuell besonders herausfordernde Arbeit hielten, war die Qualität vieler Exzerpte am Ende weniger gut als erwartet.

Die Werbung von Mitarbeitern für das DWB geschah auch durch ein effizientes Schneeballsystem, indem externe Mitarbeiter wiederum Bekannte in ihrem Umfeld um Mithilfe fragten.[52] Strukturelle Löcher zwischen den Brüdern Grimm und zu werbenden Mitarbeitern wurden durch den Grimms schon bekannte Mittlerfiguren überbrückt. Die Netzwerktheorie nennt diese im Netzwerk strategisch günstig positionierten Mittler auch *broker*.[53] Ein eindrückliches

50 Kraut, Bw. Grimm–Freytag, S. 29, Nr. 1.

51 Zit. nach Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nachlass Grimm 623, Bl. 1. Da diese Schriftsteller schon vergeben waren, schlug J. Grimm Fischarts *Bienenkorb* zur Exzerption vor (vgl. Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 90 f.). Bach steht nicht als Exzerptor in den Vorreden des DWB.

52 Vgl. z. B. den Brief W. Grimms an Hirzel (recte Reimer) vom 20. Dezember 1839 (Kirkness, Bw. Grimm–Hirzel, S. 203, Nr. 15) oder desselben an Haupt vom 30. November 1839 (Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Haupt, S. 120, Nr. *47).

53 Vgl. Spoerhase und Thomalla, Werke in Netzwerken, S. 158 und Hannes Fischer, »Ohne den Parade Rok der Autorschaft«. Heinrich Christian Boie als Broker, in: ZfdPh 139 (2020), S. 203–223, hier S. 206 f.

Beispiel aus der Organisationsgeschichte des DWB ist der Schweriner Archivar und Altertumskundler Friedrich Lisch, der – relativ eng wissenschaftlich mit den Brüdern Grimm kooperierend – ein Drehkreuz zu weiteren, den Brüdern Grimm weniger bekannten Mecklenburger Philologen bildete. Lisch schrieb am 15. März 1839 an Wilhelm Grimm über die Mecklenburger Verteilung der DWB-Exzerptionsarbeiten:

> Die Wismaraner drängen mich. Den Kleist möchte ich gerne für mich behalten; den Bürger hat Nölting bereits in Arbeit: nun haben sich noch zwei gemeldet, die durchaus fleißig sein wollen: der Director Crain und der Gymnasiallehrer Stürenburg (ein liebenswürdiger und scharfsinniger Philologe); beide wünschen einen Schriftsteller von nicht zu großem Umfange. Ich bitte Sie daher, mir baldmöglichst einige Schriftsteller zur Disposition zu stellen, damit ich die Leute befriedigen kann.[54]

Exzerptoren hatten einerseits eigene Ansprüche, etwa bestimmte Autoren und nicht zu viel exzerpieren, erfüllten andererseits implizite normative Voraussetzungen, etwa diejenigen, gehobene Positionen im Bildungssystem innezuhaben oder charakterlich und intellektuell geeignet zu sein (hier: liebenswürdig, scharfsinnig). Ein Netzwerk aus *weak ties* half dabei, eine große Menge möglichst passgenauer Mitarbeiter zu finden. Dieses Organisationsprinzip, in dem Lisch als *broker* fungierte, scheint erfolgreich gewesen zu sein. Etwa ein Jahr später ging ein Schweriner Paket mit Belegzetteln von Mecklenburger Mitarbeitern an den Verlag in Leipzig zur weiteren Bearbeitung.[55]

Trotz solcher Erfolge fehlte es bis 1841 noch an Material, sodass noch während der gesamten 1840er Jahre Quellen exzerpiert werden mussten. Insgesamt steuerten die Mitarbeiter circa 600.000 Wortbelege zum Wörterbuch bei; die Brüder Grimm vergrößerten das Wortarchiv erheblich durch eigene, stetige Exzerption.[56] Sie sammelten die von ihnen organisierten und vorfinanzierten Exzerpte grundsätzlich bei sich zu Hause, bis sie die Zettelsammlung Ende 1846

54 Ehrhardt, Bw. Grimm–Lisch, S. 492, Nr. 23 und folgende Briefe zur weiteren Organisation der Exzerpierung.

55 Vgl. ebd., S. 511, Nr. 35.

56 Vgl. Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 66 f., S. 75, Anm. 163 und S. 82 sowie Joachim Dückert, Jacob und Wilhelm Grimm, in: Das Grimmsche Wörterbuch. Untersuchungen zur lexikographischen Methodologie, hg. von dems., Leipzig 1987, S. 7–48, hier S. 34. – J. Grimm exzerpierte z. B. Fischarts *Gargantua* für das DWB (vgl. Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm, Dahlmann und Gervinus, hg. von Eduard Ippel, 2 Bde., Berlin 1885/86, Bd. 2, S. 117, Nr. 44; im Folgenden zitiert: Ippel, Bw. Grimm, Dahlmann und Gervinus).

oder Anfang 1847 nach Leipzig an den Verlag schickten, wo sie in speziell angefertigten Kästen unter Moriz Haupts Mithilfe sortiert werden sollten. Karl Reimer schrieb diesbezüglich am 5. Januar 1847 an Wilhelm Grimm, dass die Exzerpte gut angekommen seien: »der Tischler hat bereits die Kasten gebracht, in welche sie [alphabetisch] geordnet werden sollen«, es seien »nach Ihres Herrn Bruders Angabe« zwei Kästen für die zwei Hälften des Alphabets, mit »dem Ordnen soll alsbald angefangen werden, und wir wollen mit Haupts Hülfe so viel möglich treiben«.[57] Obwohl die Brüder Grimm die Hauptlast der geistigen Arbeit am DWB tragen sollten, kümmerten sie sich offenbar um, oberflächlich betrachtet, organisatorische Quisquilien wie Tischlerarbeiten für Sortiermöbel.

Die Enttäuschung der *strong ties*, der Erfolg der *weak ties*

Zurück zu den Anfängen: Nach Jacob Grimms Reise, die ihn Mitte Juli 1838 zu Wörterbuchbesprechungen auch nach Leipzig führte, veröffentlichten Reimer und Hirzel eine erste Anzeige des DWB im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*[58] und übten damit Druck auf die Brüder Grimm aus, »sie endgültig und verbindlich für das Wörterbuch zu gewinnen«.[59] Es ist nicht klar ersichtlich, welche Inhalte der Anzeige auf Absprachen Jacob Grimms mit den Beteiligten in Leipzig zurückgehen. Statt nach Adelung'schem Vorbild in vier Bänden, wie der Diskussionsstand im April war, sollte das DWB laut Anzeige nun »6 oder 7 Bände[] grossen Formates«[60] umfassen. Jacob Grimm hatte seinen Bruder brieflich über vorläufige Ergebnisse der Beratung in Leipzig informiert (25. Juli 1838), mit dem Ergebnis, dass »die arbeit vorbereitet und begonnen«, aber »die bedingungen erst später festgesetzt werden sollen«.[61]

Reimer publizierte die Anzeige zwei Tage später unter dem Titel *Deutsches Wörterbuch von den Brüdern Grimm*. Für ihn und Hirzel schien die Organisa-

57 Kirkness, Bw. Grimm–Reimer, S. 121, Nr. 63.

58 Abgedruckt in: Ebd., S. 71, Nr. 17, Sachkommentar (nach: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Nr. 68 vom 27. Juli 1838, Sp. 1518 f. (Nr. 3587)), auch in: Das Grimmsche Deutsche Wörterbuch in der öffentlichen Diskussion 1838–1863. Eine Dokumentation zeitgenössischer Ankündigungen, Anzeigen und Rezensionen, hg. von Alan Kirkness unter Mitarbeit von Berthold Friemel, Philip Kraut und Joël Lorenz, Stuttgart 2021, S. 117, Nr. 1.

59 Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 67.

60 Das Grimmsche Deutsche Wörterbuch in der öffentlichen Diskussion 1838–1863, hg. von Kirkness, S. 117, Nr. 1.

61 Rölleke, Bw. Grimm–Grimm, S. 658, Nr. 412.

tion des DWB eine ausgemachte Sache zu sein. Er bezeichnete die Brüder Grimm doppeldeutig als Verfasser, wobei er offenließ, ob sich »Verfasser« auf die früheren Publikationen der Brüder Grimm oder auf die Verfasserschaft des DWB bezieht. Lachmann und Haupt nannte er abgeschwächt Teilnehmer: »Die berühmten Verfasser sind in diesem wichtigen und umfangreichen Unternehmen der Theilnahme vieler Freunde und Mitarbeiter versichert, von denen wir für jetzt nur Herrn Dr. Prof. Lachmann in Berlin und Herrn Prof. Dr. Haupt in Leipzig nennen«.[62]

Gleichzeitig, im Sommer 1838, wurden die Vorarbeiten zum DWB in Leipzig arbeitsteilig organisiert. »Haupt, Klee und Leyser sind fleissig beim Excerpiren. Doch sollten wohl noch weit mehr Leute angestellt werden, damit doch diese Vorarbeiten, bei denen eine Beschleunigung möglich ist, nicht ohne Noth das grosse Werk aufhalten«,[63] schrieb Reimer an Jacob Grimm am 6. August 1838. Hier zeichnet sich in Grundzügen das die nächsten Jahrzehnte bestimmende Prinzip ab, die Arbeit am DWB in exzerpierende Mitarbeiter und das Wörterbuch schreibende Verfasser aufzuteilen.[64] Aus einer zunächst angedachten paritätischen Kooperationsform der kollaborativen Arbeit entwickelte sich eine stark hierarchisch geprägte Form der Zusammenarbeit am DWB.[65]

In der von Jacob Grimm und Salomon Hirzel am 6. Oktober 1838 in Kassel unterschriebenen Vereinbarung über das DWB wurde auch die Finanzierung der Quellenexzerption durch den Verlag festgelegt. Namentlich genannt ist in diesem vorläufigen Vertrag jedoch kein Verfasser, es ist nur von den »Herrn Verfassern«[66] die Rede, was aus Grimms Perspektive die Verfasserschaft anderer nicht ausschloss, auf die sich die Brüder Grimm zu diesem Zeitpunkt sicher noch verlassen hatten. Moriz Haupt, der sich selbst als Hauptinitiator des Wörterbuchprojekts stilisiert hatte und von anderen so gesehen wurde, nahm den undeutlichen Wortlaut der Vereinbarung jedoch wenig später zum Anlass, Jacob Grimm brieflich ganz andere Ansichten über seine Mitwirkung zu offenbaren. Am 16. Dezember 1838 schrieb er:

62 Das Grimmsche Deutsche Wörterbuch in der öffentlichen Diskussion 1838–1863, hg. von Kirkness, S. 117, Nr. 1.

63 Kirkness, Bw. Grimm–Reimer, S. 70, Nr. 17.

64 Wobei auch die Verfasser selbst die ihnen zugänglichen Quellen unablässig exzerpierten.

65 Zu den Kooperationsformen vgl. generell Stockhorst, Lepper und Hoppe, Vom Nutzen und Nachteil der Kooperation für die Philologien, S. 17 f.

66 Zit. nach Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 81, wo die Vereinbarung abgedruckt ist.

> Haben Sie von ganzem herzen dank für das vertrauen mit dem Sie mich aus Ihrem vertrag mit Weidmanns weggelassen haben. dass ich hinein kommen könne war mir niemahls in den sinn gekommen. Ihnen und Ihrem bruder gehört das werk und als im sommer 1837 Reimer zuerst mit mir von dem wbuch sprach nannte ich als die bedingung des gelingens dass Sie das werk übernähmen, aber gern wolle ich unter Ihnen dienen. und das will ich redlich und wie ich es vermag. eines weiteren vertrages als dieses versprechens und Ihres guten zutrauens bedarf es, denke ich, nicht. […] / Bis Sie mich weiter brauchen können wird meine theilnahme freilich auf das excerpieren beschränkt sein. denn, worauf doch trotz Ihrer erfolgreichen mühe noch immer viel ankommt, taugliche excerptoren aufzutreiben, dazu fehlt es mir an bekanntschaft.[67]

Vom potentiellen Mitverfasser und Organisator reduzierte Haupt seine Tätigkeit am DWB nun auf die eines Quellenexzerptors, der sich in den Folgejahren sogar mit dieser externen Mitarbeit schwertat. 1844 hatte er seine angekündigten Exzerpte aus Hans Sachs' Werken immer noch nicht fertiggestellt. Jacob Grimm resümierte Haupts Exzerpiertätigkeit viel später in einem Brief an Karl Weigand: »Haupt, der sich von freien stücken zum auszug des H Sachs erboten hatte, liesz damit fast ganz im stich«,[68] sodass Wilhelm Grimms Sohn Herman Grimm später »bei H. Sachs Haupts versäumnisse«[69] nachholen musste. 1841 legte Jacob Grimm testamentarisch fest, dass im Todesfall Moriz Haupt die DWB-Exzerpte, die die Brüder Grimm finanziert hatten,[70] übermacht werden sollten.[71] Offenbar hatte Grimm die Hoffnung auf Moriz Haupts Mitverfasserschaft noch nicht aufgegeben.

Die Brüder Grimm sollten also Verfasser des Wörterbuchs sein, jedoch nicht, wie Haupt 1838 behauptet hatte, »die mechanische arbeit des stoffsammelns«[72] übernehmen – also Wortbelege aus literarischen Quellen exzerpieren. Das

67 Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Haupt, S. 108, Nr. 36.

68 Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und Karl Weigand, hg. von Alan Kirkness, in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Rudolf Hildebrand, Matthias Lexer und Karl Weigand, S. 109–483, hier S. 280, Nr. 73. Vgl. auch Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 110.

69 Brief J. Grimms an Hirzel vom 14. Juni 1852 in: Kirkness, Bw. Grimm–Hirzel, S. 292, Nr. 104.

70 Die von den Brüdern Grimm beauftragten Exzerptoren wurden auch von ihnen vorfinanziert, andere vom Verlag direkt. Vgl. den vorläufigen Verlagsvertrag von 1838 in: Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 81.

71 Rölleke, Bw. Grimm–Grimm, S. 795, Nr. 584.

72 Jaehrling und Meves, Bw. Grimm–Haupt, S. 98, Nr. 31.

klingt angesichts seiner späteren Zurückhaltung reichlich kokett.[73] Jacob Grimm kannte den Unterschied zwischen (bloßer) Materialsammlung sowie kritischer Scheidung und schöpferischer Kombination gut und hielt bloße Stoffanhäufung für wissenschaftlich nicht ausreichend.[74] Die Unterscheidung von Hilfsarbeitern und Forschern operierte schon im 19. Jahrhundert mit der Differenz von Materie und Geist.[75] Wirksam wurde sie auch in der Konzeption des DWB, denn den Brüdern Grimm allein wurde die Kraft der geistigen Synthese des Materials zugesprochen. Diese Unterscheidung war beiderseitig problematisch. Denn die oftmals wissenschaftlich ausgebildeten Exzerptoren kannten ja den Sprachgebrauch der von ihnen bearbeiteten Schriftsteller sehr genau und wären prinzipiell (vielleicht unter Anleitung) zu lexikographischer Tätigkeit fähig gewesen – einerseits. Andererseits beschnitt die Konzentration auf die geistige Syntheseleistung allein der Brüder Grimm – gewiss ein Erbe der Genieästhetik – von vornherein die Ausweitung des Artikelschreibens auf einen breiteren Personenkreis. Der Zuschnitt der Geistesarbeit auf nur zwei Personen war mit dem quantitativen und qualitativen Anspruch des DWB kaum vereinbar.

Jacob Grimm wertete Lachmanns Skepsis als Absage, am Wörterbuch selbst mitzuschreiben, hatte Lachmann doch am 18. März 1838 geschrieben: »Der Plan eines neuhochdeutschen Wörterbuchs […] ist mir sehr anziehend; nur daß ich nicht eigentlich helfen kann. Ich bringe ja nie auch nur einen schlechten Index zu Stande«.[76] Grimm antwortete Ende August 1838 nach Veröffentlichung der ersten Anzeige des DWB: »Reimer hat ohne mein vorwissen öffentlich Ihrer beihilfe gedacht, es ist schon dankbar zu erkennen, wenn Sie uns den auszug aus Lessing verschaffen wollen«.[77] Lachmanns Mitarbeit beschränkte sich daraufhin auf die Organisation von Exzerptoren, wobei sein Engagement wenig fruchtbar war.[78] Jedenfalls verzeichnete Jacob Grimm die von Lachmann beauftragten Exzerptoren später nicht in den Vorreden zum DWB. Auch der von Reimer

73 Zumal er im gleichen Brief (3. März 1838 an W. Grimm, ebd.) überschwänglich geschrieben hatte: »[V]on mir können Sie überzeugt sein dass ich ein wahres lebensglück darin finden würde unter Ihnen zu arbeiten und dass ich weder zeit noch kräfte sparen würde Sie mit aller Ihrer unwürdigen mühe zu verschonen«.

74 Vgl. Kraut, Die Arbeitsweise der Brüder Grimm, S. 77. Vgl. auch Anm. 37.

75 Vgl. Martus und Spoerhase, Geistesarbeit, S. 98 f.

76 Leitzmann, Bw. Grimm–Lachmann, Bd. 2, S. 682, Nr. 193. – Lachmann lehnte übrigens später auch ab, am *Mittelhochdeutschen Wörterbuch* (BMZ) mitzuarbeiten (vgl. Norbert Kössinger, »Seines fleisses darf sich jeder rühmen.« Die mittelhochdeutschen Wörterbücher (BMZ und Lexer) als Formen kooperativen Arbeitens, in: Symphilologie, S. 201–213, hier S. 204).

77 Leitzmann, Bw. Grimm–Lachmann, Bd. 2, S. 688, Nr. 195.

78 Vgl. ebd., S. 694, Nr. 197 (Exzerptsendung).

als Mitarbeiter ins Feld geführte Wilhelm Wackernagel in Basel hatte Jacob Grimm am 5. Oktober 1838 die Exzerption von schweizerischen Schriftstellern seit dem 16. Jahrhundert angeboten,[79] scheint aber weiter nichts geliefert zu haben.[80] Mit Haupt, Lachmann und Wackernagel trugen gerade die besonders engen, freundschaftlichen und wissenschaftlich prominenten Verbindungen der Brüder Grimm auffällig wenig zur tatsächlichen Ausarbeitung des DWB bei.

Während die Grimms in ihrer Kasseler Übergangszeit aufgrund der ruhigen Arbeitsbedingungen und äußerem Zuspruch zufrieden lebten und ergiebig forschten, litten sie in ihrer Berliner Zeit unter dem Arbeitsaufwand, den das DWB mit sich brachte. Nachdem Wilhelm Grimm in die Berliner Akademie der Wissenschaften aufgenommen wurde, hielt er an der Berliner Universität von 1841 bis 1852 kontinuierlich Vorlesungen, edierte mittelhochdeutsche Texte, schrieb kleinere Aufsätze für Fachzeitschriften und überarbeitete die *Kinder- und Hausmärchen*. Währenddessen musste die Korrespondenz mit den verstreuten Mitarbeitern fortgeführt und mit Reimer und Hirzel über die Ausarbeitung des DWB verhandelt werden. Allein das Konvolut 623 des Berliner Grimm-Nachlasses umfasst 424 Blätter Korrespondenz bezüglich des DWB. 1847 wurde der gültige Vertrag zwischen Verlag und den »Herren Verfasser[n]«[81] – allein den Brüdern Grimm – geschlossen, in welchem wesentliche Verhandlungsgegenstände der letzten Jahre wie Abrechnung und Auflagenstärke festgesetzt wurden.[82]

79 Vgl. Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und Wilhelm Wackernagel, hg. von Jens Haustein, in: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Theodor Georg von Karajan, Wilhelm Wackernagel, Johann Hugo Wyttenbach und Julius Zacher, hg. von Michael Gebhardt u. a., Stuttgart 2009, S. 133–278, hier S. 226, Nr. 44.

80 Etwa ein Jahr später vertröstete er die Brüder Grimm: »[I]ch kann Ihnen heuer, kann Ihnen vielleicht auch im nächsten Jahre noch nichts zum Wörterbuche liefern. Weiss Gott, die Schuld ist nicht mein, sondern dessen der mich nun seit Jahren prüft. ich kann ja kaum die Arbeiten fertig schaffen die mir in nächster Nähe auf die Nägel brennen […]« (ebd., S. 232, Nr. 48). In den Vorreden zum DWB ist er nicht als Exzerptor genannt.

81 Kirkness, Geschichte des Deutschen Wörterbuchs 1838–1863, S. 120.

82 Vgl. zu der Arbeitsphase der Brüder Grimm in Berlin: Berthold Friemel, Das Berliner Arbeitsleben der Brüder Grimm, in: Die Brüder Grimm in Berlin. Bilder – Studien – Dokumente, hg. von der Grimm-Sozietät zu Berlin e. V., 2., durchgesehene Aufl., Stuttgart und Leipzig 2005, S. 74–81, hier insb. S. 74 und S. 77; Heinz Rölleke, Grimms Berliner Märchenwerkstatt. Die späteren Auflagen der »Kinder- und Hausmärchen«, in: Ebd., S. 91–95; Corinna Gerhardt, Jacob und Wilhelm Grimm als Hochschullehrer in Berlin, in: Brüder Grimm Gedenken 11 (1995), S. 80–99, hier insb. S. 80–83 und allgemein Kraut, Die Arbeitsweise der Brüder Grimm.

In seinem *Bericht über das Deutsche Wörterbuch* auf der ersten Germanistenversammlung 1846 lobte Wilhelm Grimm die wichtige Arbeit der Exzerptoren:

> Ich brauche nicht zu sagen, dass die Kräfte Zweier, zumal wenn sie über die Mitte des Lebens längst hinweggeschritten sind, nicht zureichen, diesen Schatz zu heben, kaum zu bewegen: aber ganz Deutschland […] hat uns treuen Beistand, manchmal mit Aufopferung geleistet; oft ist er uns da, wo wir ihn nicht erwarteten, angeboten, nur selten, wo wir ihn erwarteten, versagt worden.[83]

Wilhelm Grimm nennt hier die Vorteile eines großen, auf *weak ties* basierenden Netzwerks, ohne das die Verwirklichung eines Großprojekts wie des DWB nicht möglich gewesen wäre. Die enge Kooperation – so schreibt es Grimm hier explizit – zweier Verfasser in starker sozialer Verbindung waren für die Umsetzung des Wörterbuchplans nicht ausreichend. Ein weiterer, bisher nicht thematisierter Aspekt der *strength of weak ties* ist die *unerwartete* Unterstützung von Akteuren, die Grimm hier ebenfalls explizit anführt und die durch die Größe und Vielgliedrigkeit des Netzwerks erst ermöglicht wurde. Zudem gewinnt Grimms bewusste Formulierung von einem über »ganz Deutschland« gelegten, durch *weak ties* zusammengehaltenen Mitarbeiternetz im Kontext des Programms des Germanistentags und der kommenden Märzrevolution eine eminent nationalpolitische Dimension.

Verwirklichung eines unwahrscheinlichen Projekts

Vergleicht man die Arbeitsstrukturen in der Ausführung des DWB mit früheren deutschen Lexika und Wörterbuchprojekten,[84] wird deutlich, dass das DWB in der Lexikographie neue Formen kooperativer Arbeit einführte. Adelung sammelte sein lexikographisches Material und schrieb sein Wörterbuch

83 Wilhelm Grimm, Bericht über das Deutsche Wörterbuch, in: Ders., Kleinere Schriften, Bd. 1, hg. von Gustav Hinrichs, Berlin 1881, S. 508–520, hier S. 508 f. (Zuerst in: Verhandlungen der Germanisten zu Frankfurt am Main am 24., 25. und 26. September 1846, Frankfurt a. M. 1847, S. 114–124 und Separatdruck.)

84 J. Grimm nutzte für seine lexikographische Arbeit annotierte Exemplare von Adelung (aus Johann Heinrich Voß' Besitz) und Campe (aus Karl Hartwig Gregor von Meusebachs Besitz). Vgl. Alan Kirkness, Die Lexikographie Jacob und Wilhelm Grimms im europäischen Kontext. Wörterbuchschreiber als Wörterbuchbenutzer, in: Brüder Grimm Gedenken 17 (2012), S. 212–249, hier S. 220–222, mit Anm. 3 und 4.

selbst ohne Mitarbeiter.[85] Es ist gerade nicht auf breiter kollaborativer Basis wie das DWB entstanden und basierte nicht (auch nicht dem Anspruch nach) auf einem dem DWB vergleichbaren breiten Quellenkorpus. Die etwa 55.000 Stichwörter, die Adelung in zwölf und acht Jahren verfasste (Erst- und Zweitausgabe), unterscheiden sich interessanterweise wenig von der Anzahl der von den Brüdern Grimm erarbeiteten DWB-Lemmata »A« bis »Frucht«.[86]

Das Campe'sche Wörterbuch (5 Quartbände, Braunschweig 1807–1811)[87] wird dagegen als in einer »Wörterbuchwerkstatt«[88] entstanden bezeichnet. Joachim Heinrich Campe beschrieb sich selbst in der Vorrede als Materialsammler, Planer, Organisator, Leiter und Korrektor des unter seinem Namen veröffentlichten Wörterbuchs.[89] Außer den Artikeln zum Buchstaben A mit Verfasserkürzel R, die von Johann Gottlieb Radlof geschrieben wurden, verfasste jedoch Theodor Bernd[90] alle Artikel des Wörterbuchs. Nachdem Bernd und Radlof nach Braunschweig zu Campe gezogen waren und von diesem für ihre Mitarbeit bezahlt wurden, schied Radlof ein Jahr später in Unfrieden aus dem Projekt. Ursprünglich sollte Radlof Bernds Artikel korrigieren; die Schlusskorrektur übernahm Campe. Die von Campe gewünschte Mitarbeit von weiteren »ältern Freunde[n]« kam aufgrund geographischer Entfernung nicht zu Stande.[91]

85 Abgesehen von »den vielen Gönnern, welche sich durch Beyträge um mein Wörterbuch verdient gemacht«, wie Adelung in seiner Vorrede schrieb (Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart […]. Erster Theil, von A–E, zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793, S. VII). Vgl. auch Norbert Schrader über Adelungs Wörterbuch in: Große Lexika und Wörterbücher Europas, S. 163–177.

86 Die Zahlen zum DWB wurden mir freundlicherweise von Dr. Thomas Burch (Trier Center for Digital Humanities) aus den Daten des *Digitalen Grimm* zur Verfügung gestellt, wofür ihm herzlich gedankt sei.

87 Wörterbuch der Deutschen Sprache, veranstaltet und hg. von Joachim Heinrich Campe, Teil 1–5, Braunschweig 1807–1811. Zu diesem Wörterbuch vgl. allgemein auch Ulrike Haß-Zumkehr, Deutsche Wörterbücher – Brennpunkt von Sprach- und Kulturgeschichte, Berlin und New York 2001, S. 111–114 und Sibylle Orgeldingers Beitrag in: Große Lexika und Wörterbücher Europas, S. 179–190.

88 Helmut Henne, Braunschweigische Wörterbuchwerkstatt – Joachim Heinrich Campe und sein(e) Mitarbeiter, in: Visionäre Lebensklugheit. Joachim Heinrich Campe in seiner Zeit (1746–1818), hg. von Hanno Schmitt in Verbindung mit Peter Albrecht u. a., Wiesbaden 1996, S. 215–224; vgl. ebd., S. 218–221, insb. Abschnitt 5 »Wörterbucharbeit im Team: das Wörterbuch der deutschen Sprache«.

89 Vgl. Wörterbuch der Deutschen Sprache, hg. von Campe, Teil 1, S. VII.

90 Theodor Bernd gehörte später auch zu den Exzerptoren des DWB.

91 Wörterbuch der Deutschen Sprache, hg. von Campe, Teil 1, S. VI: »Gern hätte ich auch noch einige meiner ältern Freunde, die mir schon ehemahls zu einer kräftigen Mithülfe so freundlich die Hand boten, von neuen zu Theilnahme an diesem Unter-

Campes Wörterbuch basiert also vor allem, nach Granovetters Terminologie, auf *strong ties*.

Dass schließlich die Brüder Grimm alleinige Verfasser wurden und das DWB zunächst nicht auf breiter kooperativer Basis von vielen Fachgelehrten ausgearbeitet wurde, hat Gründe, die sich nur indirekt erschließen lassen. Haupt und Lachmann, auch Wackernagel, waren auf ihre eigenen Karrieren konzentriert, hatten eigene Pläne und Arbeiten. Fehlende Erfahrung bezüglich kooperativer Verfasserschaft im deutschen Verlagswesen könnte auf den ersten Blick ein weiterer Grund gewesen sein. Die Arbeitsteilung war aber etwa im Falle von Konversationslexika in den 1830er Jahren etabliert und allgemein bekannt.[92] Die fünfte Auflage der *Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* (Leipzig 1819/20) von Brockhaus – um ein letztes grundsätzlich vergleichbares Projekt zu nennen – war zum Beispiel schon von »einer größeren Anzahl von Fachgelehrten«[93] bearbeitet worden. Zentralredakteure im Verlag bestimmten die Stichwörter, wählten externe Mitarbeiter als Artikelverfasser aus, verteilten die Arbeiten, kümmerten sich um Quellen und Materialien, korrigierten und vereinheitlichten eingesandte Artikel und anderes mehr.[94] Das Schreiben der Artikel wurde auf diese Weise effektiv über *weak ties* organisiert. Der *Brockhaus* ist dabei aber nur in manchen Aspekten mit dem DWB vergleichbar, denn für ihn konnten Gelehrte aller Wissenschaften als externe Mitarbeiter geworben werden; für die Mitarbeit am DWB stand dagegen generell nur eine begrenzte Anzahl sprachwissenschaftlicher Experten zur Verfügung, die fachlich fähig waren, das avancierte Programm des DWB umzusetzen.

Das Spezifikum der kollaborativen Arbeit in der Frühphase des DWB im Vergleich mit Adelung, Campe und dem *Brockhaus* ist die besondere Verteilung der Projektaufgaben auf die *weak* und *strong ties*. Adelungs Wörterbuch ist im Wesentlichen nicht kollaborativ entstanden, Campes Wörterbuch basierte auf starken kooperativen Verbindungen im kleinen Kreis, beim *Brockhaus*

nehmen eingeladen, wäre ich nicht durch die damahls empfundenen großen Schwierigkeiten, die mit gemeinschaftlichen Arbeiten dieser Art, bei weiter Entfernung der Arbeitenden, unzertrennlich verbunden sind, davor abgeschreckt worden«.

92 Z. B. Brockhaus' Realenzyklopädie. Vgl. die Auflistung der Mitarbeiter im Schlusswort der 8. Auflage (1833–1837): Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände, Bd. 12, W–Z, 8. Aufl., Leipzig 1837, S. V–XXII, darunter auf S. XX auch Julius Ludwig Klee.

93 Thomas Keiderling, *Der Brockhaus*, in: Große Lexika und Wörterbücher Europas, S. 193–210, hier S. 199. Die Redaktionsabläufe werden in der Vorrede von Band 10 der 5. Auflage, S. IX–XIV, geschildert.

94 Vgl. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Bd. 10, To–Zz, 5. Aufl., Leipzig 1820, S. X f.

basierte die Verfasserschaft der Artikel auf *weak ties*. Beim DWB ist eine Trennung zwischen (mit wichtigen Ausnahmen)[95] *weak-ties*-basierter Quellenexzerption und *strong-ties*-basierter Planung des Wörterbuchs beziehungsweise Ausarbeitung der Artikel erkennbar. In manchen Hinsichten förderlich für das DWB wäre es sicherlich gewesen, wenn es möglich gewesen wäre, das Schreiben der Wörterbucheinträge per *weak ties* auf viele Experten aufzuteilen.

Die wissenschaftshistorische Innovation des DWB liegt vor allem in der arbeitsteilig entstandenen Konzeption des Wörterbuchs sowie in der systematischen geplanten und durchgeführten Quellenexzerption durch externe und bezahlte Mitarbeiter in damals bisher unerreichter Größenordnung[96] – durchaus ein Erfolg der *weak ties*, die Wilhelm Grimm, wie oben zitiert, als Beistand »ganz Deutschland[s]« adressierte.[97] Der Unterstützerkreis war divers strukturiert: Manche erhofften sich durch ihre Mitarbeit die Aufmerksamkeit der berühmten Wissenschaftler Grimm, einige exzerpierten aus ökonomischen Sorgen für Geld, andere waren Experten für einen bestimmten auszuziehenden Autor, wieder andere sortierten als Hilfskräfte die Belegzettel alphabetisch, ohne besondere philologische Kenntnisse zu benötigen, und die Verfasser nutzten die Belegstellen für die Abfassung der Lemmata.

Die persönlichen Interessen und epistemischen Praktiken der mit den Belegzetteln befassten Akteure unterschieden sich zum Teil erheblich, stabil blieb dabei in seinem Austausch und trotz unterschiedlicher Nutzung das geteilte Objekt, der Belegzettel, der hier als ›epistemisches Ding‹ dieses Wörterbuchprojekts bezeichnet werden könnte.[98] Die Exzerptoren und die Exzerpte selbst – als zentrale Objekte der Frühphase des DWB – hatten eine starke Handlungsmacht über das DWB, dessen Ausarbeitung durch sie mehr als zehn Jahre verzögert wurde. In der jüngeren Wissenschaftstheorie werden solche Dinge, wie hier die Belegzettel, als ›Grenzobjekte‹ bezeichnet, die »das Zusammenspiel zwischen losen und strikten Verbindungen von Gegenständen und Praktiken« organisie-

95 Auch den Brüdern Grimm nahestehende Personen exzerpierten für das DWB.

96 Das *Oxford English Dictionary* (OED) wurde durch die erprobten Arbeitsstrukturen des DWB direkt beeinflusst: »Bei der Anwerbung von Exzerptoren diente das DWB als offen anerkanntes Vorbild des OED« (Kirkness, Die Lexikographie Jacob und Wilhelm Grimms im europäischen Kontext, S. 240). Vgl. zur OED-Geschichte auch jüngst Sarah Ogilvie, The Dictionary People. The Unsung Heroes Who Created the Oxford English Dictionary, London 2023, insb. S. 56 f. zum Verhältnis DWB–OED.

97 Wilhelm Grimm, Bericht über das Deutsche Wörterbuch, S. 509. – Zur Bezahlung der Exzerptoren vgl. Kraut, Die Arbeitsweise der Brüder Grimm, S. 40.

98 Vgl. Martus und Spoerhase, Geistesarbeit, S. 235–248; siehe dort auch weitere Forschungsliteratur zu dem Thema.

ren: »Mit bestimmten Objekten interagieren unterschiedliche Akteurinnen und Akteure auf unterschiedliche Weise – sie bleiben dabei jedoch als die gleichen Objekte erkennbar«.[99]

Auf der Seite der *strong ties* sah es anders aus. Mit ihrer geteilten Verfasserschaft erprobten die Brüder Grimm ein neues lexikographisches Autorschaftsmodell. Ihre starken sozialen Verbindungen – beispielsweise Haupt, Lachmann, Wackernagel – trugen zur konkreten Ausarbeitung des Wörterbuchs nichts bei. Gemessen an dem inhaltlichen und quantitativen Anspruch des DWB war das Autorschaftskonzept der Brüder Grimm auf längere Sicht so nicht durchhaltbar. Eine Auswirkung dieser speziellen Autorenkonstellation war auch, dass die Wörterbuchartikel der Brüder Grimm von ihren speziellen linguistisch-historischen Auffassungen (Lebendigkeit der Sprachen, Organismuskonzept) und damit sehr subjektiv geprägt waren, wobei Jacob Grimm eine gewisse Eigenwilligkeit noch mehr als Wilhelm Grimm zum Vorwurf gemacht wurde.[100]

Erst viele Jahre nach den ersten konzeptionellen Planungen erschien im Mai 1852 die erste Lieferung (»A« bis »Allverein«), im April 1854 der erste Band des DWB (»A« bis »Biermolke«).[101] In den 1850er Jahren wurde jedoch deutlich, dass die jahrelange Exzerpierarbeit der externen Mitarbeiter quantitative und qualitative Lücken aufwies.[102] Jacob Grimm verfasste 43.884 Lemmata des DWB,[103] was von Anfang 1852[104] bis zu seinem Tod im September 1863 durchschnittlich etwa zehn Lemmata pro Tag entspricht. Selbst wenn man die etwa 1.300 nur einzeiligen Kurzartikel (vor allem bei Komposita) in der Stichwortstrecke

99 Ebd., S. 248.

100 Vgl. z. B. Daniel Sanders, Das deutsche Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, kritisch beleuchtet, [H. 1], Hamburg 1852, S. 87, über einen lexikographischen Kommentar J. Grimms im Artikel »Ander«: »P. 309. 5) ›Das Ufer des Flusses, wo wir stehn, heißt uns das **rechte**, das gegenüberliegende das andre oder **linke**.‹ / Wo mag der Geograph zu finden sein, der diese Erklärung gutheißt?!!« Auch in: Das Grimmsche Deutsche Wörterbuch in der öffentlichen Diskussion 1838–1863, hg. von Kirkness, S. 609–665, Zitat S. 653.

101 Die werkbiographischen Informationen zum DWB wurden übernommen aus Kirkness, Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm.

102 Die Brüder Grimm publizierten im Juni 1852 im *Literarischen Centralblatt für Deutschland* sogar eine an die philologische Öffentlichkeit gerichtete Bitte zur Nachexzerption (vgl. Das Grimmsche Deutsche Wörterbuch in der öffentlichen Diskussion 1838–1863, hg. von Kirkness, S. 130–132, Nr. 14), woraufhin viele neue Belege hinzukamen.

103 W. Grimm verfasste 7.249 Lemmata des DWB. Vgl. Anm. 86.

104 Am 3. Januar 1852 schickte Hirzel J. Grimm den ersten Korrekturbogen des DWB (vgl. Kirkness, Bw. Grimm–Hirzel, S. 256 f., Nr. 76).

»A« bis »Frucht« abzieht,[105] bleibt die durchschnittliche tägliche Arbeits- und dadurch Gesundheitsbelastung für die beiden Philologen im Rentenalter enorm. Die Brüder Grimm bearbeiteten 1838 bis 1863 insgesamt circa 27 Prozent des Wortschatzes sowie 9 Prozent des DWB. Im Privaten äußerte Jacob Grimm immer wieder seinen Unmut darüber, dass das DWB andere seiner Forschungsarbeiten verhindert habe.[106] Seit 1855 setzte Salomon Hirzel, zunächst heimlich, Rudolf Hildebrand als zusätzlichen Verfasser für den Buchstaben K ein.[107] Hirzel bereitete Jacob Grimm schrittweise darauf vor, dass andere das DWB fortsetzen sollten und ab 1859 war Hildebrand offiziell Mitverfasser des DWB.[108]

Abgesehen von genannten Monenda wie den teilweise defizitären extern angefertigten Belegzetteln und den persönlichen Belastungen der Brüder Grimm: Dass bis zu ihrem Tod überhaupt mehrere Bände des DWB erschienen sind, mit denen ein neues – international und bis heute wirksames – lexikographisches Modell etabliert wurde, sollte durchaus als ein Teilerfolg des Projekts gewertet werden, für den das schwach strukturierte, umfangreiche soziale Netzwerk der

105 Vgl. Thomas Schares, Untersuchungen zu Anzahl, Umfang und Struktur der Artikel der Erstbearbeitung des *Deutschen Wörterbuchs* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Dissertation, Trier 2005, S. 91. Zu den Strecken des DWB mit aus Komposita bestehenden Lemmata vgl. auch Oskar Reichmann, Zum Urbegriff in den Bedeutungserläuterungen Jacob Grimms (auch im Unterschied zur Bedeutungsdefinition bei Daniel Sanders), in: Studien zum Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 1, hg. von Alan Kirkness, Peter Kühn und Herbert Ernst Wiegand, Tübingen 1991, S. 299–345, hier insb. S. 324 zu Komposita mit dem Vorderglied »Forst-«.

106 Einschlägige Stellen: Ippel, Bw. Grimm, Dahlmann und Gervinus, Bd. 1, S. 539, Nr. 304 und Bd. 2, S. 105, Nr. 39; Kirkness, Bw. Grimm–Hirzel, S. 497 f., Nr. 376.

107 Viele Belegstellen wurden von Hirzel und besonders von Hildebrand in den Korrekturfahnen des DWB nachgetragen, wovon v. a. W. Grimm viel Gebrauch machte, J. Grimm aber mitunter auch. Vgl. dazu Alan Kirkness, Behind the scenes of Grimms' German Dictionary (1838–1863). A survey of original source materials, in: Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, 2 Teile, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde u. a., Frankfurt a. M. 2015, Teil 2, S. 1063–1082 und S. 1203–1207, hier insb. S. 1070 f.

108 Vgl. dazu die Einleitung in den Briefwechsel zwischen den Brüdern Grimm und Rudolf Hildebrand, hg. von Alan Kirkness, in: Ders., Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Rudolf Hildebrand, Matthias Lexer und Karl Weigand, S. 17–84, hier insb. S. 22–24. – Zur weiteren DWB-Geschichte nach dem Tod der Brüder Grimm vgl. Alan Kirkness, Geschichte des Grimmschen Deutschen Wörterbuchs 1863–1908. Dokumente zur Entstehung und Rezeption des DWB vom Verlagswerk zum Akademieunternehmen, 2 Bde., Stuttgart 2021; für die spätere Zeit ebd., Bd. 2, S. 2136–2157, Kapitel »Ausblick: Das DWB als Akademienunternehmen 1908 bis 1971«.

Mitarbeiter eine notwendige Bedingung war, wie ich aus den historischen Quellen geschlossen habe. Die *weak ties* bewiesen ihre Stärke im Sinn Granovetters, auch wenn die so gewonnenen Arbeitsergebnisse quantitativ und qualitativ oft hinter den Ansprüchen des Projekts zurückblieben. Gleichwohl waren diese schwachen sozialen Verbindungen alleine nicht hinreichend für den Erfolg des DWB, denn konstituierend für das Projekt wirkte auch die geteilte wissenschaftliche Expertise im kleinen Kollegenkreis.

Was die kollaborativen Strukturen insgesamt aber nicht leisten konnten, war die Einhaltung der selbst gesteckten Ziele des Projekts: den Abschluss des DWB in der Lebenszeit der Akteure auf einheitlichem und gleichmäßig qualitativ hochwertigem Niveau. Den Grund dafür vermute ich in der hierarchisch statt paritätisch organisierten Arbeitsstruktur des Projekts und den Zuschnitt auf nur zwei Verfasser. Eine Lösung der genannten Probleme hätte vielleicht darin bestehen können, die intellektuelle Synthese des Materials, also das Artikelschreiben, ähnlich wie die Materialsammlung und wie beim *Brockhaus* per *weak ties* zu organisieren und so zeiteffektiver zu gestalten. Mitte des 19. Jahrhunderts, so meine Vermutung, waren in den sich gerade erst ausdifferenzierenden wissenschaftlichen Disziplinen dafür aber keine quantitativ ausreichenden sprachwissenschaftlichen Kapazitäten auf dem nötigen Niveau verfügbar, die wenigen geeigneten Fachkräfte hatten eigene Forschungsprojekte zu bewältigen oder entschuldigten sich mit ihrem fehlenden Talent für Lexikographie. Wenige Jahrzehnte später und vor allem im 20. Jahrhundert wurde die Artikelausarbeitung in großen Wörterbuchprojekten auf eine (nicht immer genügende) höhere Anzahl von Experten verteilt. Granovetters Modell hat sich hier für die Analyse eines früheren lexikographischen Paradigmas grundsätzlich als heuristisch nützlich erwiesen, müsste aber in der empirischen Anwendung auf die Organisationsgeschichte des DWB noch verfeinert werden: Es könnten sich etwa weitere Studien anschließen, die die Organisierung des DWB auch quantitativ auswerten. Dafür dürfte der Aufbau elektronischer Korpora nötig sein, in denen alle Mitarbeiter, ihre Briefwechsel und Beiträge datentechnisch erfasst sind.

ALESSANDRO NIERO

ZUR CHIFFRIERUNG DANTESKER EINSCHLÄGE IN GOETHES ROMAN *WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE*

Abstracts:

Der Aufsatz liefert einen Beitrag zum Rezeptionsverhältnis zwischen Goethe und Dante und fokussiert die dantesken Einschläge in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Nach einer Rekonstruktion der wesentlichen Etappen der Goethe-Dante-Forschung werden zunächst die mehrfachen Analogien zwischen der Beatrice aus Dantes *Vita nova* und Goethes schöner Amazone vor dem Hintergrund mittelalterlicher Pneumophantasmologie herausgestellt. Der im Roman stattfindende Übergang von der schönen Amazone zur schönseligen Natalie wird anschließend mit der Evolution der Beatrice-Figur bis zur *Divina Commedia* parallelisiert und im Sinne einer Sublimierung von einer phantasmatischen Liebesauffassung hin zu einem objektivierten und heilsgeschichtlich funktionalisierten Liebesbegriff gefasst. Auch das diesem Sublimierungsprozess immanente und durch Mignons Tod inkarnierte Kastrationsmoment wird schließlich hervorgehoben und auf der Grundlage mittelalterlicher Pneumophantasmologie gerechtfertigt.

The essay contributes to the research on Goethe's reception of Dante and focusses in particular on the Dantesque influences in Goethe's novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Beginning by reconstructing the essential stages of Goethe-Dante research, the essay then highlights the multiple analogies between Beatrice from Dante's *Vita nova* and Goethe's beautiful Amazon (*schöne Amazone*) against the background of medieval pneumophantasmology. The transition occurring within Goethe's novel from the beautiful Amazon to the beautiful-souled Natalie is then paralleled with the evolution of the figure of Beatrice up to the *Divina Commedia*, and is understood in the sense of a sublimation from a phantasmatic conception of love to one that is objectified and functionalized in terms of salvation history. Finally, the moment of castration intrinsic to this sublimation process and incarnated through Mignon's death is brought to the fore and justified on the basis of medieval pneumophantasmology.

© 2025 Alessandro Niero, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-006 | CC BY-NC-ND 4.0

Überblick über die Goethe-Dante-Forschung: Herausforderungen und Aussichten

Das Rezeptionsverhältnis zwischen Dante[1] und Goethe[2] stellt einen besonders heiklen und längst noch nicht gelösten Knoten dar, der die literaturwissenschaftliche Forschung – in Deutschland wie auch in Italien – schon seit Langem beschäftigt. Obwohl der langwierige und sich ständig weiter fortschreibende Forschungsweg über die Goethe'sche Dante-Rezeption hier nicht vollständig rekapituliert werden kann,[3] ist es sinnvoll und nützlich, sich an dieser Stelle zumindest dessen zentrale Meilensteine zu vergegenwärtigen.

1 Die Zitate aus Dantes *Commedia* sind folgenden Ausgaben entnommen: Dante Alighieri, Divina Commedia. Inferno, Bd. 1, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1991 (im Folgenden zitiert: Inf., gefolgt von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, z. B. Inf. XXI. 50–53); Dante Alighieri, Divina Commedia. Purgatorio, Bd. 2, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1994 (im Folgenden zitiert: Purg., gefolgt von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, z. B. Purg. X. 94–96); Dante Alighieri, Divina Commedia. Paradiso. Bd. 3, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1997 (im Folgenden zitiert: Par., gefolgt von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, z. B. Par. II. 34–35). Die Zitate aus Dantes *Vita Nova* sind folgender Ausgabe entnommen: Dante Alighieri, Vita Nova, hg. von Guglielmo Gorni, in: Ders.: Opere, Bd. 1: Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia, hg. von Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Mailand 2011, S. 745–1063 (im Folgenden zitiert: Vita Nova, gefolgt von Absatzangabe und Seitenzahl, z. B. VN 21, 1008). Die deutsche Fassung von Dantes *Vita Nova* und *Commedia* sind folgender zweisprachiger Ausgabe entnommen: Dante Alighieri, Werke. La Vita Nuova/Das neue Leben. La Divina Commedia/Die göttliche Komödie, Sonderausgabe mit Genehmigung des Tempel-Verlags, hg. von Erwin Laaths, übers. von Richard Zoozmann, München 1973 (im Folgenden zitiert: Hölle (HÖ), Läuterungsberg (LB) und Paradies (PA), gefolgt jeweils von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, und Das neue Leben (DNL), gefolgt von der Seitenzahl).

2 Die Zitate aus Goethes Werken sind hauptsächlich folgender Ausgabe entnommen: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände, hg. von Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M. und Berlin, 1985–2013 (im Folgenden zitiert: FA). Die Bände werden jeweils mit Angabe der Abteilung (in römischer Zahl), der Bandnummer und der Seitenzahl belegt, z. B. FA I. 7, 122). Der Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird mit dem Sigel FA I. 9 L und *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* mit dem Sigel FA I. 9 S angeführt.

3 Verwiesen sei daher etwa auf den ausschlaggebenden Artikel von Willi Hirdt, Goethe und Dante, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 68/69 (1993/94), S. 31–80 sowie auf Elena Polledris kompakten, jedoch ausführlichen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zum Thema in: Der »Kreis in Kreisen«: Goethes bildliche Terzinenübersetzung von Dantes *Hölle* und die Metamorphose der *terza rima,* in: Verwandlung der Worte. Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften: Fassungen, Ausgaben, Übersetzungen, hg. von Gabriella Catalano und Giovanni Sampaolo, Rom 2023, S. 235–255.

Aufgrund ihres wissenschaftlich und wirkungsgeschichtlich entscheidenden Werts soll zunächst einmal Emil Sulger-Gebings 1907 veröffentlichte Arbeit *Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* genannt werden, die vom Autor selbst in der Einleitung programmatisch als systematische, erschöpfende und nicht zuletzt rektifizierende Darstellung des bis dahin gewonnenen Wissens über die Goethe'sche Dante-Rezeption präsentiert wird.[4] Das besondere Verdienst dieser Studie liegt vor allem darin, dass der Verfasser mit größter Sorgfalt jeden einzelnen expliziten Dante-Beleg sowohl in Goethes Gesamtwerk als auch in allen restlichen überlieferten Dokumenten zusammenstellt und erst aus dieser philologisch festen Grundlage gesicherte Schlussfolgerungen zieht. Das Fazit seiner Studie lässt sich in zwei Hauptthesen zusammenfassen: Erstens beschränke sich Goethes ohnehin limitierte Dante-Kenntnis nahezu ausschließlich auf seine zweite Lebenshälfte, genau genommen ab dem Jahr 1796, da Goethes erster expliziter Dante-Beleg, den Sulger-Gebing ausfindig machen konnte, erst auf dieses Jahr zurückgeht; zweitens habe Goethe zwar vor Dantes dichterischer Größe hohe Achtung gehabt, könne jedoch aufgrund seiner späten und erst in reifem Alter erfolgten Auseinandersetzung mit dem *sommo poeta* sowie aufgrund dessen ausgeprägter Neigung zum romantisch Morbiden – wie sie in Dantes *Inferno* eminent zum Ausdruck komme – keine besondere, durch innige Anteilnahme gekennzeichnete Sympathie für den Italiener gehegt haben.[5]

Die große Beachtung, die Sulger-Gebings monumentale Studie auf internationaler Ebene fand, sorgte allmählich für die weite Verbreitung seiner für philologisch sicher gehaltenen Schlussfolgerungen, die ebenfalls in eminenten Forschungsarbeiten ihren Niederschlag fanden.[6] Zu einer durchgreifenden Berichtigung dieser falschen Annahmen kam es erst mit Willi Hirdts 1994 im *Deutschen Dante-Jahrbuch* erschienener Abhandlung *Goethe und Dante.* Nicht nur widerspricht Hirdt Goethes von Sulger-Gebing behaupteter später Dante-Kenntnis, indem er aufgrund Goethes Einarbeitung der Ugolino-Episode in die Erstfassung des *Götz* eine gesicherte Dante-Kenntnis bereits im Jahr 1771 nachweist, sondern er zeigt darüber hinaus, dass Sulger-Gebings wissenschaftlicher Blick bei der Auswertung der von ihm selbst ausfindig gemachten Goethe'schen Dante-Belege durch seine eigenen Arbeitsannahmen getrübt war. Dafür sei ein einziges, doch sehr aufschlussreiches Beispiel gegeben: In einem Brief vom

4 Vgl. Emil Sulger-Gebing, Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, Berlin 1907, S. 1–3.
5 Vgl. ebd., S. 48 sowie S. 65–68.
6 Vgl. Hirdt, Goethe und Dante, S. 53.

14. November 1812 an Herzog Karl August setzt Goethe diesen über den gegenwärtigen Stand des Bauprojekts für ein Schlammbad in Weimar ins Bild und lässt dabei folgende Äußerung fallen, die bezeichnenderweise auch Sulger-Gebing in seiner eigenen Studie wieder aufgreift, um Goethes begrenzte Dante-Kenntnis noch einmal explizit zu demonstrieren:

> So wird auch nach seiner [d. i. Prof. Dietrich Georg Kieser] Zeichnung und unter seiner Anleitung ein Modell verfertigt von einem Schlammbade, um anschaulich zu machen, wie ein Zustand, der eigentlich ein Kapitel in Dante's Hölle abgeben sollte, erträglich und für kranke Personen wünschenswert gemacht wird. (FA II. 7, 117)

Sulger-Gebing zufolge würde Goethes Äußerung »[…] wie ein Zustand, der eigentlich ein Kapitel in Dantes Hölle abgeben sollte« darauf hinweisen, dass »[Goethe] diese Stellen nicht kannte oder doch sich ihrer damals nicht erinnerte.«[7] Eine solche Unterstellung erscheint allerdings insofern als vollkommen grundlos, als sie sich textuell nicht rechtfertigen lässt: Die im Deutschen geläufige und auch im oben zitierten Brieftext vorkommende Kombination des Adverbs ›eigentlich‹ und des subjektiv-konjunktivischen Modalverbs ›sollte‹ deutet nämlich auf einen vom Sprechenden wahrgenommenen Normverstoß oder aber ein Kontrastverhältnis hin,[8] das in diesem Fall dadurch entsteht, dass die Schlammbäder, die in der bildkräftigen dantesken Vorlage des VII. *Inferno*-Gesangs eigentlich als höllisch-qualvolle Strafe für Zornmütige dienen, in dem Goethe vorgelegten Bauprojekt eine erquickende und heilende Funktion innehaben. Ganz entgegen Sulger-Gebings tendenziöser Interpretation weist die von ihm selbst evozierte Textstelle vielmehr darauf hin, dass Goethe mit jenem Gesang aus Dantes *Divina Commedia* vertraut gewesen sein muss.

Trotz Hirdts grundlegender Berichtigungs- und Entmystifizierungsarbeit steht die Forschung bei diesem rezeptionsgeschichtlich relevanten Thema immer noch vor nicht geringen methodologischen Schwierigkeiten. Wenngleich Hirdt Goethes Dante-Kenntnis auf die 1770er Jahre vordatieren konnte und außerdem darauf hinwies, dass in der Frankfurter Bibliothek des ausgeprägt italophilen Johann Caspar Goethe jeweils ein Exemplar von Dantes *Divina Commedia*, *Monarchia*, *Convivio* und *Vita nova* in Originalsprache zu finden war, mit denen sich der junge Goethe aller Wahrscheinlichkeit nach bereits im Zeitraum

7 Sulger-Gebing, Goethe und Dante, S. 12.

8 Vgl. Hilke Dreyer und Richard Schmitt, Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik. Die Gelbe aktuell, München 2009, S. 132.

1760 bis 1762 während seines Italienischunterrichts beschäftigte,[9] bleiben die wiewohl impliziten Dante-Belege in seiner ersten Lebenshälfte tatsächlich spärlich. Die Tagebücher seiner italienischen Reise, während derer eine eingehendere Auseinandersetzung mit Dante mehr als plausibel erscheint,[10] sind ja weitgehend verloren gegangen und der Großteil der Erinnerungen aus jenen entscheidenden Jahren steht uns lediglich in der überarbeiteten Form der viel später verfassten *Italienische Reise* zur Verfügung. Da aber die fehlende Überlieferung Goethes Beschäftigung mit Dante streng genommen nicht ausschließt, ist es notwendig, sich vorerst ins Feld des Wahrscheinlichen hineinzubegeben und sich dabei der Arbeitskategorie des Plausiblen zu öffnen, um neue Forschungswege zu erproben und womöglich zu erschließen. Im Folgenden gilt es dementsprechend, plausiblen Hypothesen über Goethes substanzielle Anknüpfungen an Dantes Œuvre im Kontext des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) zu folgen und diese am selben Romantext zu erproben.

9 Vgl. Hirdt, Goethe und Dante, S. 55. Laut Franz Göttings Bestandsaufnahme (vgl. Franz Götting, Die Bibliothek von Goethes Vater, in: Nassauische Annalen 64 (1953), S. 23–69 sowie Sulger-Gebing, Goethe und Dante S. 47) befanden sich in der Bibliothek von Goethes Vater folgende Ausgaben von Dantes Werken: 1. Ein dreibändiges italienisches Exemplar der *Divina Commedia* (*La Commedia*, Bd. 1–3. Venezia: G. Pasquali 1739), zwei Bände von Dantes Werken (*Opere*. Bd. 1. 2. Venezia: G. Pasquali 1741, die jeweils *Il Convito* und *La Vita Nova* enthielten), eine Ausgabe von *Monarchia* (*Monarchia*. Coloniae Allobrogum 1740) und schließlich eine deutsche Übersetzung des *Hölle-Gesangs* (*Von der Hölle.* Übersetzt v. L. Bachenschwanz. Leipzig 1767), die bezeichnenderweise dann erschien, als sich Goethe aufgrund seines Jurastudiums ebenfalls in Leipzig aufhielt. Dass er mit der deutschen Übersetzung der *Commedia* in Berührung gekommen sei und dass er selbst sie seinem Vater besorgt haben könne, ist demzufolge nicht auszuschließen. Was jedenfalls dafür spricht, ist, dass sich Goethe zunächst einmal vornehmlich mit den italienischen Ausgaben von Dantes Werken auseinandersetzte und dass ihm Dantes Werke sonst nur auf Italienisch zur Verfügung standen. Man bedenke nur, dass die erste deutschsprachige Fassung von Dantes *Vita nova* (dabei handelt es sich um die in Leipzig erschienene Übersetzung von Friedrich von Oeynhausen) erst 1824 zu Goethe gelangte und dass er außer der in Venedig publizierten dreibändigen Ausgabe der *Commedia* in seine eigene Weimarer Bibliothek kein einziges weiteres Exemplar aufnahm, das sich auf die Zeit vor 1795/96, den Erscheinungsjahren von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, datieren lässt (vgl. hierzu Hans Ruppert, Goethes Bibliothek, Weimar 1958, S. 237 f.).

10 In der erst viel später verfassten und 1816/17 erschienenen *Italienischen Reise* gibt es einige interessante explizite Bezüge auf Dantes *Divina Commedia*, wie etwa anlässlich Goethes Unterhaltung im Juli 1787 mit dem Grafen Fries, der die reine Möglichkeit, dass ein Ausländer Dantes *Divina Commedia* verstehen könne, restlos ausschloss. Goethe, der eigentlich seinem stumpfsinnigen Gesprächspartner keineswegs zustimmte, musste ihm schließlich jedoch mit schlecht verhüllter Ironie recht geben. Vgl. FA I. 15.1, 405 f.

Ausgehend von diesen notwendigen methodologischen Prämissen geht es in diesem Artikel im Einzelnen um die perspektivierte Analyse des Goethe'schen Romans unter dem motivischen Aspekt der Liebe, die dabei als grundlegende, selbst Wandlungen erfahrende Leitpotenz betrachtet wird, die Wilhelms Weg über die Romankapitel hinweg maßgeblich lenkt. Gelegt wird der Fokus dabei auf die Gestalt von Natalie, deren Figur sich aus zwei narrativ und semiotisch kontrastierenden Momenten zusammensetzt: zum einen dem Moment der schönen Amazone, die im vierten Romanbuch dem verwundeten Wilhelm reitend zu Hilfe eilt; zum anderen dem Moment der schönseligen Nichte der pietistischen Stiftsdame aus dem sechsten Romanbuch. Trotz gewisser unübersehbarer Affinitäten, die die Einheitlichkeit der Figur noch zu retten vermögen und die entscheidende Anagnorisis im achten Romanbuch erst recht möglich machen, ist die prinzipiell auf Wilhelms verdrehte Wahrnehmungsperspektive zurückzuführende Diskrepanz dieser zwei ein und derselben Person inhärierenden Bilder weder ohne Weiteres zu überbrücken noch zu erklären. Den möglichen Motiven für diese Kluft, die sich doch schließlich in die Figur der schönseligen Natalie gänzlich auflöst, wird dadurch auf den Grund gegangen, dass die zwiefältig konzipierte Gestalt der Natalie mit der durchaus affinen Entwicklung der Figur der Beatrice in Dantes Œuvre in Parallele gebracht wird. Die Hauptthese dieses Artikels besteht nämlich in der Annahme, dass Natalies dualistische Charakterisierung im Wilhelm Meister-Roman auf die verschiedene Poetik zurückzuführen ist, die Dante in der *Vita nova* (1292) und in der daran anschließenden *Divina Commedia* (1321) entwickelt und an der jeweils anders konfigurierten Beatrice exemplifiziert. Am Beispiel von Dantes eigenem Übergang von der Funktion als *cantor amoris* (›Sänger der Liebe‹) in der *Vita nova* zu jener als *cantor rectitudinis* (›Sänger der Gerechtigkeit‹) in der *Divina Commedia* ließe sich nicht nur die durch jeweils unterschiedliche Liebesauffassungen geprägte zwiefältige Konfiguration der Natalie erschließen, sondern auch die grundlegende heilsgeschichtliche Anlage des Goethe'schen Romans aufdecken. Neben den bewährten Kategorien der Heilung, der Lebenskunst und des Glücks[11] soll nun das Etikett der Liebesgeschichte auf danteskem Grund am Goethe'schen Roman erprobt werden.

11 Vgl. Hans-Jürgen Schings, Einführung, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman, hg. von dems., München und Wien 1988, S. 643.

Die schöne Amazone im Spiegel der stilnovistischen Pneumophantasmologie

Wenn man textgenetisch akkurat sein will, hat die schöne Amazone ihren ersten Auftritt eigentlich nicht in *Wilhelm Meisters Lehrjahre,* sondern erst in *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, in der die phantasmatisch-mystische Erscheinung der auf einem Schimmel herbeigerittenen »liebenswürdige[n] Amazone« (FA I. 9 S, 354) das vierzehnte Kapitel des sechsten Buchs und damit das ganze Romanfragment abschließt. Die Entstehungsgeschichte dieses Fragment gebliebenen, dennoch immerhin eine innere Kohärenz und Schlüssigkeit aufweisenden Romanprojekts erstreckt sich über zehn Jahre: Die Arbeit am Roman setzt im Jahre 1777 ein, wird aber nur mit Mühe fortgeführt, bis Goethe 1786 das noch fertigzustellende Manuskript mit sich nach Italien bringt, in der Hoffnung, es dort in Ruhe zu Ende zu bringen. Seinen guten Vorsatz sollte Goethe jedoch nicht in die Tat umsetzen und stattdessen sein Romanprojekt vorläufig unvollendet fallen lassen. Die Genese des sogenannten *Urmeisters* ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht so sehr per se als vielmehr des Umstands wegen besonders relevant, dass Goethe zeitgleich auch an seinem in Weimar entstandenen und in Italien fortgeführten neoklassizistischen Schauspiel *Torquato Tasso* arbeitet, um es allerdings erst 1790 nach seiner Rückkehr nach Deutschland zu Ende zu führen. Es mutet daher nicht besonders verwunderlich an, dass Tassos Epos *Das befreite Jerusalem* in der ersten Romanhälfte von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, in welche der Stoff der *Theatralischen Sendung* zwar mit einiger Variation, jedoch weitgehend mit einfließt, eine bedeutende Rolle spielt. Das Tasso'sche Werk gehört nämlich zu den Lieblingsgeschichten des Protagonisten Wilhelm, die in seiner Jugend einen unauslöschlichen Eindruck bei ihm hinterließen:

> Das befreite Jerusalem, davon mir Koppens Übersetzung in die Hände fiel, gab meinen herumschweifenden Gedanken endlich eine bestimmte Richtung. […] Besonders fesselte mich Chlorinde mit ihrem ganzen Tun und Lassen. Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins, taten mehr Wirkung auf den Geist, der sich zu entwickeln anfing, als die gemachten Reize Armidens, ob ich gleich ihren Garten nicht verachtete. (FA I. 9 L, 377 f.)

Wenn nun von der Eigenschaft der Mannweiblichkeit der Clorinde abgesehen wird, der dennoch eine nicht zu übersehende Bedeutung im Roman zukommt,[12]

12 Zu empfehlen ist zu diesem Thema die aufschlussreiche Monografie von Achim Aurnhammer, Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln

tritt in diesem Auszug das rege Interesse des noch sehr jungen Wilhelm an der so bewegten wie mitreißenden Geschichte des Tasso'schen Epos augenscheinlich zutage. Die besondere Tragweite dieser Jugendeindrücke kommt allerdings erst dann deutlich zum Vorschein, als die namenlose schöne Amazone im vierten Romanbuch ihren visionären Auftritt hat und Wilhelm hinterher – im Modus einer nachträglich rationalisierenden Anagnorisis – mithilfe ihm vertrauter Bilder jener wundersamen Erscheinung beizukommen versucht: In der Gestalt der schönen Amazone findet der nachhaltig beeindruckte und einige Tage später immer noch aufgewühlte Wilhelm unter anderem Erkennungsmerkmale der amazonenhaften Clorinde aus Tassos Epos wieder:

> Unaufhörlich rief er sich jene Begebenheit zurück, welche *einen unauslöschlichen Eindruck* auf sein Gemüt gemacht hatte. Er sah die schöne Amazone reitend aus den Büschen hervorkommen, sie näherte sich ihm, stieg ab, ging hin und wider, und bemühte sich um seinetwillen. Er sah das umhüllende Kleid von ihren Schultern fallen; ihr Gesicht, ihre Gestalt glänzend verschwinden. Alle seine Jugendträume knüpften sich an dieses *Bild*. Er glaubte nunmehr *die edle heldenmütige Chlorinde* mit eignen *Augen* gesehen zu haben; ihm fiel der kranke Königssohn wieder ein, an dessen Lager die schöne teilnehmende Prinzessin mit stiller Bescheidenheit herantritt. (FA I. 9 L, 598. Meine Hervorhebung, A. N.)

Zu dieser nachträglichen bildlich-phantasmatischen Vergegenwärtigung der schönen Amazone, die den schwer verwundeten Wilhelm in Sicherheit gebracht und ihm ihren Schleier als Decke überreicht hatte, trägt allerdings – der Vollständigkeit halber – nicht nur die Erinnerung an die mannweibliche Clorinde, sondern auch jene bedeutungsträchtige Figurenkonstellation bei, die im Gemälde des kranken Königssohns abgebildet ist und sich im Rahmen der visionären Szene mit der schönen Amazone *extra imaginem* iteriert.[13] Die Reflexe des Tasso'schen Epos beschränken sich dennoch nicht lediglich auf diese einzelne explizite Aussage von Wilhelm, sondern wirken in den Romanverlauf auf eine viel subtilere und zugleich substanziellere Weise hinein. In seinem grundlegenden Aufsatz *Wilhelm Meisters schöne Amazone*[14] arbeitet Hans-Jür-

und Wien 1986, S. 161–176. Die Androgynie ist eine im Roman pervasive Eigenschaft, was sich daran messen lässt, dass alle Frauen (außer Philine), mit denen sich Wilhelm in der einen oder anderen Weise verbindet, sowohl männliche als auch weibliche Züge aufweisen.

13 Das im Roman entscheidende Element des Gemäldes des kranken Königssohns soll im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter vertieft werden.

14 Hans-Jürgen Schings, Wilhelm Meisters schöne Amazone, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 141–206.

gen Schings die mannigfachen Motiv- und Figurenkonstellationen heraus, die aus Tassos *Das befreite Jerusalem* entlehnt und in den Roman raffiniert eingewoben sind, und vermag dadurch überzeugend nachzuweisen, dass Wilhelms Handeln bis zur Begegnung mit der schönen Amazone weitgehend dem tragischen Muster von Tancred, dem christlichen Krieger aus Tassos Epos, folgt. Dabei lohnt es sich, den Fokus auf den Augenblick der Vision zu legen, als dem noch im Halbschlaf am Boden liegenden Wilhelm das Erscheinungsbild jener traumhaften Frau unter die Augen kommt:

> Wilhelm, den der heilsame Blick ihrer Augen bisher fest gehalten hatte, war nun, als der Überrock fiel, von ihrer schönen Gestalt überrascht. Sie trat näher herzu, und legte den Rock sanft über ihn hin. In diesem Augenblicke, da er den Mund öffnen und einige Worte des Dankes stammeln wollte, wirkte der lebhafte Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinne, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht. […] Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden; er verlor alles Bewußtsein, und als er wieder zu sich kam, waren Reiter und Wagen, die Schöne samt ihren Begleitern verschwunden. (FA I. 9 L, 590 f.)

Zweifellos ist Schings beizupflichten, dass er in Tancreds Traumvision der verstorbenen und ihm nun selig-verklärt erscheinenden Clorinde aus Tassos *Das befreite Jerusalem* eine überzeugende Vorlage für diesen Goethe'schen Passus wiedererkennt,[15] bei der es sich lohnt, sie hier im Original und in deutscher Übersetzung zum Vergleich heranzuziehen:

> Und sieh! Im Traum erscheint ihm die Verklärte,
> Von einem hellen Sternenkleid umwallt;
> Der Himmelsglanz, der ihre Schönheit mehrte,
> Benahm ihr nicht die kenntliche Gestalt.
> Sie trocknet freundlich ihm die abgezehrte
> Gramvolle Wang', und ihre Stimm' erschallt:
> Sieh mich von Schönheit und von Wonne strahlen,
> Und still' in mir, du Treuer, deine Qualen!
>
> Dir dank' ich dies; du hast aus jener armen
> Freudlosen Welt im Irrthum mich befreit,
> Und würdig mich gemacht, durch dein Erbarmen,
> In Gottes Schooß der ew'gen Seligkeit.

15 Vgl. ebd., S. 194 f.

Dort leb' ich froh, in liebendem Erwarmen,
Und hoff' auch dir dort einen Platz bereit,
Wo bei der ew'gen Sonn' urkräft'gem Scheine
Du schau'n wirst ihre Schönheit und die meine.

Willst du nicht selbst des Himmels Glück verschmähen,
Beherrscht dich nicht der Sinne Wahn zu scharf:
So leb', und wisse noch – ich darf's gestehen –
Ich liebe dich, so sehr ich lieben darf.
So redet sie; aus ihren Augen wehen
Lichtflammen, wie kein sterblich Auge warf;
Dann schließt sie sich in ihre Strahlenhülle,
Und läßt, verschwindend, ihm der Stärkung Fülle.[16]

16 Torquato Tasso, Das befreite Jerusalem, hg. von Theodor Borken und übers. von Johann Diederich Gries, Berlin 2020, XII. Gesang 91–93, S. 386 f. Vgl. hierzu das italienische Original in Torquato Tasso, Gerusalemme liberata, hg. von Lanfranco Caretti, Mailand 1979, XII 91–93, S. 291f:

Ed ecco in sogno di stellata veste
cinta gli appar la sospirata amica:
bella assai più, ma lo splendor celeste
orna e non toglie la notizia antica;
e con dolce atto di pietà le meste
luci par che gli asciughi, e così dica:
« Mira come son bella e come lieta,
fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta.

Tale i' son, tua mercé: tu me da i vivi
del mortal mondo, per error, togliesti;
tu in grembo a Dio fra gli immortali e divi,
per pietà, di salir degna mi fésti.
Quivi io beata amando godo, e quivi
Spero che per te loco anco s'appresti,
ove al gran Sole e ne l'eterno die
vagheggiarai le sue bellezze e mie.

Se tu medesmo non t'invidii il Cielo
e non travii co ›l vaneggiar de‹ sensi,
vivi e sappi ch'io t'amo, e non te ›l celo,
quanto più creatura amar conviensi. »
Così dicendo, fiammeggio di zelo
per gli occhi, fuor del mortal uso accensi;
poi nel profondo de' suoi rai si chiuse
e sparve, e novo in lui conforto infuse.

Um die philologisch-motivische Affinität zwischen dem Tasso'schen und dem Goethe'schen Passus deutlich hervorzuheben, macht Schings insbesondere auf zwei den beiden Texten gemeinsame Aspekte aufmerksam: zum einen die überwältigenden Lichtstrahlen, zum anderen die visuelle Dynamik der Augen-Blicke. Schings' Fazit lautet dementsprechend: »In Wilhelms Augen partizipiert das irdische Glanzbild der schönen Amazone an der überirdischen Glorie Clorindas, wie sie Tancredi zu Gesicht kam.«[17] Abgesehen von den zu Recht hervorgehobenen Ähnlichkeiten trennt die beiden Passus jedoch eine substanzielle performative Differenz: Während in Tancreds Traumvision die unmittelbar wiedererkannte Clorinde ihm ihre innige und sogar den Tod transzendierende Liebe offen gesteht, richtet die anonyme schöne Amazone an den verwundeten Wilhelm kein einziges Wort. Im Zentrum der Tasso'schen Vision steht nämlich nicht so sehr die Augenkommunikation, als vielmehr Clorindes intelligibles und Trost spendendes Liebesgeständnis an ihren Tancred: Clorindes Augen zünden sich erst über dem Sprechen in Liebesglut an, sodass das Verbale dem Visuellen vorausgeht und die suggestive Lichtszenerie somit die Zentralität des Liebesgesprächs nur bildkräftig abrunden kann. Im Gegensatz dazu schaut der verträumte, nur halbwegs gegenwärtige Wilhelm der wundersam-schönen Erscheinung zu, die ihm in solch einer dünn-traumhaften Atmosphäre, die auf den partiellen Ausfall von Wilhelms psychischen Kräften und sein folglich verzerrtes Wahrnehmungsvermögen zurückzuführen ist, sogar als Heilige vorkommt.

Wenn auf der einen Seite die Gemeinsamkeiten zwischen den Tasso'schen und den Goethe'schen Passus nicht *tout court* ignoriert werden dürfen, so weist auf der anderen Seite die entscheidende Diskrepanz in der performativen Anlage der Szenen darauf hin, dass der Goethe'sche Passus sich nicht allein auf Tassos Epos, sondern auch auf andere textuelle *loci* stützt. Wegweisend erscheint dabei die Erkenntnis, dass Tasso seine Clorinde nicht völlig *ex novo* konzipierte, sondern sich bei ihrer Konfiguration zum Teil an einer eminenten Vorläuferin orientierte, und zwar an Dantes Beatrice. Die genetische Verwandtschaft der beiden Frauengestalten lässt sich etwa an Tassos nahezu wortwörtlicher Übernahme des Verses, mit dem Dante Beatrices friedliches Einschlafen kennzeichnet, in sein eigenes Epos, um seinerseits den durch Tancred verursachten, unglücklichen Tod der Clorinde in ähnlicher Weise zu charakterisieren: In der *Vita nova* heißt es bei Beatrices Tod: »So süße Demut lag auf ihr hienieden, / Daß sie zu sagen schien: ›Ich bin im Frieden.‹« (DNL, 35)[18]; bei Clorindes Tod

17 Schings, Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 195.

18 Vgl. VN 14, 952: »e avea seco Umilità verace, / che parea che dicesse: ›Io sono in pace.‹«

heißt es in Tassos *Das befreite Jerusalem*: »Wie seinem Mund' die heil'gen Wort' entbeben, / Blickt sie mit frohem Lächeln himmelwärts, / Als spräche sie, schon von der Welt geschieden: / Der Himmel thut sich auf, ich geh' in Frieden.«[19]

Wenn Dantes Beatrice neben Tassos Clorinde als relevante Vorlage für Goethes schöne Amazone angenommen wird, dann lassen sich sofort mehrere Aspekte erschließen, die sonst weiterhin obskur hätten bleiben müssen. In erster Linie ist Wilhelms Vision etwa viel überzeugender mit der motivisch und performativ affineren Beatrice-Vision in Verbindung zu bringen, die Dante am Ende seiner *Vita nova* platziert und in der sich die Hauptkennzeichen des (genuin dantesken) dolce stil novo bereits bemerkbar machen:

> Empor zur Sphäre, die am größten kreiset,
> Und über sie hinaus noch ist gedrungen
> Des Herzens Seufzer: – wundersame Kraft,
> Welche die Liebe weinend ihm verschafft,
> Ist's, die den Pfad ihm durch den Himmel weiset,
> Durch die er sich so hoch hinaufgeschwungen.
> Und angelangt in jenen sel'gen Auen
> Sah er ein Weib im hellen Sternenkranze,
> Die so viel Ehr' und so viel Licht empfangen,
> Daß sie bewundernd schaut in ihrem Glanze
> Der Geist, der pilgernd konnt' emporgelangen.
>
> In solchen Strahlen durfte er sie schauen,
> Daß, wenn ihn Herz und Liebe reden hießen,
> Ich nicht sein wundersames Wort verstand;
> Doch weiß ich wohl, er spricht von jener Süßen,
> Denn oft hat Beatricen er genannt,
> und so versteh ich's gut, ihr lieben Frauen.
> (DNL, 59 f.)[20]

19 Torquato Tasso, Das befreite Jerusalem, XII. Gesang 68, S. 378. Vgl. den Originaltext aus Torquato Tasso, Gerusalemme liberata, XII 68, S. 286: »Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse, / colei di gioia trasmutossi, e rise; e in atto di morir lieto e vivace, / dir parea: »S'apre il cielo; io vado in pace.«"

20 Vgl. hierzu das italienische Original in VN 30, 1058–1060:

> Oltre la spera che più larga gira
> passa ›l sospiro ch'esce del mio core:
> intelligenza nova, che l'Amore
> piangendo mette in lui, pur sù lo tira.

In diesem Gedicht, das am äußersten Ende des dantesken Prosimetrums steht, steigt der Seufzer von Dantes Herz in die äußerste Sphäre des Himmels hinauf, trifft dort auf »ein Weib im hellen Sternenkranze«, und zwar auf die verstorbene, nunmehr selig-verklärte und lichtdurchflutete Beatrice, und betrachtet – im wahrsten Sinne des Wortes be-geistert – diese wundersame Erscheinung, aus deren Glanz heilsame Liebe ausstrahlt, die der Seufzer lediglich durch das wundersame Schauen (und wohl nicht durch Sprache) empfängt und hinterher nur mit Mühe und Not und ohnehin niemals gänzlich dem Herzen verbal mitteilen kann. Die Zentralität des Visuellen gegenüber dem Verbalen, die von himmlischem Licht überflutete Frau und nicht zuletzt die bestimmte Dynamik der Liebe, die von der himmlischen Frau ausgehend über den Blickkontakt den liebenden Mann erreicht – dies sind alles kennzeichnende Motivelemente, die sich nicht nur auf Wilhelms Vision treffend übertragen, sondern darüber hinaus aus dem charakteristischen pneumatischen Weltbild des europäischen Mittelalters herleiten lassen. Dass Dantes Seufzer bei dessen Himmelfahrt ausgerechnet als pilgernder Geist bezeichnet wird, darf nämlich nicht als wunderlicher Umstand betrachtet werden, da die ganze stilnovistische Dichtung des 13. Jahrhunderts auf eine damals gängige phantasmatische Pneumatologie zurückgreift, die insbesondere in der altgriechischen Philosophie (vor allem bei Aristoteles, etwa in dessen *De anima* und *Problemata*) sowie in der frühmittelalterlichen Physiologie (insbesondere bei den traditionsbewussten Ärzten Avicenna und Averroes) wurzelt und in der Liebeslyrik des spätmittelalterlichen dolce stil novo ihren Höhepunkt erreicht.[21] In

> Quand'elli è giunto là ove disira,
> vede una donna che riceve onore,
> e luce sì, che per lo suo splendore
> lo peregrino spirito la mira.
>
> Vedela tal, che quando ›l mi ridice,
> io nollo ›ntendo, sì parla sottile
> al cor dolente, che lo fa parlare.
> So io che parla di quella gentile,
> però che spesso ricorda Beatrice,
> sì ch'io lo ›ntendo ben, donne mie care.

21 Vgl. Giorgio Agamben, Stanze. Le parole e il fantasma nella cultura occidentale, Turin 1977, S. 84–129, hier S. 120: »Prima di entrare nell'ombra, l'idea di pneuma doveva però ancora produrre un tardivo e splendido frutto e, facendosi ›spirito d'amore‹, trovare la sua espressione più alta nella lirica stilnovista.« (»Bevor die Idee des Pneumas in den Schatten gedrängt wurde, sollte sie allerdings noch eine späte und herrliche Frucht erzeugen und, indem sie zum ›Liebesgeist‹ wurde, in der stilnovistischen Lyrik ihren höchsten Ausdruck finden.« – Meine Übersetzung, A. N.)

Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale definiert Giorgio Agamben die europäische Kultur des 13. und 14. Jahrhunderts demzufolge als eine regelrechte Pneumophantasmologie, die in ihrem Bereich eine Kosmologie, eine Physiologie, eine Psychologie und eine Soteriologie zugleich umfasst und insbesondere auf der Überzeugung fußt, dass der Atem, der das Universum belebt, in den Arterien zirkuliert und die Spermien befruchtet, derselbe Atem ist, der im Gehirn und im Herzen die Phantasmen der Dinge, die wir sehen, uns einbilden, träumen und lieben, empfängt und bildet.[22] Im Rahmen einer solchen Pneumophantasmologie wird das Pneuma beziehungsweise der Geist als halbkörperliche Lebenskraft, die zwischen dem materiellen Körper und der geistig-göttlichen Seele vermittelt, in drei Typen unterteilt (*spiritus vitalis, spiritus vegetativus* und *spiritus animalis*), die die ganze Physiologie des Menschen beeinflussen, wie Dante selbst auf den allerersten Seiten seiner *Vita nova* exemplarisch beschreibt, um den Prozess seines *innamoramento* (›das Sichverlieben‹) in Beatrice pneumatisch zu rechtfertigen.[23] Der Seufzer, der sich zu Ende des dantesken Gedichtes bis in die Himmelssphäre emporhebt, besteht aus der gleichen halbkörperlichen Substanz des Pneumas und wird dort also nur folgerichtig als ein pilgernder Geist geschildert.

Die grundlegenden Kennzeichen der pneumophantasmologisch geprägten stilnovistischen Dichtung, die allen dieser Bewegung zugeordneten Autoren gemein waren, resümiert Francesco Fioretti in seiner Studie *Ethos e leggiadria,*[24] in der er insbesondere folgende charakteristische Aspekte herausarbeitet: 1. Die Echtheit des unmittelbar Erlebten, was von sprachlich intelligibler Kommunikation absieht; 2. Den Erkenntniswert der Liebe, die als feuerartiger »moto spiritale« (Purg. XVIII. 32) den Menschen in Bewegung setzt und ihm erhebliche und unergründliche Erkenntnismöglichkeiten eröffnet;[25] 3. Die Erotisierung des Pneumas, das zunächst über die Augen hinaus in die Außenwelt wandert (das Blickfeld wurde damals als vom Auge ausgehendes, in der Luft zirkulierendes Pneuma verstanden) und dann über den Sehnerv die gewonnene Anschauung des geliebten Gegenstandes ans Gehirn weiterleitet, in dem diese hinterher zu einem Phantasma beziehungsweise einem halbkörperlichen pneumatischen

22 Ebd., S. 111.

23 Vgl. DNL, 4–6.

24 Vgl. Francesco Fioretti, Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo dialogico di Dante, Guido e Cino da Pistoia, Rom 2012, S. 167 f.

25 Vgl. Agamben, Stanze, S. 88: »La funzione del fantasma nel processo conoscitivo è così fondamentale che si può dire che esso sia anche […] la condizione necessaria dell'intelligenza.« (»Die Funktion des Phantasmas im Erkenntnisprozess ist so grundlegend, dass man sagen kann, dass es auch die notwendige Bedingung für Intelligenz bildet.« – Meine Übersetzung, A. N.)

Bild verformt wird;[26] 4. Die Verdünnung (*raritas*) der Atmosphäre, die eine verzerrte Raum- und Zeitwahrnehmung erzeugt; 5. Die Hypostasierung der Liebe und der restlichen Teile der Seele, die sich im Zuge des *innamoramento* verselbständigen, dem Imperium der Vernunft entziehen und dem Phantasma des geliebten Gegenstandes restlos hingeben. Hinzuzufügen sind dabei allerdings auch die typisch dantesken Aspekte des dolce stil novo, die bei Goethe ebenfalls zu verzeichnen sind, nämlich die Idee der engelhaften Frau, die Sublimierung der Liebe in ein Gefühl, das zwar vom Körperlich-Sinnlichen ausgeht, jedoch höhere Sphären anstrebt, und schließlich die gezielte Lobpreisung (*laudatio*) der eigenen geliebten Frau, um sie von allen anderen Frauen eindeutig abzuheben.

Wenn die Goethe'schen Szenen, die im Wilhelm Meister-Roman der wundersamen Erscheinung der schönen Amazone und Wilhelms nachfolgender Reaktion auf diese Begegnung gewidmet sind, auf alle oben angeführten Aspekte hin geprüft werden, dann werden nicht nur verblüffende Ähnlichkeiten, sondern auch regelrechte Kontinuitäten mit Dantes stilnovistisch-liebespneumatischer Poetik sichtbar. Dafür lassen sich aus den genannten Stellen zahlreiche Beispiele anführen, die überdies jeweils in Dantes *Vita nova* eine mehr oder weniger explizite Entsprechung hätten: »Er hatte seine Augen auf die sanften, hohen, stillen, teilnehmenden Gesichtszüge der Ankommenden geheftet; er glaubte nie etwas edleres noch liebenswürdigeres gesehen zu haben« (FA I. 9 L, 589), woran nicht nur die dem *innamoramento* zugrunde liegende Augendynamik, sondern auch und vor allem die Lobpreisung der *gentilezza* (›Liebenswürdigkeit‹) der bewundernswürdigen Frau festzuhalten ist; »Wilhelm hatte seine Augen auf sie gerichtet, und war von ihren Blicken so eingenommen, daß er kaum fühlte, was mit ihm vorging.« (FA I. 9 L, 590), was auf die erotische Funktionalisierung der Blicke und die damit einhergehende liebesbedingte Sinnesverwirrung hinweist, die wiederum beim Liebenden eine verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung hervorruft; »Die schöne Besitzerin des Kleides hatte mächtig auf ihn gewirkt. Er sah noch den Rock von ihren Schultern fallen, die edelste Gestalt, von Strahlen umgeben, vor sich stehen, und seine Seele eilte der Verschwundenen durch Felsen und Wälder auf dem Fuße nach.« (FA I. 9 L, 591), wo die erkenntnisgewinnende Autonomisierung des pneumatischen Geistes auf der Suche nach seinem verlorenen geliebten Gegenstand zum Tragen kommt; »Als [Philine und die schöne Amazone] nebeneinanderstanden, glaubte unser Freund nie einen solchen Abstand gesehen zu haben. Philine war ihm noch nie in einem so ungünstigen Lichte erschienen.« (FA I. 9 L, 590), worin

26 Vgl. ebd., S. 86.

die programmatische *laudatio* der göttlich anmutenden Frau umgesetzt wird; hinzu kommt noch der explizite Bezug auf die *donna angelicata* in »nach der Erscheinung jenes hülfreichen Engels« (FA I. 9 L, 593), der stark an die typisch stilnovistische engelhafte Frau erinnert, der nicht (allein) ihrer Schönheit wegen die Eigenschaften eines Engels zugesprochen werden, sondern die vielmehr in der Art eines Engels als Vermittlerin zwischen Göttlichem und Irdischem agiert und dadurch dem Verliebten Seligkeit bringt. Allein diese letzte textuelle Evidenz sprengt jedoch den Rahmen der bisher ausschließlich angenommenen Tasso'schen Vorlage: In *Das befreite Jerusalem* ist lediglich ein einziges Mal von Engelsschönheit die Rede und darüber hinaus handelt es sich dabei um keine Eigenschaft, die etwa der *laudatio* der Clorinde dient, sondern um eine Tücke der hinterlistigen Hexe Armida, die sich nur in eine engelsschöne Frau verwandelt, um den Kreuzritter Rinaldo zu täuschen und in ihre Klauen zu bekommen.[27] Dass Wilhelm schließlich seine Liebe zur schönen Amazone als »träumende Sehnsucht« (FA I. 9 L, 603) beschreibt, die nicht von ungefähr von Mignon und dem Harfenspieler[28] in ein »unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrucke« (FA I. 9 L, 603) überführt wird, bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erklärung.

Vor diesem Hintergrund erheben sich jedoch einige wesentliche Fragen: Auf welchem Weg kam Goethe mit dem dantesken dolce stil novo in Berührung? Und warum entschied er sich dann, für seinen Roman auf genau diesen spätmittelalterlichen italienischen Stil zurückzugreifen? Dass Goethe – wie eingangs bereits erwähnt wurde – im Kontext seiner Erziehung im väterlichen Haus mit Dantes Œuvre vertraut wurde und Jahre später durch Tassos Werk in Italien zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem *sommo poeta* angeregt wurde, hält selbst Sulger-Gebing für mehr als plausibel.[29] Darüber hinaus ist anzunehmen, dass auch jene Jahre eine entscheidende Rolle gespielt haben können, in denen der schwerkranke und zugleich seelisch aufgezehrte Goethe nach seinem nahezu dreijährigen Leipziger Aufenthalt nach Frankfurt zurückkehrte

27 Vgl. Tasso, Das befreite Jerusalem, XVIII. Gesang 30, S. 538: »Denn eine Nymphe sah man ihm entgleiten, / Ein Trugbild, doch wie Engel anzusehen.«

28 Vgl. Agamben, Stanze, S. 5–35, wo er dem literaturgeschichtlichen Themenkomplex der Verbindung zwischen Liebe, Melancholie und dichterischem Geist ausführlich auf den Grund geht. Mignon und der Harfenspieler verkörpern im Roman genau diese Dimensionen des Menschlichen, die sich klaren Vernunftbegriffen entziehen, an der Schnittstelle zwischen Eros, Melancholie und Poesie.

29 Vgl. Sulger-Gebing, Goethe und Dante, S. 48: »Immerhin darf für die Jahre in Italien, und am ehesten wohl für die römischen Aufenthalte, eine Beschäftigung Goethes mit dem größten Dichter des Landes, das er so liebte […], mit einiger Sicherheit angenommen werden.«

und anschließend enge Kontakte mit den radikalpietistischen Kreisen um Susanna von Klettenberg pflegte. Genau in diesen religiös heterodoxen Kreisen hatte sich nämlich die mittelalterliche pneumatische Lehre über die Jahrhunderte hinweg erhalten: Wie Agamben erläutert,[30] wurde die vielschichtige und dennoch in sich geschlossene mittelalterliche Pneumophantasmologie, auf die Dante in seinem ganzen Œuvre umfassend zurückgreift, zwar durch die Durchsetzung der christlich-scholastischen Trennung zwischen materiell-vergänglichem Körper und unkörperlich-unsterblicher Seele, die mit der Vorstellung des Pneumas (*spiritus*) als *quid medium* zwischen Körperlichem und Unkörperlichem nicht zu vereinbaren war, zunehmend in den Schatten gedrängt; dennoch wurde sie weiterhin in geheimen esoterischen Kreisen gepflegt, die sogenannte magische Wissenschaften (Alchemie, Hermetik, Talismanik etc.) betrieben, die bei allen Differenzen von den gleichen pneumatologisch-phantasmatischen Prämissen ausgingen. Dies gilt bezeichnenderweise auch für das in herrnhutischer Tradition stehende, dennoch zugleich in mystischen und alchemistischen Praktiken tief verwurzelte (radikal-)pietistische Credo von Susanna von Klettenberg,[31] deren Imaginationsbegriff »als ein ganzheitliches, psychophysisch real wirkendes Prinzip gedacht wird«[32] und daher mit Recht als eine Variation des Pneumas angesehen werden darf.

Im Lichte von Goethes pneumatologisch relevanten Jugenderfahrungen im Umkreis von Frau von Klettenberg ließe sich nun etwa überzeugend erklären, warum er in seiner mehrfach angenommenen Auseinandersetzung mit Dante in Italien für die explizit stilnovistischen Elemente der Dichtung des *sommo poeta* besonders empfänglich gewesen sein mag. In diesem Zusammenhang muss allerdings berücksichtigt werden, dass die typisch stilnovistische Erotisierung des Pneumas weder für Dante noch für (den über den Sturm und Drang hinweggekommenen) Goethe die höchste Stufe der Liebe darstellte. Wenngleich Dante und Goethe unter dem christlich-religiösen Gesichtspunkt entgegengesetzte Standpunkte vertraten, blieb Dante doch bei aller Kritik an der weltlichen Macht der Kirche sein ganzes Leben lang ein unerschütterlicher Christ, während sich Goethe bereits in seiner Kindheit[33] und dann noch expliziter in

30 Vgl. Agamben, Stanze, S. 118 f.

31 Vgl. Burkhard Dohm, Radikalpietistin und ›schöne Seele‹: Susanna Katharina von Klettenberg, in: Goethe und der Pietismus, hg. von. Hans-Georg Kemper und Hans Schneider, Tübingen 2001, S. 111–134, hier S. 124.

32 Ebd., S. 118.

33 Vgl. FA I. 14, 50: »Es versteht sich von selbst, daß wir Kinder, neben den übrigen Lehrstunden, auch eines fortwährenden und fortschreitenden Religionsunterrichts genossen. Doch war der kirchliche Protestantismus, den man uns überlieferte, eigentlich nur eine Art von trockner Moral […].«

seiner Jugend – insbesondere nach der Begegnung mit Spinozas Werk im Sommer 1773[34] – von den theologischen Grundsätzen der christlichen Religion distanzierte, reichen die Wurzeln ihrer jeweiligen Liebesaufassung gleichermaßen in die urchristlich-evangelisch sanktionierte Identität zwischen Gott und Liebe zurück.[35] Darunter ist im Einzelnen eine Dimension der Liebe zu verstehen, die weit über die Grenzen der subjektiv-eigennützigen Liebe hinausreicht und den konstitutiv selbstbezogenen und phantasmatisch bedingten Eros auf die universell waltende und somit transsubjektiv geltende Stufe des *amor dei* erhebt. Im Lichte dieser sublimierenden und zugleich objektivierenden Operation ist der Unterschied zu begreifen, der bei Dante zwischen der von der engelhaften Frau herbeigeführten Seligkeit des liebenden Subjekts in der *Vita nova* und der durch Gottes Liebe verbürgten transsubjektiven Seligkeit der Menschheit in der *Divina Commedia* besteht. Ein ähnlicher Prozess scheint sich bezeichnenderweise auch im Wilhelm Meister-Roman am Beispiel der sich graduell entfaltenden Liebesbeziehung zwischen Wilhelm und Natalie zu vollziehen: Wilhelms durch Mignon besungenen Eros wird nämlich in eine jegliche Eigennützigkeit überwindende und sich somit auch gemeinschaftlich beziehungsweise gesellschaftlich positiv auswirkende Liebesdimension sublimiert, die Wilhelm allerdings nur im Verbund mit Natalie zu erlangen vermag. Während sich jedoch

34 Vgl. Giuliano Baioni, Il giovane Goethe, Turin 1996, S. 254: »Come il Prometeo goethiano, anche Spinoza respingeva l'idea di un dio che, per avere la sola funzione di soddisfare i desideri e gli appetiti dell'uomo, era anche una istanza paterna che reggeva la natura in modo affatto arbitrario e imperscrutabile legando a sé l'uomo con i vincoli della gratitudine, del timore e della venerazione.« (»Wie Goethes Prometheus verwarf auch Spinoza die Idee eines Gottes, der, obwohl er die einzige Funktion der Befriedigung der Begierden und Verlangen der Menschen hatte, auch eine Vaterinstanz war, die die Natur auf ganz willkürliche und unergründliche Weise regierte, indem er den Menschen durch die Bande der Dankbarkeit, der Furcht und der Ehrfurcht an sich band.« – Meine Übersetzung, A. N.)

35 Vgl. in Bezug auf Dante: Anna Maria Chiavacci Leonardi, Introduzione, in: Dante Alighieri, Commedia. Inferno, Bd. 1, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1991, S. XXVI. Vgl. in Bezug auf Goethe etwa seinen 1773 verfassten *Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu **** in Johann Wolfgang Goethe, Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden, Bd. 3, hg. von Hanna Fischer-Lamberg, Berlin/New York 1999, S. 108–116, insbesondere S. 109. Hierzu ist wichtig zu bedenken, dass zu den Vorlagen für diese fiktive Schrift des jungen Goethe die neutestamentarischen katholischen Briefe des Apostels Johannes zählen, in denen die christlich verstandene Nächstenliebe (*caritas*) nachdrücklich als Manifestation der Liebe Gottes auf Erden betrachtet wird. Vgl. hierzu Martin Bollacher, Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs, Tübingen 1969, S. 72.

die Liebe Gottes bei Dante im Rahmen eines theologisch festgeschriebenen christlichen Weltbildes realisiert, das der irdischen Welt eine überirdische gegenüberstellt, ist Goethes immerhin aus dem Urchristentum hergeleitete Auffassung des *amor dei* doch vielmehr Spinozas mathematischem Pantheismus im Zeichen dessen berühmter Gleichung *Deus seu natura*[36] weitgehend verpflichtet, wodurch die Liebe Gottes sich ausschließlich im Bereich der immanenten Naturwelt entfaltet und im höchsten Grad im menschlichen Geist bzw. Verstand manifestiert.[37] Goethe war seinem eigenen Eingeständnis nach nicht von ungefähr vor allem von Spinozas Uneigennützigkeit der Liebe beeindruckt, die nicht zuletzt auf einem stark intellektualisierten und sittlich funktionalisierten Liebesverständnis beruht.[38]

Trotz aller bestehenden Unterschiede in ihren jeweiligen Weltanschauungen scheint es doch angemessen zu schließen, dass sowohl Dante in der *Divina Commedia* als auch Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ihre jeweilige Liebesauffassung einem weitgehend sittlich fundierten und gesellschaftlich ausgerichteten Heilsplan mit beziehungsweise ohne Transzendenzbezug einschreiben, der das Ziel einer durchgreifenden Neugründung der menschlichen Verhältnisse verfolgt und in der Praxis die Überwindung jener subjektiv-phantasmatischen

36 Vgl. Benedictus de Spinoza, Etica, zweisprachige (lateinisch-italienische) Ausgabe, ins Italienische übers. von Gaetano Durante, V. Auflage, Florenz 2014, S. 400, Pars IV., Praefatio: »[A]eternum, atque illud, et infinitum Ens, quod Deum, seu Naturam appellamus, eadem, qua existit, necessitate agit.« (»Denn jenes ewige und unendliche Wesen, das wir Gott bzw. Natur nennen, mit derselben Notwendigkeit wirkt, mit der er existiert.« – Meine Übersetzung, A. N.)

37 Vgl. ebd., S. 634, Pars V., Propositio XXXVI.: »Mentis Amor intellectualis erga Deum est ipse Dei Amor, quo Deus se ipsum amat, non quatenus infinitus est, sed quatenus per essentiam humanae Mentis, sub specie aeternitatis consideratam, explicari potest, hoc est, Mentis erga Deum Amor intellectualis pars est infinitis Amoris, quo Deus se ipsum amat.« (»Die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ist dieselbe Liebe Gottes, mit der er sich selbst liebt, doch nicht insofern, als er unendlich ist, sondern als er sich durch das Wesen des menschlichen Geistes, unter dem Aspekt der Unendlichkeit betrachtet, entfalten kann; das heißt, die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ist ein Teil der unendlichen Liebe, mit der Gott sich selbst liebt.« – Meine Übersetzung, A. N.)

38 Vgl. FA I. 14, 680f: »Was mich besonders an ihn fesselte, war die grenzenlose Uneigennützigkeit, die aus jedem Satze hervorleuchtete. Jenes wunderliche Wort: ›Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe‹, mit allen den Vordersätzen, worauf es ruht, mit allen den Folgen, die daraus entspringen, erfüllte mein ganzes Nachdenken.« Vgl. überdies Baioni, Il giovane Goethe, S. 218, wo der Autor unterstreicht, dass Goethe vor allem an Spinozas mathematisch-intellektueller Methode Interesse fand, was aus Spinoza den Philosophen seiner Klassik machen sollte.

Liebesauffassung voraussetzt, die vor allem für den dantesken dolce stil novo charakteristisch ist, damit sich die menschliche Liebe in die Sphäre des allumfassenden *amor dei*[39] (»l'amor che move il sole e l'altre stelle« – Par. XXXIII. 145) emporheben kann und die Menschen den verlassenen rechten Weg zurückfinden können.

Die Sublimierung der Liebe vom Phantasma zum reinen Begriff

Dass das siebte und vor allem das achte Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* unter dem Vorzeichen der christlichen Religion stehen, bekundet Goethe selbst in seinem Brief vom 18. August 1795 an Schiller: »Ich [lasse] die christliche Religion in ihrem reinsten Sinne erst im achten Buche in einer folgenden Generation erscheinen.«[40] Bei diesen Worten darf man jedoch nicht dem Irrtum erliegen, zu glauben, dass Goethe damit sein persönliches Bekenntnis zu den theologischen Grundsätzen der christlichen Religion im Roman deutlich manifestieren wollte. Ihm ging es vielmehr darum, das ästhetische Potenzial und die sittliche Ordnungskraft der christlichen Religion für seinen klassischen und auf gesellschaftliche Reform angelegten Roman zu verwerten, wozu ihm Schiller selbst im vorhergehenden Brief vom 17. August 1795 bereits geraten hatte, da »[das Christentum], in seiner reinen Form, Darstellung *schöner* Sittlichkeit oder der Menschenwerdung des Heiligen und in diesem Sinne die einzige *ästhetische* Religion [ist]«.[41] Im Besonderen wird Goethes Gesichtspunkt im Roman von Jarno eingenommen, der die mystischen, geheimnisvollen und pompösen Rituale der Turmgesellschaft lediglich ihrem ästhetischen Wert nach beurteilt und schließlich als rein kunstvolles Handwerk definiert.[42]

In Kontinuität mit den programmatischen Worten im Briefwechsel mit Schiller öffnet sich das siebte Buch mit einer arkadischen Berglandschaft, die nicht nur topographisch, sondern auch motivisch und textuell vielfach Dantes *Divina Commedia* nachempfunden ist und somit die zweite Romanhälfte gleich von Anfang an in die ästhetische Spur christlicher heilsgeschichtlicher Lehre einbettet:

39 Dante bringt in seiner Commedia deutlich zum Ausdruck, dass Liebe – neben der Güte – das einzige Motiv von Gottes Schöpfungsakt ist; vgl. PA VII. 64–66.

40 Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd 1.: Briefe der Jahre 1794–1797, hg. von Siegfried Seidel, München 1984, S. 96.

41 Ebd., S. 95.

42 Vgl. FA I. 9 L, 930.

> Der Frühling war in seiner völligen Herrlichkeit erschienen; ein frühzeitiges Gewitter, das den ganzen Tag gedrohet hatte, ging stürmisch an den Bergen nieder, der Regen zog nach dem Lande, die Sonne trat wieder in ihrem Glanze hervor, und auf dem grauen Grunde erschien der herrliche Bogen. Wilhelm ritt ihm entgegen und sah ihn mit Wehmut an. Ach! sagte er zu sich selbst, erscheinen uns denn eben die schönsten Farben des Lebens nur auf dunklem Grunde? und müssen Tropfen fallen, wenn wir entzückt werden sollen? Ein heiterer Tag ist wie ein grauer, wenn wir ihn ungerührt ansehen und was kann uns rühren, als die stille Hoffnung, daß die angeborne Neigung unsers Herzens nicht ohne Gegenstand bleiben werde? Uns rührt die Erzählung jeder guten Tat, uns rührt das Anschauen jedes harmonischen Gegenstandes; wir fühlen dabei, daß wir nicht ganz in der Fremde sind, wir wähnen einer Heimat näher zu sein, nach der unser Bestes, Innerstes ungeduldig hinstrebt. (FA I. 9 L, 797)

Die religiösen Bezüge dieses Passus sind unübersehbar und die zahlreichen Anklänge an das danteske Epos unüberhörbar. Der Frühling, in dessen Zeichen nicht nur der fragliche Passus, sondern die ganze zweite Romanhälfte steht, darf nicht lediglich als fester Bestandteil und wesentliches Charakteristikum des *locus amoenus* antiker Tradition ausgelegt werden, sondern »la dolce stagione«[43] (Inf. I. 43) ist bezeichnenderweise auch der Zeitpunkt, an dem Gott die Welt erschuf und Dante seine heilsgeschichtliche Reise im Jenseits antritt.[44] Darüber hinaus scheint diese christlich gefärbte Berglandschaft sowohl das Bild des Hügels, den der noch im dunklen Wald verirrte Dante zu Beginn des I. *Inferno*-Gesangs wegen der drei wilden Tiere (der Leopard, der Löwe und die Wölfin) nicht zu besteigen vermag, als auch jenes des eigentlichen Läuterungsberges, der Dante schließlich ins Paradies führen soll, in sich zu vereinen. Die nach dem Sturm eben hervorgetretene Sonne, die dem von Kummer bedrückten Wilhelm Hoffnung schenkt, könnte symbolisch auf die tröstende Präsenz und die belebende Liebe Gottes[45] verweisen, was wiederum

43 Zoozmann verzichtet bei seiner Übersetzung ins Deutsche auf diese Umschreibung des Frühlings. Vgl. HÖ I. 43)

44 Vgl. Inf. I. 37–40.

45 Vgl. Antonietta Bufano u. a., Sole, in: Enciclopedia dantesca, Bd. 5: *SAN-Z*, 2. durchgesehene Ausgabe, hg. von Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1984, S. 298: »Il potere illuminante e vivificante della luce solare come bontà naturale diviene misura sensibile e immagine manifesta della potenza creatrice e animatrice di Dio in quanto bontà soprannaturale.« (»Die leuchtende und belebende Kraft des Sonnenlichts als natürliche Güte wird zum sinnlich wahrnehmbaren Maß und manifesten Bild der beseelenden Schöpferkraft Gottes als übernatürliche Güte – Meine Übersetzung, A. N.)

stark an den Eingangsgesang der *Divina Commedia* erinnert, als Dante, am Fuß des Hügels außerhalb der *selva oscura* angekommen, zum Himmel hinaufblickt und erleichtert merkt, dass die Spitze des Hügels bereits von den ersten Sonnenstrahlen vergoldet ist.[46] Nicht zu übersehen ist dabei – vor allem im Hinblick auf Goethes Roman – die Periphrase, mit der Dante die aufgehende Sonne umschreibt, und zwar »pianeta che mena dritto altrui per ogne calle«[47] (Inf. I. 18), wodurch sich Dante bereits in seinem neuen Gewand als *cantor rectitudinis* zu erkennen gibt. Vor diesem Hintergrund wird klar, dass das ihn stärkende Sonnenlicht Wilhelm bedeutet, dass er – vor Dantes Folie – nun endlich ausreichende Erfahrung gesammelt hat, um den Berg zu besteigen, hat er doch die Leere der Hölle schon hinter sich gelassen, wie Wilhelm selbst auf die Frage des katholischen (!) Landgeistlichen nach seinem aktuellen Verhältnis zur Theatergesellschaft hin erklärt: »[…] wenn ich an jene Zeit zurück denke, die ich mit ihr zugebracht habe, so glaube ich in ein unendliches Leere zu sehen […].«[48] (FA I. 9 L, 798) Angesichts solcher Prämisse scheint es daher unter philologischem Gesichtspunkt nicht nur legitim, sondern nahezu zwingend, der zu Beginn nur versuchsweise aufgestellten und nun zunehmend an Plausibilität gewinnenden Hypothese, dass sich der Übergang von der subjektiven *beatitudo hominis* (›Seligkeit des Menschen‹) hin zur transsubjektiven *beatitudo humanitatis* (›Seligkeit der Menschheit‹) im Wilhelm Meister-Roman nach danteskem Muster vollzieht, weiterhin zu folgen.

Aufgrund der zahlreichen und substanziellen Affinitäten, die die Figur der Natalie in die Nähe der Figur der Beatrice aus Dantes *Divina Commedia* rücken, scheint dieser dantesk inspirierte Übergang im Wilhelm Meister-Roman insbesondere am Beispiel der Gestalt der Natalie vortrefflich erschlossen werden zu können. Wie Schings mit Recht festgestellt hat, kommt der Erscheinung der schönen Amazone im vierten Buch eine wesentliche rück- und vorauswirkende Funktion zu:[49] Nicht nur wird man auf der Höhe ihrer Erscheinung im Roman genötigt, die vorhergehenden Romanbücher mit anderen, bewussteren Augen auszulegen, sondern ihr wundersamer *adventus* übt einen maßgeblichen Einfluss auch auf Wilhelms weiteren Lebensweg aus, der fortan eindeutig im Zei-

46 Vgl. Inf I. 13–18.

47 Vgl. HÖ I. 18: »[Planet,] [d]er uns auf jedem Wege richtig leitet.«

48 Intertextuell relevant ist dabei, dass der heilige Bernhard von Clairvaux im 33. *Paradies*-Gesang die Hölle, die Dante durchgegangen war, als »infima lacuna« definiert, wobei »lacuna« sowohl geographisch als Senke wie auch metaphorisch als Vakuum aufzufassen ist. Vgl. Par. XXXIII. 22.

49 Vgl. Schings, Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 143.

chen jener vorher dargelegten mittelalterlichen Pneumophantasmologie steht, die nun jedoch um einen weiteren ausschlaggebenden Punkt ergänzt werden muss. In Bezug auf Avicennas physiologisch-psychologische Pneumatik erläutert Agamben, dass der eigentliche Gipfel menschlicher Erkenntnis (*intellectio*) dadurch erreicht wird, dass das phantasmenbildende Pneuma – von einer Hirnhöhle zur anderen übergehend – schließlich in der die göttliche Vernunft im Menschen repräsentierenden und daher gänzlich körperlosen Seele aufgeht. Da das halbkörperliche Pneuma und die körperlose Seele sich aufgrund ihrer jeweils verschiedenen Substanz nicht bruchlos ineinander auflösen können, setzt die mittelalterliche Pneumophantasmologie im Hinblick auf den ganzen menschlichen Erkenntnisprozess eine progressive *denudatio* (›Entblößung‹) voraus, wodurch das mit sinnlichen Akzidenzien belastete Pneuma sich auf die letzte *intellectio* hin von jeglichen sinnlich-irdischen Unreinheiten befreit und sich auf diese Weise so weit verdünnt, dass es die schlichte und reine Form eines Begriffs annimmt, um erst somit in die Seele einfließen zu können. Das Phantasma, das zunächst von der Einbildungskraft gebildet wird und in erster Linie die erotische, jedoch zugleich auch erkenntnisgewinnende Leidenschaft lenkt, soll demzufolge einem regelrechten Reinigungsprozess unterzogen werden, bevor es sich zum körperlosen, seelischen Begriff emporheben kann.[50]

Parallel dazu scheint auch der in Wilhelms Innerem stattfindende Übergang vom subjektiven Phantasma der schönen Amazone hin zum objektiven Begriff der schönseligen Natalie, die nicht von ungefähr im Roman als In-Begriff der spinozistisch aufgefassten göttlichen Liebe auftritt, sich nach solchem komplexen pneumophantasmologischen Muster zu vollziehen. Nachdem Wilhelm – nach ausschweifenden Verirrungen – die so heiß herbeigesehnte schöne Amazone im achten Romanbuch leibhaftig wiedergesehen hat, gerät er bezeichnenderweise in einen Zustand tiefster innerlicher Verwirrung:

> Die Unruhe hielt ihn noch eine Zeit lang wach, und er beschäftigte sich das Bild der Amazone mit dem Bilde seiner neuen gegenwärtigen Freundin zu vergleichen. Sie wollten noch nicht mit einander zusammenfließen; jenes hatte er sich gleichsam geschaffen, und dieses schien fast *ihn* umschaffen zu wollen. (FA I. 9 L, S. 896, Herv. im Orig.)

Für die Haltbarkeit und die wissenschaftliche Legitimität einer pneumophantasmologischen Lesart ist in erster Linie das hier zweimal auftretende Wort ›Bild‹ entscheidend, da Phantasmen *per definitionem* pneumatische Bilder

50 Vgl. Agamben, Stanze, S. 91–93.

sind. Der scheinbar paradoxe Umstand, dass sich die beiden Bilder nicht zu einem vereinigen wollen, wenngleich es sich dabei um ein und dieselbe Person handelt, lässt sich des Weiteren vor dem eben skizzierten pneumatischen Hintergrund nahezu von selbst erschließen: Allein aus dem Grund, dass das Bild der schönen Amazone und jenes von Wilhelms neu gewonnener Freundin aus verschiedenen Substanzen bestehen, kann sich das eine in das andere nicht restlos auflösen. Es sollte schließlich auch nicht verwunderlich anmuten, dass das neu gewonnene Bild (sprich, der reine Begriff) von Natalie Wilhelm völlig zu verändern drohte. Denn gerade im »entscheidenden Augenblick« (FA I. 9 L, 892) der Wiedererkennung, in dem das subjektiv erschaffene Phantasma des geliebten Gegenstandes auf die höhere Stufe des transsubjektiven Begriffs des *amor dei* erhoben wird, vollzieht sich der erste Schritt jenes heilsversprechenden und sublimierenden Übergangs von dem eigennützig-subjektiven Eros zur transsubjektiven und gesellschaftsstiftenden Liebe Gottes, der in Dantes Akt des »trasumanar«[51] im Angesicht Beatrices im I. *Paradies*-Gesang eine unübersehbare Vorlage hat. Die Kluft, die trotz aller Affinität Dante und Goethe dabei trennt, ist gänzlich auf ihre weltanschaulichen Differenzen zurückzuführen: Während bei dem christlichen Dante das Irdisch-Menschliche zugunsten des Geistlich-Göttlichen überwunden und aufgegeben werden muss, damit der noch lebende Mann sich im Paradies in die Nähe Gottes emporheben kann, handelt es sich bei dem spinozistisch gesinnten Goethe um ein immanentes *Umschaffen* des Eros, welcher nicht etwa preisgegeben, sondern vielmehr um dessen allzu subjektivistische Aspekte gebracht, intellektuell gesteigert und nicht zuletzt sittlich funktionalisiert wird.

An Bedeutung gewinnt vor diesem Hintergrund insbesondere auch die nicht zu übersehende Koinzidenz, dass Natalie Wilhelm gerade bei ihrem ersten gemeinsamen und ihn tiefgreifend trans-formierenden Gespräch von der unheilbaren und sogar potenziell tödlichen Krankheit Mignons erzählt und dass die »halb entwickelte Natur« (FA I. 9 L, 904), die früher Wilhelms sehnsüchtigem Verlangen nach der schönen Amazone im Gesang Ausdruck verliehen hatte, bald darauf einen gewaltsamen Tod findet. Daraus lässt sich aus gutem Grund schließen, dass Mignon, die im Roman als Inkarnation des poetischen Körpers an der fatalen Schnittstelle zwischen Gesang, Liebe/Eros und Melancholie figuriert, selbst nicht vermag, aufgrund ihrer konstitutiv vernunftresistenten Natur jenen intellektualisierenden Übergang zu einer gemeinschaftlichen und trans-

51 Beim Verb ›trasumanare‹ handelt es sich um eine danteske Neubildung, die die Überwindung der *condicio humana* weg vom Irdisch-Körperlichen hin zum Geistlich-Göttlichen bezeichnet. Vgl. Par. I 70.

subjektiven Liebesdimension zu vollziehen, wie es etwa Wilhelm gelingt, und folglich daran zugrunde gehen muss. Die entscheidende Bedeutung von Mignons Tod besteht immerhin darin, dass er implizit die kastrierenden Folgen jenes heilsversprechenden Umschaffens offenlegt, das im Tausch gegen eine sublimierende Liebessteigerung tatsächlich auch ein Opfer fordert. Erhellend erscheint in dieser Hinsicht Mignons resignativ gestimmte Antwort auf Natalies kategorisches Bewegungsverbot, wodurch das Kind die unüberbrückbare Distanz, die es von Natalie trennt, eindeutig zum Ausdruck bringt: »Böses Kind! sagte Natalie, ist Dir nicht alle heftige Bewegung untersagt? sieh, wie Dein Herz schlägt? Laß es brechen! sagte Mignon, mit einem tiefen *Seufzer*, es schlägt schon zu lange.« (FA I. 9 L, 924, meine Hervorhebung, A. N.)

Was demgegenüber Natalie im Einzelnen als Inbegriff des *amor dei* qualifiziert, lässt sich an vielerlei Aspekten des intratextuellen Kontextes festhalten, die wiederum zahlreiche Anknüpfungen an die Beatrice von Dantes *Divina Commedia* erlauben. Zuallererst ist zu nennen, dass Natalie als eine schöne Seele bezeichnet wird. Das Prädikat der Schönseligkeit, das ursprünglich nur der Stiftsdame der Bekenntnisse vorbehalten war, überträgt Goethe Natalie erst auf Schillers drängenden Rat hin[52] und im Roman ist es Natalies Bruder Lothario, der diese Prädikatsübertragung *expressis verbis* sanktioniert:

> Unerreichbar wird immer die Handelsweise bleiben, welche die Natur dieser *schönen Seele* vorgeschrieben hat. Ja sie verdient diesen Ehrennamen vor vielen andern, mehr, wenn ich sagen darf, als unsre edle Tante selbst, die zu der Zeit, als unser guter Arzt jenes Manuskript so rubrizierte, die schönste Natur war, die wir in unserm Kreise kannten. Indes hat Natalie sich entwickelt, und die Menschheit freut sich einer solchen *Erscheinung*. (FA I. 9 L, 990 f., meine Hervorhebungen, A. N.)

Was Beatrices parallele Schönseligkeit in Dantes *Divina Commedia* betrifft, beschreibt Vergil im II. *Inferno*-Gesang die um Dantes Heils willen von ihrem himmlischen Sitz in die Hölle hinabgestiegene Beatrice bezeichnenderweise als »donna […] beata e bella« (Inf. II. 53)[53]. Auf den ersten Blick scheint es zwar, als kehrten sowohl bei Goethe als auch bei Dante nur die typisch stilnovistischen Eigenschaften der verklärt dargestellten engelhaften Frau wieder: Man denke

52 Vgl. den Anhang, den Goethe seinem Brief vom 9. Juli 1796 an Schiller beilegt, in dem er Schillers Empfehlung Folge leistet: »Das Prädikat der schönen Seele wird auf Natalien abgeleitet.« In Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1.: Briefe der Jahre 1794–1797, hg. von Siegfried Seidel, München 1984, S. 203.

53 Vgl. HÖ II. 53: »Da rief ein selig Weib mich, schön zu schauen«.

etwa an die signifikative Wiederkehr des vor dem Hintergrund mystisch-religiöser Ästhetik eingesetzten Begriffs ›Erscheinung‹, der bereits in der ersten Romanhälfte zur Beschreibung des wundersam-fulminanten Auftritts der schönen Amazone auftaucht und auch hier der nachdrücklichen Lobpreisung von Natalies vorbildlichem Charakter dient. Dennoch werden diese nur scheinbar identischen Determinationen nun in einen über die Perspektive des Einzelnen hinausgehenden Kontext eingebunden und somit semantisch vollständig objektiviert: Beatrice erscheint nämlich nicht mehr allein in Dantes Augen als selig und schön, sondern kann nun nicht anders als in diesem neuen Licht wahrgenommen werden, partizipiert sie doch höchstpersönlich an Gottes ewig-himmlischer und verklärender Seligkeit im Paradies. Im Wilhelm Meister-Roman ist ein paralleler Vorgang im Hinblick auf Natalie zu beobachten, da die von allen Familienmitgliedern und Bekannten einstimmig ausgesprochene Würdigung ihrer Person ebenfalls als Prozess der Objektivierung ihrer Schönseligkeit angesehen werden soll.

Zur verstärkten Objektivierung von Natalies Ideal-Charakter werden ihr – im Gegensatz zur pragmatisch gesinnten Therese – ferner von Jarno die drei Eigenschaften des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung zugesprochen,[54] welche nicht zufällig den drei theologischen Tugenden der christlichen Theologie entsprechen, die Gott dem Menschen eingegossen habe, damit er sein Leben im Einklang mit der Allerheiligsten Dreieinigkeit führt. In diesem Kontext lohnt es sich, auf die biblischen Schriften des heiligen Paulus Bezug zu nehmen, da er in seinem berühmten *Hohelied der Liebe* das Dogma der drei theologischen Tugenden ausführt: »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.«[55] Der Liebe (*caritas*) wird vom heiligen Paulus im Vergleich zu den zwei anderen Tugenden der höchste Stellenwert zuerkannt, da die im christlichen Sinne aufgefasste *caritas* in deren Unvergänglichkeit jegliche geläufige Liebeskategorie irdischen Ursprungs überschreitet und sich letztlich mit Gott als Liebe identifiziert.[56] Dass die unbedingte Nächstenliebe eine der konstitutiven Eigenschaften von Natalies Natur ist, hatte ihre schönselige Tante längst begriffen: Als sie – sich ihrer Todessehnsucht süßlich hingebend – in ihren Bekenntnissen imaginiert, wie ihre Familienangehörigen nach ihrem Tod wahrscheinlich weiterleben würden, schreibt sie Folgendes in Bezug auf Natalie:

54 Vgl. FA I. 9 L, 912.
55 I. Kor 13,13.
56 Vgl. Fußnote *Carità* in: Lettera Prima ai Corinzi, in: La Bibbia Concordata. Nuovo Testamento, hg. von Società Biblica di Ravenna, Mailand 1982, S. 444.

> [I]ch sah meine sämtliche Garderobe bei der Osterkonfirmation, lauter kleinen Mädchen angepaßt, aus der Kirche herauskommen und mit meinen besten Stoffen ein sittsames Bürgermädchen an ihrem Brauttage geschmückt; denn zu Ausstattung solcher Kinder und ehrbarer armer Mädchen hatte Natalie eine besondere Neigung, ob sie gleich, wie ich hier bemerken muß, selbst keine Art von Liebe, und wenn ich so sagen darf, kein Bedürfnis einer Anhänglichkeit an ein sichtbares oder unsichtbares Wesen, wie es sich bei mir in meiner Jugend so lebhaft gezeigt hatte, auf irgend eine Weise merken ließ. (FA I. 9 L, 791)

Was aus diesen Zeilen besonders ins Auge fällt, ist die schwerwiegende Bemerkung der Tante, dass ihre Nichte gar nicht zur Liebe fähig sei. Dieser Aussage, die sich grundsätzlich dadurch erklären lässt, dass die Stiftsdame die *caritas* weder im Sinne von Nächstenliebe noch von Gottes Liebe als Liebe *tout court* anerkennt, ist eine große Bedeutung beizumessen, legt sie doch explizit das Augenmerk auf die den ganzen Roman durchziehende und substanziierende Liebesthematik, bei der unterschiedliche konfligierende Liebesverständnisse gegenübergestellt und gegeneinander erprobt werden. Indem das Prädikat der Schönseligkeit im weiteren Romanverlauf jedoch von der Tante an die Nichte übertragen wird, dementiert der Roman *de facto* performativ die Bemerkung der Stiftsdame und sanktioniert also im Nachhinein die Beschränktheit ihrer erotisch-solipsistischen Liebe zu ihrem unsichtbar-göttlichen Freund, wohingegen die gesunde gemeinschaftlich-transsubjektive Liebesdimension von Natalie einhellig gefeiert wird.

Die Anknüpfungspunkte an die Beatrice der *Divina Commedia* sind auch in diesem Zusammenhang zahlreich und substanziell. Beatrice erscheint Dante zum ersten Mal im XXX. Gesang des *Purgatorio*, als sie sich Dante, der gerade dem Lauf des Flusses Lethe stromauf folgt, in einem zweirädrigen, von vier mythologischen Tieren umgebenen und von einem Greif gezogenen Wagen nähert. Beatrice, die – von (göttlicher) Liebe beflügelt und als Allegorie der Theologie und der Gnade Gottes auftretend – bereits im II. *Inferno*-Gesang vom Himmel in die Hölle zu Vergil herabgestiegen war, um den verirrten Dante auf den gerechten Weg[57] zu lenken, erscheint nun in den drei Farben der theologischen Tugenden (Weiß steht für den Glauben, Grün für die Hoffnung und Rot

57 Semantisch affin ist die Charakterisierung, die Natalie bei ihrem ersten Gespräch mit Wilhelm von sich selbst gibt: »Sie wissen vielleicht, daß ich immer eine Anzahl junger Mädchen um mich habe, deren Gesinnungen ich, indem sie neben mir aufwachsen, *zum Guten und Rechten* zu bilden wünsche.« Vgl. FA I. 9 L, 893 (meine Hervorhebungen, A. N.).

für die Liebe) gekleidet.[58] Das eher unauffällige Detail des weißen Schleiers, den Beatrice bei dieser Gelegenheit über dem Kopf und dem Gesicht trägt, ist des Weiteren in intertextueller Hinsicht besonders aufschlussreich: Aufgrund des Schleiers kann Dante Beatrices Schönheit nicht vom ersten Augenblick an in ihrer ganzen göttlichen Pracht gewahr werden, was im Einzelnen dem Zweck dient, dass der noch lebende Jenseitspilger nicht allzu gewaltig davon überwältigt wird.[59] Dieses Element wird von Goethe selbst – wenn auch in abgewandelter Form – wieder aufgegriffen und anlässlich der ersten Begegnung von Wilhelm und Natalie eingesetzt: Auch im Wilhelm Meister-Roman erscheint Natalie Wilhelm nämlich nicht sofort in ihrer vollkommenen strahlenden und nahezu überirdischen Schönheit, sondern ihre hell leuchtende Aura wird zunächst durch einen Lichtschirm gedämpft.[60] Die sonderbare und nur scheinbar unbedeutende Präsenz des Lichtschirms, die ohne den aufschlussreichen Bezug auf Beatrices Schleier wohl kaum zu erschließen wäre, erfüllt also eine narrativ ausschlaggebende Funktion: Der Gegenstand markiert konkret die Schwelle des Übergangs von Wilhelms phantasmatischem Bild der schönen Amazone hin zum höheren Begriff der Natalie[61] und signalisiert somit die Distanz, die Wilhelm noch von seinem Heil trennt, obwohl das Heil ihm nun zugleich konkret in Aussicht gestellt wird. Als Symbol der urchristlichen und Goethes klassischem Weltbild zugrunde liegenden *caritas* scheint Natalie – dem ästhetischen Muster von Dantes Beatrice weitgehend verpflichtet – also letztlich eine genuin heilsgeschichtliche Funktion zu erfüllen, indem sie Wilhelms zunächst absolut subjektive und eigennützige erotische Leidenschaft zu einem auf universaltranssubjektiver Ebene wirkenden *amor dei* zu erheben vermag. Mit anderen Worten sorgt Natalie für Wilhelms radikale Wiedergeburt (worauf ihr unmissverständlich sprechender Name eindeutig anspielt) im Schoß der pantheistisch-immanenten und stark intellektualisierten Weltanschauung Spinozas, bei der die im Urchristentum wurzelnde und in Dantes *Divina Commedia* eminent vertretene und besungene Vorstellung der universalen Liebe Gottes zweifellos stark ins Gewicht fällt.

58 Vgl. LB XXX. 31–33.

59 Vgl. ebd., S. 67–69.

60 Vgl. FA I. 9 L, 892: »Dort, hinter einem Lichtschirme, der sie beschattete, saß ein Frauenzimmer und las.«

61 Vgl. ebd., S. 893: »Er [war] nur beschäftigt, sich zu versichern, daß sie es sei, und ihre, durch den Lichtschirm beschatteten Züge, genau wieder zu sehen, und sicher wieder zu erkennen.«

Fazit

Aus der unübersehbaren Vielzahl von Dante-Bezügen, die in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zu verzeichnen sind und eindeutig von Goethes persistentem und konsequentem Rekurs auf Dantes dichterisches Œuvre (insbesondere auf die *Vita nova* und die *Divina Commedia*) zeugen, lässt sich nicht lediglich schließen, dass Dantes Werk eine ausschlaggebende, wenngleich bisher kaum vermutete Vorlage zur Konzipierung von Goethes klassischem Wilhelm Meister-Roman darstellte, sondern dass Goethe darüber hinaus bereits vor dem Jahr 1796 über eine fundierte und keineswegs nur begrenzte oder gar oberflächliche Kenntnis des dantesken Œuvres verfügte. Der Rückgriff auf *Vita nova* macht sich vor allem in der bedeutenden Präsenz typisch stilnovistischer Stileme bemerkbar, derer sich Goethe vor allem zur Schilderung von Wilhelms unter pneumophantasmologischen Bedingungen erfolgten *innamoramento* in die schöne Amazone bedient. Die Vorlage der *Divina Commedia* wird hingegen vornehmlich im Prozess der Sublimierung von Wilhelms erotisch-selbstbezogener Liebe auf die transsubjektive und somit gemeinschaftlich-gesellschaftlich relevante Stufe des *amor dei* sichtbar, was sowohl in Dantes *Divina Commedia* als auch in Goethes Roman allein mithilfe der Vermittlung der jeweils geliebten Frau des Protagonisten ermöglicht wird.

Trotz Goethes umfassenden Rückgriffs auf Dante bestehen immerhin unüberwindbare weltanschauliche Differenzen zwischen den beiden Autoren: Im schroffen Gegensatz zum christlich gesinnten *sommo poeta*, der seine ultramundane Reise genau zu dem Zweck unternimmt, die noch Lebenden auf Erden über ihr zukünftiges Los nach dem Tod zu informieren und sie somit auf den schon längst verlassenen rechten Weg zurückzuführen, hat Goethe keinerlei Interesse an jeglichem jenseitigen Leben, er leugnet sogar entschlossen jegliche überirdische Transzendenz zugunsten einer spinozistisch ausgeprägten Weltimmanenz, was im Roman am lebensbejahenden Motto von Natalies verstorbenem Oheim (»Gedenke zu leben!«)[62] am ausdrücklichsten manifest wird. Wilhelms Hinwendung zum Leben darf wiederum nicht auf eine naiv-pantheistische Rückkehr zur Natur im Gegensatz zur Kultur reduziert werden, sondern Goethes Lebensbegriff ist einem umfassenden kulturell-gesellschaftlichen Reformplan eingeschrieben, der – wenngleich von verschiedenen weltanschaulichen Prämissen ausgehend – unter dem Aspekt der Überwindung aller Egoismen im Lichte des urchristlichen Charismas der *caritas* (Gottes Liebe und

62 FA I. 9 L, 920.

Nächstenliebe zugleich bedeutend) stark an den Reformgeist der *Commedia* erinnert.

Vor diesem Hintergrund scheint sich der Wilhelm Meister-Roman weniger als die Geschichte einer Heilung, sondern vielmehr als eine erfolgreiche, durch Liebe gelenkte, jedoch nicht ohne Opfer auskommende Heilsgeschichte auszuweisen, bei der die danteske Vorlage auf ästhetischer, motivischer und narrativer Ebene substanziell mitwirkt. Genauso wie es bei dem Protagonisten in Dantes *Commedia* der Fall ist, fällt die Vollendung von Wilhelms Heilsgeschichte, zu deren Ausarbeitung sich Goethe des ganzen ästhetischen Potenzials der christlichen Religion bediente, mit der Krönung seiner Liebe durch die Verlobung mit Natalie zusammen, weshalb die Kategorie der Heilsgeschichte nur in Verbindung mit jener der Liebesgeschichte zur Romancharakterisierung in Frage kommen kann: Man denke nur an das Happy End des Romans, bei dem Wilhelm nach der angekündigten Heirat mit Natalie im Überschwang der Begeisterung beteuert, dass er das höchste Glück erreicht zu haben glaubt, das er sich je hätte wünschen können.[63] Bei aller zum Schluss erklärten Freude darf man jedoch nicht den Preis vergessen, den Wilhelm dafür zahlen muss. Denn bei jedem *tras-umanare* geht immer etwas intim Menschliches verloren, jegliche Sublimierung zu höheren Sphären erfordert einen Tribut. Es scheint daher nicht abwegig zu schließen, dass Mignon das notwendig zu bringende Opfer von Natalies Heilsplan ist, der auch körperfeindlich-kastrierende Folgen mit sich bringt. Man kann schließlich in diesem Kontext nicht umhin, Roland Barthes Aussage gänzlich beizupflichten, dass jegliche »histoire d'amour […] est le tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui.«[64] Alles andere ist jedoch die Liebe, jene, die von Mignon besungen wird, die keinen Anspruch auf textuelle Konsequenz und Geschlossenheit erheben kann und die daher unweigerlich Fragment bleiben muss.

63 Vgl. FA I. 9 L, 992.

64 Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Paris 1977, S. 11. »Die Liebesgeschichte ist der Tribut, den der Liebende an die Welt zahlen muss, um sich mit ihr zu versöhnen.« (Meine Übersetzung, A. N.)

INGO MÜLLER

»ABER WAS IST DARAN GELEGEN, WER UNTER DER MASKE STECKT?« ZUM TOPOS DER UNUNTERSCHEIDBARKEIT VON ANTLITZ UND MASKE IM KONTEXT VON HEINRICH HEINES DICHTUNGSÄSTHETIK DES ROLLENSPIELS

Abstracts:

Ironie, Vielstimmigkeit und Maskerade sind Grundkonstanten in Heinrich Heines poetischem Werk und prägen das frühe lyrische Schaffen des Dichters von Anfang an. Das permanente Changieren der lyrischen Rede zwischen Aufrichtigkeit und Pose, zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, korrespondiert mit dem Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske, der für Heines Dichtung von zentraler Bedeutung ist. In diesem Zusammenhang dienen Ironie, Ambivalenz und Maskenhaftigkeit in Heines Lyrik auf der Metaebene stets auch dem Ausdruck einer unentwirrbaren Verflechtung von Eigenem und Fremdem im Subjekt. Denn in der konstanten Doppelbödigkeit der lyrischen Rede, ihrer Verschiedenheit von sich selbst, gelangt die Alterität des Ichs unmittelbar zur Geltung. Hierbei erweist sich der existenzielle Rollenspielcharakter von Heines Dichtung als eine auf die Spitze getriebene Dialektik, die Rimbauds berühmte spätere Formulierung »Ich ist ein Anderer« mit spielerischem Ernst zur Geltung bringt.

Irony, polyphony of voices, and masquerade are fundamental constants in Heinrich Heine's poetic work and characterize his early poetry from the very beginning. The permanent oscillation of the lyrical speech between sincerity and pose, between authenticity and inauthenticity, corresponds to the topos of the indistinguishability of face and mask, which is of central importance to Heine's poetry. On a metalevel, irony, ambivalence, and masquerade in Heine's poetry serve to express an inextricable interweaving of self and other in the subject. For in the constant ambiguity of the lyrical speech, its difference from itself, the alterity of the »I« manifests itself. The existential role-playing character of Heine's poetry proves to be a dialectic taken to the extreme that brings Rimbaud's famous later formulation »I is another« to bear with playful seriousness.

Ironie, Vielstimmigkeit und Maskerade sind Grundkonstanten in Heinrich Heines poetischem Werk. Sie prägen insbesondere auch sein lyrisches Schaffen von Anfang an und verleihen ihm seinen charakteristischen »in sich gebrochenen lyrischen Klang.«[1] Ironie und Uneigentlichkeit bilden den nahezu durch-

1 Christa Karpenstein-Eßbach, Poesie und Reflexion zwischen 1755 und 1848. Kulturwissenschaftliche Seitensprünge, Bielefeld 2023, S. 226.

© 2025 Ingo Müller, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-007 | CC BY-NC-ND 4.0

gängig anzutreffenden Modus von Heines lyrischer Rede und zeugen von Abständigkeit und Kalkül des dichterischen Bewusstseins. Häufig verleiht diese Abständigkeit den in der Dichtung zur Sprache gebrachten affektiven Situationen den Charakter einer bis ins kleinste Detail inszenierten Pose.[2] Damit steht Heines Lyrik von Beginn an in einem Spannungsverhältnis zur Ästhetik der Erlebnislyrik, auch wenn sie im Hinblick auf ihre Bildsprache durchaus an die tradierten erlebnisästhetischen Formen des poetischen Sprechens anknüpft. Denn während das Paradigma der Erlebnislyrik auf der Vorstellung von der Möglichkeit einer ästhetischen Repräsentation unmittelbaren und authentischen subjektiven Erlebens basiert, sind Heines poetische Techniken einer Ästhetik des Rollenspiels verpflichtet, welche sein gesamtes dichterisches Schaffen überwölbt. Indem Heines Dichtung den mitunter aufwendig evozierten Schein ihrer eigenen Authentizität absichtsvoll untergräbt, dekonstruiert sie das etwa durch Goethes frühe Lyrik geprägte dichtungsästhetische Muster des Erlebnisses. In Heines lyrischem Maskenspiel verdichtet sich die Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit eines mit sich selbst zerfallenen Ichs, dessen Worten stets eine Ambivalenz zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit eingeschrieben ist und das sich einerseits nach authentischem Ausdruck zu sehnen scheint, während es diesen andererseits permanent selbst unterminiert.

Der Rollenspielcharakter und die fortwährend ironisch relativierenden Implikationen des lyrischen Sprechens, die auf alle Ebenen der Dichtung übergreifen, situieren Heines Lyrik im Kontext der Moderne. Obwohl über Rollenspielcharakter und Modernität von Heines Dichtung in der Forschung bereits seit längerer Zeit Konsens herrscht, wurde bislang noch vergleichsweise wenig über den tieferliegenden Zusammenhang von Heines Ästhetik des Rollenspiels mit einer ontologischen Krisenerfahrung des modernen Subjekts reflektiert, deren Zusammenhänge erst später in umfassenderen philosophischen, phänomenologischen und anthropologischen Überlegungen des 20. Jahrhunderts systematisch beleuchtet werden.[3] Dabei lässt sich zeigen, dass die Krisenerfahrung des

2 Vgl. etwa Beate Perrey, Rationalisierung von Sinnlichkeit in Heines »Lyrischem Intermezzo: Das »Hohelied« als poetisches Modell im Zerrspiegel »kleiner maliziöser Lieder«, in: Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner, Stuttgart 1999, S. 846–857, hier S. 854.

3 Ein Grund für die relative Unterbelichtung der ontologischen Perspektive im Hinblick auf Heines Dichtung in der Forschung könnte etwa die Auffassung des ebenso verdienstvollen wie einflussreichen Heine-Forschers Wolfgang Preisendanz sein, dass Heines Rede vom großen Weltriss »keineswegs ontologisch oder metaphysisch gemeint ist,

Subjekts in Bezug auf sein als prekär wahrgenommenes Verhältnis zu sich selbst von Heine im wiederkehrenden Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske auf implizite wie explizite Weise reflektiert wird. Demgemäß soll im Folgenden der bislang noch wenig beachtete Zusammenhang zwischen Heines intrikatem Spiel mit Authentizität und Verstellung und seinen zugrundeliegenden ontologischen Implikationen näher betrachtet werden.

Bereits in Heines frühesten Gedichtzyklen *Junge Leiden* und *Lyrisches Intermezzo* erscheinen Vielstimmigkeit, ironisches Maskenspiel und rhetorisches Kalkül als zentrale Fluchtpunkte des lyrischen Sprechens. So charakterisierte Hosfeld Heines frühe lyrische Zyklen jüngst als

> karnevaleskes Spiel der Illusionen, Verwirrungen, Enttäuschungen und Banalitäten. […] Das *Lyrische Intermezzo* besteht aus Rollengedichten, die sich aufeinander beziehen. Nur dass diese Rollen nichts als verschiedene Masken und innere Zustände ein und desselben Ichs sind, das einmal als romantischer Schwärmer, ein anderes Mal als enttäuschter Liebhaber, ein weiteres Mal als ernüchterter Zyniker auftritt.[4]

In seiner Vorrede zur zweiten Auflage des *Buchs der Lieder* (1837) thematisiert Heine implizit seine Technik der kalkulierten Pose, die dem Konzept der Erlebnisdichtung diametral entgegensteht. Er erhebt dort ironisch kokettierend Einspruch gegen den erneuten Abdruck seiner frühen Gedichte; einen Abdruck, den er mit eben dieser Vorrede gleichwohl autorisiert:

> Nicht ohne Befangenheit übergebe ich der Lesewelt den erneueten Abdruck dieses Buches. Es hat mir die größte Ueberwindung gekostet, ich habe fast ein ganzes Jahr gezaudert, ehe ich mich zur flüchtigen Durchsicht desselben entschließen konnte. Bey seinem Anblick erwachte in mir all jenes Unbehagen, das mir einst vor zehn Jahren, bey der ersten Publikazion, die Seele beklemmte. Verstehen wird diese Empfindung nur der Dichter oder Dichterling, der seine ersten Gedichte gedruckt sah. Erste Gedichte! Sie müssen auf nachlässigen, verblichenen Blättern geschrieben seyn, dazwischen, hie und da, müssen welke Blumen liegen, oder eine blonde Locke, oder ein verfärb-

sondern als Ergebnis politischer, sozialer und ideologischer Prozesse.« (Wolfgang Preisendanz, Ironie bei Heine, in: Ironie und Dichtung, hg. von Albert Schaefer, München 1970, S. 85–112, hier S. 109).

4 Rolf Hosfeld, Welttheater als Tragikomödie. Heinrich Heines Epochenerfahrung, in: Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte (2020), Bd. 72, Nr. 1, S. 30–41, hier S. 33.

> tes Stückchen Band, und an mancher Stelle muß noch die Spur einer Thräne sichtbar seyn … Erste Gedichte aber, die gedruckt sind, grell schwarz gedruckt auf entsetzlich glattem Papier, diese haben ihren süßesten, jungfräulichsten Reitz verloren und erregen bey dem Verfasser einen schauerlichen Mißmuth.[5]

Heines ironisch gesättigte Vorrede exponiert programmatisch die für das gesamte *Buch der Lieder* charakteristische Spannung zwischen suggerierter Authentizität und dahinter verborgenem Kalkül. Einerseits verweist Heine den Leser auf die ursprüngliche Überlieferungsform seiner Gedichte, die diese als authentisch im Sinne der Erlebnisdichtung ausweist. Hierbei beschwört er das Bild des sentimentalen, schwärmerisch-empfindsamen Poeten, dessen dichterische Inspiration sich an Objekten wie Blumen, Locken, Bändern oder Tränen entzündet, die durch ihre mutmaßliche Verbindung zu einer Geliebten auratisch aufgeladen sind. Ebendiese Attribute sollen einen konkreten Erlebnishintergrund seiner Dichtung beglaubigen. Andererseits aber entlarvt Heine diese Vorstellung vom jugendlich-empfindsamen Poeten, der seine Dichtung in emotionalem Überschwang auf das nächstbeste Stück Papier wirft, als Klischee. Der ironisch übertreibende und normativ generalisierende Ton der Vorrede, wie »Erste Gedichte« dargeboten werden »müssen«, karikiert nicht nur das Paradigma der Erlebnisdichtung, sondern unterminiert zugleich den Authentizitätsstatus seiner eigenen Gedichte, auf die sich seine Vorrede gerade bezieht. Heines emphatischer Rekurs auf vermeintlich authentische Materialien aus dem situativen Entstehungsumfeld seiner Gedichte erregt den Verdacht, dass sich die Authentizität seiner Gedichte nicht durch die gedruckten Verse an sich zu vermitteln vermag. Offenbar ist Heine der Meinung, dass seine »grell schwarz« und »auf entsetzlich glattem Papier« gedruckten Verse einer externen Beglaubigung ihrer Authentizität bedürfen. Heines ironische Vorrede lässt vermuten, dass seine Dichtung weniger einem konkreten Erlebnishintergrund entspringt als einem Drang zum poetischen Rollenspiel, dass also jene vermeintlich auratisch aufgeladenen, in Wahrheit jedoch längst dem Klischee empfindsamer Dichtung zugehörigen Objekte wie Blumen, Locken, Bänder oder Tränen in Wirklichkeit gar nicht existieren. Gerade aus diesem Grund wären jene Objekte mit Bedacht zwischen den einzelnen Gedichtblättern der-

5 Heinrich Heine, Buch der Lieder. Vorrede, in: Heinrich Heine, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, 16 Bde., Hamburg 1973–1997 (Düsseldorfer Heine-Ausgabe), Bd. 1/1, S. 564. Im Folgenden zitiert: DHA.

art zu platzieren, dass sie den Schein erwecken, als seien sie dort absichtslos zurückgeblieben.

Tatsächlich weisen sich Heines Gedichte bei genauerer Betrachtung mitnichten als Dokumente eines spontanen und rein intuitiven Schaffens aus dem unmittelbaren Erleben und Empfinden aus. Sie offenbaren vielmehr ein abständig reflektierendes und kalkulierendes Bewusstsein, das sich ironisch hinter seinen verschiedenen Posen zu verbergen sucht und eine Ästhetik der Erlebnisdichtung lediglich suggeriert. Die romantisch-empfindsame Attitüde und das Bestreben des Dichter-Ichs, das eigene Schaffen als authentische Erlebnisdichtung auszuweisen, lässt sich daher als Teil eines groß angelegten ironischen Maskenspiels deuten. Heines Vorrede zu seinem *Buch der Lieder* exponiert jene charakteristische Spannung zwischen vorgeblicher Authentizität und inszenatorischem Kalkül, die auch die nachfolgenden Gedichte selbst prägt. Diese entfalten häufig eine doppelte Perspektive auf ein scheinbar authentisch erlebendes Ich und ein Ich, das sich selbst als dieses authentisch erlebende Ich inszeniert und folglich eine Distanz zum jeweils artikulierten Erlebnis- und Affektgehalt des inszenierten Ichs aufweist. Dieses »Auseinandertreten von Sprecher und Besprochenem«[6] wurde in der Forschung auch als »Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur«[7] beschrieben. In Heines Gedichten wird diese Doppelung überall dort explizit, wo sich das Ich im Rahmen der jeweiligen zyklischen Gesamtkonstruktion als Dichter-Persona zu erkennen gibt, die als Urheber der einzelnen Gedichte verantwortlich zeichnet. Dies ist etwa im *Lyrischen Intermezzo* oder im *Heimkehr*-Zyklus der Fall, wo in bestimmten poetologischen Gedichten – meist in rahmender Stellung – eine solche arrangierende Metainstanz eingeführt wird.[8]

6 Jan-Christoph Hauschild und Michael Werner, »Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst«. Heinrich Heine: Eine Biographie, (1. Aufl. 1997), Frankfurt a. M. 2005, S. 145.

7 Rainer Warning, Komische Doppelgänger, in: Identität, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (1. Aufl. 1979), München 1996, S. 729–734, hier S. 730.

8 Pauline Solvi hat sich jüngst am Beispiel von Heines *Heimkehr*-Zyklus mit den verschiedenen Ich-Ebenen in Heines Lyrik auseinandergesetzt. Statt sich auf die Ironie als Beschreibungsterminus zur Analyse von Ich-Strukturen zu beziehen, schlägt sie jedoch einen an die Narratologie angelehnten Weg ein, um die »Vervielfältigung des Ichs als erzählerische Selbstvervielfältigung und gestaffelten Selbstentwurf zu fassen.« (Pauline Solvi, Prisma eines Ichs. Versuch einer narratologischen Ausdifferenzierung der Ich-Ebenen in Heinrich Heines »Heimkehr«-Zyklus, in: Heine Jahrbuch 2022, hg. von Sabine Brenner-Wilczek, Jg. 61 (2023), S. 3–27, hier S. 4). Solvi zeigt auf instruktive Weise, wie in der zyklischen Gesamtkonstruktion ausgehend vom rahmenden Eingangsgedicht ein komplexes Gefüge verschiedener narrativer Ebenen und Perspektiven entsteht, wobei die »Auffächerung des Ich-Gebildes als mehrdimensionales Konstrukt« unterschiedliche Lesarten der Gedichte ermöglicht. (Ebd. S. 15).

Exemplarisch sei hier auf das Schlussgedicht des *Lieder*-Zyklus hingewiesen, das sich ähnlich ambivalent darstellt wie Heines Vorrede:

> Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold,
> Mit duft'gen Zypressen und Flittergold,
> Möcht' ich zieren dieß Buch wie ›nen Todtenschrein,
> Und sargen meine Lieder hinein.
> […]
> Hier sind nun die Lieder, die einst so wild,
> Wie ein Lavastrom, der dem Aetna entquillt,
> Hervorgestürzt aus dem tiefsten Gemüth,
> Und rings viel blitzende Funken versprüh't!
> […][9]

Als arrangierende Metainstanz tritt hier ein Dichter-Ich in Erscheinung, dass die vorausliegenden Gedichte in jenem Buch zusammengeführt hat, das der Leser soeben rezipiert. Auch hier ist zunächst wieder von der äußeren Form die Rede, in der die Gedichte präsentiert werden sollen, um deren Authentizität zu beglaubigen. »Myrthen und Rosen« auf dem Buchumschlag erinnern an jene Accessoires wie Blumen und Bänder etc., auf die Heine bereits in der Vorrede zum *Buch der Lieder* verwiesen hat. Außerdem spricht das Schlussgedicht des Zyklus den vorangegangenen Liedern explizit den Status von Erlebnisdichtung zu, die – wie glühende Lava aus dem Schoß des Vulkans – eruptiv, unkontrolliert und unmittelbar »aus dem tiefsten Gemüth« »hervorgestürzt« sei. Heines Gedicht zieht hier sämtliche metaphorischen Register der Genie-Ästhetik, die auf eine Beglaubigung von Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Authentizität der Dichtung zielen.[10] Zugleich aber weisen Heines Verse die gesamte Liederfolge als kunstvoll angeordnetes Arrangement aus. Das »Flittergold« des Dekors deutet sowohl auf das Maskenspielartige der Dichtung – ihre Rollenhaftigkeit – als auch auf ihre dezidiert kalkulierte Wirkungsabsicht hin. Durch die Wahl eines Zierelements, das sich explizit durch seinen Charakter des Scheinhaften, Unechten und Uneigentlichen auszeichnet, wird der vehement proklamierte Authentizitätsstatus der gesamten Dichtung subtil in Zweifel gezogen. Das genau bedachte Buchdekor aus organisch-naturhaften Elementen und »Flittergold« verweist also auf den bereits in der Vorrede exponierten dich-

9 Heinrich Heine, Buch der Lieder, Hamburg 1827, S. 48.

10 Vgl. hierzu Ingo Müller, Maskenspiel und Seelensprache. Zur Ästhetik von Heinrich Heines *Buch der Lieder* und Robert Schumanns Heine-Vertonungen, Bd. 2, Baden-Baden 2020, S. 142 f.

tungsästhetischen Widerspruch zwischen vorgeblicher Authentizität und kalkulierter Wirkungsabsicht als poetologischen Kern des Buchs.

Tatsächlich wird die vermeintliche Unmittelbarkeit und Authentizität aller vorangegangenen Gedichte des *Lieder*-Zyklus permanent durch die Struktur der Dichtung selbst unterminiert. Die Ich-Instanz erscheint durchgängig aufgespalten. Stets bleibt die Rede des vermeintlich authentisch erlebenden und empfindenden Ichs auch als absichtsvoll künstlerisch gestaltete Rede eines Dichter-Ichs erkennbar. Hinter dem sich scheinbar unmittelbar zur Sprache bringenden Rollen-Ich bleibt immer auch eine ironisch reflektierende und kalkuliert arrangierende Instanz sichtbar. Aufgrund dieser doppelten Perspektive von inszeniertem Ich und inszenierendem Ich changiert aber die lyrische Rede stets zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, und das scheinbar Authentische erweist sich immer auch als kalkuliertes Rollenspiel. Heines Gedichte sind auf diese Weise von sich selbst verschieden und sperren sich so – durchaus im Sinne der auf Unabschließbarkeit zielenden romantischen Ironie – gegen eine einsinnige Lektüre, die das Gesagte in einem bestimmten Sinne auf ein »eigentlich« Gemeintes festzulegen versucht. Heines hochironische Dichtung verwischt konsequent die Grenze zwischen Aufrichtigkeit und Pose, zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, zwischen Ernst und Spiel. In ihr bringt sich ein von sich selbst verschiedenes Subjekt zur Sprache, dessen uneigentliches, rollenhaftes, ironisch distanziertes Sprechen gleichsam seine eigentliche Natur darstellt. Dies führt zur charakteristischen Gebrochenheit des subjektiven Ausdrucks- und Empfindungsgehalts von Heines Dichtung, in welcher sich zugleich ein Differenzdenken manifestiert, das sich gegen das tradierte abendländische Identitätskonzept stellt. In ihrer Doppelbödigkeit unterstreicht die reflektierte und kalkulierte Rede des sich selbst zur Sprache bringenden Subjekts die eminente Bedeutung des Unausgesprochenen, welches als »das Andere« einen integralen Bestandteil der uneigentlichen Rede darstellt. Dieses »Andere« wird durch die ironische Ambivalenz zwischen eigentlichem und uneigentlichem Charakter der lyrischen Selbstaussprache gegenüber dem manifesten, vermeintlich »eigentlichen« Gehalt des Gesagten zur Geltung gebracht.

So fordert Heines Dichtung »anstelle des identifizierenden den permanent doppelten Blick und damit einen Blick, der jede Form einer Aneignung des Textes, jede Form eigentlichen Lesens im traditionellen Sinne verhindert.«[11] In ihrer ironischen Widerspruchsstruktur vergegenwärtigt sie jenen viel zitierten Riss, der Heine zufolge mitten durch die Welt und das Herz des Dichters hin-

11 Karin Sousa, Heinrich Heines »Buch der Lieder«: Differenzen und die Folgen, Tübingen 2007, S. 111.

durchgeht.[12] Dieser Riss manifestiert sich nicht nur als Entfremdungserfahrung in der konkreten Lebenswelt des Vormärz, sondern auch in einem ontologischen Sinne. So konstatiert Hosfeld – eine Formulierung Jacques Lacans aufgreifend – zu Recht, dass das Subjekt bei Heine »in sich dezentriert« sei.[13] Die Rede vom Riss, der auch das Subjekt entzweit, verweist in ontologischer Hinsicht auf die Erfahrung der Alterität, der Differenz des Subjekts von sich selbst. Es handelt sich um die Erfahrung, dass das Ich niemals restlos mit sich selbst identisch ist. Die konstante Aufspaltung der Ich-Instanz in Heines Lyrik – jene »Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur« – korreliert mit diesem Phänomen der Differenz des Subjekts von sich selbst. Indem die lyrische Rede bei Heine niemals mit sich selbst identisch ist, indem sie also immer auch etwas anderes sagt, als was sie vermeintlich sagt, bringt sie diesen Riss, der durch das Subjekt geht, an sich selbst zur Geltung.

Heine hat die Erfahrung der Alterität wiederholt zum Thema seiner Überlegungen gemacht. So schreibt er im zweiten seiner *Briefe aus Berlin* aus dem Jahre 1822 über den Maskenball:

> Aber was ist daran gelegen, wer unter der Maske steckt? Man will sich freuen, und zur Freude bedarf man nur Menschen. Und Mensch ist man erst recht auf dem Maskenballe, wo die wächserne Larve unsere gewöhnliche Fleischlarve bedeckt, wo das schlichte Du die urgesellschaftliche Vertraulichkeit herstellt, wo ein alle Ansprüche verhüllender Domino die schönste Gleichheit hervorbringt, und wo die schönste Freyheit herrscht – Maskenfreyheit.[14]

Heines Brief, der sich an das Publikum des »Rheinisch-Westfälischen Anzeigers« richtet, bezieht sich auf die zurückliegende Berliner Ballsaison. Zwar steht in dieser Passage der sozialpolitische Kontext im Vordergrund, bei dem es um die Schilderung einer ebenso lustvollen wie utopischen Überwindung sozialer Schranken mit Hilfe des Inkognitos der Maske geht.[15] Dennoch werfen

12 Heinrich Heine, Reisebilder. Dritter Theil (Die Bäder von Lukka), DHA Bd. 7/1, S. 95.

13 Rolf Hosfeld, Welttheater als Tragikomödie. Heinrich Heines Epochenerfahrung, S. 35.

14 Heinrich Heine, Briefe aus Berlin, DHA Bd. 6, S. 37.

15 Vgl. hierzu Braese, der diese Textstelle folgendermaßen kommentiert: »[…] die Maske wird nicht gegeißelt als kümmerliche Prothese, groteskes Behelfsmittel einer konstitutiv beschädigten Gesellschaft, sondern als letztes missing link in einer nun vollständigen Zivilisationsgeschichte der menschlichen Gattung, an deren Ende der Mensch seine Bestimmung gefunden hat: ›recht Mensch‹ zu sein in ›urgesellschaftliche[r] Vertraulichkeit‹.« (Stephan Braese, Heines Masken, in: Konterbande und Camouflage: Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heinrich Heines marranischer Schreibweise, hg. von Stephan Braese und Werner Irro, Berlin 2002, S. 51–72, hier S. 53).

Heines Ausführungen indirekt auch ein Licht auf das Problem der Alterität, indem sie die Frage des intrikaten Zusammenhangs von Maske und Identität streifen. So weist Heine den Maskenball als einen Ort aus, an dem »man erst recht« Mensch sei. Im Vordergrund dieser Passage steht freilich der manifeste sozialpolitische Gehalt der Aussage, der im Begriff der »schönsten Gleichheit« kulminiert. Er zielt darauf ab, dass auf dem Maskenball Akzidentien wie sozialer Stand oder Ansehen vorübergehend keine Rolle spielen und der Mensch daher ganz auf sein eigentliches Menschsein an sich reduziert sei, wodurch sich eine »urgesellschaftliche Vertraulichkeit« auf der Basis der Gleichheit aller Menschen einstelle. Heines Postulat, dass erst die verhüllende Maske das eigentliche Menschsein zum Vorschein bringe, schließt jedoch durchaus auch eine anthropologische Konnotation ein, so als sei der Mensch in seinem Menschsein bis zu einem gewissen Grad auch durch die Maskierung definiert. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Heine vom eigentlichen Gesicht unter der »wächsernen Larve« als von einer »Fleisch*larve*« spricht. Unter der Karnevalsmaske kommt also lediglich eine andere Art der Maske zum Vorschein, die sich indessen nicht mehr abnehmen lässt. Mit dem Begriff der »Fleischlarve« deklariert Heine die Maske als das *eigentliche* Antlitz des Menschen, und der Maskenball, respektive das Spiel mit den verschiedenen Masken wird zur wesentlichen, gleichsam eigentlichen Daseinsform des Subjekts erklärt: »Mensch ist man erst recht auf dem Maskenballe […].« Mit anderen Worten: Das Uneigentliche erweist sich zugleich auch als das Eigentliche, die Maskenhaftigkeit erscheint zugleich als authentische Natur des Subjekts.

Freilich wird diese Lesart der hier zitierten *Brief*-Passage durch den Kontext und den sozialpolitischen Impetus überlagert, wenn nicht gar verdeckt. Deutlicher in Bezug auf die Ununterscheidbarkeit von Maskenspiel und Authentizität wird Heine hingegen in einer Passage aus *Ideen. Das Buch Le Grand*. Dort schreibt er:

> Bis auf den letzten Augenblick spielen wir Comödie mit uns selber. Wir maskiren sogar unser Elend, und während wir an einer Brustwunde sterben, klagen wir über Zahnweh. […] Ich aber hatte Zahnweh im Herzen. […] Wie ein Wurm nagte das Elend in meinem Herzen, und nagte – […] ich habe dieses Elend mit mir zur Welt gebracht. Es lag schon mit mir in der Wiege, und wenn meine Mutter mich wiegte, so wiegte sie es mit, und wenn sie mich in den Schlaf sang, so schlief es mit mir ein, und es erwachte, sobald ich wieder die Augen aufschlug.[16]

16 Heinrich Heine, Reisebilder. Zweyter Theil. Ideen. Das Buch Le Grand, DHA Bd. 6, S. 222.

Hier ist von einer lebenslang existierenden, unheilbaren Wunde im Innersten die Rede, die sich als solche nicht zeigen lässt und vom Subjekt sogar verborgen wird. Der Vorgang der Maskerade besteht hier nun darin, dass das Subjekt, welches eigentlich an einer Brustwunde zugrunde geht, über Zahnweh klagt und somit den eigentlichen Sachverhalt verschleiert. Statt des Eigentlichen wird das Uneigentliche benannt. In der pointierten Formulierung vom »Zahnweh im Herzen« postuliert das Sprecher-Ich dann jedoch abschließend, dass das Zahnweh in gewisser Weise identisch mit der Brustwunde sei und deklariert so in einer ironischen Volte das vermeintlich Uneigentliche als das Eigentliche, indem es beides in eins setzt: Das Zahnweh ist das Herzweh, das Marginale ist das Zentrale; das Eine ist zugleich das Andere. Deshalb lässt sich auch die »eigentliche« Wunde nicht zeigen, weil sie immer schon als eine andere Wunde maskiert und zur Uneigentlichkeit, mithin zur (Un-)Kenntlichkeit entstellt ist. Und deshalb spielt der Mensch auch vom ersten bis zum letzten Augenblick Komödie mit sich selbst, weil Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit in seinem Wesen untrennbar miteinander verflochten sind, weil das Ich niemals ganz bei sich selbst, sondern sich stets auch entzogen ist. Die Erfahrung der eigenen Alterität ist die Ursache jenes lebenslangen Elends, das mit dem Subjekt »zur Welt gebracht« wird.

Das von Heine wiederholt thematisierte Problem des »Comödie«-Spielens mit sich selbst und der Ununterscheidbarkeit von Maske und »eigentlichem« Antlitz verweist auf eine unentwirrbare Verflechtung von Eigenem und Fremdem im Subjekt. Arthur Rimbaud fasst diese Verdopplung des Ichs bzw. die Verflechtung von Identität und Differenz später in seiner berühmten Formel: »Je est un autre.«[17] Waldenfels zufolge weist Rimbauds Formulierung

> in der agrammatischen Verschränkung von erster und dritter Person darauf hin, daß es nicht nur ein *alter ego*, sondern auch eine *Alterität des ego* gibt, die der Fremdheit erst ihr eigentliches Siegel aufdrückt. Das Ich läßt sich nicht umstandslos als erste Person titulieren, weil es sich selbst in *I* und *me*, in *je* und *moi* verdoppelt. Das ›Ich‹ des Aussagens deckt sich niemals mit dem ›Ich‹ des Ausgesagten.[18]

17 Arthur Rimbaud an Paul Demeny am 15.5.1871, in: Arthur Rimbaud, Oeuvres complètes, correspondences, Édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris 1992, S. 233.

18 Bernhard Waldenfels, Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 1: Topographie des Fremden, Frankfurt a. M. 1997, S. 28.

Die Erfahrung der Alterität des Ichs ist gleichbedeutend mit einem Zerbrechen der Einheit des Ichs, wie auch Steiner konstatiert:

> Das Ich ist nicht mehr es selbst, es läßt sich nicht mehr als Ganzheit fassen. […] Rimbauds Zersetzung führt in das zerbrochene Gefäß des Ich nicht nur das »andere« ein, […] sondern eine schrankenlose Pluralität. […] Rimbaud [stellt] in das nun freigewordene Zentrum des Bewußtseins die zersplitterten Bilder anderer und nur zeitweiliger Manifestationen des »Selbst«.[19]

Die Vervielfältigung des Subjekts, seine Differenzerfahrung in Bezug auf sich selbst, manifestiert sich bei Heine in jener permanenten Doppelbödigkeit der lyrischen Rede. Diese Ambivalenz ist Ausdruck der Paradoxie, dass sich das lyrische Subjekt allein im Modus der Uneigentlichkeit als authentisch zu beglaubigen vermag. Denn nur durch die permanente Ambivalenz seiner Rede kann sich das Subjekt in seiner Verschiedenheit von sich selbst zur Geltung bringen. In der Erfahrung der »Alterität des Ego« liegt das von der Heine-Forschung vielfach konstatierte »ironische Verhältnis zwischen Ausgesagtem und Aussagemodus«[20] mindestens ebenso sehr begründet wie in der Diskrepanz zwischen der tradierten poetischen Sprechweise und der prosaischen Erfahrungswirklichkeit. Maskenhaftigkeit und ironische Struktur der lyrischen Selbstaussprache figurieren bei Heine immer auch als Ausdruck einer inneren Spaltung des Subjekts. Sie bringen die Erfahrung der Selbstfremdheit und des Selbstentzugs unmittelbar zur Geltung.[21] Kimmich spricht demgemäß von einer »existentiellen Maskerade«: »Heine wußte, daß es bei dieser existentiellen Maskerade kein Innen und Außen, keinen Freiraum von Institutionen gibt und daß das eigentliche Publikum, für das gespielt wird, immer die eigene Person ist.«[22]

19 George Steiner, Von realer Gegenwart: Hat unser Sprechen Inhalt?, Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Aus dem Englischen von Jörg Trobitius, München und Wien 1990, S. 134 f.

20 Rolf Lüdi, Heinrich Heines Buch der Lieder: Poetische Strategien und deren Bedeutung, Bern 1979, S. 121.

21 Vgl. hierzu etwa auch Reinmar Emans und Monika Schmitz-Emans, Schumanns kompositorische Aneignung von literarischen Texten am Beispiel der Heine-Lieder op. 24 und op. 48, in: Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann, hg. von Henriette Herwig u. a., Stuttgart 2007, S. 249–273, hier S. 249.

22 Dorothee Kimmich, Moralistik und Neue Sachlichkeit. Ein Kommentar zu Helmuth Plessners ›Grenzen der Gemeinschaft‹, in: Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«. Eine Debatte, hg. von Wolfgang Eßbach, Joachim Fischer und Helmut Lethen, Frankfurt a. M. 2002, S. 160–182, hier S. 166.

Besonders plastisch gelangt die unentwirrbare Verflechtung von Eigenem und Fremdem in Heines berühmtem XLIV. *Heimkehr*-Gedicht zum Ausdruck. Explizit thematisiert dieses poetologische Schlüsselgedicht die Ununterscheidbarkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit und damit auch die Paradoxie eines Wahrheitsanspruchs von Pose und Rolle:

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
Mich aller Thorheit entled'ge;
Ich hab' so lang als ein Comödiant
Mit dir gespielt die Comödie.

Die prächt'gen Coulissen, sie waren bemalt
Im hochromantischen Style,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge,
Noch immer elend fühl' ich mich,
Als spielt' ich noch immer Comödie.

Ach Gott! im Scherz und unbewußt
Sprach ich was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet.[23]

Indem Heines poetologisches Gedicht auf den maskenhaften Charakter seiner gesamten frühen Dichtung anspielt, weist es darauf hin, dass auch deren Maskenhaftigkeit im Lichte einer ontologischen Krisenerfahrung der Verstrickung von Identität und Differenz zu sehen ist. Fingerhut kommentiert Heines Verse wie folgt: »Das, was Spiel, Pose, Maske war, ist – unterhalb der Verstandesbarriere – empfundenes Erleben. […] Die Komödiantenmaske wird zum Ausdruck einer Tiefenschicht des lyrischen Ich.«[24] Mit anderen Worten: Die Identität des Ichs erweist sich als Maske und umgekehrt. Das Subjekt des Gedichts konstatiert, dass es stets »Comödie« gespielt, also uneigentliche Worte gesprochen hat, denen letztlich jedoch der Status des Eigentlichen zukommt. Und Neymeyr bemerkt: »Das einzige Authentische scheint – der Gefühlslage des lyrischen Ich zufolge – der als leidensträchtig erlebte Mangel an Authentizität zu

23 DHA Bd. 1/1, S. 257 ff.
24 Karlheinz Fingerhut, Standortbestimmungen: Vier Untersuchungen zu Heinrich Heine, Heidenheim 1971, S. 28.

sein.«[25] Dabei wird die vom Ich zur Sprache gebrachte authentische Erfahrung des Mangels an Authentizität selbst wiederum ironisch in Zweifel gezogen, indem die übertreibend sentimentalen Schlussverse zuletzt auch noch das abschließende Resümee insgesamt in einen Uneigentlichkeitsverdacht bringen. So spielt das Ich tatsächlich bis zum letzten Augenblick Komödie mit sich selbst.[26] Es erfährt sich unlösbar verstrickt in ein Spiel, das sich zugleich als Ernstfall erweist. Kerschbaumer kommentiert das Dilemma des Ichs folgendermaßen:

> Es gibt keinen dem Ich erreichbaren allein wahren und unabhängigen Gehalt hinter der spielerischen Ironie. Das Ringen des Textsubjektes um vermeintlich wahrere als die ihm zur Verfügung stehenden ironisch gebrochenen Gefühle reflektiert die Substanzsehnsüchte eines Subjektes, das sein Eingebundensein in die ironische Welthaltung als unhintergehbar zur Kenntnis nimmt.[27]

Heines Gedicht illustriert, inwiefern die »Eigentlichkeit« des Selbst im Sinne eines substantiellen Gehalts eine unbestimmbare Leerstelle vorstellt, die konstant durch die Uneigentlichkeit vertreten bzw. maskiert wird. Stets erlebt das Ich sein Eigenes durchsetzt vom Fremden.[28] Waldenfels definiert das Fremde als »leibhaftige Abwesenheit«[29] und als »das originär Unzugängliche und originär Unzugehörige«.[30] Dieser Definition zufolge besteht die »Fremdheit meiner selbst […] in der Anwesenheit des Anderen in mir, die mit einer Abwesenheit meiner selbst für mich selbst Hand in Hand«[31] geht. Das Subjekt ist in seiner Andersheit also niemals ganz bei sich selbst zu Hause. Wo es »Ich« sagt, bezeichnet es nie ganz sich selbst, sondern stets auch ein anderes Ich. Im Masken-

25 Barbara Neymeyr, Der nostalgische Avantgardist: Heinrich Heines ambivalentes Verhältnis zur Romantik, in: Heinrich Heine. Neue Lektüren, hg. von Werner Frick, Freiburg 2011, S. 47–71, hier S. 58.

26 In der III. Lamentazion des *Romanzero* reicht das Maskenspiel ironischerweise sogar noch über den Tod hinaus bis zum Tag des jüngsten Gerichts: »Die Maske läßt jeder fallen / Am hellen Tage des jüngsten Gerichts, / Wenn die Posaunen schallen.« (Heinrich Heine, Romanzero, DHA Bd. 3/1, S. 107).

27 Sandra Kerschbaumer, Heines moderne Romantik, Paderborn 2000, S. 220.

28 Bereits Sousa liest das Gedicht als Beleg für die ursprüngliche und unentwirrbare Verstrickung von Eigenem und Fremdem im Subjekt. (Karin Sousa, Heinrich Heines »Buch der Lieder«: Differenzen und die Folgen, S. 88–97).

29 Bernhard Waldenfels, Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 1: Topographie des Fremden, S. 26.

30 Ebd. S. 27.

31 Ebd. S. 30.

spiel als dem ästhetischen Kern von Heines Lyrik gelangt diese unhintergehbare Fremdheit des Subjekts gegenüber sich selbst zum Ausdruck.[32] Die Auflösung der Grenze zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit in der lyrischen Rede ist die sprachliche Repräsentation dieser Differenzerfahrung des Subjekts in Bezug auf sich selbst.

Das entscheidende Mittel zur Auflösung dieser Grenze ist die romantische Ironie, auf die Heine in zuspitzender Form zurückgreift.[33] Heines radikale Integration des Prinzips der Ironie in seine Dichtung – sein konstantes Sprechen durch die Maske – stellt einen grundsätzlichen Einspruch gegen jegliches Identitätsdenken dar.[34] Die Ironie bringt als Modus der Uneigentlichkeit das »Andere« aller expliziten Rede und damit zugleich auch die Alterität des Redesubjekts zur Geltung. Als »reflexives Moment einbekannter Identitätslosigkeit«[35] zeugt sie von einem radikal neuen Subjektverständnis, das durchaus Unbehagen auslöst, insofern es die Vorstellung bzw. die Möglichkeit einer Identität des Subjekts mit sich selbst grundsätzlich in Frage stellt. So hat Japp darauf hingewiesen, dass etwa Hegels Einwand gegen die Ironie als Auflösung oder Negation der Identität von der Annahme ausgehe,

> daß es eine stabile und substantielle Identität in der Welt gebe. In diese gewissermaßen optimistische Auffassung vom Individuum und seiner Welt dringt die Ironie als etwas Störendes ein: sie stört die Übereinstimmung des Ich mit sich selbst und seinen ›Einklang‹ mit seiner Welt.[36]

Als rhetorisches Verfahren zur Hereinnahme der Gegenrede in die Rede und der Integration des Anderen in das Eine macht die Ironie darauf aufmerksam,

32 Furst beobachtet im Hinblick auf die ironische Struktur narrativer Texte einen ähnlichen Sachverhalt. So bemerkt sie im Hinblick auf das ironische Verhältnis des Erzählers zum Erzählten: »The distance between the mask and the persona of the narrator is significantly foreshortened to the point where the mask takes possession of the persona. […] With the romantic ironist the mask merges with the persona in a displacement likely to generate disorientation.« (Lilian R. Furst, Fictions of romantic irony, Cambridge, Massachusetts 1984, S. 230).

33 Balzer sieht im sterbenden Fechter, der den Tod nur zu spielen scheint, »die denkbar treffendste Metapher für Heines spezifische Form der Ironie.« (Bernd Balzer, Zum Spektrum der Ironie Heines im *Buch der Lieder*, in: Literatur und Kultur im Querschnitt, hg. von Norbert Honsza, Wroclaw 2003, S. 77–89, hier S. 85).

34 Vgl. hierzu im Detail Ingo Müller: Maskenspiel und Seelensprache. Zur Ästhetik von Heinrich Heines *Buch der Lieder* und Robert Schumanns Heine-Vertonungen, insbesondere Bd. 1, S. 177–338.

35 Ralf Schnell, Die verkehrte Welt: Literarische Ironie im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1989, S. 10.

36 Uwe Japp, Theorie der Ironie, Frankfurt a. M. 1983, S. 24.

dass Identität und Differenz untrennbar miteinander verknüpft sind. Die Ironie bzw. der Modus des uneigentlichen Sprechens transferiert den Zusammenhang von Identität und Differenz von der ontologischen Ebene auf die sprachliche Ebene, wie Japp ausführt: Die »Ironie verschiebt das Problem vom Sein zur Sprache. In der Seinsfrage geht es darum, wie es möglich sein können soll, daß Eines zugleich dasselbe und anderes *ist*. Bei der Ironie geht es darum, wie es möglich sein können soll, daß Eines zugleich dasselbe und anderes *sagt*.«[37] Es ist das Spezifikum der Ironie, »daß die in der ironischen Differenz aufklaffenden Gegensätze in *Einem* zugleich da sind. In der Ironie sind immer ein Selbst und ein Anderes am Werk, aber so, daß sie sich als Einheit präsentieren.«[38] Die Ironie weist als rhetorisches Mittel also auf die Verflechtung von Identität und Differenz hin.

Als Ursache der Differenzerfahrung, die ein Gefühl der Isolation und der Fremdheit des Subjekts gegenüber sich selbst und anderen zeitigt, identifiziert Heine den Prozess der Individualitätsbildung. In der dritten Abteilung der *Nordsee* reflektiert er über diesen Zusammenhang zwischen Individualität und Differenzerfahrung. Am Beispiel der Insulaner auf Norderney entwirft er zunächst das mythologische Gegenbild eines harmonischen Zustands vorreflexiven und vorindividuellen Bewusstseins, der eine unmittelbare zwischenmenschliche Kommunikation ermöglicht:

> Was diese Menschen so fest und genügsam zusammenhält, ist nicht so sehr das innig mystische Gefühl der Liebe, als vielmehr die Gewohnheit, das naturgemäße Ineinander-Hinüberleben, die gemeinschaftliche Unmittelbarkeit. Gleiche Geisteshöhe, oder, besser gesagt, Geistesniedrigkeit, daher gleiche Bedürfnisse und gleiches Streben; gleiche Erfahrungen und Gesinnungen, daher leichtes Verständniß unter einander; und sie sitzen verträglich am Feuer in den kleinen Hütten, rücken zusammen, wenn es kalt wird, an den Augen sehen sie sich ab, was sie denken, die Worte lesen sie sich von den Lippen, ehe sie gesprochen worden, alle gemeinsamen Lebensbeziehungen sind ihnen im Gedächtnisse, und durch einen einzigen Laut, eine einzige Miene, eine einzige stumme Bewegung erregen sie unter einander so viel Lachen, oder Weinen, oder Andacht, wie wir bey unseres Gleichen erst durch lange Exposizionen, Expektorazionen und Deklamazionen hervorbringen können. Denn wir leben im Grunde geistig einsam, durch eine besondere Erziehungsmethode oder zufällig gewählte, besondere Lektüre hat jeder von uns eine verschiedene Charakterrichtung empfangen, jeder von

37 Ebd. S. 31.
38 Ebd. S. 29.

> uns, geistig verlarvt, denkt, fühlt und strebt anders als die Andern, und des Mißverständnisses wird so viel, und selbst in weiten Häusern wird das Zusammenleben so schwer, und wir sind überall beengt, überall fremd, und überall in der Fremde.[39]

Heines Beschreibung der Insulaner thematisiert, inwiefern Individualität und Ich-Bewusstsein notwendig mit Differenzbewusstsein einhergehen. So stehen die Insulaner deshalb noch in einem unmittelbaren kommunikativen Austausch untereinander, weil sie noch nicht in den Stand der Individualität eingetreten sind, sondern in einem Zustand des »naturgemäßen Ineinander-Hinüberlebens« miteinander existieren. An anderer Stelle charakterisiert Heine diese Existenzweise als »Anschauungsleben«,[40] dem das Prinzip der reflektierenden Abstraktion gegenüber steht. Als gleichsam vorreflexive, ganz der Anschauung verhaftete Natur-Wesen erfahren sich die Insulaner noch als mit sich selbst und ihren Mitmenschen im ungebrochenen Einklang und sind so in der Lage, sich mittels einfachster Gesten authentisch und unmittelbar auszudrücken. Heines Vorstellung von der »gemeinschaftlichen Unmittelbarkeit« der Insulaner erinnert an seinen bereits zitierten *Brief aus Berlin*, in dem von der Wiederherstellung einer »urgesellschaftlichen Vertraulichkeit« während des Maskenballs die Rede ist. Der ungebrochenen Einheit von Gedanke, Gefühl und Ausdruck bei den Insulanern stellt der Erzähler wenig später seine eigene moderne Zerrissenheit gegenüber, die als repräsentativ für die Gegenwart anzusehen sei: »[…] und eben dieser Meinungszwiespalt in mir selbst giebt mir wieder ein Bild von der Zerrissenheit der Denkweise unserer Zeit.«[41]

Heine stellt heraus, dass sich das moderne Individuum, das sich auf einer höheren Bewusstseinsstufe als jene Insulaner befindet, gerade aufgrund seiner Individualität von anderen verschieden erfährt. Bemerkenswert ist nun auch in dieser Textpassage wieder die Verwendung des Begriffs der »Larve«. Heine schildert den Prozess der Individualitätsbildung nämlich als einen Akt der »geistigen Verlarvung«. Er spricht von der individuellen »Charakterrichtung« des Subjekts, die sich im Zuge eines unvermeidlichen und notwendigen individuellen Bildungs- und Bewusstwerdungsprozesses herausbildet. Hierbei impliziert der Ausdruck der »geistigen Verlarvung«, dass diese individuelle »Charakterrichtung«, die ja Teil der eigentlichen, unverwechselbaren Identität des Subjekts ist,

39 Heinrich Heine, Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA Bd. 6, S. 141 f.

40 Heinrich Heine, Reisebilder, Erster Theil. Die Harzreise, DHA Bd. 6, S. 96.

41 Heinrich Heine, Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung, DHA Bd. 6, S. 143.

das Wesen des Akzidentiellen, und damit Uneigentlichen, weil willkürlich oder zufällig »Empfangenen« trägt. »Geistige Verlarvung« impliziert zugleich, dass es so etwas wie eine »eigentliche« geistige Verfassung gebe, die dann offenbar derjenigen der Insulaner entspräche, deren Existenz ganz im Zeichen der Identität mit sich selbst und der Welt steht. Wie aber sollte der Prozess der Individualitätsbildung anders verlaufen können? Eine reine »Eigentlichkeit« des Selbst im Sinne einer ungebrochenen Selbstidentität kann es für das Individuum als solches gar nicht geben. Denn die im Prozess der Individualitätsbildung angelegte »geistige Larve« ist integraler Bestandteil der Identität, sie wird gewissermaßen zum eigenen unverwechselbaren Antlitz. Nur durch diese Maske hindurch kann sich das Individuum im Spiegel der Selbstreflexion erkennen. Anders gesagt: Das Individuum kann sich nur als Individuum erfahren, nachdem es den Prozess der Individualitätsbildung bereits durchlaufen hat. Heine weist daher den Zustand ungebrochener Selbstidentität als einen Zustand der Vorindividualität aus, der ein »Ineinander-Hinüberleben« der Menschen ermöglicht. Dieser Zustand geht durch den Prozess der Individualitätsbildung unweigerlich verloren und kann vom Subjekt, das reflektierend seiner selbst bewusst ist, ausschließlich als Mythos imaginiert werden. Die in Heines Text vergegenwärtigte Differenzerfahrung, die im biblischen Sinne einer Vertreibung aus dem Paradies eines mythischen Naturzustandes gleichkommt, lässt sich etwa mit Plessner als Ausdruck der exzentrischen Positionalität des Menschen bestimmen:

> Mit der Entdeckung seiner selbst, diesem Über-sich-selbst-hinaus-Sein, dieser fatalen présence à soi hat der Mensch seine Freiheit gewonnen und die ungebrochene Sicherheit seiner Animalität verloren. Zwischen Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst sich präsentiert. Er ist gebrochene Ursprünglichkeit, die nicht über sich selbst verfügt. […] In diesem Sich-selber-präsent-Sein liegt der Bruch, die »Stelle« möglichen Sich-von-sich-Unterscheidens, die dem Menschen im Zwang zur Wahl und als Macht des Könnens seine besondere Weise des Daseins, die wir die exzentrische genannt haben, anweist.[42]

Selbstbewusstsein, Individualität und Differenzerfahrung sind also untrennbar miteinander verknüpft. In eben diesem Sinne stellt Waldenfels die Annahme in Frage, man könne das Selbst »unvermittelt erfassen, ohne daß ihm

42 Helmuth Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers (1948), in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. VII, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker unter Mitwirkung von Richard W. Schmidt, Angelika Wetterer und Michael-Joachim Zemlin, Frankfurt a. M. 1982, S. 399–418, hier S. 416 f.

Fremdartiges beigemischt wäre, und dieses Selbst könne aus sich heraus seine Eigenheit ausbilden, ohne von Fremdem geprägt und in Anspruch genommen zu sein.«[43] Waldenfels verweist zum Beispiel auf die

> Tatsache, daß Sprechen aus dem Hören, die eigene Sprache aus der Sprache der Anderen erwächst, die Tatsache, daß der Name, den ich trage, einer Fremdzuschreibung und nicht einer Selbstzuschreibung entstammt, de[n] Umstand, daß jede Erfassung von etwas als etwas, auch die Erfassung des Ich als Ich oder als Selbst, durch den Filter selektiver Zuschreibungsordnungen hindurchgeht […].[44]

Waldenfels betont, dass der Prozess der Aneignung, ohne den es Eigenes als Eigenes gar nicht geben kann, nicht übersprungen und ersetzt werden kann »durch einen Besitz, der jeder Besitznahme entrückt ist, als sei das Haben ein Akzidenz des Seins.«[45] Vielmehr könne man bereits die Erfahrung des Kindes als synkretistisch bezeichnen, da das Kind in seinen Introjektionen und Projektionen sowie in seinem mimetischen Nachtun und Mittun von vornherein an den Wünschen und Vorstellungen Anderer partizipiert und in eine Welt der Symbole hineingeboren wird, bevor es sich auf sich selbst besinnt und von Anderen Abstand nimmt. Die eigene Identität wird gewonnen durch eine Identifizierung mit Anderen, sie bleibt deshalb stets mit Momenten der Nicht-Identität durchsetzt. Auch die Erwachsenensprache bildet eine Polyphonie, in der unaufhörlich eigene und fremde Rede ineinandergreifen und sich überlagern […][46]

Das Fremde tritt daher auch auf »als ein *Fremdes oder Fremdartiges im Eigenen*; denn infolge der zeitlichen Verschiebung unserer Existenz, die mit der Geburt immer schon begonnen hat, stammt alles Eigene aus einem Prozeß der Aneignung, der nie zu einem vollendeten Selbstbesitz führt.«[47] Waldenfels spricht von *»intrapersonale*[r] Fremdheit«[48] und kommt zu dem Schluss: »Es gibt keine fertigen Individuen, sondern nur Prozesse der Individuierung, die unserem leiblichen Selbst ein gewisses Maß an Anonymität auferlegen und ihm ein typisches Gepräge verleihen.«[49] Ist aber

43 Bernhard Waldenfels, Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 1: Topographie des Fremden, S. 193.
44 Ebd.
45 Ebd.
46 Ebd. S. 69.
47 Ebd. S. 178.
48 Bernhard Waldenfels, Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt a. M. 2006, S. 119.
49 Ebd. S. 89.

> Eigenes mit Fremdem verflochten, so besagt dies zugleich, daß das Fremde in uns selbst beginnt und nicht außer uns, oder anders gesagt: es besagt, daß wir selbst niemals völlig bei uns sind. Ich bin leiblich in eine Welt hineingeboren, ohne daß ich dieses Faktum der Geburt je einholen und aneignen könnte […]. Ich spreche eine Sprache, die ich von Anderen übernommen habe und buchstäblich vom Hörensagen kenne. Ich trage einen Namen, den Andere mir gegeben haben und in dem weit zurückliegende Traditionen anklingen. Ich spiegele mich immer wieder im Blick der Anderen.[50]

Alterität und Differenz sind also die Resultate des unvermeidlichen Individualisierungs- und Bewusstwerdungsprozesses. Heines Rede von der »geistigen Verlarvung« macht auf eben diesen Sachverhalt aufmerksam und betont, dass das Individuum kein substantielles Wesen ist, das sich auf ein Ureigenes beziehen könnte. Das Individuum erweist sich vielmehr »als ein Produkt persönlicher, gesellschaftlicher und kultureller Zuschreibungen und damit als ein Wesen, das auch im Hinblick auf sein Intimstes nicht rein, unbefangen und ursprünglich, sondern immer schon von der Gesellschaft und deren Strukturen mit- und vorgeformt ist.«[51] Die Identität des Individuums konstituiert sich Heine zufolge in einem Denken, Fühlen und Streben, das in seiner je individuellen Ausprägung letztlich auf jenen Prozess der »geistigen Verlarvung«, der Aneignung von Fremdem zurückgeht. Das vermeintlich Eigentliche oder Eigene und das Uneigentliche oder Fremde erweisen sich folglich als untrennbar ineinander verwoben. Die Identität erscheint in diesem Sinne immer auch als Maske und die Maske als Identität: »Eigenes und Fremdes treten nicht in isolierbaren Bereichen und nicht in ihrer jeweiligen Reinform, sondern mitten im Subjekt und unlösbar ineinander verstrickt in Erscheinung.«[52] In ähnlichem Sinne bemerkt Deleuze: »Die Masken verdecken nichts, nur andere Masken. […] Überall ist die Maske, die Travestie, das Bekleidete die Wahrheit des Nackten.«[53]

Derrida zufolge ist das Phänomen des Selbstentzugs zudem auch in wesentlichem Maße an die Struktur der Sprache gebunden. Er fasst den Gedanken der Alterität des Subjekts im Rahmen seiner Philosophie der Differenz im Begriff der »Supplementarität«, der unendlichen Verkettung von Zeichen, ohne dass diese jemals bei den Dingen selbst oder bei einem eigentlichen, letzten, mit sich

50 Ebd. S. 118 f.
51 Karin Sousa, Heinrich Heines »Buch der Lieder«: Differenzen und die Folgen, S. 87 f.
52 Ebd. S. 55.
53 Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl, (1. Aufl. 1992), München 1997, S. 34 f.

selbst identischen Zeichen, einem »transzendentalen Signifikat«[54] angelangen. Derrida zufolge ist Sprache nicht nur Konstituens des Bewusstseins und Medium der Entäußerung des Subjekts, mithin Tor zur Welt, sondern aufgrund der Verräumlichung und Verzeitlichung der sprachlichen Zeichen ist sie zugleich Ursache seines Selbstentzugs: »Die Selbstbekundung des Menschen ist seit der (und durch die) Supplementarität möglich […].«[55] Diese Supplementarität

> ist just das Spiel von Präsenz und Absenz […]. Und so kommt es, daß jenes Eigentliche des Menschen nicht das Eigentliche des Menschen ist: sondern gerade die Dislozierung des Eigentlichen überhaupt, die Unmöglichkeit – und also der Wunsch – des Bei-sich-Seins; die Unmöglichkeit und damit der Wunsch nach der reinen Präsenz.[56]

Das Phänomen des Selbstentzugs resultiert folglich aus verschiedenen Zusammenhängen: Nicht nur ist die Sprache stets eine fremde Sprache, die sich das Subjekt angeeignet hat. Sondern auch die Sprache als solche, in der sich das Bewusstsein des Subjekts konstituiert, zeichnet sich primär durch Absenz und Differenz aus. Aus diesem Grund verfügt das Subjekt niemals ganz über sich selbst, und auch eine authentische Verständigung zwischen den Individuen erweist sich hierdurch als problematisch. Stets ist die intersubjektive Kommunikation vom allgegenwärtigen Übel des »Mißverständnisses« durchdrungen, wie Heine bemerkt. Eine unmittelbare Mitteilung des individuellen Erlebens und Empfindens im Sinne einer »Ursprache«, wie sie Heines vorrationalen Insulanern auf Norderney vermeintlich gegeben war und wie sie von der Romantik propagiert wurde, erweist sich als Mythos.

Der Prozess der Konstituierung des Eigenen in der Aneignung von Fremdem und die hieraus resultierende Verflechtung von Eigenem und Fremdem wirft auch ein Licht auf Heines ambivalenten Umgang mit dem dichterischen Erbe der Romantik. Und eben hiervon handelt ja das oben angeführte XLIV. *Heimkehr*-Gedicht: Das Ich attestiert dort dem »hochromantischen Style« seiner Dichtung rückblickend den Charakter des Uneigentlichen, bloß Kulissenhaften. Zugleich aber muss es eingestehen, dass es im Zuge dieser »Comödie« »im Scherz und unbewußt« seine wahren Gefühle ausgesprochen hat. Das Unei-

54 Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1972, S. 422–442, hier S. 424.

55 Jacques Derrida, Grammatologie, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1983, S. 420.

56 Ebd.

gentliche und das Eigentliche sind also nicht zu unterscheiden; die Komödie entpuppt sich zugleich als Ernstfall. Heines Sozialisation als Dichter ist ganz wesentlich durch die Dichtung und das Denken der Romantik geprägt. Bestimmte Ausdrucksformen und Weltanschauungen der Romantik sind einerseits integraler Bestandteil seiner eigenen Identität als Dichter geworden. Mit Recht leitet Schneider etwa den romantischen und volksliedhaften Sprachgestus von Heines Dichtung aus Heines poetischer Sozialisation her und bestimmt ihn so als Ergebnis einer Aneignung des Fremden:

> Fremde Worte klingen auf einmal wie die eigenen, die Volkslieder singt der Dichter in seinen Träumen. So sind die Stimme der Kultur oder auch die Stimme des Volksliedes und die eigene Stimme ununterscheidbar geworden. Das ist nichts anderes als der normale Spracherwerb: Die Worte, die wir sprechen, haben wir nicht selbst gebildet oder erfunden; wir haben sie von anderen gehört; dennoch werden sie unser Besitz, und wenn ich spreche, denke ich nicht mehr daran, dass ich alle Worte auf Kredit benutze, da ich sie aus dem Mund oder aus den Büchern anderer zitiere.[57]

Andererseits aber empfindet Heine diese seine eigene Romantik als fremd und nicht zu seinem »eigentlichen« Wesen gehörig. Er betrachtet seine Romantik gewissermaßen als Ergebnis einer »geistigen Verlarvung«. Dass die eigenen romantischen Tendenzen zudem im Gegensatz zu einer defizitären Gegenwart stehen, bestärkt seine bisweilen außerordentlich aggressiven Bemühungen, die Romantik mit ihren eigenen Mitteln zu dekonstruieren. Wenn Heine bekennt: »Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik, blieb ich doch selbst immer ein Romantiker«,[58] so spricht er zugleich von seinem vergeblichen Versuch, das Fremde im Eigenen seiner dichterischen Identität abzuspalten.

Eine ähnliche Ambivalenz zeigt sich für Heine auch in Bezug auf die Gefühle. So entlarvt er etwa in der Demontage der idealistischen Liebeskonzeption oder in der Kulissenhaftigkeit der romantischen Landschaftsdarstellung nicht nur die zum Klischee abgesunkenen poetischen Ausdrucksformen der Empfindungen, sondern auch die Klischeehaftigkeit der Empfindungen selbst. Vermeintlich authentische, reale Empfindungen wie das Gefühl der (romantischen) Liebe oder das erhabene Landschaftsgefühl werden von Heine ebenfalls als durch die Literatur geprägte Artefakte entlarvt, in denen Eigenes und Fremdes ununterscheidbar verquickt sind. Heine ist sich sehr wohl bewusst, dass die

57 Manfred Schneider, Schweigen und Reden. Heinrich Heines Sprache der Liebe, in: Cahiers d'études germaniques, Bd. 45 (2003), H. 2, S. 113–124, hier S. 123.

58 Heinrich Heine, Geständnisse, DHA Bd. 15, S. 13.

eigenen Lieder und Empfindungen stets zugleich fremde Lieder und Empfindungen sind, und er schreibt dieses Bewusstsein seiner Dichtung selbst ein. Mittels kalkulierter ironischer Brechungen beraubt er die tradierte poetische Sprache der Romantik ihres affirmativen Charakters und bringt sie so in jene ambivalente Schwebe zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit. Auf diese Weise nimmt seine lyrische Sprache das zuvor ausgeschlossene »Andere« nun in sich hinein und vergegenwärtigt so das Prinzip der Differenz an sich selbst. Wenn Debluë-Bernstein Heine als »anima naturaliter ironica«[59] bezeichnet, so bringt diese Wendung treffend zum Ausdruck, dass für Heine der Modus der Uneigentlichkeit die »natürliche« bzw. »eigentliche« Empfindungs- und Äußerungsform des Subjekts ist. Eine übergeordnete »Eigentlichkeit« im Sinne eines transzendenten, mit sich selbst identischen Absoluten, auf welches die ironische Rede im romantischen Kunstwerk hinweisen und in welchem sich das Widersprechende zu einem kohärenten Ganzen fügen soll, existiert für Heine nicht. Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit sind bei ihm ununterscheidbar geworden und bringen so die Unaufhebbarkeit der Differenz – die schmerzende Wunde der Zerrissenheit – zur Geltung. Schneider spricht in Bezug auf Heine daher ebenso treffend vom »Dichter als Schauspieler (d. h. der Dichter in der Rolle des Dichters), dem die Pose des Schlegelschen Buffo zur zweiten Natur geworden ist […].«[60]

Jeder Form schauspielerischer Darstellung liegt ein Ineinander von Authentizität und Rolle zugrunde. Plessner zufolge ist der Schauspieler »sein eigenes Mittel, d. h. er spaltet sich selbst in sich selbst, bleibt aber […] diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen.«[61] So manifestiert sich im Schauspiel »der Mensch auf eine zugleich unmittelbare und vermittelte, natürliche und künstliche Weise.«[62] Voraussetzung für diese Fähigkeit zur Selbstaufspaltung in künstlerischer Absicht ist die »exzentrische Positionalität« des Menschen, die es dem Menschen ermöglicht, reflektierend in ein Verhältnis zu sich selbst zu treten. In der Darstellungsform des Schauspiels führt sich der Mensch diese seine exzentrische Positionalität gleichsam vor Augen und macht sie sich

59 Vera Debluë-Bernstein, Anima naturaliter ironica – Die Ironie in Wesen und Werk Heinrich Heines, Bern 1970. Debluë-Bernstein behandelt ihre Thematik indessen eher kursorisch und oberflächlich, weist aber in Bezug auf Heine bereits auf das Verhältnis von uneigentlicher Rede und Eigentlichkeit hin: »Das Schild, mit dem er sich decken muß, ist seine Ironie; sie wird seine Lebenskraft, seine Stärke, das eigentliche seines Wesens.« (Ebd., S. 12).

60 Sabine Schneider, Die Ironie der späten Lyrik Heines, Würzburg 1995, S. 61.

61 Helmuth Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 407 f.

62 Ebd. S. 409.

selbst durchsichtig.[63] Während sich der professionelle Schauspieler Plessner zufolge willentlich in sich selbst spaltet, wobei ihm der Leib selbst zur Maske als einem Kunstmittel zur Verkörperung der Rolle wird,[64] spiegelt sich in der Form der schauspielerischen Darstellung als solcher die anthropologische Verfasstheit selbst. So konstatiert Plessner, dass der Mensch »nur ›als‹ jemand zu existieren, nur in einer Rolle zu leben vermag«.[65] Mensch sein bedeutet demnach »Träger einer Rolle«, »verkörperte Existenz«[66] zu sein. Zwar stellen Plessners Überlegungen zur Anthropologie des Schauspielers explizit auf die soziologische Dimension des Rollenspiels im Sinne eines »Sich-einer-Rolle-verpflichtet-Wissens«[67] ab. Diese Rolle sei dem Menschen durch die Tradition, in die er hineingeboren wird, zugeteilt. Von hier aus ist es aber nur ein kleiner Schritt zu Heines Ästhetik des Rollenspiels, der zufolge dem Subjekt die Verschränkung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der Identität des Individuums auf unhintergehbare Weise eingeprägt ist. Denn auch Plessners Betonung des (sozialen) Rollencharakters menschlicher Existenz verdeutlicht, dass der Mensch in seiner exzentrischen Positionalität nicht aus einer ungeteilten Mitte heraus lebt.

Im Lichte dieser Überlegungen wird nun zuletzt auch deutlich, inwiefern Heines Dichtung notwendig eine Abkehr vom ästhetischen Konzept der Erlebnisdichtung vollzieht. Heines dichterisches Bekenntnis zu Alterität und Differenz impliziert nämlich eine Dekonstruktion der Vorstellung von Authentizität als dem tragenden Fundament der Erlebnisdichtung. In ihrer ironischen Ambivalenz ist Heines lyrische Rede stets durch Differenz und Absenz statt durch Ursprünglichkeit und Präsenz gekennzeichnet. In der Ununterscheidbarkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der lyrischen Rede werden die romantischen Kategorien der Erlebnisdichtung und des Poetischen als unmittelbare Vergegenwärtigung authentischen Erlebens und Empfindens letztlich ausgehebelt. Darüber hinaus wirft Heines Dichtung die Frage auf, ob eine Erlebnisdichtung im emphatischen Sinne überhaupt möglich ist. Indem Heines Poesie durchgängig das Phänomen der Alterität als integralen Teil der conditio humana zur Geltung bringt, dekonstruiert sie das erlebnisästhetische Paradigma und entlarvt es als ideologisches Konstrukt. Wenn das Ich stets auch ein anderer, sich selbst also immer schon entzogen ist, dann erscheint das erlebnisästhetische Konzept von Authentizität im Sinne einer ganz und gar unverstellten

63 Ebd. S. 417.
64 Ebd. S. 408.
65 Ebd. S. 413.
66 Ebd. S. 413 f.
67 Ebd. S. 411.

Selbstaussprache letztlich obsolet. Eigentlichkeit vergegenwärtigt sich dann letztlich nur in der Uneigentlichkeit, Authentizität nur in der Maskerade.

Wenn Heine in seiner eingangs zitierten Vorrede zum *Buch der Lieder* seine Dichtung einerseits als authentisch auszugeben versucht und so auf das ästhetische Konzept der Erlebnisdichtung rekurriert, diese Authentizität andererseits aber zugleich ironisch in Zweifel zieht, so erscheint dies als kalkulierte Strategie. Es handelt sich um den Versuch, gerade in der ästhetischen Widersprüchlichkeit die eigene ontologische Zerrissenheit im Sinne einer Differenz des Ichs von sich selbst zu beglaubigen. Insofern trifft Killmayers Charakterisierung Heines als »Grimasseur« und »Schmerzensmann«[68] mitten hinein ins Zentrum von dessen dichterischer Ästhetik. Denn die Grimasse zeugt gerade von jenem Dilemma, dass nur in der Maskenhaftigkeit das Leiden an der Differenz authentisch zur Geltung gebracht werden kann. Im Phänomen der Grimasse als einem Akt der Selbstmitteilung, bei dem sich das eigene individuelle Antlitz – die »Fleischlarve« – ins Maskenhafte verzerrt, gelangt die Paradoxie der Identität von Antlitz und Maske, von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit sinnfällig zum Ausdruck. Zugleich verweist die Grimasse auf den Schmerz der Differenz und der in ihr gründenden Unmöglichkeit einer unmittelbaren, völlig authentischen Offenbarung dieses Schmerzes.

Heines Dichtung, die mit dem überlieferten Paradigma der Erlebnisdichtung bricht, ist daher nur insofern in einem erweiterten Sinne als authentisch zu bezeichnen, als sie gerade im Maskenspiel und in der Verstellung das im innersten Kern prekäre Selbst- und Weltverhältnis des modernen Subjekts zum Ausdruck bringt. Indem sich das Ich hinter seinen Masken verbirgt, versucht es sich in seiner Zerrissenheit und in seinem Leiden an der Verschiedenheit von sich selbst zu offenbaren. So heißt es etwa in *Deutschland. Ein Wintermährchen*:

> Ich spreche nicht gern davon; es ist
> Nur eine Krankheit im Grunde.
> Verschämten Gemüthes, verberge ich stets
> Dem Publiko meine Wunde.[69]

Zwar ist die Rede von der Wunde hier vordergründig auf die Empfindung der Vaterlandsliebe bezogen. Gleichwohl illustriert das Bild der Wunde erneut jene für Heines Dichtung charakteristische Verflechtung von Verbergen und Zei-

68 Wilhelm Killmayer, Schumann und seine Dichter, in: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 142 (1981), S. 231–236, hier S. 232.

69 Heinrich Heine, Deutschland. Ein Wintermährchen, DHA Bd. 4, S. 147.

gen. Das Ich spricht von seinem Schmerz, indem es beteuert, dass es gerade nicht über ihn sprechen will. Allein im Verbergen der Wunde, in ihrer ironischen Maskierung, weist Heines Dichtung auf eben diese Wunde hin und bezeugt sie so. Die Wunde ist Symptom einer Krankheit im innersten »Grunde«, die sich als solche nicht zeigen oder besprechen lässt, und die daher die Pose des Verbergens als einzig adäquate Form des Hindeutens erfordert. In ironischer Doppeldeutigkeit spielt Heine hier jedoch auch noch das Existentielle selbst herab: es sei »*nur* eine Krankheit im Grunde«. Dass also auch die Rede von »Wunde« und »Krankheit« selbst noch Teil des ironischen Rollenspiels ist und somit zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit changiert, lässt sich als weitere dialektische Volte begreifen, die auf die schmerzende Wunde der Zerrissenheit oder Differenz hinweist. Hogrebe spricht von »Geständnisscheu und *Wundscham*. Heine leidet, kann aber nicht mehr unmittelbar gestehen. So gesteht er indirekt: indem er gesteht, nicht mehr gestehen zu können.«[70]

Heines dichterische Posen sind folglich »kein Ausdruck von Eitelkeit, sondern eine Maske des Leids und des Leidenden, der sich zuweilen nicht anders als posierend aussprechen kann.«[71] Bereits Max Brod sah in der Ironie und in den Posen von Heines Dichtung einen Versuch der Distanzierung vom eigenen Schmerz und insofern »kein Spiel, sondern letztes Auskunftsmittel einer gehetzten Seele.«[72] So vermag Heine, was Decker zufolge »kein Autor eines objektiven Zeitalters fertigbringt: sich selbst nicht ernst nehmen. Nicht mal sein eigenes Leid. Und es in diesem Nicht-ernstnehmen doppelt ernst zu nehmen.«[73] Der existenzielle Rollenspielcharakter von Heines Dichtung erweist sich somit als eine auf die Spitze getriebene Dialektik, die das Spiel jederzeit in den Ernstfall umschlagen lassen kann und so die gespaltene Natur des Menschen mit spielerischem Ernst zur Geltung bringt. Im Topos der Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske verdichtet sich das Phänomen einer unhintergehbaren Spaltung der menschlichen Natur auf anschauliche Weise.

70 Wolfram Hogrebe, Die Heine-Frage. Brouillon zur dichterischen Semantik, in: Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposion anläßlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine, hg. von Wilhelm Gössmann und Manfred Windfuhr, Hagen 1990, S. 53–64, hier S. 55.

71 Wolfgang Hädecke, Heinrich Heine. Eine Biographie, München 1985, S. 170.

72 Max Brod, Heinrich Heine, Berlin 1935, S. 42. Vgl. auch ebd. S. 130 und 142.

73 Kerstin Decker, Heinrich Heine: Narr des Glücks. Biographie, Berlin 2005, S. 80.

WERNER WILHELM SCHNABEL

ÖFFENTLICH ODER PRIVAT? ZUM WANDEL DER ADRESSATENORIENTIERUNG IN ALBEN UND ALBUMINSKRIPTIONEN DES 18. UND FRÜHEN 19. JAHRHUNDERTS[1]

Abstracts:

Stammbücher (Alba Amicorum) waren vom frühen 16. bis ins frühere 20. Jahrhundert in ganz Mitteleuropa eine bedeutsame Überlieferungsform literarischer Kurzformen. Die darin hinterlassenen Literaturpartikel dienten nicht zuletzt der Selbstinszenierung und Repräsentation der Inskribenten vor einer spezifischen Öffentlichkeit, die auch einen gemeinsamen Wertekanon teilte. Die Ausdifferenzierung der Bezugsgruppen und die Pluralisierung ihrer Wertsysteme führten im ausgehenden 18. Jahrhundert zu einer zunehmenden Akzentuierung des ›Privaten‹ und ›Intimen‹, mit der Albumhalter und Inskribent eine affektive Zweierbeziehung simulierten. Dieser Wandel der Trägerschaft, der Adressatenorientierung und der Themen und Aussagen der Einträge selbst erwies sich mittelfristig als ein Movens für den Reputationsverlust der Stammbuchsitte, der im Laufe des 19. Jahrhunderts evident ist.

From the early 16th to the early 20th century, Alba Amicorum were an important form of transmission of literary short forms throughout Central Europe. The literary particles left behind in them served not least for the inscribers' self-presentation and representation to a specific public, which also shared a common canon of values. The differentiation of the reference groups and the pluralization of their value systems led to an increasing accentuation of the ›private‹ and ›intimate‹ in the late 18th century, with which the album holder and inscriber simulated an affective relationship. In the medium term, this change in the sponsorship, the orientation of the addressees and the topics and statements of the entries themselves proved to be a motive for the loss of reputation of the album tradition, which became evident in the course of the 19th century.

1 Die folgenden Überlegungen konnten in ihren Grundzügen 2017 auf der Tagung »La mise en scène du moi entre France et Europe centrale: livres d'amitié, écritures du for privé, écritures de l'intime XVIIIe–XIXe siècles« (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, Université de Strasbourg) vorgestellt werden. Sie wurden für die vorliegende Publikation aktualisiert, ergänzt und thematisch erweitert.

© 2025 Werner Wilhelm Schnabel, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-008 | CC BY-NC-ND 4.0

1 Freundschaftsalben?

Alba Amicorum haben in den letzten beiden Jahrzehnten eine enorm verstärkte Aufmerksamkeit in der Forschung erfahren, die sich mittlerweile international aufgestellt hat. Literatur- und Sprachwissenschaft, Musik- und Kunstwissenschaft, Kultur- und Denkgeschichte, Prosopographie und Medizinhistorie sind intensiv an der Auswertung der Handschriftensammelmedien beteiligt, deren Bedeutung als Quelle für vielerlei Fragestellungen in zahlreichen geisteswissenschaftlichen Bereichen inzwischen anerkannt ist.[2] Freilich sind die in Stammbüchern bewahrten Einträge nicht als Quelle für spätere Interpreten niedergeschrieben worden, sondern als materieller Niederschlag eines Kommunikationsaktes unter Zeitgenossen, der an bestimmte personale Konstellationen gebunden ist und gewissen Regeln und Konventionen gehorcht.

Die Textsorte des Stammbucheintrags zeichnet sich dadurch aus, dass der Schreiber eine Sentenz, ein epigrammatisches Kurzgedicht oder ein anderes literarisches ›Partikel‹ mit einer Zueignung verbindet, die dem Halter des Albums gewidmet ist. Das handschriftliche Notat weist also (mindestens) zwei Textbestandteile auf, deren erster, ›poetischer‹ Teil durch einen zweiten, auch graphisch separierten Abschnitt für einen bestimmten lebensweltlichen Zweck instrumentalisiert wird.[3] Hinzutreten können je nach persönlichen Vorlieben Bilddarstellungen in verschiedensten Techniken, handwerkliche Bastelarbeiten oder musikalische Notationen. Interessant ist diese pragmatische ›Verwendung‹ literarischer (und bildkünstlerischer beziehungsweise musikalischer) Elemente nicht zuletzt deshalb, weil sie sich in der Regel örtlich und zeitlich genau bestimmen lässt und der soziale und bildungsmäßige Status der beiden Hauptbeteiligten oft rekonstruierbar ist. Die Inskriptionen sind somit eine hervorragende Quelle, um die Entwicklung und Verteilung von Wissensbeständen (zum Beispiel Sprachgebrauch, Zitierkanones, Werte- und Orientierungshorizonte) vom 16. bis zum 20. Jahrhundert präzise zu verorten und deren Wandlungen und spezifische Akzentuierungen im Laufe der Zeit nachzuverfolgen.[4]

2 Vgl. dazu Werner Wilhelm Schnabel, Erschließung und Erforschung von Alba Amicorum. Geschichte – Stand – Perspektiven, in: Über Stammbücher schreiben, hg. von Magnus Ulrich Ferber, Philip Haas und Sven Limbeck, Göttingen 2024 (im Erscheinen).

3 Zur Aufgabenverteilung beider Teile eingehender Werner Wilhelm Schnabel, Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2003, S. 61–101.

4 Grundlegende Untersuchungen etwa bei Walther Ludwig, Beispiele interkonfessioneller Toleranz im 16.–18. Jahrhundert. Zwei humanistische Stammbücher und die christlichen Konfessionen, Hildesheim, Zürich und New York 2010; Ders., Stammbücher

Albumeinträge dieser Art bilden einen Kommunikationsakt, der zwischen einem schreibenden ›Sender‹ und einem meist ausdrücklich und oft auch namentlich adressierten ›Empfänger‹ zustandekommt, der derartige Notate zielstrebig akquiriert, sammelt und dauerhaft aufbewahrt. Die Sprachhandlungsformeln, mit denen der Inskribent sein Tun bezeichnet, erlauben dabei nähere Aussagen über die zugeschriebene Funktion des Eintrags.[5] Neben dem Vorstellungsbereich des ›Beifügens‹, ›Einstreuens‹ und ›Übergebens‹ werden dort besonders häufig auch Wortfelder des ›Sich Empfehlens‹, des ›Bezeugens‹ und ›Widmens‹, aber auch des ›Anwünschens‹, ›Erinnerns‹ oder ›Ermahnens‹ herangezogen – insgesamt also eher distanzierte als affektive Handlungsoptionen.

In der Stammbuchforschung war es lange Zeit üblich, das Verhältnis zwischen dem Albumhalter und seinen Einträgern mit dem Interpretament der ›Freundschaft‹ zu beschreiben. Das legten immerhin schon die historischen Bezeichnungen für das Sammelmedium nahe. Lateinisch firmierte es seit etwa den 1570er Jahren bekanntlich als ›album amicorum‹,[6] französisch als ›livre d'amitié‹, niederländisch als ›vrienden album‹ und ähnlich, italienisch als ›libro d'amici‹, schwedisch als ›vännernas album‹, englisch als ›friendship book‹ und dergleichen. Auch im deutschen Sprachraum wurde das Appellativ ›Freundschaftsbuch‹ oder ›Freundschaftsalbum‹ in den fremdwortskeptischen 1930er Jahren als willkommene Eindeutschung benutzt,[7] da die Bezeichnung ›Stammbuch‹ zumindest mehrdeutig war; vor allem seit den 1950er Jahren verbreitete es sich dann weiter[8] und fand auf diese Weise mittlerweile sogar zu lexikalischen

vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Kontinuität und Verbreitung des Humanismus, Hildesheim, Zürich und New York 2012; Ders., Humanismus im 18. Jahrhundert: Das lateinische und deutsch-niederländische Stammbuch des Martin Martens Eelking aus Bremen (1731–1745), in: Humanistica Lovaniensia 66 (2017), S. 409–438. – Ein erster Versuch mit quantifizierenden Methoden bei Katrin Henzel, Mehr als ein Denkmal der Freundschaft. Stammbucheinträge in Leipzig 1760–1804, Leipzig 2014.

5 Näher Schnabel, Das Stammbuch, S. 325–328 (aristokratische Alben), S. 459–462 (Alben aus dem Bildungsmilieu).

6 Schnabel, Das Stammbuch, S. 281–285.

7 Zum Beispiel: Karl Fischer, Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach. Eine Quelle zur Geschichte der Musikerfamilie Bach, in: Bach-Jahrbuch 35 (1938), S. 95–102; Leopold von Bessel, Das Freundschaftsalbum (Album amicorum) des Johann Jakob zum Pütz (1615–1620), in: Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde 11 (1939), Sp. 7–22, Sp. 67–82, Sp. 133–146.

8 So etwa bei Walther Risler, Ein europäisches Stammbuch vor 150 Jahren. Das Tirionische Freundschaftsalbum, in: Die Heimat. Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege 25 (1954), S. 137–140; M[anfred] Hofmann, Zum Freundschaftsbuch des Heinrich Hahn, in: Hessische Familienkunde 4 (1957/59), Sp. 668; Helmut Besch, Zwei Rollmann'sche Freundschaftsbücher vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der West-

Ehren.[9] Natürlich sind derlei Benennungen nicht ›falsch‹. Sie greifen eine zeitgenössische lateinische Bezeichnung auf, die sich für ein seit den 1530er Jahren aufgekommenes, zunächst namenloses Objekt eingebürgert hatte. Während sich im Deutschen schon seit den 1550er Jahren die Bezeichnung ›Stammbuch‹ zu etablieren begann,[10] wurde das Handschriftensammelmedium in gebildeten Kreisen schon durch die Titulierung mit dem Konzept der *amicitia* in Verbindung gebracht.[11]

Gleichwohl vermitteln Appellative, die auf der Übersetzung des lateinischen Terminus beruhen, dem heutigen Hörer zumindest für Stammbücher des 16. bis mittleren 18. Jahrhunderts leicht einen falschen Eindruck. Sie suggerieren, dass es sich bei den Notaten, die in den Alben gesammelt wurden, um Belege enger zwischenmenschlicher Beziehungen handle, um Zeichen eines intimen Umgangs miteinander, einer Gleichgestimmtheit und Verwandtschaft der Seelen – eben dessen, was eine euphemistische Vorstellung von Freundschaft heute nahelegt. Dass die Vorstellung des freundschaftlichen Gefühlsüberschwangs, der tränenseligen Umarmungen und inbrünstigen Ewigkeitsbeschwörungen, die in den Alben verbalisiert und verbildlicht wurden, erst mit der Mode der literarischen Empfindsamkeit ab etwa 1740 entstanden ist, gerät dabei leicht aus dem Blickfeld. Die vorempfindsame, wesentlich pragmatischere ›Freundschaft‹ war weniger auf Affekte als vielmehr auf Vernunft und Kalkül bezogen, auch

deutschen Gesellschaft für Familienkunde 18/19 (1957/60), Sp. 741–756; ebd. Sp. 20 (1961), Sp. 1–18, Sp. 65–83, Sp. 153–168, Sp. 233–264; E[rich] Bartholomäus, Drei Freundschaftsbücher aus Nassau und Hessen (1814–1822), Frankfurt a. M. 1958 (Forschungen zur hessischen Familien- und Heimatkunde, 38); Herbert M. Schleicher, Album Amicorum. Freundschaftsbuch des Werner Reinhold Bernhard von Müntz für die Zeit von 1762–1769, Köln 2000; Gerhard Seibold und Lupold von Lehsten, Das Freundschaftsalbum der Louise Mittermaier, 1847–1857. Ein bemerkenswertes Zeugnis des Familien- und Freundeskreises Karl Joseph Anton Mittermaiers aus der Paulskirchenzeit, in: Archiv für Sippenforschung 10 (2006), S. 242–267; Eva Raffel, Galilei, Goethe und Co. Freundschaftsbücher der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Berlin 2012; Volkhard Huth, Eine neue Quelle – nicht nur – zur Gelehrtengeschichte des frühen 19. Jahrhunderts: Friedrich Karl von Savignys ›Freundschaftsalbum‹ im IPK, in: Mitteilungen des Instituts für Personengeschichte 15/3 (2012), S. 2–7.

9 W[olfgang] Klose, Freundschaftsalbum, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. III, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 472–476.

10 Vgl. Schnabel, Das Stammbuch, S. 285–288.

11 Wortgeschichtlich grundlegend, sachgeschichtlich gelegentlich problematisch Franz Josef Worstbrock, Album, in: Mittellateinisches Jahrbuch 41 (2006), S. 245–264. Vgl. auch Werner Wilhelm Schnabel, Das Album Amicorum. Ein gemischtmediales Sammelmedium und einige seiner Variationsformen, in: Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, hg. von Anke Kramer und Annegret Pelz, Göttingen 2013, S. 213–239, hier S. 213–215.

wenn sich die Humanisten lebhaft bemühten, ihre amicablen Beziehungen nach antikem Vorbild literarisch zu stilisieren und eine entsprechende Gruppenidentität zu begründen.[12] Der Wandel der mentalitätsgeschichtlichen Kontexte,[13] die Veränderung der Kommunikationssituationen[14] und damit auch der Stammbuchsitte selbst wird mit einer Rubrizierung der buchförmigen Sammelmedien als ›Freundschaftsalben‹ deshalb allzu leicht eingeebnet; sie führt zu einer Enthistorisierung des Phänomens und durch die Einordnung in anachronistische Rahmenbedingungen oft auch zu einem unzureichenden, ja falschen Verständnis.

Die jüngere Forschung hat demgegenüber mit Nachdruck den Charakter von Stammbüchern und Stammbucheinträgen als Mittel der Selbstinszenierung

12 Vgl. etwa der Artikel ›Freundschaft‹ in: Historisches Wörterbuch der Philosophie II, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1972, Sp. 1105–1114. Ungemein materialreich immer noch die ältere Untersuchung von Wolfdietrich Rasch, Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock, Halle 1936; dazu Wolfgang Adam, Wieder gelesen: Wolfdietrich Rasch: Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts, in: Ars et Amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher zum 60. Geburtstag am 3. Juni 1998, hg. von Ferdinand van Ingen und Christian Juranek, Amsterdam und Atlanta 1998, S. 41–55. – Vgl. daneben etwa A[lexander] von Gleichen-Rußwurm, Freundschaft. Eine psychologische Forschungsreise, Stuttgart o. J. [um 1925]. – Vgl. Heinz Wilms, Das Thema der Freundschaft in der deutschen Barocklyrik und seine Herkunft aus der neulateinischen Dichtung des 16. Jahrhunderts, Dissertation, Kiel 1962. – Friedrich H. Tenbruck, Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 16 (1964), S. 432–456. – Walter Rüegg, Christliche Brüderlichkeit und humanistische Freundschaft, in: Ethik im Humanismus, hg. von Ders. und Dieter Wuttke, Boppard 1979, S. 9–30. – Maurice Daumas, Freundschaftsbezeugungen als literarische Ausdrucksform, in: Alter ego. Freundschaften und Netzwerke vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, hg. von Kerstin Losert und Aude Therstappen, Straßburg 2016, S. 116–119.

13 Jean Balsamo, Une pratique de la sociabilité humaniste à l'épreuve de l'Europe. L'album amicorum au XVIe siècle, in: L'Humanisme à l'Èpreuve de l'Europe (XVe–XVIe siècle). Histoire d'une transmutation culturelle, hg. von Denis Crouzet u. a., Ceyzérieu 2019, S. 136–151. – Jarochna Dabrowska-Burkhardt, Die Bedeutung der Stammbucheinträge als Ausdruck von Freundschaft. Eine kulturlinguistische Analyse am Beispiel eines Grünberger Stammbuches aus dem 18. Jahrhundert, in: Tekst, Dyskurs, Komunikacja. Podejscia toretyczne, analityczne i kontrastywne – Text, Diskurs, Kommunikation. Theoretische, analytische und kontrastive Ansätze, hg. von Agnieszka Buk, Rzeszow 2020, S. 261–275.

14 Werner Wilhelm Schnabel, Johann Wilhelm Bergius (1713–1765) und die Berliner Frühaufklärung. Personale Konstellationen in Zeiten kulturellen Horizontwandels, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 67 (2016), S. 91–142.

hervorgehoben.[15] Sowohl die Albumhalter wie die Inskribenten nutzen das Medium demzufolge, um Erinnerungen zu setzen und zu steuern. Beide entwerfen – die einen durch die Auswahl der Einträger, die anderen durch die Art und Positionierung ihrer Einträge – ein bestimmtes Bild von sich, in dessen Perpetuierung und Verbreitung sie einen Nutzen sehen. Ein solch zielstrebiges Vorgehen ist natürlich nur wirksam, wenn es auch das gewünschte Publikum erreicht. Wenn eine Stammbuchinskription einen Kommunikationsakt darstellt – was kaum zu leugnen ist –, dann ist die Frage nach den Beteiligten also nicht ganz unerheblich, oder besser: die Frage nach der Öffentlichkeit bzw. Zielgerichtetheit des Kommunikationsaktes. Und genau diese hat sich in der Zeit von etwa 1720 bis 1820 auf bemerkenswerte Weise verändert. Dieser Wandel des Öffentlichkeitscharakters zeigt sich sowohl in der materialen Konstitution des Mediums wie in den thematischen Schwerpunktsetzungen und der sprachlichen Gestaltung der Einträge.

2 Stammbuch und Öffentlichkeit

Von Anbeginn an – seit den Zeiten der Wittenberger Reformation, in deren Umfeld die Stammbuchsitte entstand – waren die Inskriptionen nicht nur ein Zeichen individueller Bekanntschaft mit dem Einträger, sondern auch Objekte, die zum Herzeigen geeignet und gedacht waren. Das wird beispielsweise schon

15 Schnabel, Das Stammbuch, S. 167–177. – Vgl. auch Ders., Heteronomie und Surrogatcharakter des Kinderstammbuchs. Gustav von Racknitz (1635–1681) und sein Album, in: Daphnis 19 (1990), S. 423–470. – Marie Ryantová, Památníky raného novověku jako prostředek individuální sebeprezentace, in: Česky časopis historický 104/1 (2006), S. 47–80. – Vera Keller, Painted Friends: Political Interest and the Transformation of International Learned Sociability, in: Friendship in the Middle Ages and Early Modern Age. Explorations of a Fundamental Ethical Discourse, hg. von Albrecht Classen und Marilyn Sandidge, Berlin und Boston 2010, S. 675–705. – Werner Wilhelm Schnabel, Selbstinszenierung in Bildern und Texten. Stammbücher und Stammbucheinträge aus Helmstedt, in: Das Athen der Welfen. Die Reformuniversität Helmstedt 1576–1810, hg. von Jens Bruning und Ulrike Gleixner, Wiesbaden 2010, S. 68–77. – Ders., Der Philothecarius à la mode. Stammbuchpraxis als Projektionsraum studentischer Gruppenkulturen, in: Archiv für Kulturgeschichte 102 (2020), S. 87–132. – Ders., Professoren in Stammbüchern – Stammbücher von Professoren. Rollenkonstellationen und inszenatorische Praxis, in: Universitätsprofessoren in (Mittel-) Europa vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit (15.–18. Jahrhundert), hg. von Blanka Zilynská und Martin Holý, Prag 2020, S. 101–124 und S. 295. – Zu einer verwandten kulturellen Praxis neuerdings auch Kristina Stog, Schreiben als Besucher. Zur Praktik des Besucherbucheintrags als Form öffentlicher Schriftlichkeit, Dissertation, Paderborn 2020.

an der Tatsache deutlich, dass sich die frühe Akquisition von Einträgen in Wittenberg zunächst auf einen relativ engen Kreis von Theologen beschränkte, die weit überregionale Bedeutung erlangt hatten, während der eigene Pfarrer oder andere Bekannte und Honoratioren bis in die frühen 1540er Jahre nicht den Weg in die Stammbücher fanden.[16] Es waren die zentralen, prominenten Akteure der Reformation – allen voran Luther und Melanchthon –, von denen man sich ein handschriftliches Notat erbat, das idealerweise einen Bezug auf die individuelle Lebenssituation aufwies. Die losen, oft großformatigen Blätter, die man erhielt, wurden dann in repräsentative Bibeldrucke oder prominente Werke der religiösen oder kulturellen Überlieferung eingebunden.[17] Sie wurden gewissermaßen als ›protestantische Reliquien‹ verwahrt und präsentiert und offensichtlich auch von den nachfolgenden Generationen in Ehren gehalten. Erst nach und nach weitete sich der Kreis der Beteiligten dann auf andere Milieus aus, wobei zumindest in akademischen Kreisen das Bemühen um Inskriptionen möglichst prominenter Persönlichkeiten noch länger dominant blieb. Man muss sich mit derlei Hinterlassenschaften also durchaus auch geschmückt haben – und das ist immer auch davon abhängig, dass die Schriftzüge nicht nur in der einsamen Stube selbst betrachtet, sondern anderen gezeigt wurden. Das wussten natürlich auch die Inskribenten, die mit ihrem Eintrag ein möglichst erinnerungswürdiges Bild von sich zu zeigen versuchten.

Sieht man von den Anfängen der Stammbuchsitte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einmal ab, als die auf Loseblättern erfolgten Einträge erst sekundär in einen Buchzusammenhang gebracht wurden, so ist die eigentliche Überlieferungsform der Alben über Jahrhunderte hinweg die Buchform gewesen.[18] Ob im Blankalbum oder im Druckwerk, dem leere Blätter voran- und nachgebunden oder das mit leeren Blättern durchschossen wurde: die Schreiber

16 Schnabel, Das Stammbuch, S. 244–274.

17 [Carl August Hugo] Burkhardt, Unbekannte Bibelinschriften der Reformatoren, in: Theologische Studien und Kritiken 69 (1896), S. 351–355. – Paul Lange, Bibelinschriften Luthers und anderer Reformatoren, in: Neue kirchliche Zeitschrift 9 (1898), S. 627–653. – Gustav Milchsack, Bucheinzeichnungen Melanchthons, in: Ders., Gesammelte Aufsätze über Buchkunst und Buchdruck, Doppeldrucke, Faustbuch und Faustsage, sowie über neue Handschriften von Tischreden Luthers und Dicta Melanchthonis, hg. von Wilhelm Brandes und Paul Zimmermann, Wolfenbüttel 1922, Sp. 111 f. – Hans Volz, Die Bibeleinzeichnungen der Wittenberger Reformatoren. Eine buchgeschichtlich literarhistorische Studie, in: Gutenberg-Jahrbuch 1971, S. 122–137. – Schnabel, Das Stammbuch, S. 252 f.

18 Werner Wilhelm Schnabel, Les ouvrages imprimés utilisés comme livres d'amitié. Types et conditions d'utilisation pendant cinq siècles, in: Alter ego. Amitiés et réseaux du XVIe au XXIe siècle, Straßburg 2016, S. 186–200. Deutsch: Druckwerke als Stammbücher. Typen und Verwendungsbedingungen in fünf Jahrhunderten, in: Alter ego.

trugen sich in ein mehr oder minder bereits fixiertes Medium ein, in dem der Eintrag auf Dauerhaftigkeit ausgelegt war. Nicht zuletzt der sorgsamen Wahl des Platzes kam deshalb besondere Bedeutung zu.[19] Man ordnete sich damit üblicherweise in ein sozialhierarchisches Gefüge ein, das penibel zu beachten war. Jeder Verstoß gegen die Regeln, die dem Einzelnen einen genau bestimmten Ort zuwiesen, konnte deshalb als bewusstes Statement interpretiert werden. Wählte man einen Platz weiter hinten im Album, signalisierte man dadurch Bescheidenheit; drängte man sich weiter nach vorne als es einem zukam, zeigte dies ostentatives Selbstbewusstsein, ja Überheblichkeit, was die Einträger in der Regel vermieden. (Seltene) Ausnahmen von diesem Komment der sozialen Selbstzuordnung wurden nur toleriert, wenn man sich ausdrücklich einem Kreis von engen Freunden zuordnen wollte, in deren Umfeld man sich verewigte. Etwas lockerere Regeln gab es auch in Alben, die auf einem Druck basierten: wenn man – etwa in Emblembüchern – einen besonders passenden Bezugstext fand, auf den man auch in seiner Inskription anspielte,[20] konnte die hierarchische Eintragsordnung notfalls außer Kraft gesetzt werden. Schon die Platzierung der eigenen Handschrift transportierte also eine gewisse Aussage, die Betrachter und Leser voraussetzte. Nie waren die Einträge lediglich für den Stammbuchhalter geschrieben, sondern setzten eine ›Halböffentlichkeit‹ voraus, die sie ansprachen und vor der sich die Schreiber präsentierten.

Zwangsläufig brachte es das Buchmedium mit sich, dass diejenigen, die um ein Notat gebeten wurden, auch Einblick in die Texte erhielten, die bereits im Stammbuch standen. Aus vielerlei Quellen ist uns überliefert, dass gerade höherrangige Einträger sehr genau auf die Texte sahen, die sie vorfanden. Apodemiken wie die von Martin Zeiller (1589–1661) empfahlen das Führen von Alben nicht nur, um damit Zutritt zu Honoratioren zu erlangen, die Fremden gegenüber skeptisch waren. Als vorteilhaft erwiesen sich die Philotheken auch, da sie Gesprächsstoff für die Antrittsbesuche boten,[21] die man sich wohl meist als

Freundschaften und Netzwerke vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, hg. von Kerstin Losert und Aude Therstappen, Straßburg 2016, S. 188–202.

19 Schnabel, Das Stammbuch, S. 138–141.

20 Vgl. etwa Gilbert Heß, Literatur im Lebenszusammenhang. Text- und Bedeutungskonstituierung im Stammbuch Herzog Augusts des Jüngeren von Braunschweig-Lüneburg (1579–1666), Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 145–186.

21 Vgl. etwa Daniel Gruber, Discursus Historico-Politicus De Peregrinatione Studiosorum […], Straßburg 1625, cap. 52. – Johann Eurich Chorion [= Johann Heinrich Schill], Der Studenten und Soldaten Teutschen Stamm-Buchs Erster Theil […], Straßburg 1644, S. 13. – [Martin Zeiller,] Fidus Achates, Oder Getreuer Reisgefert […], Ulm 1651, S. 8. – Wolf Bernhard von Tschirnhaus, Getreuer Hofmeister auf Academien und Reisen […], Hannover 1727, S. 297–300.

etwas steif vorstellen muss. Der mehr oder minder berühmte Mensch, den man aufsuchte, konnte im Idealfall gemeinsame Bekannte im Stammbuch identifizieren, so dass sich leichter in ein zwangloseres Verhältnis treten ließ. Aus den Notaten gewann der Leser somit ein – idealerweise positives – Bild von dem vorsprechenden Fremden, da er vom Kreis der eingetragenen Personen auf dessen eigene Charaktereigenschaften schloss – damals wie heute wird der Einzelne ja nicht zuletzt aufgrund der Gesellschaft beurteilt, in der er verkehrt. Gerade diese Wahrnehmungsweise wurde – das ist recht häufig überliefert – auch dazu verwendet, die Stammbücher zu ›missbrauchen‹. Betrüger eigneten sich etwa fremde Alben an und reklamierten die dort dokumentierten Bekanntschaften für sich.[22] Aufmerksame und vielleicht auch misstrauische Gesprächspartner bemühten sich deshalb, etwas über die Hintergründe der Beziehungen zu erfahren, die in den Alben dokumentiert waren, und darauf gegebenenfalls auch mit Nachfragen zu reagieren. Die Vaganten oder studentischen Bettelreisenden, die sich mittels ihrer Stammbücher Zutritt zu vermögenden Honoratioren verschafften und zeitweilig eine Plage gewesen zu sein scheinen, waren damit leichter zu entlarven.

Leicht bloßstellen konnte sich der Stammbuchhalter aber nicht nur durch eine Vorspiegelung falscher Beziehungskreise. Auch der Inhalt der Notate wurde genau beachtet und gegebenenfalls im Hinblick auf den Albumbesitzer interpretiert.[23] So erwies es sich immer wieder als riskant, sehr unterschiedliche

22 David Wagentrotz, Nubecula citò transitura. Lieblicher vnd frölicher Sonnenschein/ nach dem trüben Creutzwölcklein/ vnd kühlem Regen der Verfolgung. Das ist: Eine Christliche Trostpredigt in dieser hochbetrübten Zeit vnd schweren Verfolgung […], Hamburg 1635, fol. Aiij^{r}–Aiij^{v}, Aiv^{r}. – Misander [= Johann Samuel Adami], Deliciae Biblicae Oder Biblische Ergetzlichkeiten/ Worinnen Alle Curieuse merck- und Denckwürdige/ zweiffelhaffte Oerter/ Sprüche und Fragen/ nach der Richt-Schnur Göttlichen Worts/ aus bewehrten Theologicis erörtert […]. Vet. Testam. XV, o. O. 1704, S. 951–955. – Michael Lilienthal, Schediasma Critico-Literarium De Philothecis varioque earundem Usu & Abusu, vulgo von Stamm-Büchern […], Königsberg 1712, S. 49–52. Reprogr. Ndr. in: Stammbücher als kulturhistorische Quellen, hg. von Jörg-Ulrich Fechner, München 1981, S. 239–298, hier S. 291–294. – M. Steudnitzer der ander [= Theodor Lebrecht Pitschel], Gedanken über die Stammbücher, in: Belustigungen des Verstandes und des Witzes 4 (1743), S. 258–279, S. 337–356, S. 436–460. hier S. 266–268. – [Jacob Glatz,] Freymüthige Bemerkungen eines Ungars über sein Vaterland. Auf einer Reise durch einige Ungarische Provinzen, Teutschland [Gotha] 1799, S. 187–208.

23 Pitschel, Gedanken, passim. – Dazu Werner Wilhelm Schnabel, Stammbuch-Schelte. Theodor Lebrecht Pitschel und seine »Gedanken über die Stammbücher«, in: Ars longa, vita academica brevis. Studien zur Stammbuchpraxis des 16.–18. Jahrhunderts, hg. von Klára Berzeviczy, Péter Lőkös und Zsófia Hornyák, Budapest 2009, S. 47–73. – Tünde Katona, »... ob man sich … Stammbücher zulegen müsse.« Ein früher

Milieus mit je spezifischen Interessen, Erwartungen und Umgangsformen in einem Album zu versammeln. Geistliche, Professoren, Lehrer, hohe Beamte und andere Honoratioren trugen sich selbst üblicherweise mit frommen Sprüchen, moralischen Mahnungen und abgeklärten Lebensweisheiten ein – das entsprach ihrem gesellschaftlichen Stand und dem Bild, das sich andere von ihnen machen sollten.[24] Zugleich erwarteten sie derartige Ernsthaftigkeit aber auch von den übrigen Inskribenten. Vorsichtige Stammbuchhalter baten in den Eingangsgedichten, die sie ihren Alben voranstellten, deshalb ausdrücklich um gesittete und moralisch einwandfreie Beweise der *amicitia*; sie verbaten sich hingegen alles, was gegen die guten Umgangsformen verstieß.[25]

Perhorresziert waren insbesondere leichtfertige, zweideutige oder gar obszöne Einträge. Nicht selten wurde gedroht, derlei Seiten gleich ganz herauszureißen und den Schreiber mit dem Entzug der Freundschaft zu strafen.[26] Immer wieder scheinen enervierte Halter damit auch Ernst gemacht zu haben – darauf deutet das auffällige Fehlen von Seiten in Alben, deren Schreiber im jeweiligen Register noch nachweisbar sind.

Peinlicher noch war das sogenannte ›Notenmachen‹, also das Anbringen von – meist gehässigen oder doch zumindest ironischen – Anmerkungen zu bereits eingeschriebenen Texten oder deren Manipulation. Aus einem frommen ›Non est mortale quod opto‹ (›Es ist nicht sterblich, was ich wünsche/wähle‹) konnten böswillige Zeitgenossen durch Streichung eines Buchstabens ein ›Non est morale quod opto‹(›Es ist nicht sittlich, was ich wünsche/wähle‹) machen; die sittenstrenge und ehrfurchtheischende Aussage, die sich gerade auf die Überzeitlichkeit ihres Wollens kaprizierte, war damit in ihr schnödes Gegenteil verkehrt. Oder spätere Schreiber (oder auch der Halter selbst) merkten Despektierliches zum Charakter des jeweiligen Einträgers an, der sich gegen solche Verunglimpfungen ja nicht mehr wehren konnte. Literaturwissenschaftlich und kulturgeschichtlich mögen solche Produktivrezeptionen überaus interessant und vergnüglich sein – für den Albumhalter, der die Albumeinträge als Ausweise seiner sozialen Integration nutzte, war es freilich fatal, wenn sie den Falschen unter die Augen kamen. Sie entwerteten nämlich nicht nur den gesamten Eintrag, sondern ließen auch unliebsame Fragen nach der Zusammensetzung des Personenkreises aufkommen, mit dem der Besitzer Kontakte pflegte.

wegweisender Essay von Theodor Lebrecht Pitschel über Freundschaftsalben (1743), in: Quelle & Deutung VI. Beiträge zur Tagung ›Quelle und Deutung VI‹ am 27. November 2019, hg. von Balázs Sára, Budapest 2021, S. 131–150.

24 Schnabel, Professoren in Stammbüchern, S. 105–110.

25 Schnabel, Das Stammbuch, S. 55–57.

26 Schnabel, Das Stammbuch, S. 372–382.

Nicht immer wird der Stammbuchhalter also ausschließlich Freude mit den Einträgen gehabt haben, die er in seinem Album wiederfand. Im besten Fall verschafften sie ihm Zutritt, Achtung und Förderung; im schlimmsten Fall konnten sie aber wohl auch recht nachteilige Wirkungen entfalten: man konnte dadurch das Wohlwollen derer verlieren, die für das persönliche Fortkommen damals noch viel wichtiger waren als heute. Die Tatsache, dass Inskriptionen immer wieder unleserlich gemacht oder überklebt wurden, lässt sich nicht zuletzt auf solche Erfahrungen zurückführen.

3 Separierung der Öffentlichkeiten

Es erschien deshalb sinnvoll, die Kontaktkreise, in denen man verkehrte, voneinander zu trennen, wenn diese eine auffällig unterschiedliche Ausrichtung hatten. Oder anders formuliert: sofern man befürchtete, durch seinen Umgang bei denen desavouriert zu werden, auf deren Wertschätzung man angewiesen war, bemühte man sich im Eigeninteresse, die beiden Milieus der *fautores* und der *amici*, in denen man verkehrte, zu separieren. Für die Alben bedeutete dies, dass man beschränkte Öffentlichkeiten schuf beziehungsweise die Öffentlichkeit überhaupt einschränkte. Die Bezugsgruppen, an die man sich mit der Bitte um einen Eintrag wandte, bekamen also nur die Alben zu Gesicht, die für sie bestimmt waren. Als Medien existierten sie fortan gewissermaßen nebeneinander, ohne miteinander in Berührung zu kommen. Ebenso wie im heutigen Kosmos der sozialen Netzwerke eine »Entdifferenzierung der Zuschauerkreise […] zur Mäßigung oder zum Konsequentsein« erzieht,[27] weicht eine systematische Einschränkung der Rezipientenmilieus gerade einer solchen sanktionsbehafteten Disziplinierung aus. Das hatte wiederum auch Auswirkungen auf die Lizenzen, die man in den unangepassteren Milieus beanspruchte. Sie förderten die Verwendung auch sehr spezieller Inszenierungstypen und den ludifikatorischen Umgang mit ihnen, ohne sich auf problematische Konflikte einlassen zu müssen. Die literarisch vermittelte Devianz, die

27 André Kieserling, Öffentlich enthemmt. In Teilen des Internets herrscht soziale Kontrolle. Umso disziplinloser geht es in anderen zu, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 13.9.2020, S. 56, basierend auf einer Untersuchung zu einem gegenläufigen Prozess von der Differenzierung zur Entdifferenzierung: Abigail E. Curlew, Undisciplined Performativity: A Sociological Approach to Anonymity, in: Social Media + Society 5 (2019), Nr. 1 (online: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2056305119829843; Zugriff 18.4.2022).

gerade im Studentenmilieu zeitweilig en vogue war, blieb damit mehr oder minder ›folgenlos‹ und ließ sich deshalb umso spielerischer betreiben.

Wohl im Zuge entsprechender Ausdifferenzierungsprozesse lässt sich schon seit dem 17. Jahrhundert immer wieder die parallele Nutzung mehrerer Stammbücher nachweisen, die die *Philothecarii* jeweils bestimmten Einträgergruppen vorbehielten.[28] Im Album für die Gönner und Förderer blieben die Honoratioren unter sich, belegten mit gewichtigen religiösen und moralischen Maximen und magistralen Verhaltensaufrufen ihre Vorbildfunktion; zudem versicherten sich die Inskribenten mit der Angabe ihrer akademischen Grade, Titel und Funktionen ihres herausgehobenen Ranges. Im Idealfall wurden dabei in den Zueignungspassagen auch wohlwollende Worte über den Stammbuchhalter eingebunden, die etwa Tugenden, Arbeitseifer und Gelehrsamkeit oder die vornehme Herkunft des Empfängers lobten. Sammlungen derartiger Inskriptionen eigneten sich bestens dafür, auch vor anderen Respektspersonen hergezeigt zu werden und von der Reputation der *fautores* auch selbst zu profitieren.[29]

Im Album oder gar den Alben für die Kommilitonen (*amici*) waren die Inskriptionen hingegen deutlich minder reglementiert und wesentlich diffuser. Das hing mit den recht unterschiedlichen Ausrichtungen der Mitstudenten zusammen, die auch damals schon innerhalb des studentischen Milieus üblich waren. Bestimmte Gruppen legten jeweils einen eigenen Habitus an den Tag, der auch in Schrift und Bild Zugehörigkeit generieren oder dokumentieren sollte.[30] Die *studiosi*, die sich ernsthaft-zielstrebig gaben, zeichneten sich vornehmlich durch Frömmigkeit, Lerneifer und Wissbegierde aus; sie richteten ihre schriftlich fixierten Ambitionen entweder direkt auf das Himmelreich und verachteten alles Irdische; oder sie verwiesen in ihren Einträgen doch auf die gesellschaftliche Nützlichkeit ihres Tuns und/oder ihres Studienfaches. Diese gut sozialisierten Musenjünger wären auch professoralen Lesern ein Wohlgefallen gewesen. Dass sich die Verlautbarungen auf dem Papier nicht zwangsläufig mit der Lebenswirklichkeit deckten, steht freilich auf einem anderen Blatt. Das Stammbuch ist schließlich ein Medium der Selbstdarstellung, keines der authentischen Selbstaussprache und der vorbehaltlosen Bekenntnisse, wie man oft gemeint hat.

Sinnvoller war die Herstellung separierter Öffentlichkeiten dagegen dort, wo weniger angepasste Inskribenten zu Wort kamen. Ihr Anteil nahm im 17. und 18. Jahrhundert deutlich zu. Manche waren offensichtlich bestrebt, gerade die

28 Schnabel, Das Stammbuch, S. 142 f.
29 Vgl. Schnabel, Professoren in Stammbüchern.
30 Detaillierter Schnabel, Philothecarius.

autoritativen Meinungen und Personen, die im gesellschaftlichen Leben gegen jede Kritik erhaben waren, mit provokantem Spott zu desavourieren. Gewichtige, ernsthafte Moralregeln wurden in ironischer Weise aufgegriffen und entwertet; statt strenger Tugend- und Pflichtethik wurde nun in Gedichtform tändelndes Liebesschmachten oder der Lobpreis epikuräischen Lebensgenusses und Müßiggangs formuliert. Verhaltensregeln, die in gebildeten, die Gesellschaft ›tragenden‹ Kreisen dominant waren, wurden also durch konkurrierende Normen ersetzt. Sie signalisierten, dass man den strengen Habitus der Tugendlehrer nicht mehr ernst nahm. Hierbei handelte es sich zunächst einmal um ein ludifikatorisches Verfahren, wie es ja auch in den gegenkulturellen Entwürfen der zeitgenössischen Literatur in Empfindsamkeit und Rokoko-Anakreontik evident ist.

Für den gesetzten Leser anstößiger noch als derlei Spott und spielerische Leichtlebigkeit auf der Basis literarischer Allusionen waren dezidiert hedonistische Positionen. Sie waren im militärischen Milieu schon deutlich früher verbreitet gewesen, wurden nun aber auch in studentischen Kreisen modisch, wobei sicher auch das Klima an der jeweiligen Universität eine Rolle spielte.[31] Die Repräsentanten dieses Habitus setzten etwa den exzessiven Lebensgenuss, aggressive Streitlust, unkontrollierten Alkoholkonsum und gewissenlose sexuelle Bedürfnisbefriedigung in den Mittelpunkt ihrer textuellen oder auch bildlichen Selbstdarstellungen (vgl. Abb. 1). Auch hier handelte es sich nicht zwangsläufig um ein Abbild der realen Lebensverhältnisse und des tatsächlichen Auftretens von Studenten.[32] Diese waren in der gesamten Frühen Neuzeit weitaus stärker reglementiert und kontrolliert als heute, und die tatsächlichen Renommisten, Kampftrinker und Frauenhelden spürten rasch die harte Hand der Obrigkeit. In den Zirkeln der 18- bis 25jährigen, die die große Mehrheit der Stammbuchhalter ausmachten, handelte es sich vielmehr auch hier eher um einen adoleszenten und spielerischen Ausbruch aus einer moralstrengen Welt. Mit dem pro-

31 Ein solcher universitäts- und kulturgeschichtlicher Ansatz liegt auch einer der wichtigsten frühen Arbeiten über die Stammbücher zugrunde: Robert Keil und Richard Keil, Die Deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts. Ernst und Scherz, Weisheit und Schwank in Original-Mittheilungen zur deutschen Kultur-Geschichte, Berlin 1893.

32 Marian Füssel, Deviante Vor-Bilder? Studentische Stammbuchbilder als Repräsentationen standeskultureller Ordnung, in: Bild – Macht – UnOrdnung. Visuelle Repräsentationen zwischen Stabilität und Konflikt, hg. von Anna-Maria Blank, Vera Isaiasz und Nadine Lehmann, Frankfurt a. M. und New York 2011, S. 135–163. – Vgl. auch Werner Wilhelm Schnabel, Stammbücher, in: Quellen zur frühneuzeitlichen Universitätsgeschichte. Typen, Bestände, Forschungsperspektiven, hg. von Ulrich Rasche, Wiesbaden 2011, S. 421–452.

vokanten Herausstellen von Dissozialität, Egoismus und Hedonismus, für die die ›akademische Literatur‹ im Übrigen gerne herangezogene literarische Muster zur Verfügung stellte,[33] positionierte man sich vor allem gegen die ›philiströsen‹ Milieus – sie galten den ›jungen Wilden‹ je auf ihre Weise als spießig, frömmlerisch oder verknöchert.

Andere Unangepasste verschrieben sich wiederum einem Freiheitsenthusiasmus, der in einer immer noch feudalen und streng formierten Gesellschaft ähnlich deplatziert wirken musste. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kamen entsprechende Schlagworte in zahlreichen pathetischen Lobpreisungen der Freiheit und in einem ostentativen Tyrannenhass zum Ausdruck.[34] Natürlich sind derartige Verlautbarungen nicht zuletzt im Vor- und Umfeld der Französischen Revolution zu verorten. Mehr noch aber waren auch sie sicher von der Literatur beeinflusst, die gerade in den 1780er Jahren den Reiz des Freiheitspathos, den Hass der Geknechteten auf ihre Unterdrücker und den Ausbruch aus den überlieferten sozialhierarchischen Verhältnissen als Stoff entdeckte. Auch wenn die politischen Meinungsträger und angesehenen Literaten in Deutschland in aller Regel eher einen Weg der Reformen innerhalb des Systems, nicht den gesellschaftlichen Umsturz propagierten,[35] verfügten schwungvoll vorgetragene und in Schlagworte gefasste radikale Positionen natürlich über eine gewisse Attraktionskraft. Auch hier handelte es sich bei den studentischen Einträgen, die die-

33 Etwa mit dem beliebten, von den studentischen Verwendern allerdings zielgerichtet der konventionellen *moralisatio* entkleideten Cornelius-Stoff in Wort und Bild; vgl. Ulrich Rasche, Cornelius relegatus in Stichen und Stammbuchbildern des frühen 17. Jahrhunderts. Zur Memoria studentischer Standeskultur in deren Formationsphase, in: Einst und Jetzt 53 (2008), S. 15–47. – Ulrich Rasche, Cornelius relegatus und die Disziplinierung des deutschen Studenten (16. bis frühes 19. Jahrhundert). Zugleich ein Beitrag zur Ikonologie studentischer Memoria, in: Frühneuzeitliche Universitätskulturen. Kulturhistorische Perspektiven auf die Hochschulen in Europa, hg. von Barbara Krug-Richter und Ruth-E. Mohrmann, Köln, Weimar und Wien 2009, S. 157–221. Aber auch einschlägige Studentenromane und mehr oder minder fingierte Autobiographien und Handbücher für Studenten widmeten sich mit Vorliebe gerade devianten Verhaltensweisen.

34 Vgl. etwa Georg Schmidgall, Die Französische Revolution im Stift und die Tübinger Studentenschaft. Das Stammbuch des C. F. Hiller, in: Tübinger Blätter 35 (1946/47), S. 37–48. – Axel Kuhn, Schwarzbrot und Freiheit. Die Tübinger Studentenbewegung zur Zeit Hölderlins und Hegels, in: Bausteine zur Tübinger Universitätsgeschichte, Bd. 6, hg. von Volker Schäfer, Tübingen 1992, S. 9–62. – Axel Kuhn / Jörg Schweigard, Freiheit oder Tod! Die deutsche Studentenbewegung zur Zeit der Französischen Revolution, Köln, Weimar und Wien 2005.

35 So z. B. auch in Friedrich Schillers viel rezipiertem obrigkeitskritischen *Don Carlos* von 1787.

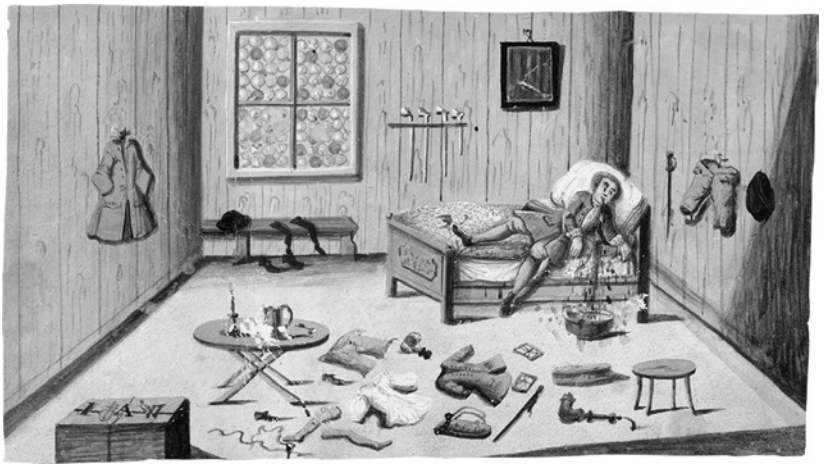


Abb. 1: Nicht unbedingt für Honoratiorenaugen bestimmt waren Darstellungen, in denen Einträger ihre Vorstellungen ungezwungener Lebensfreude verbildlichen ließen – hier die unerquicklichen Folgen übermäßigen Alkoholkonsums in der Stube eines jungen Mannes, in der zwar allerlei Anzeichen persönlicher Verwahrlosung und milieutypischen Lebensgenusses, aber bezeichnenderweise keine Bücher zu finden sind (NN für Johann Andreas Wirsching, Altdorf 1758). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Hs. 84104 g, fol. 120v. Zu Motiv und zugehörigem Eintrag vgl. Schnabel, Athena Norica (wie Anm. 46), E1148.

ses Themenfeld heranzogen, also eher um einen mehr oder minder spielerisch gewählten Habitus als um eine tatsächlich politisch revolutionäre Potenz. Ernsthafter wurden solche Orientierungen erst in und nach den Befreiungskriegen und im Gefolge der Metternichschen Repressionspolitik auch in die Lebensrealität umgesetzt.

Die studentischen Gruppenkulturen der rabaukenhaft-kämpferischen ›Purschen‹, der gewissensfreien Erotiker und ›Mädgen‹-Konsumenten und der freiheitsbegeisterten Tyrannenfresser schlugen sich also sehr wohl und gerade in den Alben nieder.[36] Die Art und Weise, wie sich ihre Repräsentanten darstellten, und die Werte, die sie in den Verlautbarungen propagierten, zeigten, wie man gerne gewesen wäre, aber unter dem Zwang der Umstände eben nur in Ge-

36 Eingehender Schnabel, Philothecarius.

danken sein konnte.[37] Dass derlei gezielte Provokationen nach außen drangen, war allerdings wohl nicht intendiert. Denn auch bereits vor den Karlsbader Beschlüssen und der ›Demagogenverfolgung‹ im frühen 19. Jahrhundert, in der gerade auch Stammbücher zur Aufdeckung inkriminierter Gruppenbildungen genutzt wurden, war es durchaus gefährlich, in Glaubenssachen oder politischen Fragen allzu offen Meinungen zu vertreten, die den herrschenden Normen widersprachen. Nur zu leicht ließen sich damit künftige Karrieren verbauen. Angesichts der zunehmenden Studentenzahlen und des Entstehens eines akademischen Proletariats im 18. Jahrhundert war dies ein Risiko, das nur die besonders Radikalen sehenden Auges eingehen mochten.

Innerhalb der Eigengruppe, die eine Vergabe ihrer Stammbücher nach außen nun mehr oder minder vermied, waren solche Bedenken freilich zweitrangig. Unkonventionelle Stellungnahmen, die angesichts der Verhältnisse mit einem gewissen Augenzwinkern niedergeschrieben wurden, dienten nicht zuletzt dazu, den Zusammenhalt innerhalb der studentischen Subkulturen und Gruppen zu stärken. Das Wissen, etwas öffentlich Geächtetes, etwas moralisch Anrüchiges oder gar explizit Verbotenes auszudrücken, spekulierte nicht auf Publizität. Es fungierte vielmehr als Klammer innerhalb einer Gruppe von Vertrauten, die sich damit spielerisch gegenseitig ihrer Unangepasstheit versicherten. So wie sich Halbwüchsige auch heute noch häufig gerne mit Piraten, Revolutionären, Geheimbündlern, Straßengangstern oder anderen Außenseitern identifizieren, waren die mitunter recht abstrusen Rollen, in die man zumindest verbal schlüpfte, zu allererst ein Mittel der Distinktion und Selbstbestätigung. Es sollte in einer Ausnahmesituation, in einer Lebens- und Schicksalsgemeinschaft von Gleichaltrigen die Eigengruppe gegenüber der Fremdgruppe der bornierten und saturierten Philister abgrenzen. Mit dem Ende des Studiums und dem Übertritt ins bürgerliche Erwerbs- und Familienleben haben solche Rollenspiele im Regelfall rasch an Relevanz verloren. Genau dieser Einschnitt in der Biographie bedeutete für die meisten übrigens auch das Ende des Stammbuchführens. Die Zeit spielerischer Gegenentwürfe zum herrschenden Mainstream war damit beendet; statt provokanten Anders-Seins waren nun Anpassung und Eingliederung in die bürgerlichen Verhältnisse gefragt. Dafür war das Herzeigen radikaler Stammbucheinträge wenig geeignet. Sie wurden im privaten Raum unter Verschluss gehalten und dienten später allenfalls noch der nostalgischen Rückerinnerung an die vermeintliche ›Freiheit‹ der Studentenjahre. Oder sie wurden

37 Allerdings überschritten solche literarisch angestoßenen Gedankenspiele mitunter auch schon den Schritt zur Lebensweltlichkeit – man denke nur an die zeitgenössische Werther-Mode, die schon gewisse Parallelen zu neueren *Cosplay*-Praktiken aufweist.

zum Medium der Abrechnung mit der eigenen Vergangenheit. Manche Albumbesitzer scheuten sich nicht, aus der Sicht ex post ausgesprochen bösartige Kommentare zu manchen Einträgern hinzuzusetzen.[38] Auch sie gingen davon aus, dass die Notate tatsächlich niemand anderem mehr zu Gesicht kamen, da man sich bei einer Häufung entsprechender Anmerkungen ja selbst ein zwiespältiges Zeugnis ausstellte.

Unübersehbar ist: das Erproben von Spielräumen, die mit dem traditionellen Wertesystem nicht mehr zu vereinbaren waren, hatte in der Stammbuchpraxis eine Tendenz zur Separierung der aufgenommenen Milieus zur Folge. Allzu viel Pluralität und Diversität war zumindest den Honoratioren unter den Einträgern und Lesern nicht zuzumuten und drohte dem eigenen Fortkommen zu schaden. So wurden zumindest tendenziell homogenere Einträgergruppen favorisiert. Wenn sie im Medium des Albums unter sich blieben, reduzierte das mögliche Konfliktpotentiale deutlich. Generell zielte die säkulare Entwicklung deshalb auf die Reduzierung der zuvor gesuchten Honoratioreneinträge, so dass sich der Kreis der potentiell Einsichtnehmenden entsprechend verengte.

4 Ausschluss der Öffentlichkeit

Eine konsequente Weiterführung dieser Trennung von Kontaktkreisen im medialen Bereich war die Auflösung des Buchmediums in ein Einzelblattmedium. Der Albumhalter schaffte sich dafür eine mehr oder minder aufwendig gefertigte Pappkassette an, die oft als ›Scheinbuch‹ gestaltet und mit gleichartigen, oft mit vierseitigem Goldschnitt versehenen Einzelblättern gefüllt wurde.[39] Eine solche Sammelform ging zwar das Risiko ein, einzelne Blätter unter Umständen zu verlieren; auf der anderen Seite war aber auch ein

38 Besonders prominent in dieser Hinsicht etwa das Stammbuch Jacob Grimms (1785–1863); vgl. Wilhelm Schoof, Die Stammbücher von Jakob und Wilhelm Grimm, in: Volk und Scholle 8 (1930), S. 248–253, 282–286, 306–310, 343–346. – Werner Moritz, Jacob Grimms Stammbuch, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 94 (1989), S. 153–168.

39 Zahlreiche Beispiele (leider ohne genauere identifizierende Angaben) bei Armin Müller, Scheinbücher. Die Kunst der bibliophilen Täuschung. Die Sammlung Armin Müller Winterthur = Fake Books. The Art of Bibliophilic Deceit. The Collection Armin Müller Winterthur, Salenstein 2020, S. 254–261. Zum Phänomen vgl. auch Arno Barnert, Sammelbehälter der Moderne. Buchattrappen und Scheinbücher im Deutschen Literaturarchiv Marbach, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 449–460.

Umordnen der Einträge nach bestimmten Kriterien und ein Aussortieren unliebsam gewordener Notate problemlos möglich.

Vorläufer dieser Praxis hatte es bereits in den 1730er und 1740er Jahren im pietistischen Milieu gegeben.[40] Damals hing das Auftreten von Loseblattalben mit einer Konjunktur religiöser Spruchsammlungen zusammen, die auf Einzelblättern gedruckt wurden und in diesem Umfeld besonders beliebt waren; tatsächlich wurden sie immer wieder auch als Stammbücher genutzt, da sie den Einträgern viele Möglichkeiten zum ›Anschluss‹ an Bibelzitate und fromme Sprüche erlaubten und in der Folge dann auch gebunden benutzt wurden.[41] Erneut aufgekommen sind die Loseblattsammlungen dann in den 1770er Jahren; massiv verbreitet haben sie sich seit Mitte der 1780er Jahre. Trotz dieses Wandels in der Materialität des Mediums wurde im äußeren Erscheinungsbild weiter das traditionelle Buchmedium imitiert. Die Kassetten und Schuber, die zur Aufbewahrung der Einzelblätter verwendet wurden, orientierten sich noch länger deutlich am Aussehen gebundener Bücher, ehe sich der Schatullen- oder Mappen-Charakter, oft mit Bezug aus Luxuspapieren und Goldbortenverzierung, auch äußerlich durchsetzte.

Immerhin trennte sich auf diese Weise die Rolle des Einträgers zeitweilig völlig von der des Lesers. Der potentielle Schreiber bekam nur noch das Blatt zu Gesicht, das er selbst zu füllen hatte. Die anderen Beiträge blieben ihm verborgen. Eine Auseinandersetzung mit dem bereits Vorhandenen, ein Reagieren auf die jeweilige Eigenart des Stammbuchs und dessen vorgegebene Anspruchsnorm, wie es den Eintragsvorgang in den gebundenen Alben gekennzeichnet hatte,[42] war damit verunmöglicht. So reduzierten sich zwangsläufig auch die inhaltlichen und kommunikativen Möglichkeiten der Notate. Sie waren nicht mehr auf eine zumindest beschränkte Öffentlichkeit ausgerichtet, der man sich zuordnen, vor der man sich zeigen konnte oder die man beeindrucken oder belehren wollte. Statt einer gewissen Streubreite des Kommunikationsakts richte-

40 Schnabel, Das Stammbuch, S. 555–562.

41 Beliebte Basis für entsprechende Stammbücher waren etwa das vielfach aufgelegte *Güldene Schatzkästlein der Kinder Gottes* von Karl Heinrich von Bogatzky oder das *Schatzkästlein* des Grafen Wenzel Ludwig Henckel von Donnersmarck. Einzelnachweise im RAA – Repertorium Alborum Amicorum. Internationales Verzeichnis von Stammbüchern und Stammbuchfragmenten in öffentlichen und privaten Sammlungen (https://raa.gf-franken.de/de/startseite.html).

42 Wolfgang Harms, Theodor de Brys Emblembuch von 1592 als Rahmen dieses Stammbuchs, in: Herzog August d. J. zu Braunschweig und Lüneburg. Stammbuch 1594–1604. Theodor de Bry. Stam Vnd Wapenbüchlein, Francof. ad M. 1592, hg. von Wolfgang Harms und Maria von Katte, Stuttgart 1979, Kommentarband, S. 25–42, hier S. 28.

ten sich die Sprachhandlungen nun mehr oder minder allein auf den Stammbuchhalter. Mit ihm trat man in eine Zweierkommunikation ein, die das Außen anderweitiger Beobachter weitestgehend ausschloss.[43]

Vom 16. bis mittleren 18. Jahrhundert waren die Einträge stets auf gegenwärtige und künftige Wahrnehmung seitens Dritter angelegt. Die meisten Schreiber wollten sich so zeigen, dass ihre Notate von anderen ohne Befremden zur Kenntnis genommen werden konnten. Die Öffentlichkeit der Alben hatte dergestalt eine starke Orientierung an religiösen, moralischen und tugendethischen Werten oder auch an lebenspraktischen Weisheiten zur Folge. Man könnte dies auch als eine wertebezogene Disziplinierung und Kanalisierung der Äußerungen bewerten. Seit dem Aufkommen der Empfindsamkeit und ihrer Rezeption in den Stammbüchern verschob sich das thematische Spektrum aber nun zunehmend. Neu in den Kanon der Gegenstände aufgenommen wurden Freundschaftsversicherungen und Thematisierungen des zwischenmenschlichen Verhältnisses zwischen Freunden, die nun nicht mehr nur in den Zueignungspassagen, sondern zunehmend auch im Haupttext ihren Platz fanden. Sie stellten insbesondere die Enge, Herzlichkeit und Dauerhaftigkeit der Beziehung zwischen Schreiber und Empfänger in den Mittelpunkt. Von der Belehrung wandten sich die Einträge nun mehr und mehr ab und fokussierten mit einem zur Schau gestellten Konfessionscharakter eher Beziehungspflege oder gar Intimität.

Damit verbunden war ein neuer stilistischer Duktus, der die magistrale Verkündung zeitloser moralischer Wahrheiten und Regeln durch Maximen und Sentenzen in den Hintergrund drängte. Stattdessen operierte er gerne mit Superlativen, gefühlshaltigen und – für den heutigen Geschmack – oft übertriebenen Formulierungen oder gar unvollständigen Satzbauplänen, die der Markierung von Affektivität dienten. Schließlich sollte die ausgestellte Gefühlsbetontheit, die scheinbare Unmittelbarkeit und Authentizität, die die Einträger suggerieren wollten, auch sprachlich adäquat umgesetzt werden. Gerade die Widmungsformeln, die dem ›poetischen‹ Bestandteil der Albuminskription dem Empfänger direkt zueigneten und instrumentalisierten, erfuhren dabei

43 Erkennbar etwa in nun gängig werdenden Dedikationsformeln wie »Bey Durchlesung dieser Zeilen erinnern Sie sich eines Freundes […]« (Herbert M. Schleicher, Album Amicorum. Freundschaftsbuch des Werner Reinhold Bernhard von Müntz für die Zeit von 1762–1769, Köln 2000, S. 65) oder in der literarisierten (und in aller Regel nostalgisch-sentimentalen) Beschreibung von Rückerinnerungssituationen anhand der Albumlektüre, in denen – wie etwa am Beginn von Wilhelm Hauffs *Phantasien im Bremer Ratskeller* oder dessen Gedicht *Aus dem Stammbuche eines Freundes* – die Motive Blättern/Lesen – Tod – Erinnerung/Wehmut – Tränen geradezu topisch miteinander verknüpft wurden.

einen funktionalen Wandel. Waren sie zuvor weitgehend neutral, ja fast inschriftenartig formuliert worden (etwa: ›Als Zeugnis der Freundschaft hinterließ dies N. N.‹, ›Womit sich der Erinnerung des Besitzers empfehlen wollte N. N.‹), so wurden die Dedikationen nun häufig direkt adressiert (›Wenn Du, lieber X. Y., dies dereinst liest, dann denke zurück an Deinen dich immer liebenden Freund N. N.‹). Die Formulierungen verschoben sich also vom einst üblichen Zeugnis- und Belegcharakter auch sprachlich hin zu einem Beteuerungscharakter, der sich unmittelbar (und ausschließlich) an den Albumhalter richtete – die zuvor in aller Regel neutralen und formellen Adressierungen (›domino possessori …‹, ›dem Herrn Besitzer …‹) wechselten im ausgehenden 18. Jahrhundert parallel dazu erst zum bürgerlichen ›Sie‹ und gingen schließlich zum vertraut-familiären ›Du‹ über. Ebenso wie die ›poetischen‹ Texte sollten sie einen privaten, persönlichen Eindruck vermitteln, originell und authentisch wirken und gerne auch ›witzige‹ Darstellungsweisen aufgreifen. Insbesondere hatte man sich zu hüten, dabei wie früher auf vorgefertigte Muster der Spruchgelehrsamkeit zurückzugreifen, denen das Persönliche und Originelle erkennbar abging.

Freilich erwiesen sich genau diese neuen und hohen Ansprüche an die Darstellungs- und Gestaltungskünste auch als Katalysator für den gefühlten ›Niedergang‹ der Stammbuchpraxis. Denn Originalität ist gar nicht so einfach und schon gar nicht dauerhaft und massenhaft zu bewerkstelligen – und die Trägerschaft der Albumsitte, die zunehmend auch nichtakademische Milieus einbezog, war dem schon formulatorisch kaum gewachsen. Das Bedürfnis nach Hilfe führte deshalb schon seit den 1770er Jahren zu einem Florieren gedruckter Mustersammlungen für Stammbuchinskriptionen, die offensichtlich ausgesprochene Verkaufsschlager waren. Dass sie oft recht zweifelhafte und zeitgebundene Vorlagen für Eintragstexte versammelten, war dem Ansehen der Alben bei den ästhetischen Meinungsführern durchaus abträglich. War die Wahl von Sentenzen aus der Bildungstradition bei den älteren Alben ein Ausweis eigener Zugehörigkeit zum humanistischen Milieu gewesen, so signalisierte der Rückgriff auf die massenhaft verbreiteten Mustersammlungen mit ihren vorgefertigten Texten nun nur noch die eigene Einfallslosigkeit. Qualitativ konnten die dort versammelten Literaturpartikel, die sich eines oft recht blumig-sentimentalen Stils bedienten, mit den älteren Belegen nicht mehr konkurrieren; inhaltlich wirkten sie nur zu leicht banal oder unfreiwillig komisch. Zudem waren sie auch Nutzern aus den bildungsferneren kleinbürgerlichen Milieus zugänglich, denen die angehenden Akademiker mit einem ausgeprägten Distinktionsbedürfnis gegenübertraten.

Gerade der Vorwurf, dass die Einträge auf diese Weise an Authentizität verlören, war einer der Hauptangriffspunkte der sich intensivierenden Stamm-

buchkritik, die gänzlich außer Acht ließ, dass eine Übereinstimmung von persönlichen Überzeugungen und zur Schau gestellter Eintragspraxis auch zuvor keineswegs die Regel gewesen war. Vielmehr waren die Inskriptionen ja immer auch Spielfelder der poetischen *impersonatio*, also der Einübung von Rollenperspektiven, die auf eine bestimmte Außenwirkung hin angelegt waren. Zentral war die durchaus strategisch angewandte Technik, mit bestimmten Stoff- und Formelkomplexen einen gewünschten Eindruck entstehen zu lassen. Dass der textuell vermittelte Habitus tatsächlich der der Persönlichkeitsstruktur des Schreibers zu entsprechen habe, war dabei keineswegs ausgemacht und ist – ohne das Vorliegen eintragsexterner Informationen – tatsächlich auch kaum zu entscheiden. Mit der Außerkraftsetzung des lange Zeit evidenten ludifikatorischen Paradigmas und der Verschiebung der Argumentation auf moralische Kriterien wurde die Reputation des Mediums und der zugehörigen Einträge stark in Mitleidenschaft gezogen.[44] Ihre unhinterfragte Benutzung geriet zumindest in den Kreisen der akademisch gebildeten und sich auf der Höhe ihrer Zeit wähnenden Meinungsführer in Misskredit.

Unterstützt wurde dies wohl zusätzlich noch durch die Tendenz zur ›Industrialisierung‹ der Auszier gerade bei den Loseblattalben. Hatte man in den alten Stammbüchern oft aufwendige und kostspielige Gouache-Malereien oder Federzeichnungen inseriert, so wandte sich das Spektrum nun einerseits weiblichen Handarbeitstechniken wie Stickereien oder Haarflechtarbeiten zu. Wer dafür nicht die nötige Fingerfertigkeit aufbrachte oder auf eigene künstlerische oder kunsthandwerkliche Bemühungen verzichten wollte, fand inzwischen in den zunehmend beliebten ›Stammbuchkupfern‹ eine günstige und arbeitssparende Alternative.[45] Derlei seriell hergestellte Illustrationen für den Albumgebrauch hatte es schon wesentlich früher gegeben. An der reichsstädtisch nürnbergischen Universität Altdorf etwa hatten sich schon in den 1720er Jahren gleich zwei Stecher mit entsprechenden Motivsätzen hervorgetan;[46] entsprechende Parallelen gab es aber auch in anderen Hochschulstädten. Gemeinsam ist diesen frühen Blättern, dass sie noch ganz traditionell als ergänzende Bildbeigaben gedacht waren. Ihr Bildmotiv füllte also die gesamte Druckseite, da man das Blatt gegenüber seinem Eintrag in ein gebundenes Album einklebte. Sie

44 Eingehender Schnabel, Stammbuch-Schelte.

45 Otto Deneke und Fritz Scheidemann, Göttinger Stammbuch-Kupfer, Göttingen 1938. – Rolf Wilhelm Brednich und Klaus Deumling, Denkmale der Freundschaft. Die Göttinger Stammbuchkupfer – Quellen der Kulturgeschichte, Friedland 1997.

46 Athena Norica. Bilder und Daten zur Geschichte der Universität Altdorf, hg. von Werner Wilhelm Schnabel, Nürnberg 2012, Nr. E1950 (Samuel Mikoviny), E1960 (Lorenz Schüpfel).

dienten oft der Erinnerung an bestimmte Topographien und Bauwerke, die man während des Studiums kennengelernt hatte, waren also eine Art bildliches Äquivalent zu den beliebten *Memorabilia,* die textuelle Hinweise auf gemeinsame Erlebnisse enthielten.[47]

Die jüngeren Blätter dagegen, wie sie ab etwa 1785 zunehmend populär wurden und insbesondere in Göttingen und Augsburg, aber auch andernorts als Verlagsprodukte entstanden, wiesen oft eine andere kompositionelle Struktur auf: sie ließen auf der Bildseite einen Freiraum, der für die Beschriftung gedacht war – oder sie wurden von vorneherein auf der Rückseite beschrieben (vgl. Abb. 2). Sie waren also nicht mehr nur Beigabe eines nebenstehenden Eintrags, sondern konnten das leere Blatt, das zuvor als Träger des Notats gedient hatte, ersetzen und waren damit für die Loseblattmedien besonders geeignet. Die Bildmotive boten im Übrigen nun ein wesentlich breiteres thematisches Spektrum. Neben allerlei Landschafts- und Städtedarstellungen von nah und fern boten sie auch Motive aus der Literatur, vor allem aber Freundschaftsszenen oder Darstellungen mit allegorischen Versatzstücken (Denkmäler der Freundschaft, Ruinen, Urnen, Zypressen, sinnende Jungfrauen etc.). Auffälligerweise wurde diese volkstümliche Ikonographie gerade zu einem Zeitraum populär, als sich die etablierten Künste von allegorischen Verfahren weitgehend abwandten: der von den Geschmacksträgern beherrschte ästhetisierende Zeitgeist verwarf die Vorstellung, Artefakte von Qualität könnten sich einem Zweck außerhalb ihrer selbst unterwerfen. Der Beliebtheit allegorischer Motive im Massengeschäft tat dies erkennbar keinen Abbruch. Ob man die Illustrationspraxis der Stammbücher deshalb als ein Spielfeld der künstlerischen ›Derrièregarde‹ abwerten oder – neutraler und vielleicht auch angemessener – von einem Nebeneinander verschiedener ästhetischer Milieus mit bestimmten Einzugsbereichen ausgehen sollte, mag dahingestellt bleiben.

Die Stammbuchkupfer (und später -lithographien) wurden zwar in hohen Auflagen hergestellt; durch das handschriftliche Notat konnte der verlegerische Massenartikel aber immerhin individualisiert und zu einer ›persönlichen‹ Gabe gemacht werden. Dies funktionierte vor allem dann, wenn etwa die topographischen Motive tatsächlich an gemeinsame Erlebnisse erinnerten und damit neben dem Text eine zweite Anknüpfungsebene für das spätere Rückerinnern eröffneten. Derartige illustrierte Blätter im kleinen Oblongformat waren eine

47 Näher Werner Wilhelm Schnabel, Städte-Bilder. Typen und Funktionen von Stadtdarstellungen in Alba Amicorum des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Erlanger Stadtansichten. Zeichnungen, Gemälde und Graphiken aus sieben Jahrhunderte, hg. von Andreas Jakob und Christina Hofmann-Randall, Erlangen 2003, S. 80–103.

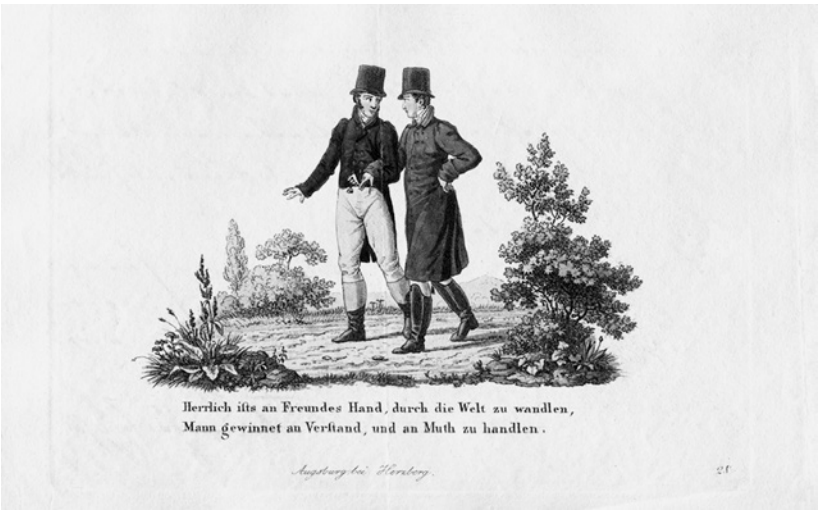


Abb. 2: Augsburger Stammbuchkupfer aus dem Verlag Herzberg mit einer Freundschaftsszene und eingedruckten Versen im Typensatz, auf der Rückseite handschriftlich genutzt (Coburg 1815). Nürnberg, Privatbesitz.

beliebte Alternative für unbedruckte, nur mit einem vierseitigen Goldschnitt versehene und oft auch leicht eingefärbte Loseblätter und wurden vor allem am Anfang des 19. Jahrhunderts gerne benutzt. Auch in tatsächlich noch aquarellierten oder getuschten Darstellungen wurden ihre Motive gerne aufgegriffen (vgl. Abb. 3).

Mit dem Medienwandel zum Loseblattalbum verloren die Alben zugleich ihre Funktion als Dokumentation oder besser Inszenierung einer spezifischen Gruppenbildung. Im gebundenen Buch konnte diese gerade auch in der Zugesellung des Eintrags in eine spezifische Umgebung aussagekräftig sein – Studenten gleicher Herkunft etwa suchten oft auch im Album die Nähe benachbarter oder nahe beieinanderliegender Seiten und zeigten dies durch die Verwendung von Konjunktionsformeln, die mehrere Seiten verbanden (›Sic pagina jungit amicos‹, ›Guten Morgen, Herr Nachbar‹ etc.). Im Buch war eine solche Gemeinschaft überdies nicht ohne weiteres aufzuheben, also tatsächlich auf Dauerhaftigkeit angelegt. Die Einzelblätter hingegen konnten je nach Laune neu gruppiert werden. Unliebsam gewordene Einträger konnte man ans Ende setzen oder gar ganz aussondern. Die Orientierung auf eine Beziehungsgruppe, die zu-

vor einen besonderen Reiz der Alben und einen Teil ihrer Aussagekraft ausgemacht hatte, wich in den Loseblattalben damit einer ausschließlichen Orientierung auf den Stammbuchhalter. Diese veränderte Kommunikationssituation war der letzte Schritt einer Entwicklung von einer prinzipiellen Multipolarität hin zu einer eindeutigen Zielgerichtetheit, die sich bereits im späteren 18. Jahrhundert angebahnt hatte.

Zugleich bewirkte eine zunehmende Verschiebung des Trägermilieus auch einen weiteren Schritt zu zunehmender ›Privatheit‹ der Alben. Frauen waren in der älteren Stammbuchsitte – sieht man einmal von der Zeit um 1580/1620 ab, in der bemerkenswert viele Stammbücher in weiblicher Trägerschaft festzustellen sind[48] – kaum präsent. Erst seit dem Ende der 1770er Jahre traten Frauen als Stammbuchhalterinnen erneut hervor, wobei sie zunächst noch überwiegend in adelig-patrizisch-bildungsbürgerlichen Milieus beheimatet waren. Auch das künstlerische Milieu vor allem in den darstellenden Künsten (mit Schauspielerinnen und Sängerinnen) in den großen Städten öffnete sich der Albumpraxis. Seit dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurden schließlich auch das Kleinbürgertum und kleinere Orte davon erreicht. Diese nichtakademischen Schichten – insbesondere die jungen Frauen – pflegten nicht nur einen weniger ehrfürchtigen Umgang mit der literarischen und weltanschaulich ernsthaften Tradition der Stammbuchsitte, sondern verkehrten ihrerseits auch überwiegend in Kreisen der Familie und eines verwandtschaftlich gebundenen Freundeskreises. Eltern und Großeltern, Geschwister, Vettern und Basen, Nichten und Neffen und die zahlreiche angeheiratete Verwandtschaft, die in den älteren akademischen Alben nur eine randständige Rolle gespielt hatten, erwiesen sich nun als bevorzugte Adressaten der Bitten um einen Beitrag. Statt einer Außenorientierung an Zelebritäten und Würdenträgern in der Fremde, statt neu gewonnener Bekannter an den Universitäten konzentrierte sich der Kreis der akquirierten Einträger nun oft auf gleichrangige Personen beiderlei Geschlechts, die sich in kleineren Ortschaften mit sentimentalen, ja tränenseligen Wünschen auf den Blättern verewigten.

Auch als sich die materiale Basis der Stammbücher von den Einzelblattsammlungen wieder den gebundenen Blankalben zuwandte, blieb diese soziale Einengung und die ausgestellte Sentimentalität, ja Intimität der Beiträge erhalten – sie erwies sich in inhaltlicher und darstellerischer Hinsicht gleichermaßen

48 Schnabel, Das Stammbuch, S. 309–311. – Sophie Reinders: Als liefde met liefde beloond mag zijn. Sporen van vergeten vrouwen in vrouwenalba amicorum (ca. 1570–1620), in: De Boekenwereld 29/3 (2013), S. 32–37. – Sophie Reinders: De mug en de kaars. Vriendenboekjes van adellijke vrouwen 1575–1640, Nimwegen 2017.

Abb. 3: Stammbuchgouache mit empfindsamen Versatzstücken wie Freundschaftstempel unter Zypressen (bzw. regional angepasst: Pappeln), Freundschaftsdenkmal neben Rosenstrauch und trauernder Jungfrau. Der frohgemute Eintrag daneben konterkariert die betont melancholischen Bildelemente freilich auf bemerkenswerte Weise (Ernst Kaufmann für NN Schrumpel, Coburg 1815). Nürnberg, Privatbesitz.

als neue Quasi-Norm. Erwachsene Leser, die sich nun mit den Gefühlsergüssen der jugendlichen Schreiberinnen konfrontiert sahen, mögen diesen Einblick in den Seelenhaushalt und die oft unbeholfen scheiternden Versuche, scheinbar tiefe Empfindungen in große Worte zu fassen, als eher peinlich empfunden haben. Denn während sich die akademischen Kreise nach 1820 mehr und mehr von der Führung der Philotheken abwandten, machten nun vor allem Mädchen aus kleinbürgerlichen, bildungsferneren Verhältnissen das Gros der Albumführerinnen aus. Unterstützt durch die stete ›Verjüngung‹ der involvierten Personen, die im 20. Jahrhundert schon die Grenze der Schreibfähigkeit erreichen sollte, wurden sie zu Trägerinnen einer Entwicklung, die das alte ›Stammbuch‹ zum neueren ›Poesiealbum‹ mutieren ließ.[49] Schon in der Benennung wurde

49 Anneliese Bodensohn, Das Ich in zweiter Person. Die Zwiesprache des Poesiealbums, Frankfurt a. M. 1968. – Gertrud Angermann, Stammbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit nach Quellen des 18.–20. Jahrhunderts aus Minden-Ravensberg, Müns-

hier ein Anspruch auf poetische Qualität und Tiefe erhoben, der angesichts des häufigen Rückgriffs auf aktuelle Modeautoren und auf Lesefrüchte aus populären Anthologien allerdings nur schwierig einzulösen war. Mehr und mehr dominierte auch bei der Auszier die Verwendung käuflich erworbener Prägebildchen und Oblaten, die die Alben zwar vom Glanz der Luxuspapiere profitieren ließen, mit ihren süßlichen Gegenständen und Themen und der oft fehlenden inhaltlichen Einbindung aber zugleich die Zuschreibung von Trivialität und Kitschcharakter zur Folge hatten.

Die neuere Entwicklung hin zu den ›Freundesalben‹, die in vorgedruckten Fragebögen Neigungen und Aversionen eines oft sogar fest umrissenen Personenkreises (Schulfreunde, Sportkameraden …) sammeln, ist da nur ein letzter Schritt, der das Gewicht von den ›poetischen‹ Texten mittlerweile ganz auf das Festhalten direkt abgefragter persönlicher Detailinformationen verschoben hat; formulatorische oder sonstige kreative Leistungen werden dort kaum je noch verlangt.[50] Auch der Einbezug älterer und höherstehender Respektspersonen oder anderer Außenstehender ist in der Regel nicht mehr vorgesehen – auch hier bleiben die Schreiber und Leser also weitestgehend unter sich. Folgerichtig fallen jüngere Poesiealben als Bibliotheksgut mitunter sogar unter den Persönlichkeitsschutz – sie werden von den besitzenden Institutionen nicht digitalisiert, ja gelegentlich nicht einmal in den öffentlichen Katalogen näher spezifiziert.[51]

5 Suche nach Öffentlichkeit

Da kulturgeschichtliche Entwicklungen kaum je nur eine Richtung kennen, wurde diese säkulare Tendenz zur zunehmenden ›Privatheit‹ der Albumsitte spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert allerdings auch wieder durch eine gegenläufige Bewegung konterkariert. In einer Zeit, in der man die Stammbücher als bislang kaum ausgewertete Quellen für die Personen- und Kulturgeschichte

ter 1971. – Konrad Kratzsch, Vom Stammbuch zum Poesiealbum, in: Hans Henning und Konrad Kratzsch, Stammbücher aus der Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar. Ausstellungskatalog Schloß Burgk, Pirckheimer-Kabinett, o. O. 1988, S. 8–25. – Christine Göhmann-Lehmann, Freundschaft – ein Leben lang …. Schriftliche Erinnerungskultur für Frauen, Cloppenburg 1994. – Nora Witzmann: Denk an mich! Stammbücher und Poesiealben aus zwei Jahrhunderten, Wien 2015.

50 Schnabel, Druckwerke als Stammbücher, S. 201 f.

51 Das ist beispielsweise bei entsprechenden Specimina in der weltweit größten Stammbuch-Sammlung, nämlich der der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, auffällig – sie bleiben der Forschung damit (einstweilen) entzogen.

neu entdeckte und immer mehr ältere Belege zumindest auszugsweise publizierte,[52] wurden findige Köpfe auch auf die Möglichkeit aufmerksam, mit der Veröffentlichung ihres eigenen Albums öffentliche Wahrnehmung zu generieren.

Genutzt wurde dieses Mittel zunächst vor allem von Schauspielern, denen die Nachwelt bekanntlich ›keine Kränze flicht‹. Sie suchten ihren ephemeren Ruhm dadurch zu fördern, dass sie ihre Nähe zu illustren Kontaktkreisen herausstellten. Insbesondere der vertraute Umgang mit bedeutenden zeitgenössischen Dichtern war dazu geeignet, und selbstverständlich erfolgte die Auswahl der publizierten Albuminskriptionen auch unter dem Gesichtspunkt, die besondere Wertschätzung, mit welcher man bedacht worden war, in den Texten nicht zu kurz kommen zu lassen. Die drucktechnisch verbreiteten Veröffentlichungen dienten also nicht nur der bloßen Zugesellung der darstellenden Künstler zu einem elitären Kreis von Kulturschaffenden und Kulturliebhabern, sondern auch dem Ausweis der eigenen Geltung, die mit dem eigentlichen Theaterpublikum ja nur eine vergleichsweise schmale Basis hatte. Entsprechende Auswahlausgaben, die entweder von den Albumhaltern selbst oder von engen Vertrauten noch zu Lebzeiten der Mimen initiiert wurden, sind etwa von August Wilhelm Iffland (1759–1814),[53] Henriette Hendel-Schütz (1772–1849)[54] und Maximilian Scholz (1744–1834)[55] bekannt – erst posthum erschien eine Edition des Stammbuchs von Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816).[56] Auch Literaten[57] und vereinzelt sogar Pädagogen,[58] die sich für bedeutsam hielten,

52 Näher dazu Schnabel, Erschließung und Erforschung.

53 Auszug aus Iffland's Stammbuch, jener Denkschriften, welche Göthe, Herder, Wieland, Weiße, Klopstock, Archenholz, Abbe Vogler, Gall, Tiedge, und Fridrich Schiller, aus dem Stegreife verfaßt, und in selbes eigenhändig eingetragen haben, o. O. 1809.

54 Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz, gebornen Schüler, hg. von Friedrich Karl Julius Schütz, Leipzig und Altenburg 1815.

55 Aus dem Leben des Schauspielers Maximilian Scholz, geb. den 23. Juni 1744, gest. den 2. September 1834, in: Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin, vom 25. Dezember 1833 bis 15. Dezember 1834, hg. von Just / [Karl] Gollmick, Berlin 1835, S. 41–67.

56 C[arl August] Lebrün (Hg.), F. L. Schröder's Stammbuch, in: Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde 1 (1841), S. 1–42.

57 Etwa [Jørgen Karstens] Blok Tøxens, i 111 Numere aftrykte og tidsordnede, Stambog, især fra Kiel og Kjøbenhavn, imellem Aarene 1796 og 1842, iberegnede. Til Venskabsminde, i det hidtil mærkeligste Old, samt til Brug for Stambøger, Kopenhagen 1845. – Dazu u. a. Thomas Otto Achelis, Das Stammbuch von Jürgen Karstens Block Töxen (1796–1842), in: Zeitschrift für Niederdeutsche Familienkunde 40 (1965), S. 159–166.

58 Etwa Simon Höchheimer: Skizzen Meines frühern Lebens und vom Wissenswerthen zum Civilen und religiösen Leben, nebst Neuer Belehrungsart in vier Absätze, Fürth

versuchten auf diese Weise ein wenig Glanz auf die eigene Person zu lenken oder eine von ihnen wahrgenommene Missachtung ihrer Verdienste durch Belege prominenter Wertschätzung zu entkräften. Eine mittlerweile weitgehend ›private‹ Praxis der Erinnerungssetzung in handschriftlicher Form (und gegebenenfalls mit Beigaben in Form von Bildern oder Noten), die allenfalls in einem beschränkten Beziehungskreis fluktuierte, wurde auf diese Weise umfunktionalisiert und für einen tatsächlich ›öffentlichen‹ Prestigegewinn instrumentalisiert.

Eine zumindest verwandte, sich dann aber verselbstständigende Praxis war das seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts aufgekommene Verfahren, für mittlerweile verstorbene prominente Personen ›Stammbücher‹ zusammenzustellen, um sie posthum im Sinne eines literarischen ›Denkmals‹ zu würdigen oder aber auch andere Zwecke damit zu verfolgen. Die Einträge lebender Prominenter, die sich dem Verstorbenen oder den Zielen der Initiatoren verbunden fühlten, wurden auf Initiative eines Herausgebers zunächst in handschriftlicher Form gesammelt und waren zumindest teilweise von vorneherein für die Veröffentlichung vorgesehen. Ohne selbst daran beteiligt zu sein, bildete der (meist schon verstorbene) Adressat zwar das Zentrum der zahlreichen Beiträge, die sich häufig dem Lobpreis des Empfängers widmeten, konnte dieses freilich nicht mehr selbst entgegennehmen. Nicht selten waren damit durchaus ökonomische Zwecke verbunden. Ein bereits 1837 erschienenes ›Schiller-Album‹ diente der Finanzierung eines von Bertel Thorvaldsen (1770–1844) entworfenen Denkmals in Stuttgart, das dem Dichter geweiht sein sollte.[59] Die 812 Subskribenten, die ihren finanziellen Beitrag dazu leisteten, konnten schließlich auf über 270 Seiten Huldigungs- und Gedenktexte für den Dichter lesen. Deren mehr oder minder prominente Verfasser reichten vom bayerischen König bis hin zu Poli-

1824. – Dazu Werner Wilhelm Schnabel, Skizzen einer neuen Belehrungsart? Simon Höchheimer präsentiert seine Philothek, in: Judentum und Aufklärung in Franken, hg. von Andrea M. Kluxen, Julia Krieger und Daniel Goltz, Würzburg 2011, S. 85–108.

59 Schiller's Album. Eigenthum des Denkmals Schiller's in Stuttgart, o.O. [Stuttgart] 1837. – Dazu Sylvia Heinje, Zur Geschichte des Stuttgarter Schiller-Denkmals von Bertel Thorvaldsen, in: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, hg. von Gerhard Bott, Köln 1977, S. 399–418. – Im gleichen Jahr erschien eine Anthologie mit (faksimilierten) Handschriftenproben zeitgenössischer deutscher Dichter, die sich in albumähnlicher Aufmachung an Literatur- und Autographenliebhaber wandte, ohne aber einen bestimmten Adressaten zu fingieren: Deutsches Stammbuch, hg. von Eduard Duller, Karlsruhe o.J. [1837]. – Ähnlich: Deutsches Stammbuch. Autographisches Album der Gegenwart, hg. von Franz Schlodtmann, Bremen 1853–1857.

tikern, Pfarrer, Ärzten, Dichtern, Professoren und Lehrern. Da das Verfahren offenbar erfolgreich war, griff man es 1847 auch in Weimar auf, als Mittel für die Finanzierung eines Dichter-Museums gesammelt werden sollten.[60] Zugunsten des bedürftigen, eben aus dem Exil nach Deutschland zurückgekehrten Schriftstellers Ferdinand Freiligrath (1810–1876) erschien 1868 ein anthologieartiges ›Freiligrath-Album‹, das noch ungedruckte Texte zeitgenössischer Dichter enthielt, die sich dem Geehrten verpflichtet wussten[61] – der Huldigungs- und Denkmal-Charakter, der solchen Publikationen üblicherweise zukam, wurde hier also durch einen sozial-karitativen (und zudem nicht ganz unpolitischen) Zweck ergänzt. Einen etwas anderen Charakter hatte das Shakespeare-Album zum 450. Geburtstag des englischen Dichters, das der Berliner Privatgelehrte Friedrich August Leo (1820–1898) im Jahr 1878 anregte und Fotografien sowie handschriftliche Signaturen deutscher Shakespeareforscher enthielt; es fand in Birmingham eine dauerhafte Bleibe.[62] ›Festalbums‹ unterschiedlicher Art wurden daneben auch dem Andenken berühmter Komponisten geweiht, wovon ein 1846 in Stuttgart gedrucktes ›Beethoven-Album‹[63] oder ein 1856 in Salzburg erschienenes ›Mozart-Album‹[64] Zeugnis ablegen. Die zunehmende Auratisierung von Autographen, die diese oder gar nur deren Reproduktion zu einem beliebten Sammelgegenstand machten,[65] unterstützten diese Tendenz zur wirtschaftlichen Verwertung noch.

So unterschiedlich die jeweils von Dritten initiierten und auf öffentliche Wahrnehmung abzielenden Huldigungs- und Erinnerungsalben im Einzelnen

60 Das Album ist nur als Manuskript erhalten. – Dazu Janine Droese, Albums as Monuments: On the Production and Use of Public Albums in Nineteenth-century Germany, in: Manuscript Albums and their Cultural Contexts. Collectors, Objects, and Practices, hg. von Janine Droese und Janina Karolewski, Berlin und Boston 2023, S. 189–247, hier S. 196–216.

61 Deutsche Dichter-Gaben. Album für Ferdinand Freiligrath. Eine Sammlung bisher ungedruckter Gedichte der namhaftesten deutschen Dichter, hg. von Christian Schad und Ignaz Hub, Leipzig 1868. – Ursprünglicher Initiator war der Barmener Dichter Emil Rittershaus (1834–1897).

62 Digitalisat und Kommentar: https://www.shakespearealbum.de/en/about.html.

63 Droese, Albums, S. 189–196.

64 Mozart-Album. Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburts-Tage, am 27. Januar 1856. Allen Verehrern des großen Meisters gewidmet, hg. von Johann Friedrich Kayser, Hamburg 1856. – Dazu Droese, Albums, S. 195 f.

65 Vgl. – allerdings ohne jede Perspektive auf die Geschichte des Handschriftensammelns in Theorie und Praxis vor 1800 – Ulrike Vedder, Autographen und ihre Faszinationsgeschichte: Von Goethe bis Stefan Zweig, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 66 (2022), S. 188–210.

auch ausfielen: der Rekurs auf die Philotheken-Tradition, die in der charakteristischen Textorganisation von Stammbucheinträgen und zum Teil auch in der Faksimilierung von Handschriften zu Beginn noch auffällig gewesen war, wurde im Laufe der Zeit zugunsten anderer Formen und Inhalte zurückgedrängt. So enthielt das repräsentative Mantuaner ›Album Virgiliano‹ von 1883 neben Prosa- und Gedichtbeiträgen, die »A Vergilio« dediziert waren, auch eine Reihe wissenschaftlicher Beiträge.[66] Von hier führt eine direkte Linie zu den akademischen Festschriften der Gegenwart, die im angelsächsischen Raum noch heute oft als »Album amicorum« betitelt werden. Sie sind Publikationsformen, die das traditionelle Etikett zwar noch im Namen führen, aber nur noch mittelbar mit der alten, immer von einem sammelnden Individuum selbst initiierten und in aller Regel handschriftlichen Albumpraxis verbunden sind.

6 Resümee

Die Stammbuchkultur, die seit dem 16. Jahrhundert innerhalb einer Art ›Halböffentlichkeit‹ existiert und neben den vermeintlich ›privaten‹ auch wesentlich repräsentative und inszenatorische Funktionen bedient hatte, erlebte im 18. Jahrhundert einen schleichenden Wandel. Er vollzog sich in Abhängigkeit von sich verändernden Trägerkreisen, literarischen und habituellen Moden und textuellen Inszenierungstypen innerhalb dieser Handschriftensammelform. Der Verlust der alten, traditionsverhafteten Öffentlichkeit hing mit der Ausdifferenzierung unterschiedlicher Zuordnungsmilieus und dem schrittweisen Bedeutungsverlust der Werte zusammen, die über die Milieus hinweg allgemein anerkannt waren und nicht grundlegend in Frage gestellt wurden. Die soziale Praxis war durch eine zunehmende Ausdifferenzierung konkurrierender sozialer Beziehungen gekennzeichnet, der sich die Albumsitte nicht verschließen konnte. Da sich eine Überschneidung der Gesinnungs- und Habitusgruppen, in denen die Albumhalter agierten, in vielen Fällen als nachteilig erwies, kam es zu einer Aufteilung in unterschiedliche, beschränkte Öffentlichkeiten. Sie operierten mit zum Teil divergierenden Normsystemen und Spielregeln und wurden nun auch im Medium der Alben voneinander separiert.

Am Ende des 18. Jahrhunderts intensivierte das Aufkommen des Einzelblattmediums den Rückzug der sammelnden und schreibenden Akteure in eine ver-

66 Album Virgiliano. XVII Settembre MDCCCLXXXII, Mantua 1883.

meintliche Privatheit. Die Kommunikationssituation veränderte sich von einer prinzipiellen Gruppenorientierung und zumindest partieller Außenwirkung auf die Simulation einer Zweierbeziehung. Sie bot dabei vor allem der Inszenierung emphatischer Freundschaftsbekundung und intimer Gefühlsaussprache Raum, während die Dokumentation sozialer und mentaler Gruppenzugehörigkeit für die Selbstdarstellung der Inskribenten an Bedeutung verlor. Unterstützt wurde dieser Prozess durch literarische Moden, die zunehmend den Gefühlsausdruck, die Authentizität und Originalität von Äußerungen als Qualitätsmaßstab werteten und darin ein Signum innerer Wahrhaftigkeit sehen wollten. Der Verzicht auf die Öffentlichkeitsorientierung der Verlautbarungen, die nicht nur einen disziplinierenden, sondern auch einen anspornenden Effekt gehabt hatte, zeitigte damit auch inhaltliche und qualitative Folgeerscheinungen.

Auch wenn die – durch die Beschaffenheit des Mediums nahegelegte – Beschränkung auf die Kommunikation zwischen zwei Partnern nicht von Dauer war und mit der Rückkehr zum gebundenen Album wieder eine breitere Öffentlichkeit hergestellt wurde (ja sich gelegentlich und zeitweilig sogar ein Drang nach Herstellung einer entgrenzten, breiten Leseröffentlichkeit entwickelte): das neue, empfindsame Freundschaftskonzept, das zwischenzeitlich zum Ausweis der Stammbuchpraxis geworden war, ließ sich nicht mehr tilgen und wurde für viele Jahrzehnte vorbildgebend. In gemäßigter Form wird es auch im Huldigungsgestus der Inskriptionen deutlich, die später dezidiert für eine literarische Öffentlichkeit im Rahmen von Denkmal-Alben geschrieben waren. Der ernsthafte Lebenshilfeanspruch, der den eingetragenen Literaturpartikeln über mehrere Jahrhunderte zugebilligt worden war, konnte nur in engen Grenzen und seitens ›Höherstehender‹ reaktiviert werden; die literarische Geltung, die sich aus ebendiesem Anspruch ableitete und gerade in Humanismus und Barock immer wieder aktiv aufgegriffen wurde, ging parallel dazu weitestgehend verloren. Die neuen, höheren Erwartungen an die Ausdrucksfähigkeit, die an die Stelle des Rekurses auf die denkgeschichtliche und literarische Tradition traten, ließen sich von den Beteiligten, die mehr und mehr aus bildungsferneren Milieus kamen und immer jünger wurden, erst recht nicht ein- oder aufrechthalten.

So ließe sich der Bedeutungsverlust der Stammbücher, der in den Augen der Geschmacksträger evident war und ist, letztendlich als Folge eines ›Verlusts der Mitte‹ beschreiben.[67] Das Untergehen eines gemeinsamen Wertekanons, der

67 In Anlehnung an das berühmte (und nicht unumstrittene) kulturphilosophische Buch von Hans Sedlmayr (1896–1984).

(zumindest in der Öffentlichkeit) von allen vertreten wurde, schwächte die Reputation der Albumpraxis ebenso wie das ›Sinken‹ der beteiligten Sozial- und Bewusstseinsgruppen. Der Prozess führte von einer kommunikativen Orientierung auf eine einigermaßen homogene Öffentlichkeit über die Segregation in unterschiedliche Beziehungskreise hin zur Suggestion einer Zweierbeziehung. Diese war und ist für Außenstehende aber weder einsehbar noch eigentlich von überindividuellem Interesse oder gar von Relevanz. Hatte die Stammbuchsitte ursprünglich nicht zuletzt der Selbstdarstellung des Einzelnen vor einem Publikum gedient, das beim Sammel- und Schreibvorgang mit berücksichtigt werden musste, so war ihre Marginalisierung mit der Beschränkung aufs ›Private‹ letztlich vorgezeichnet.

PETER SPRENGEL

KLASSIZISMUS IM UMBRUCH
TANAGRA-PHANTASIEN UM 1880
(WILDENBRUCH, KINKEL, HAUPTMANN)

Abstracts:

Die bei Tanagra seit ca. 1870 ausgegrabenen und früh imitierten Tonstatuetten irritierten die klassizistischen Vorstellungen von altgriechischer Plastik durch Alltagsnähe und Lebendigkeit, bunten Farbanstrich und serielle Produktionsweise. Ernst von Wildenbruch (Der Meister von Tanagra, 1880) und Gottfried Kinkel (Tanagra, 1882) entwerfen in Prosa und Vers unterschiedliche Geschichten von ihrer »Erfindung«. Beide betonen dabei den Gegensatz zur klassischen Bildhauerkunst eines Praxiteles und die erotische Dimension, denn die erste Tanagra-Figur entsteht hier wie da als Porträt einer geliebten Frau. Der junge Gerhart Hauptmann setzt sich um 1885 in einem Essay und zwei Versdichtungen kritisch mit der Option einer farbigen, quasi naturalistischen Plastik auseinander. Dabei zeigt sich auch eine tiefe Aversion gegen die Aura des »Steinbilds«, die – wie abschließend ausgeführt – in der von Gipsabgüssen beherrschten Museumslandschaft des 19. Jahrhunderts ohnehin kaum noch zu erfahren war.

The clay statuettes excavated at Tanagra from around 1870, and quickly imitated, challenged classicist notions of ancient Greek sculpture with their lifelike representation, vibrant colors, and methods of serial production. Ernst von Wildenbruch (The Master of Tanagra, 1880) and Gottfried Kinkel (Tanagra, 1882) offer different narratives of their ›invention‹ in prose and verse. Both emphasize the contrast to the classical sculpture of a Praxiteles and highlight the erotic dimension, as the first Tanagra figure in each depicted is a portrait of a beloved woman. Around 1885, the young Gerhart Hauptmann critically examined the possibility of a colorful, quasi-naturalistic sculpture in an essay and two poems. This also reveals a deep aversion to the aura of the ›stone image‹, which – as explained in conclusion – was scarcely perceptible in the 19th-century museum landscape dominated by plaster casts.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts sind sie allgegenwärtig: die als Tanagrafiguren bezeichneten Terrakotten im Taschenformat, die den Schreibtisch eines alternden Schriftstellers zieren,[1] den Stolz privater Sammler bilden[2] oder einfach

1 Wie über Emanuel Geibel berichtet: Geibels Begräbnis, in: Kölnische Zeitung, Nr. 103 vom 12. April 1884, S. [1].

2 Vgl. Raabes Beschreibung vom »Museum eines reichen Privatmanns«: »von den ersten Siegel-, Briefmarken-, Käfer- und Schmetterlingssammlungen an bis zur echten Figur aus Tanagra!« (Wilhelm Raabe, Im alten Eisen. Erzählung, Berlin 1887, S. 21 f.).

© 2025 Peter Sprengel, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-009 | CC BY-NC-ND 4.0

die Nischen gründerzeitlicher Wohnzimmer füllen. So ist es auch den einleitenden Sätzen einer Novelle zu entnehmen, die man wohl dem gehobenen Segment der Unterhaltungsliteratur zurechnen darf:

> Er ging auf dem schrittedämpfenden Teppich auf und ab, langsam sinnend, gelegentlich dem Clavierspiele lauschend, das aus einem entfernten Zimmer zu ihm drang. Der grüne Majolika-Ofen, dessen breit ausladender Sims verschiedene Tanagra-Figürchen, einen silbernen Humpen und ein Cabinet-Photogramm einer weiblichen Person trug, hauchte eine behagliche Wärme aus; auf dem großen, mit bronzenen Geräthen geschmückten Diplomaten-Schreibtisch mitten im Zimmer brannte eine grünbeschirmte Studirlampe, deren gemildertes Licht den Raum in ein friedliches anheimelndes Halbdunkel hüllte.[3]

Hermann Bahrs zweiter Roman *Neben der Liebe* (1892) verzeichnet »zwei schlanke[] und graziöse[] Tanagra-Figürchen« im »absurde[n] Gedränge«, das der Protagonist auf einer breiten Konsole seines Salons erzeugt hat und ironisch-stolz seine »Glypothek« nennt.[4] Es sind eben solche zeitgenössischen Interieur-Konstellationen, die der andere große Zeitdiagnostiker in Wien, Bahrs Freund Hofmannsthal, 1893 kritisch reflektiert, wenn er die Erstarrung der literarischen Überlieferung als »Triumph der Möbelpoesie« deutet:

> Freilich, die todten Jahrhunderte haben uns nicht nur Tapeten und Miniaturen, nicht nur Tanagrafigürchen und Terracottareliefs, Grabmonumente und Bonbonnièren, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen, nein, wir haben auch Homer geerbt, auch den »Principe« des Machiavell und den »Hamlet« des Shakespeare.[5]

Andernorts zeigt sich auch Hofmannsthal empfänglich für die Grazie jener kostbar bekleideten Frauenfiguren aus hellenistischer Zeit,[6] die man unge-

3 Dagobert Gerhardt-Amyntor, Rosenöl, in: Nord und Süd 88 (1899), S. 222–265, hier: S. 222.

4 Hermann Bahr, Neben der Liebe. Wiener Sitten, in: Freie Bühne für den Entwickelungskampf der Zeit 3 (1892), Teil 2, S. 1009–1048, S. 1121–1154 und S. 1233–1258, hier S. 1024.

5 Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio, in: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXII: Reden und Aufsätze I, Frankfurt a. M. 2015, S. 99–107, hier S. 106.

6 So im Reise-Essay *Südfranzösische Eindrücke* (ebd., S. 62–66, hier S. 64) sowie in Briefen an Marie von Gomperz (13. Mai 1892) und Marie Herzfeld (5. August 1892): Briefwechsel mit Marie von Gomperz, hg. von Ulrike Tanzer, Freiburg i. Br. 2001, S. 69; Briefe an Marie Herzfeld, hg. von Horst Weber, Heidelberg 1967, S. 29.

achtet ihrer Provenienz aus böotischen Gräbern schon bald als »Pariserinnen« bezeichnet hat.[7] Eben dieser Anmut huldigt auch Rilke in seinem 1906 in Paris entstandenen Dinggedicht *Tanagra,* das Lächeln und die Körpersprache der Kleinskulptur in Symbole objektloser Liebe umdeutend: »Ein wenig gebrannter Erde, / wie von großer Sonne gebrannt. / Als wäre die Gebärde / einer Mädchenhand / auf einmal nicht mehr vergangen.«[8]

Möglich wurden die Dimensionen dieses kollektiven und von Anfang an international verlaufenden Akts kultureller Aneignung primär durch technische Gegebenheiten. Bei den Grabbeigaben aus Terrakotta, die nach Raubgrabungen in der Nekropole von Tanagra ab 1873 in großer Zahl auf den Markt kamen, handelte es sich um »gleichsam proto-industriell hergestellte Objekte«: in Hohlformen gepresste Tonrohlinge, die nachträglich handwerklich bearbeitet und bemalt wurden; die hohe Stückzahl bei niedrigen Kosten ermöglichte schon in der Antike die »Verbreitung auch in Schichten […], die nicht zum engeren Kreis der Elite gehörten.«[9] Das im 19. Jahrhundert aufblühende Kunstgewerbe hat sich dieselbe Technik mit einer Schnelligkeit zu eigen gemacht, die schon bald zu zahlreichen Fälschungen führte, von denen selbst seriöse Sammlungen und Dokumentationen nicht verschont blieben.[10] Auch unter den Marktführern für Produktion und Vertrieb ›authentischer‹ oder ›echt antiker‹ Kopien (den Firmen Gurlitt in Berlin und Lechner in Wien) kam es bald zum Streit um Reproduktionsrechte und Plagiate.[11] Um die Arbeitsplätze, die ihnen im Zuge der Ausweitung der Kopien-Fabrikation zufielen, waren die mit der Ausmalung

7 M.: Die Frauen von Tanagra. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 182 vom 17. August 1899, S. 5 f., hier S. 5. Vgl. perspektivisch auch: Guy Ducrey, Tanagra ou les anamorphoses d'une figurine béotienne à la fin du XIXe siècle, in: Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880–1914, hg. von Isabelle Krzywkowski und Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris 2002, S. 207–224.

8 Rainer Maria Rilke, Werke, Bd. 1: Gedichte 1895–1910, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 477. Vgl. Johannes Ungelenk, Rilkes *Tanagra*. Miniatur mit Mädchenhänden, in: Materielle Miniaturen. Zur Ästhetik der Verkleinerung, hg. von Gertrud Lehnert und Maria Weilandt, Würzburg 2020, S. 257–283.

9 Michael Sommer, Wirtschaftsgeschichte der Antike, München 2013, S. 63.

10 So erwies sich bei neuerer Nachprüfung ein Fünftel des einschlägigen Bestandes der Berliner Antikensammlung als gefälscht: Jutta Fischer, Die Tanagrafiguren der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, in: Echt antik! Terrakotten für Salon und Museum aus der Kunsthandlung Fritz Gurlitt Berlin 1881–1886, hg. von Axel Attula und Julia Fischer, Ribnitz-Damgarten 2016, S. 7–12, hier S. 10.

11 Beschwerden des Marktführers Gurlitt über die Vertriebspraxis der Wiener Buchhandlung R. Lechner werden zitiert in: Allgemeine Kunst-Chronik, Nr. 47 vom 19. November 1887, S. 1186.

der Figürchen beschäftigten Frauen nach Auskunft der Romanliteratur nicht zu beneiden.[12]

Jedenfalls ist unübersehbar, dass mit der Entdeckung und kommerziellen Vermarktung der Tanagra-Funde grundlegende Prämissen des klassizistischen Antikebildes ins Wanken gerieten. An die Stelle der Aura einzigartiger Götterbilder, geschaffen für die Aufstellung im Tempel oder in geweihten Bezirken, trat beliebige Reproduzierbarkeit im Miniaturformat. An die Stelle der Abstraktion von der Kleidung und der Konzentration auf die Konturen des nackten Körpers, wie sie bei Götterbildern in der klassischen griechischen Plastik weithin angestrebt wurde, trat eine neue Aufmerksamkeit für Mode und Alltag: von der Frisur und der Kleidung (die oft den ganzen Körper bedeckt) bis zu Sonnenhut und Fächer. Schließlich natürlich das Material: Der kostbare parische Marmor wird gleichsam durch das billigste am Ort vorfindliche knet- und brennbare Material ersetzt. Der französische Maler und Bildhauer Jean-Léon Gérôme hat einen Teil der Gegensätze, die sich hier auftaten, 1890 in einer Statue namens *Tanagra* vereinigt und aus dem Kontrast zwischen der thronenden Haltung der monumentalen nackten Stadtgöttin (in weißem Marmor) und der röckeschwenkenden Stellung der dunkel getönten kleinen Reifentänzerin auf ihrer Hand künstlerisches Kapital geschlagen. Allerdings ist bei Gérôme auch diese Miniatur aus Marmor gemeißelt (Abb. 1).

Zu einer vergleichbaren Synthese sahen sich jedoch die deutschsprachigen Autoren, die sich um 1880 und in den ersten Jahren danach mit dem neuen Phänomen ›Tanagra‹ auseinandersetzten, nicht in der Lage. Sowohl Ernst von Wildenbruch (in der Novelle *Der Meister von Tanagra*, 1880) als auch Gottfried Kinkel (im Versidyll *Tanagra*, 1882) stellen den Gegensatz zwischen der ›alten‹ und der ›neuen‹ Kunst scharf heraus, sind aber gleichzeitig bemüht, dieses Neue auch wirklich als Kunst im Sinne einer individuellen Schöpfung anzuerkennen. Wie dabei im Einzelnen mit dem irritierenden Umstand der Reproduzierbarkeit umgegangen wird, ist eine zweite noch zu erörternde Frage. Der junge Gerhart Hauptmann schließlich arbeitet sich in zwei Versdichtungen aus der Mitte der 1880er Jahre mit erheblicher Energie an der ästhetischen Problematik farbiger Skulpturen ab.

12 Vgl. die abschreckende Schilderung in Fritz Mauthners Roman *Die Fanfare*: Über Land und Meer 59 (1887), S. 1187. Einen erfreulicheren Eindruck der Frauenarbeit vermittelt Jean-Léon Gérômes Gemälde einer antiken Tanagrafiguren-Manufaktur unter dem Titel *Sculpturae vitam insufflat pictura* (1893): https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:G%C3%A9r%C3%B4me_-_Painting_Breathes_Life_into_Sculpture_v1.jpg (3.9.2024).

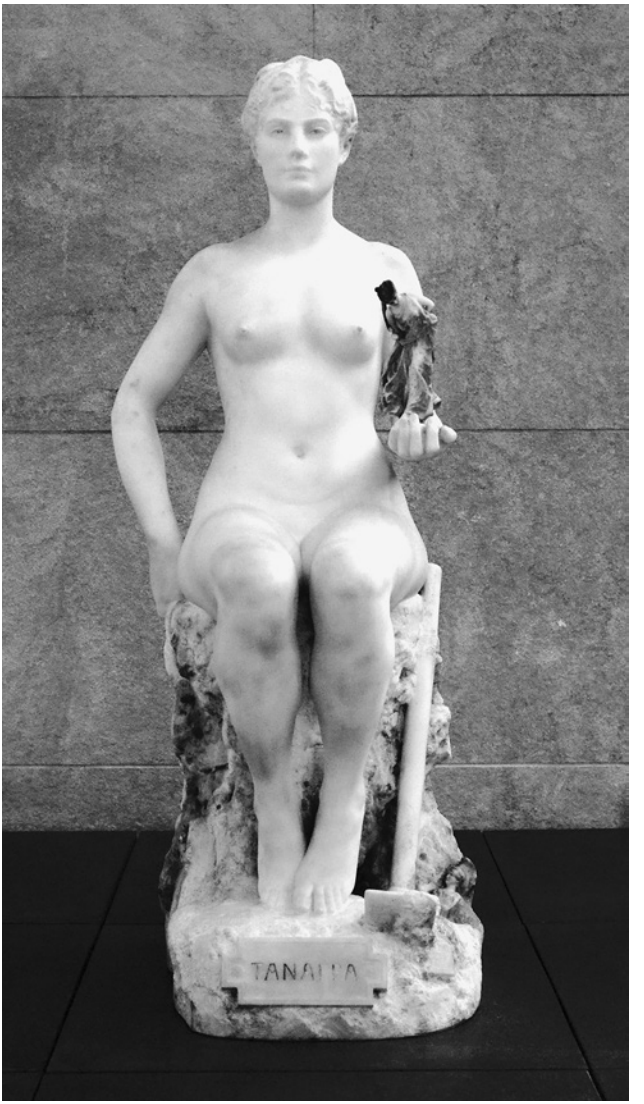


Abb. 1: Jean-Léon Gérôme, Tanagra (1890). Musée d'Orsay, Paris.

Ernst von Wildenbruch: *Der Meister von Tanagra* (1880)

Der preußische Diplomat und Diplomatensohn Ernst von Wildenbruch, später als Hohenzollern-Dramatiker gefeiert und befehdet, hatte sich auf der Bühne noch keineswegs durchgesetzt, als ihm mit der »Künstlergeschichte aus Alt-Hellas« *Der Meister von Tanagra* (1880) ein Anerkennungserfolg auf dem Feld der Erzählprosa gelang.[13] Eine Künstlernovelle[14] größeren Umfangs und zugleich eine historische Novelle mit doch sehr aktuellen, auch räumlich und politisch in unmittelbare Nähe führenden Bezügen. Zunächst widmet sich das im August 1879 abgeschlossene Werk,[15] wie schon der Titel verrät, der Entstehung der Tanagrastatuetten, die Wildenbruch erstmals bei seiner Rückkehr nach Berlin 1877 in den Räumen des Neuen Museums gesehen und bewundern gelernt hatte.[16] Die Berliner Antikensammlung hatte sich führend – fast um jeden Preis[17] – am internationalen Wettlauf um Erwerb der böotischen Terrakotten beteiligt und war mit ihren besten Stücken maßgeblich am repräsentativen – von Wildenbruch als Quelle benutzten – Tafelwerk beteiligt, das der Bonner (später nach Berlin berufene) Archäologe Reinhard Kekulé von Stradonitz 1878 herausgab.[18]

13 Die Buchausgabe erschien im Frühjahr 1880 im Berliner Verlag Steinitz, nach 1882 bei Freund & Jeckel ebenda (9. Aufl. 1900). 1907 brachte der Berliner Verlag Grote eine illustrierte Ausgabe mit Zeichnungen Franz Stassens heraus, die gleichfalls mehrere Auflagen erlebte.

14 Zum Ansehen der Gattung im 19. Jahrhundert und ihrem kunsttheoretischen Potenzial vgl. Angelika Waschinsky, Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. u. a. 1989; Günter Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne, Stuttgart 1991; Christine Anton: Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlernovellen des Realismus, New York u. a. 1998 (sämtlich ohne Referenz auf Wildenbruch).

15 Vgl. den Bericht über die erste Lesung im Brief vom 30. August 1879 in: Briefe von Ernst von Wildenbruch aus den Jahren 1878–1880, hg. von Berthold Litzmann, in: Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn 4 (1909), S. 139–165, hier S. 150–152.

16 Vgl. seinen Brief an Otto Frick vom 7. März 1880, zit. Ernst von Wildenbruch, Gesammelte Werke, hg. von Berthold Litzmann. 3 Reihen, 16 Bde, Berlin 1911–1924, Bd. 1, S. XII.

17 Vgl. Gerhard Zimmer, Tanagrafiguren in den Berliner Museen. Forschung und Ankaufspolitik, in: Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jahrhundert, hg. von Gerhard Zimmer, Mainz 1994, S. 29–39, hier: S. 31–33. Danach wurden die höchsten Preise gerade für Fälschungen bezahlt.

18 Reinhard Kekulé, Thonfiguren aus Tanagra. Nach Aufnahmen von Ludwig Otto, Stuttgart 1878.

Im selben Jahr 1877, in dem Wildenbruch den ersten »überwältigende[n]« Eindruck der Tanagrakunst empfangen haben dürfte, kursierten aber auch schon Zeitungsmeldungen von einer anderen archäologischen Großtat, mit der das Deutsche Reich und die Fördermittel des Kaiserhauses direkt verbunden waren: der Entdeckung der Hermes-Statue im Hera-Tempel von Olympia, die man lange Zeit mit der von Pausanias beschriebenen originalen Marmorskulptur des Praxiteles identifizierte. Ein knappes Jahr später fand man auch den stark beschädigten Rumpf des Dionysosknaben, den dieser Hermes auf dem Arm trug; Ende 1878 schließlich war ein Abguss der Statue im Campo Santo des Berliner Doms zu besichtigen.[19] Noch vor der Ergänzung waren dem kaiserlichen Kronprinzen Fotografien der aufgefundenen Hermes-Figur überreicht worden, begleitet von einem Gedicht des Ausgrabungsleiters Ernst Curtius, das dem antiken Bildhauer selbst in den Mund gelegt ist. Darin spricht sich der Vorbildcharakter, den die gründerzeitlichen Archäologen der griechischen Bildhauerschule zuerkannten und den Wilhelm II. (der Sohn des damaligen Kronprinzen) noch zwei Jahrzehnte später in antimodernistischem Gestus bekräftigen sollte,[20] deutlich genug aus:

Nun aber ist, was lang verloren,
Aus tiefer Grabesnacht befreit,
Mein Hermes stehet, neu geboren,
Vor euch in Jugendherrlichkeit.

Nun seht ihr, wie ich warmes Leben
In kalte Marmoradern trug,
Wie ich den Augen Licht gegeben,
Der Brust den leisen Athemzug.

Und habt ihr nun die Kunstgedanken
In meinem Marmor aufgespürt,
So tretet mit mir in die Schranken
Und zeigt, wie ihr den Meißel führt.[21]

Der Erzähler Wildenbruch setzt hier unmittelbar an. Denn einerseits erweist sich seine auf dramatische Szenen und Schaueffekte zielende Darstellungstech-

19 Vorher erfolgte die Publikation von lithografischen Reproduktionen in: Georg Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben. Ein Originalwerk des Praxiteles, gefunden im Heraion zu Olympia, Berlin 1878.

20 Zur Kaiserrede *Die wahre Kunst* (1901) vgl. Die Berliner Moderne 1885–1914, hg. von Jürgen Schutte und Peter Sprengel, Stuttgart 1987, S. 63 f. und S. 571–574.

21 Kölnische Zeitung, Nr. 73 vom 14. März 1878.

nik als durchaus geeignet, den antiken Figuren eine gewisse Dynamik – und insofern Leben – einzuhauchen. Andererseits zeigt uns seine Erzählung Praxiteles gleichfalls als Meister, Lehrer und Vorbild – für einen Schüler freilich, dem gerade die entscheidenden Qualitäten dieser Bildhauerkunst unerreichbar bleiben.

Denn der ebenso aberwitzige wie reißerische Clou, mit dem Wildenbruchs »Künstlergeschichte« die so unterschiedlichen archäologischen Sensationen der 1870er Jahre zusammenzwingt, besteht eben darin, dass derselbe Jüngling, den Praxiteles zum Modell seiner Hermesstatue wählt, auch zum Begründer der Tanagrakunst wird. Letzteres ereignet sich jedoch erst gegen Ende der Erzählung, die zunächst auf weite Strecken vom Gegensatz zwischen Provinz und Hauptstadt, ländlicher Naivität oder Unschuld und großstädtischer Libertinage beherrscht wird. Praxiteles fährt eigens von Athen nach Tanagra, weil er sich von der Betrachtung eines tatsächlich für diesen Ort bezeugten Rituals[22] Anregungen für sein geplantes Götterbild verspricht, und erkennt im Hermes-Darsteller Myrtolaos auf der Stelle das ›ideale‹ Modell. In einer Mischung von visionärer Kraft und übergriffiger Superiorität begrüßt er ihn sogleich als »Hermes von Tanagra, der du einst wohnen wirst bei dem olympischen Zeus« (W 41).[23]

Die Menschenkenntnis des genialen Bildhauers scheint sich zu bestätigen, wenn wir im Folgenden Näheres über die Vorgeschichte des schwermütig-träumerischen Jünglings erfahren: Das nun schon vom zweiten Ziehvater angenommene Waisenkind ist offenbar von einer tiefen Sehnsucht nach Menschengestaltung erfüllt, die seine Träume bestimmt und sich in heimlichen Versuchen mit Ton äußert. So freudig Myrtolaos die ihm von Praxiteles angebotene Bildhauerlehre in Athen annimmt, so schwer tut er sich dort aufgrund des Widerstands, den seine innerliche Natur dem leichtfertigen Künstlerleben seiner Mitschüler, vor allem aber der tendenziell brutalen Sinnlichkeit entgegenbringt, die er mit zunehmender Klarheit als Grundbedingung praxitelischer Meisterschaft erkennt.

Sinnlichkeit erfüllt das Atelier des Marmorbildhauers mit solcher Totalität, dass sie sogar von den Strahlen der aufgehenden Sonne empfunden wird. In einer für den eigentümlichen Voyeurismus von Wildenbruchs Erzähltechnik, aber auch für ihre manieristischen oder kitschigen Züge kennzeichnenden Weise schildert der Anfang des dritten (unnummerierten) Kapitels das Ein-

22 Vgl. das Pausanias-Zitat in: Reinhard Kekulé, Thonfiguren, S. 6.

23 Zitate aus Wildenbruchs *Der Meister von Tanagra* hier und im Folgenden mit der Sigle W und der Seitenzahl des Abdrucks in Ernst von Wildenbruch, Werke, Bd. 1 (1911), S. 33–120.

dringen der ersten – mit Schmetterlingen verglichenen – Strahlen in die Bildhauerwerkstatt:

> Endlich faßte ein kleiner vorwitziger Sonnenstrahl sich ein Herz und setzte sich mitten in das krause Lockengewirr auf dem Haupte eines träumerisch holdseligen jungen Faun, ein zweiter, schon etwas begehrlicherer Sohn der Sonne, hing sich naschend an die blühenden Lippen der schönen Aphrodite daneben, ein dritter warf sich der Göttin an den Busen und sog sich mit glühendem Kusse zwischen ihren quellenden Brüsten fest. Und die holde Göttin fühlte in ihrem marmornen Leibe die süße Glut der küssenden Lippen; sie lächelte, und an ihrem Lächeln entzündeten sich die steinernen Angesichter rings umher, eine göttliche Heiterkeit wallte und wogte durch den kunstgeschmückten Raum, es sah aus, als höben sich die Glieder, als reckten sich die Arme, und die Geschöpfe des Praxiteles begrüßten ihre und ihres Erzeugers himmlische Mutter, die strahlende junge Sonne von Athen. (W 53 f.)

Bei der erwähnten Aphrodite handelt es sich um die Statue der Aphrodite von Knidos, deren Übergabe an die Gesandten der Insel den Anlass zu einem Fest geben wird, das Wildenbruch zum Höhe- und Wendepunkt der Erzählung ausgestaltet. Denn die Leiterin dieses Festes ist auch das Urbild der Statue: Praxiteles' (damalige) Geliebte Phryne. Die Hetäre wittert in Myrtolaos und seiner – ihm in aller Keuschheit nach Athen gefolgten – Verlobten Hellanodike potenzielle Gegenspieler, die sie notfalls mit Gewalt dem Diktat der Sinnlichkeit unterwerfen will. Hellanodike, die von Anfang an als typische Tanagräerin (oder Thebanerin)[24] in langer Gewandung nach dem Muster der Terrakotten geschildert wird, verweigert sich derartigen Zumutungen und muss zusammen mit Myrtolaos fluchtartig Athen verlassen. Als das Paar einige Tage später die Heimatstadt erreicht, verwandelt sich Hellanodike – immer noch in das blaue Kleid gehüllt, das sie auf Phrynes Fest trug (W 101) – endgültig in eine Tanagrafigur: die in Kekulés Dokumentation auf Tafel I präsentierte Dame in Blau aus der Sammlung des türkischen Gesandten in Athen mit Sonnenhut auf dem Kopf (Abb. 2).

Wie schon in der oben zitierten Passage erleben wir diese Evidenz aus der Außenperspektive. Zuerst sind es – statt der Sonnenstrahlen – die Häuser

24 Die Eleganz der sogenannten Tanagräerinnen wird gelegentlich mit Orientierung an thebanischer Mode erklärt; dem einschlägigen Bericht des Pseudo-Dicaearch (zit. Reinhard Kekulé, Thonfiguren, S. 5) entspricht Hellanodikes erster Auftritt (W 38) mindestens hinsichtlich der roten Schuhe.

Tanagras, die die Tochter der Stadt anblicken und anreden, erst sekundär folgen die Augen des werdenden Künstlers Myrtolaos:

> Still und heiß lag die Mittagssonne über dem Berge von Tanagra, die Häuser der Stadt flimmerten im grellen Lichte und blickten in die schweigende Landschaft zu ihren Füßen wie ebenso viele neugierige Augen herab.
>
> Und jetzt sahen sie, wie an dem Saume des Olivenwaldes dort unten, der wie eine grüne schattige Insel inmitten der glutgedörrten Felder und Berge lag, eine Gestalt erschien, eine schöne schlanke Mädchengestalt, wie sie den breiten, schattenden Hut tiefer in das Gesicht zog, damit ihr die Sonnenstrahlen nicht verwehrten, hinüberzuschauen zu den bekannten geliebten Mauern und Toren; und die Häuser von Tanagra hatten sie erkannt, und wenn sie gekonnt hätten, so hätten sie sich angestoßen und zugeflüstert: »Sie ist wieder da, sie, die wir in unsren steinernen Armen hielten und die uns so treulos entwich, unser Liebling Hellanodike.«
>
> Noch andre Augen aber hatten Hellanodike betrachtet, während sie so, vom Lichte, das Sonnenstrahlen und Baumesschatten um sie her woben, umspielt am Saume des Gehölzes stand, und diese Augen hatten mit tiefer Zärtlichkeit und Trauer auf ihr geruht. Hinter ihr, am Rande eines Baches, der sich durch das Gehölz drängte, saß Myrtolaos, und sah sie an und ward nicht satt sie anzusehen, denn er wußte, daß es heute zum letzten Male geschah. (W 108)

Myrtolaos glaubt nämlich auf seine Braut verzichten zu müssen, da er sich nicht vorstellen kann, dass deren Vater ihm die (in Wahrheit fremdgesteuerte)[25] Entführung verzeihen würde. Es ist dieser Abschiedsschmerz, der das künstlerische Potenzial im Heimkehrer endgültig freisetzt – er sieht Ton im Bachbett und wird, während die Geliebte schläft, umgehend tätig:

> Er fühlte die weiche durchfeuchtete Masse in seiner Hand, er sah auf Hellanodike herab, die sanftatmend in tiefem Schlummer vor ihm hingegossen lag, so daß es aussah, als wollte sie ihm Muße gewähren, jede Linie ihrer Gestalt, jeden Zug ihres Gesichtes zu bleibender Erinnerung in sich aufzunehmen. Da regte sich, aller Vernunft zum Trotz, die alte Lust mit unwiderstehlicher Kraft in seiner Seele, und er beschloß, mit dem letzten Werke seiner Hände sich ein Erinnerungsmal des geliebten Mädchens zu schaffen. Kein Bildwerk sollte es werden, wie sie aus Praxiteles' Händen hervorgingen

25 Die mit der Figur des skrupellosen Lebemanns Mnemarchos verbundene, mehrfach die Grenze des Trivialen streifende Nebenlinie der Handlung kann hier im Hintergrund bleiben.

Abb. 2: Tanagrafigur als Vorbild für Hellanodike
(Reinhard Kekulé, Thonfiguren, Tafel I. Universitätsbibliothek Heidelberg)

und wie er sie in qualvollem Kampfe vergebens zu gestalten versucht hatte, nichts weiter als ein Abbild Hellanodikes; aber ähnlich, so ähnlich als er nur irgend vermochte, wollte er es machen, in jeder Falte des Gewandes, mit dem breitrandigen Hute, den sie so gerne trug, und mit jenem Lächeln, das jetzt so geheimnisvoll über das süße Gesicht hinhuschte, als wenn ein glückseliger Traum ihr von ungeahnter Freude und Zufriedenheit erzählt hätte.

In der Haltung, wie er sie zuletzt am Saume des Olivenwaldes nach Tanagra hinüberblickend belauscht hatte, so beschloß er sie darzustellen, und ohne Säumen ging er an das Werk.

> Als er zu arbeiten anfing, überkam ihn eine innere Glückseligkeit, wie er sie nie gekannt; alles Leid vergangener Stunden, alle Sorgen zukünftiger waren vergessen; ein leichter Wind zog duftend durch den Wald, und es war ihm, als tauchten die kleinen Waldgötter und Liebesgötter hinter den Bäumen empor und träten hinter ihn und blickten leise flüsternd über seine Schulter auf sein Werk. Und als nun wirklich der formlose Ton sich zu einem schlanken Figürchen gestaltete, als jeder Druck und Strich seiner Hände ein neues wärmeres Leben in den zierlichen Körper und die Gewandung hineinzauberte, die den Körper umgab, und als endlich, in kleinstem Maßstabe und dennoch deutlich erkennbar, Hellanodikes Antlitz selbst heraustrat, da mußte er an sich halten, um nicht in lauten Jubel auszubrechen […]. (W 109 f.)

Es ist die schon erwähnte »Dame in Blau«, die Myrtolaos am Ende dieses mystischen, von Eros und Naturgeistern begünstigten Augenblicks in der Hand hält – freilich noch ungebrannt und ohne Farbauftrag. Ihre Porträtähnlichkeit bewährt sich unmittelbar darauf doppelt und dreifach. Die dem Liebespaar treu ergebene Sklavin Chlenusa tritt nämlich von hinten an den Künstler heran, bejubelt die Ähnlichkeit, lässt sie sich vom aufgeweckten Modell bestätigen und führt die Tonfigur bei sich, als sie unmittelbar darauf dem Vater des Mädchens begegnet. Dieser erkennt im rohen Tongebilde nicht nur sofort die langvermisste Tochter, sondern zugleich das Genie des Künstlers, dem er schon darum spontan zu verzeihen bereit ist: »›Muß ich nicht [sc. dir verzeihen],‹ sagte Myronides, ›da du einen solchen Bundesgenossen mitbringst?‹ und er zeigte auf Hellanodikes Bild.« (W 115)

Unmittelbar vorher fragt der Vater: »Man braucht also nicht in Athen zu leben, […] um solches schaffen zu können?« (W 115) Die rhetorische Frage heischt nach Bestätigung, ja nach ergänzender Steigerung: Man darf wohl nicht in Athen leben, wenn man solches schaffen will. Wir erleben die Geburt einer Art Heimatkunst avant la lettre: einer Porträtkunst aus persönlichen Motiven. Sie verträgt sich mit dem allgemeinen Kunstbegriff dieser Erzählung, insofern die Abhängigkeit der künstlerischen Gestaltung von realen Modellen hier – ganz im Gegensatz zu den Prämissen des Klassizismus[26] – als Gesetzmäßigkeit

26 So erklärt schon Winckelmann in den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*: »Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet oder sie sammlet die Bemerckungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern

vorausgesetzt wird. Praxiteles' Hermes ›ist‹ Myrtolaos, seine Aphrodite ›ist‹ Phryne. Diese Werke werden ihren Urbildern aber unter Qualen, mit der ganzen Rücksichtlosigkeit des großen Künstlers abgewonnen. Für die Hermesstatue muss Myrtolaos einen ganzen Tag Modell stehen, er bricht dabei fast zusammen und wurde nur aufgrund seiner kritischen inneren Verfassung zu diesem Zeitpunkt herangenommen; der empfundene Schmerz macht ihn als Modell nur noch geeigneter:

> Kein Wort wurde gesprochen, und der einzige Laut, den man vernahm, war das leise Stöhnen des Jünglings, in dem die Aufregung der schlaflosen Nacht eine tiefe Ermattung hervorgerufen hatte.
>
> Praxiteles hörte es nicht und sah nicht sein bleich und bleicher werdendes Gesicht. Stumm und beinahe mit Grausen blickte Myrtolaos auf den Mann, der an seinem Werke wie der Tiger über seinem Raube saß. (W 87)

Der autonome Kunstanspruch, will uns Wildenbruch vermitteln, ist mit Menschenopfern erkauft. Die heteronom entstandene (nur den Anspruch eines »Erinnerungsmals« erhebende) Porträtkunst des »Meisters von Tanagra« steht dagegen im Zeichen der Menschenliebe. Folgerichtig gründet Myrtolaos eine Familie, während Praxiteles auf Dauer bindungslos bleibt. Dafür, dass diese Familie auch eine materielle Subsistenz besitzt, sorgt wiederum die Magd Chlenusa, indem sie mehrere der gebrannten und – zumeist mit einem »sanfte[n] Himmelblau« (W 116) – bemalten Figuren nach Athen bringt, um ihren Meister »berühmt« zu machen: »In Tanagra drängt jetzt alles Volk zum Hause des Myronides, in dem er wohnt und schafft, denn keiner will sein, der nicht eine Figur von seinen Händen besäße.« (W 117) Die technische Reproduzierbarkeit als wirtschaftlicher Faktor bleibt in der Erzählung unerwähnt.

Auch Praxiteles kauft die nach Athen exportierten Figuren und macht bei derselben Gelegenheit Myrtolaos ein verkleinertes Modell der Hermesstatue zum Geschenk, die er jetzt erst vollendet und offenbar nur deshalb vollenden kann, weil ihm die künstlerische Veranlagung und schicksalhafte Bestimmung des Dargestellten vollständig aufgegangen sind. So wird am Schluss eine Art Gleichgewicht zwischen dem großen und dem kleinen Künstler, dem Monumental- und dem Miniaturbildhauer, hergestellt. Eine arbeitsteilig-hierarchische Koexistenz deutet sich an, wie sie der Dramatiker Wildenbruch der Gestalt seines Christoph Marlow im gleichnamigen Trauerspiel (1884) versagt; dieser

desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben« (Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. von Helmut Pfotenhauer u. a., Frankfurt a. M. 1995, S. 223).

verzehrt sich in der gefühlten Konkurrenz zum überlegenen Genie Shakespeare und wird erst im Sterben durch dessen souveränes Entgegenkommen von seinen Selbstzweifeln und dem Verdacht der Geringschätzung erlöst.

Gottfried Kinkel: Tanagra. Idyll aus Griechenland (1883)

War Wildenbruchs Prosaerzählung *Der Meister aus Tanagra* ein Debüt, so Gottfried Kinkels Versdichtung *Tanagra* ein »Schwanengesang«.[27] Der im Vormärz vielfältig hervorgetretene Autor erlebte noch den Vorabdruck in Westermanns *Monatsheften* (1882),[28] nicht aber mehr die im Druck noch von ihm überwachte Buchausgabe der 1880/81 entstandenen Dichtung im selben Verlag (1883).[29] Dabei nimmt schon das Werk selbst explizit auf den Tod Bezug, indem es sich in den Rahmenpartien als tröstende Phantasie zur Linderung der Trauer um den Verlust der jüngsten Tochter Gerda Kinkel (1867–1879) ausgibt. Überhaupt stoßen wir allenthalben auf eine persönliche Einfärbung, im Grunde schon bei der Wahl der Gattung und des Protagonisten. Denn Kinkel war als Dichter letztlich nur mit einem Werk beim allgemeinen Publikum durchgedrungen: dem in zahlreichen Auflagen verbreiteten, schon 1841 entstandenen Versepos *Otto der Schütz*.[30] *Der Grobschmied von Antwerpen* (1868), Kinkels zweiter – erst mit großer Verspätung vollendeter[31] – Versuch im gleichen Genre, galt der Biografie des flämischen Malers Quentin Massys.[32] Wenn Kinkel jetzt im dritten Anlauf einen epischen Helden kreiert, der erst Künstler, dann Krieger war (und im Zuge der geschilderten Handlung zur Kunst zu-

27 So der Ausdruck der *Allgemeinen Kunst-Chronik* 9 (1885), S. 234.

28 Gottfried Kinkel, Tanagra. Eine Erzählung aus Griechenland, in: Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte 26, Bd. 52, April 1882, S. 1–27.

29 Gottfried Kinkel, Tanagra. Idyll aus Griechenland, Braunschweig 1883. Zitate danach im Folgenden mit der Sigle K und Seitenzahl. Vgl. Hermann Rösch-Sondermann, Gottfried Kinkel als Ästhetiker, Politiker und Dichter. Bonn 1982. Neu formatierte, mit Registern versehene Ausgabe, Bonn 2021, S. 355–363.

30 Erstmals gedruckt in Kinkels *Gedichten* (1843). Seinen buchhändlerischen Siegeszug trat das Werk mit der Einzelausgabe mit Goldschnitt (1846) an. Eine neuere Interpretation bietet: Bernhard Walcher, Vormärz im Rheinland. Nation und Geschichte in Gottfried Kinkels literarischem Werk, Berlin und New York 2010, S. 218–230. Einen Rückbezug der *Tanagra*-Dichtung auf das Erstlingsepos kann man schon darin erkennen, dass der Protagonist hier wie da eingangs mit dem Schiff anlandet.

31 Eine fragmentarische Vorstufe erschien im *Morgenblatt für gebildete Leser* 1846.

32 Vgl. Wolfgang Beyrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. Darstellung und Briefwechsel, Bonn 1979, S. 133–138.

rückkehrt), verspricht er gleichsam eine Zusammenführung der beiden divergierenden Vorgängerdichtungen.

Und eine Spiegelung der eigenen Entwicklung! Denn Kinkel selbst wurde durch die letzten Phasen der Märzrevolution aus einer produktiven Phase literarischer und wissenschaftlicher Arbeit herausgerissen. Seine Gefangennahme durch preußische Truppen nach einer Kriegsverletzung im Juni 1849 führte statt der allgemein erwarteten Hinrichtung zu einer Zuchthausstrafe und diese wiederum – dank der Befreiung durch Carl Schurz im November 1850 – direkt ins englische Exil. Auch dort war Kinkel noch als politischer Agitator tätig, überwiegend aber mit der Fristung seines Lebensunterhaltes durch Vortrags- und Lehrtätigkeit beschäftigt. Erst der Ruf auf einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte am Zürcher Polytechnikum (der heutigen Eidgenössischen Technischen Hochschule) 1866 versetzte ihn wieder in die Lage, in größerem Maßstab dichterische und künstlerische Interessen zu verfolgen. Daneben brachte ihn diese Berufung auch in direkte Berührung mit antiken Kunstwerken. Denn zu Kinkels dienstlichen Obliegenheiten gehörte die Betreuung der Archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums in ständiger (und keineswegs konfliktfreier) Abstimmung mit dem archäologischen Lehrstuhl der Universität Zürich;[33] er dürfte also schon früh Gelegenheit gehabt haben, die von dessen Inhaber Karl Dilthey in Athen erworbenen »schönen Terracotten von Tanagra«[34] in Augenschein zu nehmen.

Diltheys gemeinsam mit dem Winterthurer Fabrikanten und Numismatiker Friedrich Imhoof-Blumer unternommene Griechenland- und Süditalienreise 1875/76 diente nicht zuletzt dem Zweck, die anfangs ausschließlich aus Abgüssen bestehende Sammlung um antike Originale zu erweitern und in der wissenschaftlichen Wahrnehmung zu stärken. Das gelang insofern, als einige der damals angekauften Tonfiguren – wie die noch zu erwähnenden ballspielenden Eroten – hohen ästhetischen Reiz besaßen und umgehend Eingang in den engeren Kanon der Tanagrakunst fanden.[35] Das misslang jedoch letztlich spektakulär, indem sich ein beträchtlicher Teil der damaligen Ankäufe, darunter gerade jene Vorzeigestücke, als moderne Kopie oder Fälschung herausstellte.[36] Dilthey

33 Vgl. die Auszüge aus dem Briefwechsel mit Karl Dilthey: ebd., S. 417–428.

34 Vgl. die Erwähnung in: Gottfried Kinkel, Das Kupferstich-Cabinet des Eidgenössischen Polytechnikums, Zürich 1876, S. II.

35 Vgl. Reinhard Kekulé, Thonfiguren, Tafel IV–VI und XII.

36 Vgl. das umfangreiche Kapitel »Fälschungen« (mit 14 Katalognummern) in: Christina Peege, Die Terrakotten aus Böotien der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich, Zürich 1997, S. 43–59. Ausschlaggebend war jeweils eine 1997 in Oxford durchgeführte Thermolumineszenzanalyse. Für weiterführende Hinweise danke ich dem Kurator der Sammlung Martin Bürge.

selbst wurde bei näherer Betrachtung seiner Erwerbungen bald misstrauisch und reagierte zeitweilig schon auf die Erwähnung von Tanagrafiguren mit einer Nervenkrise.[37] Kinkel nahm die attraktivsten Stücke der Zürcher Sammlung wohl eher arglos wahr, obwohl er sich der Problematik einer neuzeitlich fingierten Antike grundsätzlich bewusst war und ihr als Wissenschaftler sogar aktiv nachging. So enthält seine Studiensammlung *Mosaik zur Kunstgeschichte* (1876) gleich zwei Beiträge zur Thematik der Antikenrestauration[38] oder -nachbildung. Darin vertritt Kinkel unter anderem die These, der sogenannte Arrotino oder Messerschleifer der Uffizien, damals wie heute allgemein für die römische Kopie eines pergamenischen Originals gehalten, sei in Wahrheit ein Werk des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus der Schule Michelangelos.[39]

Eine moderne, und noch dazu betont subjektive, Nachbildung ist natürlich auch das »Idyll aus Griechenland«. Die Naturschilderungen der ersten Seiten verknüpfen romantische Reisesehnsucht mit realistischer Wirklichkeitsnähe. Das Fremdheitsgefühl, das den Heimkehrer beim Betreten seiner Vaterstadt erfüllt (K 18 f.), erinnert an die quälende Erfahrung des Emigranten, der in Deutschland nie vollständig rehabilitiert beziehungsweise amnestiert wurde und das 1871 gegründete neue Reich mit dem Argwohn des eingefleischten Republikaners betrachtete. An den damaligen Aufschwung der Schlachten- und Historienmalerei eines Georg Bleibtreu etwa oder Anton von Werner gemahnen die großformatigen Wandgemälde, die Praxias in einem früher vernachlässigten Raum seines eigenen Hauses erblickt (K 45 f.). Sie stellen die Siege Alexanders des Großen dar, der für die antiken Griechen – so vermittelt es Kinkels Erzählung – vorübergehend die nationale Einheit erkämpft hat.

Praxias, der im Geiste desselben Ideals für einen der Diadochen Militärdienst geleistet hat, bekehrt sich in Tanagra erneut zur Kunst, der er gleichsam in mehreren Schritten nahekommt. Zunächst begegnet er einer eindrucksvollen Artemis-Statue, dann ihrem Modell und schließlich ihrem Schöpfer: dem älteren – von ihm seit Jugendzeiten verehrten – Bildhauer Agathon aus Athen, von den Stadtvätern nach Tanagra berufen (und in Praxias' Haus einquartiert), um für den Dionysostempel eine Kultstatue zu schaffen.[40] Im Dialog zwischen dem

37 »Das Wort Tanagreer-Terrakotten bewirkt mir jetzt immer einen gewissen urto di nervi [Nervenschlag]« (Dilthey an Imhoof-Blumer, 8. März 1876 [?], zit. ebd., S. 12).

38 Vgl. Gottfried Kinkel, Wer hat den farnesischen Stier ergänzt?, in: Ders., Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 29–48.

39 Die Statue des Messerschleifers in Florenz, ein Werk des sechszehnten Jahrhunderts, in: ebd., S. 57–107. Zur skeptischen Reaktion des Michelangelo-Biographen Herman Grimm vgl. Wolfgang Beyrodt, Kinkel, S. 443–445.

40 Als Vorbild diente offenbar der bei Pausanias erwähnte Kalamis, von dem die Dionysosstatue aus parischem Marmor stammt (Reinhard Kekulé, Thonfiguren, S. 6).

Abb. 3: Ballspielende Eroten, angeblich hellenistisch aus Tanagra.
© Archäologische Sammlung der Universität Zürich Inv. 2329 F, 2330 F, 2331 F, 2332 F.
Foto: Frank Tomio.

Heimkehrer, der sich auf seine künstlerischen Anfänge besinnt, und dem prominenten Gast kommt es wie in Wildenbruchs Novelle zu einer gegenseitigen Spiegelung und Abgrenzung differierender Kunst- beziehungsweise Skulpturkonzepte. Die Polarität ist hier allerdings nicht hierarchisch oder moralisch, sondern historisch-politisch angelegt: als Übergang von einer älteren aussterbenden zu einer fortschrittlichen neuen Kunstpraxis.

Praxias vertritt dabei die Innovation. Unmittelbar nach seiner Ankunft nutzt er das leerstehende Atelier zur Erfindung der Tanagrakunst, die er dem mit parischem Marmor zurückkehrenden Altmeister unmittelbar darauf präsentiert. Die frischgeformten Tonfiguren zeigen Darstellungen aus dem Alltagsleben: ein den Wasserkrug auf dem Kopf tragendes Mädchen, einen fliegenden Händler mit Bauchladen und ballspielende Knaben. Deren geflügelte Vorbilder in der Zürcher Sammlung (Abb. 3) qualifizierten sich schon deshalb zu Exempeln einer lebensnahen Kunstpraxis (und zur Anregung für ein Gedicht Frieda Ports)[41], weil sie selbst – als Fälschungen aus den 1870er Jahren – am vernied-

41 Nämlich die Ode *Aus Tanagra*, erwachsen aus der Betrachtung von »Genien aus dem Grabe / Eines Kindes, lieblich in Stein gebildet / Und beflügelt«: »Noch die Spur lebendiger Farben tragen / Diese Kunstgebilde, wir sehen die zarten / Staunend nach Jahrtausenden kaum verändert« (Frieda Port, Gedichte, Berlin 1888, S. 137). Als Anregung könnte die Abbildung der Zürcher Figuren bei Reinhard Kekulé (Thonfiguren, Tafel IV/V) gedient haben.

lichenden Kinderbild des 19. Jahrhunderts teilhatten.[42] Den Ball freilich muss die Phantasie ergänzen:

> Nun sieh die Knäbchen hier: sie werfen Ball,
> Auf ihren Beinchen stehn sie fest und drall
> Und blicken über sich; der eine schlug
> Aufwärts den Ball, wie lauern sie so klug,
> Wie streckt sich jedes Händchen voll Verlangen
> Den Flüchtling noch in freier Luft zu fangen.
> Doch fällt er, glüht der Eifer auf in allen,
> Sie greifen zu und purzeln hin und fallen. (K 40)

Derartigen Genreszenen stand der Kunsttheoretiker Kinkel früher nicht unkritisch gegenüber.[43] In *Tanagra* unterstreichen sie den Realismus-Anspruch des Bildhauers: »So wie ich's sah, wie's lebend zu mir sprach, / So macht ich's nach« (K 40). Der Volkstümlichkeit der Gegenstände entspricht der Wille zur Breitenwirkung durch Verbilligung der Produktion – durch den Rückgriff auf kostengünstiges Material und durch Einführung der Reproduktionstechnik. Mit nahezu sozialdemokratischem Zungenschlag entwirft Praxias seine Vision einer ›Kunst fürs Volk‹:

> Wer Erz und Marmor nicht erwerben kann,
> Hier ist gesorgt, daß auch der arme Mann,
> Wenn heim vom Feld er bringt die schwere Garbe,
> Beim eignen Herde nicht der Anmuth darbe.
> […]
> Sieh, was ich noch erfand! Den Gips gegossen
> Hab' ich um eins, und aus der Form entsprossen
> Stehn hier noch zwanzig sauber ausgeprägt;
> Jedes, du siehst, der Mutter Gleichniß trägt.
> Nun jedem Köpfchen gilt's ein einzeln Leben
> Mit scharfem Stäbchen modelnd noch zu geben;
> Schnell wird's gebrannt, denn dauernd soll es sein,
> Ein armer Obolos, und es ist dein. (K 41 f.)

42 Vgl. Christina Peege, Terrakotten (Anm. 36), S. 56–59 (Katalog Nr. 22–25, jeweils als »Putto« bezeichnet). Es handelt sich um die Inventarnummern F 2329–2332, beschrieben als »Ballspielende Eroten« in: H[ugo] Blümner, Die archaeologische Sammlung im Eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich, Zürich 1881, S. 187.

43 Vgl. Hermann Rösch-Sondermann, Kinkel, S. 130 f.

Für dieses volkspädagogische Projekt, das unmittelbar an Kinkels eigene Bemühungen um ›Volksbildung‹ erinnert[44] und genuin sozialdemokratische Initiativen wie die Errichtung von Volksbühnen vorwegnimmt,[45] gewinnt der Protagonist als Partner sogar den alten Agathon, der bisher in Marmor und für sakrale Zwecke gearbeitet hat – und zwar auf höchstem künstlerischem Niveau –, aber weitsichtig das Ende der bisher von ihm bedienten religiösen Kunstpraxis heraufziehen sieht. Denn die von reichen Stadtfürsten in Auftrag gegebenen Prachtbauten in Pergamon und anderen Orten der kleinasiatischen Küste ändern nichts daran, dass die eigentliche Basis griechischer Tempelkunst in der hellenistischen Epoche im Schwinden begriffen ist:

> Jüngling, die Zeit wird für den Bildner schwer!
> Wohl mögen drüben überm Inselmeer
> In Asien stolz die neuen Städte glänzen,
> Die meilenlang die Wand mit Bildwerk kränzen
> Und auf dem Markt mit Riesengruppen prunken;
> Doch es erlosch der echte Altarfunken.
> […]
> Wir glauben selbst an das nicht, was wir schaffen.
> Die Herzen sind verglüht, der Witz der Spötter
> Vertrieb die Götter! (K 36 f.)

Kinkels Agathon beschreibt sehr genau die Situation, in der sich laut Nietzsche die griechische Tragödie befand, nachdem Euripides den Geist des Sokrates auf die Bühne gebracht hatte: Der »große Pan« ist auch für die bildende Kunst gestorben![46] Die für den Hellenismus gültige Epochendiagnose lässt sich

44 Kinkel hat seit Sommer 1843 neben seiner Lehre an der Bonner Universität zunächst in Bonn, dann in Köln »freie[] Vorträge[] vor gemischtem Zuhörerkreise« (also auch vor Damen) insbesondere zur Kunstgeschichte gehalten (Gottfried Kinkel, Selbstbiographie 1838–1848, hg. von Richard Sander, Bonn 1931, S. 147) und diese Tätigkeit in England, der Schweiz und Deutschland konsequent fortgesetzt. Der *Allgemeinen Deutschen Biographie* gilt er daher 1910 als »einer der thätigsten Vorbereiter der modernen Volkshochschulbewegung« (Bd. 55, S. 522). Vgl. Susanne Barth, Wanderlehrer, Redner, Vortragende. Mobile Lehrkräfte und ihre Vorträge in der Volksbildung im 19. Jahrhundert, Wiesbaden 2020, S. 164 f.

45 Vgl. Herbert Scherer, Bürgerlich-oppositionelle Literaten und sozialdemokratische Arbeiterbewegung nach 1890. Die ›Friedrichshagener‹ und ihr Einfluss auf die sozialdemokratische Kulturpolitik, Stuttgart 1974; Gertrude Cepl-Kaufmann, Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis, München 1994, S. 242–254 (»Die Kunst dem Volke«).

46 Vgl. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig 1872, S. 69 und S. 55.

selbstverständlich auf Kinkels eigene Zeit übertragen. Mit der Hegel'schen Philosophie – in *Tanagra* fällt das Wort »Weltgeist« (K 13) – und der Religionskritik der 1830er und 1840er Jahre, die für Kinkel selbst zu grundlegender Neuorientierung führte, war gleichfalls keine Basis mehr für eine sakrale Kunstproduktion von gesellschaftlicher Bedeutung gegeben. Das geschichtswissenschaftliche Deutungsmuster der Säkularisierung, dem Kunsthistoriker Kinkel ohnehin geläufig,[47] verbindet sich in der Rede des Bildhauers mit dem Selbstverständnis einer Epigonengeneration, das schon Kinkels Jugendfreund Emanuel Geibel – in der Ballade *Der Bildhauer des Hadrian* (1856) – in ein (spät-) antikes Gewand gehüllt hatte:

> O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
> Daß sie kein großer Puls durchbebt,
> Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
> Im Künstler nach Gestaltung strebt […].[48]

Ausgenommen von solcher ideellen Auszehrung sind in Kinkels Verserzählung sowohl die realistische Kleinkunst eines Praxias als auch die hier durch Agathons Tochter Helena vertretene Malerei. Mit ihren Historienbildern großen Stils nimmt jene offenbar einen gesellschaftlichen Auftrag wahr. Darüber hinaus beteiligt sich Helena am Volkskunst-Projekt der beiden Bildhauer, indem sie von sich aus – unter Berufung auf die polychrome Eros-Statue des Praxiteles in Thespiä (K 50 f.) – die Ergänzung der Terrakotten durch Bemalung vorschlägt und sogleich exemplarisch durchführt:

> Kaum daß der Thon das Naß begierig trinkt,
> Schau, wie er mild in Silberschimmer blinkt,
> Und wie die Farbe, die er erst gehaßt,
> Er gierig jetzt mit zäher Liebe faßt.
> Blau fließt der Mantel ab in seinen Falten,
> Rosig das Kleid, vom Purpurgurt gehalten;
> Goldbraunes Haar umspielt die vollen Wangen,
> Wo leisgehaucht schon sanfte Rosen prangen.
> Die Lippe will im Odemzuge beben,
> Und durch die Farbe bricht das warme Leben. (K 51 f.)

47 Die Idee der Säkularisierung liegt schon Kinkels frühem Aufsatz *Weltschmerz und Rococo* (entst. 1841) zugrunde; vgl. Hermann Rösch-Sondermann, Kinkel, S. 112 f.

48 Emanuel Geibel, Neue Gedichte, Stuttgart, Augsburg 1856, S. 195.

Die Verlebendigung der Tonfigur erinnert an das Pygmalionwunder,[49] und das durchaus zu Recht, denn Liebe ist auch hier im Spiel. Helena bringt nämlich ihr eigenes Abbild zum Leuchten. Praxias, der sie zufällig am ersten Abend seiner Rückkehr beobachtet und die Ähnlichkeit mit der Artemisstatue ihres Vaters sofort erkannt hat, ist von ihrer – in künstlerischer Überhöhung gespiegelter – Frauenschönheit so stark beeindruckt, dass er bei seinen Tonexperimenten unwillkürlich ein Abbild von ihr herstellt, dem er auch größere Sorgfalt als den übrigen Figuren zuwendet. Wir erkennen darin ein zentrales Motiv aus Wildenbruchs Novelle wieder: Die Erfindung der Tanagrakunst verläuft nicht als rationaler, geschweige denn als kommerzieller Akt, sondern ist inspiriert durch erotische Affekte. Ganz zuletzt enthüllt Praxias vor Agathon, dessen Verwandtschaft mit Helena ihm zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt ist, das im Stil einer sitzenden Tanagrafigur gehaltene Helena-Porträt:

> Aus der Erinnrung schuf er nach die Züge,
> Das edle Haupt, des Leibes fein Gefüge.
> Wie er sie schaute, sitzt sie, das Gesicht
> Sanft auf den Kranz hinsenkend, den sie flicht.
> Der Alte, der das Urbild gleich erkennt:
> Das, ruft er, ist, was man ein Wunder nennt! (K 43)

Ebenso spontan erkennt wenige Augenblicke später die Malerin in der Tonfigur sich selbst. Mehr noch: Sie erkennt zugleich die Emotionen, die den Künstler bei deren Anfertigung geleitet haben. Das Liebespaar bedarf keines verbalen Geständnisses mehr.

Aus größerer Distanz betrachtet, tut sich natürlich ein gewisser Widerspruch zwischen den beiden Funktionen auf, die Kinkel der Tanagrakunst im Moment ihrer Entstehung zuschreibt: als Kunst fürs Volk zur Befriedigung ästhetischer Grundbedürfnisse und als Porträt, in dem sich die nachgebildete Person wiedererkennen lässt, ja dem sie geradezu die persönlichen Gefühle des Künstlers für sich selbst entnehmen kann.

49 Zu den grundsätzlichen Implikationen, die in dieser Anspielung enthalten sind, vgl. Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1997.

Gerhart Hauptmann: *Das Märchen vom Steinbild* (entst. 1885/86)

Im Werk Gerhart Hauptmanns, so umfangreich es ist, finden sich keine expliziten Referenzen auf Tanagrafiguren. Wohl aber hat sich der relegierte Kunststudent noch Jahre nach dem Scheitern seiner Bildhauerkarriere intensiv mit der Frage der Statuenbemalung beschäftigt, auf die sich die Auseinandersetzung mit den böotischen Funden in Künstlerkreisen im Laufe der 1880er Jahre zunehmend fokussierte. Einen starken Hinweis darauf geben die Berichte über das vom Verein Berliner Künstler ausgetragene Sommerfest 1886. In der Inszenierung von Julius Stinde kam damals eine von Emil Jacobsen entworfene Pantomime *Der Bildhauer von Tanagra* zur Aufführung, »in welcher der Sieg der farbigen Plastik über den farblosen Marmor behandelt wurde«.[50] Einen solchen »Sieg der Polychromie über das veraltete Ideal der weißen Bildwerke«[51] hat es in Wahrheit natürlich nur in der Wahrnehmung der Antike im 19. Jahrhundert gegeben, aber wie soll eine Pantomime dergleichen Differenzierungen zur Darstellung bringen, zumal das Ganze kaum mehr als ein großer selbstironischer Spaß sein sollte?[52]

Ende 1885 fand in der Berliner Nationalgalerie eine »Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke« statt, die von Georg Treu, dem Direktor der Dresdner Antikensammlung, kuratiert wurde und zweifellos als Werbung für eine polychrome Plastik – auch als Option moderner Künstler – zu verstehen war.[53] Der Katalog verzeichnete, teils aus Privatbesitz, ein Dutzend Figuren aus Tanagra.[54] Gerhart Hauptmann besuchte die Ausstellung, auf der die Medusa Rondanini gleich doppelt, nämlich in farbigem Zement und in weißem Gips, zu sehen war,[55] zusammen mit seinem (damaligen) Freund Adalbert von Hanstein und brachte danach die *Gedanken über das Bemalen der Statuen* zu Papier, die mit

50 Georg Voß, Das griechische Fest im Berliner Ausstellungspark, in: Die Kunst für Alle 1 (1885/86), S. 286–290, hier: S. 289.

51 Allgemeine Zeitung, Nr. 183 vom 4. Juli 1886, S. 2682.

52 Vgl. den Bericht der *Kölnischen Zeitung*: »Die Schauspieler mit den antiken Masken, die zufälligerweise niederträchtig moderne Fratzen darstellten, wirkten außerordentlich erheiternd, namentlich die drei griechischen Gerichtsvollzieher, die in den ungelenken Bewegungen, wie man sie auf den Basreliefs aus der frühen Kunst erblickt, in regelmäßigen Zwischenräumen mit überaus lächerlicher Wichtigkeit den Bühnenraum durchschritten« (Nr. 175 vom 26. Juni 1886, 2. Blatt).

53 Vgl. Adolf Rosenberg, Die Färbung der Marmorskulpturen, in: Die Grenzboten 45 (1886), S. 274–280.

54 Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin, Berlin 1885, S. 12–14, Nr. 21, 27, 29, 31, 38–46.

55 Ebd., S. 15, Nr. 56 f.

erheblicher Verspätung 1887 in der *Deutschen Universitäts-Zeitung* erschienen. Die »Chromoplastik« wird darin rigoros abgelehnt: »Meiner festen Überzeugung nach ist das Bemalen der Statuen dem Wesen der Kunst, insonderheit dem der Bildhauerkunst, zuwider.«[56] Die Begründung lautet anders, als man sie von einem angehenden Naturalisten erwarten würde: »Der Zweck aller Kunst ist nicht die absolute Naturnachahmung, weil diese letztere eine Unmöglichkeit ist.« (H VI 896) Alle diesem Ziel dienenden Hilfsmittel gehören für den jungen Hauptmann in den Bereich der »Kunstfertigkeit« (H VI 897), einer nachgeordneten äußeren Technik, die vom »Wesen der Kunst« ablenke.

Die überscharfe Ablehnung verdeckt wohl innere Zweifel. Zwar befand sich der künftige Dramatiker mit seinem Verdikt der Statuenbemalung im Einklang mit den Autoritäten der akademischen Ästhetik. Moriz Carriere etwa hatte im zweiten Band (1873) seiner *Idee des Schönen* Marmor und Bronze als vorrangige Materialien des Bildhauers gewürdigt und ihre Bemalung ganz im Sinne des Klassizismus als Horrorvorstellung abgetan – den Schlusseffekt einer Versdichtung Hauptmanns[57] erstaunlich genau antizipierend:

> Der Mensch ist kein angestrichener Klotz oder Stein, aber die gemalte Staue wird gar leicht dazu; sie bleibt hinter der Natur zurück und lügt ein Leben das sie nicht hat, und der Widerspruch der Unbeweglichkeit und Starrheit mit diesem Heuchelscheine wirkt, wie bei den Wachsfiguren, keineswegs erhebend oder erquickend, sondern abstoßend, ein gespenstiges Grauen erregend; der Widerspruch und die Lüge sind häßlich.[58]

Die beiden Gedichte aber, in denen sich Hauptmann um die Mitte der 1880er Jahre mit der Provokation der Farbe in der Skulptur auseinandersetzt, stellen gleichsam das Ideal des Klassizismus auf den Prüfstand. Sie waren für das verlegerisch verunglückte *Bunte Buch* (1888) vorgesehen und erblickten nach dem Scheitern dieser Publikation erst Jahrzehnte später im vollen Sinne das Licht der Öffentlichkeit.[59] Die durch den uns schon bekannten Archäologen Ernst Curtius angeregte Ballade *Hoch im Bergland von Arkadien* erzählt vom Nie-

56 Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe, hg. von Hans-Egon Hass u. a. Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1962–1974 [im Folgenden: H], Bd. 6, S. 896.

57 S. u. mit Anm. 65.

58 Moriz Carriere, Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist, Kunst, Teil 2: Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie, Leipzig 1873, S. 133. In die dritte, vermehrte Auflage hat Carriere 1885 eine wohlwollende Bemerkung über Tanagrafiguren eingefügt (S. 152).

59 Abgesehen von einem bibliophilen Nachdruck (1924), kam es erst 1942 in Abt. I, Bd. 1 der Ausgabe letzter Hand zur Wiederveröffentlichung zu Lebzeiten.

dergang eines pelasgischen Kults. Ursprünglich opferte das Bergvolk nämlich dem »unsichtbaren Gotte Zeus« (H IV 70); nach dem Aufkommen rationalistischer Zweifel an dessen Existenz wenden sich die Pelasger aber mehrheitlich dem Kult kleiner Idole zu, die sie von phönizischen Kaufleuten erwerben:

> Sieh, da zogen bunte Segel
> in die Bucht, und bunte Waren
> tauchten aus der Schiffe Leibern
> und umsäumten licht den Strand. (H IV 71)

Als Quelle diente Hauptmann das Kapitel »Die Vorzeit der Hellenen« in Curtius' *Griechischer Geschichte* (1858).[60] So genau er sich im Faktischen an seine Vorlage hält – das Motiv der Buntheit fehlt dort völlig, bei Curtius geht es nur um die Opposition zwischen Bilderdienst und abstrakter Religion. In Hauptmanns Nacherzählung jedoch wird daraus ein ähnlicher Gegensatz wie der zwischen weißen Marmorstatuen und bunten Tanagrafiguren. Denn auch die Kleinheit der neuen Götterbilder spielt eine Rolle:

> Ach, der Gott war so gefügig,
> konnte nachts am Herzen schlafen,
> wurde warm in heißen Küssen,
> konnte überredet werden
> und gestraft, wo er versagte. (H IV 72)

Eindeutiger auf den künstlerischen Bereich ist die umfangreiche Versdichtung *Das Märchen vom Steinbild* bezogen, für deren verschlüsselte allegorische Struktur bis heute keine überzeugende Gesamtdeutung gefunden wurde.[61] Das hängt wohl auch mit einer inneren Unentschiedenheit des Werks zusammen, das Hauptmann im Januar 1886 durch Max Kretzer vergeblich der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* anbieten ließ. Dem angehenden Naturalisten ist das klassizistische Erbe in Reinkultur sichtlich unheimlich. Und um eine »Geschichte des Erben«, mit Rudolf Borchardt zu reden,[62] handelt es sich dem

60 Ernst Curtius, Griechische Geschichte, Bd. 1. 5. Aufl., Berlin 1878, S. 46–48. Exemplar Hauptmanns mit frühen Anstreichungen im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner. Hauptmann hörte im Wintersemester 1884/85 Curtius' Vorlesung »Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen«.

61 Vgl. Peter Sprengel, Abschied von Osmundis. Zwanzig Studien zu Gerhart Hauptmann, Dresden 2011, S. 34–50.

62 Rudolf Borchardt, Geschichte des Erben, in: Ders., Poetische Erzählungen, Berlin 1923, S. 105–147. Zu den Prämissen vgl. Stefan Willer, Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne, Paderborn 2014.

Rahmen nach. Dabei wird der Lieblingssohn, von dem das Großgedicht handelt, keineswegs privilegiert bedacht: Von den vielen Schlössern, die sein Vater besaß, erbt er lediglich ein fernab im Walde gelegenes, das ihm vorher vollständig unbekannt war. So menschenleer er das Gebäude antrifft, so prachtvoll ist doch die Fassade, so üppig die Ausstattung mit Kunstwerken und so intensiv die Wirkung des verschlossenen Raums, der teils als »Tempel«, teils als »Kapelle« bezeichnet wird. Abgeschiedenheit und Isolation der ganzen Anlage spiegeln und konzentrieren sich in diesem Kunstschrein aus Marmor in einer Weise, die vom lebensdurstigen Erben beim ersten Anblick geradezu als existenzielle Bedrohung empfunden wird:

> […] er sieht ein starres Steinbild,
> weiß und stumm und still, nichts weiter,
> in der Mitte eines Tempels,
> rings umzirkt von Marmorsäulen;
> und er sieht's und ist erkältet,
> ist erkältet bis ans Herz
> Weinend stürzt er durch die Gänge
> rückwärts bis zur Eingangspforte […] (H IV 106)

Das Übermaß an Aura ist nicht tolerabel; diese Form von Klassizismus kann nicht beerbt werden. Der Fortgang des Erzählgedichts handelt von den unterschiedlichen und insgesamt scheiternden Versuchen des Jünglings, die starre und kalte Statue zu beleben, und das heißt zunächst auch: sie zu färben. Doch auch nach den heißesten Küssen und Umarmungen fragt sich unser neuer Pygmalion so ungeduldig wie vergeblich:

> ob der Jungfrau blasse Wange
> sich nicht röte, ob ein Schimmer
> ihrer Glieder weiße Pracht nicht
> überzöge. (H IV 109)

Der danach geplante Verkauf des Schlosses scheitert daran, dass die gierigen Hände der »Hebräer« (H IV 110–112), die die Ware prüfen wollen, in die Luft greifen.[63] Hier nun setzt die rätselhafteste, für unsere Zwecke aber einschlägige Episode ein. Ein Edelmann, in dem man wohl einen Untoten oder das Zitat einer fiktionalen Figur vermuten darf (Don Giovanni? Wallen-

63 Eine in dieser Form bei Hauptmann seltene Form von unverhülltem Antisemitismus; zum möglichen Einfluss Max Kretzers vgl. Peter Sprengel, Abschied, S. 38 f.

stein?[64]), bietet dem Erben unendlichen Reichtum im Tausch lediglich gegen den Platz der Statue, an deren Stelle er sich alsbald selbst versetzt:

> Jählings sprang er wie ein Tiger
> auf das zarte Bild, und gierig
> faßten seine langen Arme
> ihren Gürtel, mächtig hob er
> sie empor, und unter seinen
> wollustvoll unreinen Küssen
> schien das Steinbild warm und blühend.
> Mächtig warf er es dem Jüngling
> zu; doch kaum aus seinen Armen,
> stieg das Bild in alter Ruhe
> in die Lüfte, rein und lieblich
> […]
> Und auf dem verlaßnen Sockel
> stand der Fremdling. »Also«, sprach er,
> »hab' ich dir den Wahn vernichtet,
> ihn entweiht und ihn entpuppt.
> Ich bin alles, komm und greife,
> ich bin Fleisch und Blut und Knochen,
> bin freigebig wie die Götter!« (H IV 117)

Die Vertreibung des Marmorbilds nimmt hier Züge eines aufklärerisch-modernistischen Bildersturms an; doch ist der sinnliche Materialismus, der sich an die Stelle des angeblich wahnhaften Ideals setzt, auch eine Art Gott, wie die Figur selbst sagt. Nach den Worten »will zu deinem Gott mich schlafen«[65] erstarrt nämlich der Fremde zu einer neuen, aber farbigen Statue, die übrigens auch »bunte[] Münzen« ausschüttet:

> Starr im Tempel steht das neue
> Bild, das farbige des Fremden,
> dessen Mantel nur beweglich
> schüttelt Reichtum nach Bedarf.
> Aber ach! Es graust dem Hausherrn
> vor dem Tempel, und es ist ein
> kläglicher, gemeiner Anblick […]. (H IV 118)

64 In rotem Mantel und mit Barett mit Reiherfeder (vgl. H IV 113) trat Schillers Wallenstein nach Goethes Willen 1799 bei der Weimarer Uraufführung der *Piccolomini* auf; vgl. Gustav Schwab, Schillers Leben, Stuttgart 1840, Bd. 1, S. 626.

65 Der Anklang an »schaffen« ist wohl beabsichtigt.

Wiederum – so kann man mit Seitenblick auf das Arkadien-Gedicht feststellen – bedeutet die Hinwendung zur Farbe einen Verlust an Spiritualität oder künstlerisch-religiöser Erhebung. Vor dem Festlärm, der nunmehr ununterbrochen das Schloss erfüllt, und vor der »bunten / Schreckgestalt des Fremden« (H IV 120) im Tempelraum, die übrigens noch mit der originalen Kleidung und Kopfbedeckung (roter Mantel, Barett mit Reiherfeder) versehen ist, flieht Hauptmanns Jüngling schließlich wieder einmal, diesmal jedoch endgültig, ins Freie.

Letzten Endes wird das Erbe also ausgeschlagen – Voraussetzung für den Weg in die Moderne? Aus einem angehängten Schlussteil erfahren wir, dass sich der Ausreißer, der den Rest seines Lebens als Bettler auf der Landstraße verbringt, wohl doch nicht ganz vergeblich um die Statue bemüht hat: Als unsichtbare Muse scheint die Frauengestalt ihn bis zum Tod auf seinen Wanderungen zu begleiten. Vor dem Hintergrund von Hauptmanns persönlicher Entwicklung: seiner Abkehr von der Bildhauerausbildung und seiner Hinwendung zur Literatur,[66] kann man diesem Bildbesitz-Verzicht einen biographischen Sinn unterlegen, denn auch die Dichtkunst ist ja gleichsam unsichtbar. In Kenntnis der Pelasger-Ballade lässt sich aber auch eine allgemeinere Botschaft formulieren: Wahre Kunst ist geistig-spirituell und nicht an Greifbares oder Verkäufliches gebunden. Für den Irrweg, das Kunst-Ideal durch Sinnlich-Materielles zu ersetzen, steht in der Ballade der Aufschwung der bunten Idole und im *Märchen* die Selbstvergottung des Verführers als farbige Porträtstatue – als vergrößerte Tanagrafigur, könnte man auch sagen, wenn man sich Wildenbruchs und Kinkels Annahme einer Geburt der Tonskulpturen aus dem Geist des Porträts zu eigen macht. Auch *Das Märchen vom Steinbild* lässt sich als – negative – Tanagra-Phantasie verstehen.

Nur noch Kopien?

Der Kreis der deutschsprachigen Texte und Autoren, die sich zwischen dem Ende der 1870er und der Mitte der 1880er Jahre mit der ästhetischen Provokation der Funde aus Tanagra auseinandersetzen, ist damit ausgeschritten.

66 Die Neuorientierung bestimmt schon den Musenwettstreit in Hauptmanns Versepos *Promethidenlos* (1885). Dem begrenzten »Tempel« der bildenden Kunst steht dort die Unendlichkeit der Dichtung gegenüber: »Mein Tempel ist die Erde« (H IV 374 f.). Gestützt wird die autobiographische Deutung auch durch ein Detail der Schlossbeschreibung, das im Bild der Kunsthochschule in *Michael Kramer* (1900) wiederkehrt; vgl. Peter Sprengel, Abschied, S. 36 f.

Schon?, könnte man fragen. Wäre nicht eine breitere Reaktion denkbar gewesen angesichts des Stellenwerts, den die Antike damals noch im öffentlichen Bewusstsein einnahm, und angesichts des literarischen Mehrwerts, den seinerzeit so beliebte Autoren wie Felix Dahn, Georg Ebers oder Paul Heyse[67] aus der Welt des Altertums schlugen? Zumal sich ja eine typische Vorliebe des Realismus, der Haupttendenz der Epoche, in den Terrakotten aus Tanagra wiedererkennen ließ – Sigmund Feldmanns Kekulé-Rezension sprach von der »Anmuth verklärter Alltäglichkeit«:

> Die olympische Hoheit und Unnahbarkeit, die sonst den Götterbildnissen der Griechen aufgedrückt ist, hat hier einer anheimelnden Intimität Platz gemacht. Alle Figuren erscheinen uns, als hätte der Künstler sie in glücklichen Momenten dem häuslichen Leben, dem Treiben auf der Strasse abgelauscht; und dies macht ihren glücklichsten Reiz aus, weil er so recht im Einklange steht mit der Anspruchslosigkeit des Materiales und der Technik.[68]

Die »olympische Hoheit und Unnahbarkeit«, wie sie Winckelmann vor dem Apoll vom Belvedere empfand und wie sie sich mutmaßlich auch dem Menschen der Antike vor dem Kultbild im Innersten des Tempels mitgeteilt hat, war in der Breite der Antikerezeption aber – und das hat durchaus etwas mit der »Anspruchslosigkeit des Materiales« zu tun – längst nicht mehr gegeben. Die einleitenden Bemerkungen zur Aura marmorner Standbilder bedürfen nämlich insofern einer wahrnehmungs- oder museumsgeschichtlichen Relativierung, als dem Publikum gerade der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die antike Plastik mehr denn je als Gipskopie geläufig war. Aus der Glyptothek als Notbehelf für das Studium griechisch-römischer Skulpturen nördlich der Alpen war vielerorts eine didaktische Großunternehmung geworden, angetrieben vom letztlich vergeblichen Ehrgeiz der jeweiligen Direktion, mit der rapide

67 Eine beiläufige Referenz auf Tanagrakunst findet sich allerdings in Heyses später Novelle *Melusine* (1894). Von der weiblichen Heldin, einer Professorengattin, heißt es auf den ersten Seiten: »Sie glich mit ihrer schlanken schmiegsamen Gestalt in dem leichten Sommerkleide einem Tanagrafigürchen, das in dies reich ausgestattete moderne Gemach nicht hineinzupassen schien« (Paul Heyse, Novellen, Bd. 15, Berlin 1899, S. 51). Freilich trügt der Eindruck einer solchen außergesellschaftlichen Existenz, wie sich auch die aufdringlichen Parallelen, die der Anfangsteil der Erzählung zum Melusine-Mythos herstellt, letztlich in Luft auflösen.

68 Sigmund Feldmann, Terracotten von Tanagra, in: Wiener Abendpost (Beilage) vom 16. November 1878, hier zitiert nach dem Nachdruck in: Der oesterreichisch-ungarische Thonwaaren-Techniker, Nr. 1/2 vom 2./16. Januar 1879, S. 6 f. und 12 f., hier: S. 7.

wachsenden Ausbeute internationaler Grabungskampagnen gleichen Schritt zu halten: eben durch Präsentation der wichtigsten aktuellen Funde als Gipsabguss.[69]

Ein relativ bescheidenes und noch den älteren Typ der akademischen Glyptothek verkörperndes Beispiel bildet die schon erwähnte Zürcher Abgusssammlung, der Kinkel 1871 einen ausführlichen Katalog gewidmet hat.[70] Darin wird verschiedentlich auf die Differenz zwischen der vor Ort befindlichen Gipskopie und dem in Rom, Paris, London oder andernorts ausgestellten Original hingewiesen, gelegentlich übrigens mit positiver Betonung, etwa wenn sich dessen Marmor durch spätere Einwirkungen ungünstig verfärbt hat[71] – die Betrachtung des Abgusses gewährt dann einen reineren (weißeren) Eindruck. Im Übrigen weist Kinkel seine Leser/-innen selbstverständlich wiederholt darauf hin, dass auch die überlieferten Marmorskulpturen in den meisten Fällen kein »Original«, sondern die römische (oft nachweislich mithilfe punktierter Gipsabgüsse angefertigte)[72] Kopie einer älteren griechischen Bronze- oder Marmorfigur darstellen. Gleichwohl ist als durchgehende Tendenz seiner Beschreibung der Wunsch nach Identifizierung eines authentischen »Originals« erkennbar: »Wenn ein Werk aus dem Alterthum Original ist, so ist es die Venus von Milo«[73] – nämlich als unmittelbares Produkt aus den Händen des Bildhauers Skopas. Denselben Schöpfer weiblicher Schönheit erkennt der Verfasser des Katalogs auch an den Friesplatten des Mausoleums von Halikarnaß: »Diese wunderbare Gestalt schuf ein Greis von nahezu 80 Jahren!«[74] Kinkel hatte die Reliefs schon bei ihrer Erstpräsentation 1858 in London bewundern können.[75] Sein schönheitsdurstiger Klassizismus kommt aber offensichtlich auch mit dem Gipsabguss zurecht.

69 Vgl. grundsätzlich das Themenheft *Nur Gips* der *Zeitschrift für Ideengeschichte* XIV/1 (Frühjahr 2020) und darin insbesondere die Beiträge von Bettina Uppenkamp (Die Kunst des Gipses, S. 5–15) und Charlotte Schreiter (Auf den Spuren der weißen Antike, S. 17–25).

70 Gottfried Kinkel, Die Gypsabgüsse der Archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums in Zürich, Zürich 1871.

71 Ebd., S. 131 und 161. Abwertend äußert sich Kinkel dagegen über den Gipsabguss auf S. 137 (unter Berufung auf Goethe) und 178.

72 Vgl. ebd., S. 95 und 113.

73 Ebd., S. 86 (gesperrt gedruckt).

74 Ebd., S. 84.

75 Gottfried Kinkel, Das Mausoleum von Halikarnassos und die Reste seiner Bildwerke im britischen Museum, in: Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte 3 (1858/59), 1. Halbbd. (= Bd. 5), S. 89–99 und S. 301–313.

Ein Berliner Katalog aus dem gleichen Jahr 1871 beginnt mit den Sätzen:

> Eine vollständige Sammlung von Gypsabgüssen der Bildhauerwerke klassischer Kunstepochen, nach einem wissenschaftlichen Systeme leicht übersichtlich und belehrend geordnet, überwiegt in ihrem Nutzen für die Erkenntnis der Kunst und die allgemeine wissenschaftliche Belehrung, eine Sammlung kostbarer Originalwerke bei weitem. Denn während sich keine der letzteren in solcher Vollständigkeit erwirken lässt, so erlaubt es dagegen die Natur des Abgusses und seines Material, ganz identische Copieen aller belangvollen Originalwerke aus sämtlichen Museen, mit verhältnissmässig geringen Mitteln zu gewinnen und in einer einzigen Sammlung zu vereinen.[76]

Es waren vor allem drei Museen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diesen vom Berliner Archäologen Karl Bötticher formulierten Anspruch mit erheblichem Aufwand verfolgten:[77] die Dresdner Museen, die lange vom Ankauf der über 800 Stücke zählenden Mengs'schen Abgusssammlung (1783) zehren konnten,[78] ferner das den preußischen Führungsanspruch symbolisierende und mit entsprechendem Aufwand ausgebaute Neue Museum in Berlin und schließlich – bald nicht nur den Quadratmetern nach an der Spitze – die opulent präsentierte Gipskollektion des in Sydenham 1854 neu eröffneten Londoner Crystal Palace. Ob unter Glasdächern oder vor Stüler'schem Säulendekor – an Themse wie Spree versuchte man die Heerscharen von Gipsfiguren zu sinnfälligen Themengruppen und Lebenswelten zu bündeln, was freilich die Platzprobleme bei der ständigen Erweiterung noch verschärfte und letztlich zu einer Herabstufung der einzelnen Statue führte.

Mit anderen Mitteln betrieb der Dresdner Museumsleiter Georg Treu die Aura-Reduktion sogar bei einer so prominenten Figur wie dem gerade erst entdeckten Hermes des Praxiteles.[79] Man muss dazu wissen, dass der Vertrag zwischen dem Deutschen Reich und dem griechischen Königreich, der als Grundlage der (in ihrer Endphase von Treu selbst geleiteten) Grabungen in Olympia diente, den Verbleib der Fundstücke im Ursprungsland vorsah; Deutschland hatte nur Anspruch auf Gipskopien und die Formen des ersten Abgusses. Wenn

76 Karl Bötticher, Erklärendes Verzeichniss der Abgüsse antiker Werke, Berlin 1871, S. I.
77 Vgl. Christian Klose, Die Dresdner Gipsabgusssammlung im 19. Jahrhundert. Von der Künstlersammlung Anton Raphael Mengs' zu Georg Treus experimentellem Lehrmuseum, Berlin und Boston 2024, S. 194–213.
78 Vgl. ebd., S. 26–37.
79 Vgl. ebd., S. 266, S. 331–333 und S. 520–525.

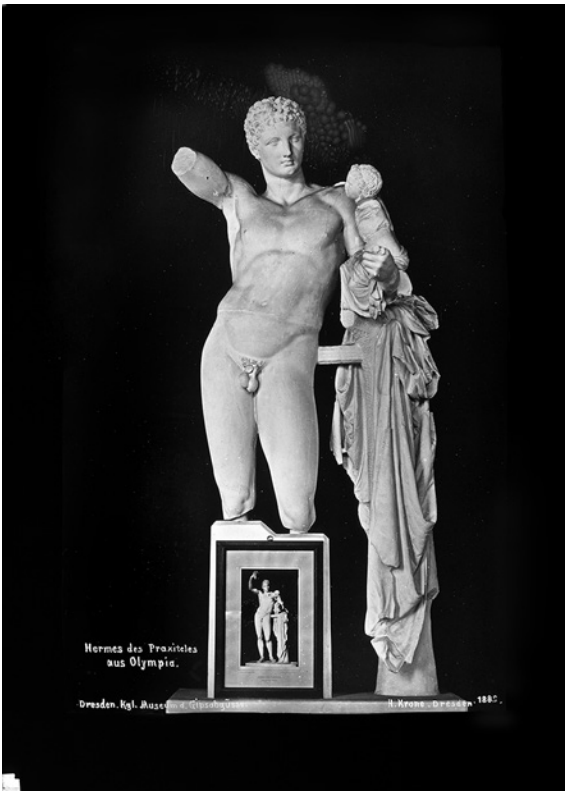


Abb. 4: Hermann Krone, Hermes des Praxiteles aus Olympia (Gipsabguss mit Foto von Schapers Rekonstruktion), Diapositiv, 1883.
© TU Dresden, Hermann-Krone-Sammlung, Inv.-Nr. KAD D 864.

in Dresden also der ›neue‹ Praxiteles in Gips aufgestellt wurde, haftete dieser Kopie auch in den Augen des Kenners eigentlich nichts Sekundäres oder Defizitäres an. Der Museumsdirektor selbst allerdings betonte die Unvollständigkeit des aufgefundenen Fragments, indem er am Sockel des Abgusses eine Fotografie (!) der von Fritz Schaper ergänzten – von Treu selbst übrigens in mehreren Punkten abgelehnten[80] – Berliner Restauration anbringen ließ (Abb. 4). Das

80 Treu favorisierte die nach seinen Maßgaben in Arm- und Beinstellung veränderte Ergänzung durch Oskar Rühm; vgl. ebd., S. 332 f. und S. 522.

Dresdner Publikum sah gewissermaßen zwei Gipse auf einmal: den des »Originals« im Original, den der vervollständigten Statue als fotografische Reproduktion, und war zur kreativen Beteiligung am Restaurationsprozess eingeladen.

Zum Zeitpunkt dieser musealen Präsentation (im Jahr 1883) waren Treu und seine Mitarbeiter – darunter auch Ludwig Otto, der die farbigen Tafeln in Kekulés Tanagra-Prachtband gestaltet hatte – bereits mit ihrer ersten Ausstellung zu polychromer Plastik beschäftigt, in deren Rahmen Treu in Dresden einen programmatischen Vortrag hielt.[81] Darin spielte die Entdeckung und Beschaffenheit der Tanagrafiguren eine zentrale Rolle. Ihnen verdankten sich offensichtlich die farbwissenschaftlichen Erkenntnisse, die Treu vielleicht allzu mutig[82] auf weite Bereiche der antiken Marmorskulptur übertrug. Auf der erweiterten Version der Ausstellung, die Ende 1885 in der Berliner Nationalgalerie gezeigt (und von Hauptmann besucht) wurde, waren denn auch diverse Tanagrafiguren mit alter Bemalung zu sehen – neben jenen durch Gips ermöglichten Wahrnehmungs- und Bewertungsexperimenten, für die der Ausstellungsleiter Treu eine besondere Vorliebe besaß. So wurden von zwei antiken Marmorskulpturen, die die Dresdner Kunstsammlungen im Original besaßen, je zwei Gipskopien gezeigt: die übliche weiße und ein polychromer Restaurationsversuch durch Ludwig Otto (Kopf der Großen Herkulanerin) beziehungsweise Paul Kießling (Satyrmaske).[83]

Außerdem ließ Treu die von der Firma Gurlitt erworbenen Nachbildungen dreier Tanagrastatuetten, deren Modelle sich in der Berliner Antikensammlung befanden, von Ludwig Otto vollständig bemalen und gliederte sie als polychrome Rekonstruktionen in die Dresdner Sammlung ein.[84] Heute weiß man, dass schon die Berliner ›Originale‹ nicht-antiken Ursprungs waren; auch Ottos Farbauftrag steht stark unter Fantasie- oder Kunstgewerbsverdacht.

81 Georg Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen?, Berlin 1884. Vgl. Christian Klose, Gipsabgusssammlung, S. 348–354.

82 Zur Kritik an Treus Rekonstruktionsversuchen vgl. ebd., S. 352 und S. 363–369.

83 Vgl. ebd., S. 598 und S. 591; Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke, S. 15, Nr. 58–61.

84 Vgl. Christian Klose, Gipsabgusssammlung, S. 603–611.

BARBARA NEYMEYR

HEDONISTEN-ÄSTHETIK UND ASKETEN-MORAL IM SPIEGEL NIETZSCHES: THOMAS MANNS RENAISSANCE-DRAMA *FIORENZA*

Abstracts:

Der Aufsatz analysiert Thomas Manns Drama *Fiorenza* erstmals umfassend als Schnittfeld philosophischer Diskurse: Vor dem Horizont der von ihm kritisierten Renaissancismus-Mode spiegelt *Fiorenza* vor allem seine produktive Nietzsche-Rezeption, aber auch Schopenhauers Askese-Ideal und Platons Eros-Philosophie. Der Antagonismus zwischen Lorenzo de' Medici und Girolamo Savonarola, in dem hedonistischer Ästhetizismus und asketischer Moralismus aufeinanderprallen, ist durch Konzepte Nietzsches und Schopenhauers geprägt. Vergleichende Analysen machen die philosophischen Subtexte als konstitutive Strukturmuster des Dramas evident: Nietzsches vitalistisches Renaissance-Ideal im Kontrast zum Décadence-Syndrom, sein von Schopenhauer inspirierter Geistesaristokratismus und seine gegen dessen ›willenlose‹ Kontemplation gerichtete Eros-Ästhetik sind hier ebenso relevant wie seine subversive Entlarvungspsychologie, die dem Ressentiment, Fanatismus und Machtanspruch ›asketischer Priester‹ gilt.

This essay is the first to comprehensively analyse Thomas Mann's drama *Fiorenza* as an intersection of several philosophical discourses: Against the backdrop of the Renaissance fashions he criticised, *Fiorenza* primarily reflects Mann's productive reception of Nietzsche, but also Schopenhauer's ideal of asceticism and Plato's philosophy of Eros. The antagonism between Lorenzo de' Medici and Girolamo Savonarola, in which hedonistic aestheticism and ascetic moralism clash, is informed by concepts from Nietzsche and Schopenhauer. Comparative analyses reveal these philosophical subtexts as constitutive structural patterns of the drama: Nietzsche's vitalist Renaissance ideal in contrast to the decadence syndrome, his intellectual aristocratism inspired by Schopenhauer, and his Eros aesthetics directed against the latter's ›will-less‹ contemplation are just as relevant here as his subversive debunking psychology, which targets the resentment, fanaticism and claim to power of ›ascetic priests‹.

I. Prolegomena

In der Literatur des Fin de siècle hatte der ›Renaissancismus‹ eine auffallende Konjunktur, weil der Typus des kraftstrotzenden ›Renaissancemenschen‹ als Alternative zur fragilen Konstitution eines eher neurasthenischen Naturells er-

© 2025 Barbara Neymeyr, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-010 | CC BY-NC-ND 4.0

schien. Gerade Krisenphänomene der Décadence gaben Anlass zu kompensatorischen Phantasien. Schon in früheren Epochen war eine Identifikation mit der Vergangenheit oft von projektiven Idealen bestimmt: Für die Orientierung an der Antike in der Zeit der Klassik und des Klassizismus gilt dies ebenso wie für Perspektiven der Romantiker auf das Mittelalter. Immer ist in solchen Fällen jeweils der Konstrukt-Charakter der gewählten Vorbilder zu berücksichtigen, weil sie spezifische Interessenlagen verraten und insofern Aufschluss über die Literatur- und Mentalitätsgeschichte geben.

Thomas Manns einziges Drama *Fiorenza* (1905) steht im kulturellen Kontext von Renaissance-Inszenierungen der literarischen Décadence – ebenso wie Hofmannsthals lyrisches Drama *Der Tod des Tizian* (1892/1901) und Schnitzlers Historienstück *Der Schleier der Beatrice* (1900) sowie Heinrich Manns Romantrilogie *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy* (1903). Als besonders interessantes Beispiel der Renaissance-Rezeption erweist sich *Fiorenza*[1] durch die Vielfalt interkultureller Bezüge: Denn die Renaissance-Atmosphäre ist hier durch Aspekte der modernen Décadence modifiziert. Darüber hinaus steht das Drama im Schnittfeld philosophischer Konzepte. In mehrfacher Hinsicht lässt Thomas Mann seine Figuren hier also vor einem kulturellen Horizont interagieren, für dessen Gestaltung er umfangreiche Quellenstudien unternahm.[2] Dabei wird die Komplexität der gedanklichen Transformationsprozesse durch die philosophischen Subtexte erheblich intensiviert. Denn die Diskurse der Figuren in *Fiorenza* spiegeln Thomas Manns produktive Adaption von Ideen Nietzsches, aber auch Schopenhauers und Platons. Insofern weisen die philosophischen Tiefenstrukturen dieses Dramas weit über die Renaissance hinaus und sind ihrerseits mentalitätsgeschichtlich aufschlussreich. Thomas Manns *Fiorenza* steht mithin in einem Gedankenhorizont, der interdisziplinäre Spannungsfelder eröffnet und die Gespräche der Figuren prägt. In-

1 Das Drama *Fiorenza* und die Erzählungen werden mit Band- und Seitenziffern nach dieser Ausgabe zitiert: Thomas Mann, Fiorenza, in: ders., Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII: Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen, Frankfurt a. M. 1990. Auch die Zitate aus anderen Bänden beziehen sich auf diese Edition.

2 Vgl. Hans Wysling, Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, Bern und München 1975, S. 44–61. Der Kunsthistoriker Kruft nennt als Thomas Manns »Bild- und Textvorlagen«: »Gobineaus ›Die Renaissance. Historische Szenen‹ (Paris 1877; dt. 1896), Burckhardts ›Kultur der Renaissance in Italien‹, Pasquale Villaris ›Geschichte Girolamo Savonarolas und seiner Zeit‹ (dt. 1868), Eduard Heycks ›Die Mediceer‹ (1897) und Vasaris ›Viten‹« (Hanno-Walter Kruft, Renaissance und Renaissancismus bei Thomas Mann in: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann, hg. von August Buck, Tübingen 1990 (Reihe der Villa Vigoni, 4), S. 89–102, hier S. 91).

dem sie ihre Mentalitäten, Überzeugungen und Konzepte ins Spiel bringen und deren Konfliktpotential dialogisch ausagieren, entstehen auch aufschlussreiche Interferenzen. Zugleich werden philosophische Ideen dabei auf eine literarisch produktive Weise verlebendigt.

Erstaunlicherweise steht Thomas Manns komplexes Renaissance-Drama *Fiorenza* bis heute im Schatten der Thomas-Mann-Forschung und wurde bislang bei weitem nicht hinreichend erschlossen. In besonderem Maße gilt dies für die Grundierung des Werkes durch die philosophischen Konzepte von Nietzsche und Schopenhauer. Diese rudimentäre Forschungslage hat sicherlich dazu beigetragen, dass *Fiorenza* laut Elisabeth Galvan »zum Stiefkind schlechthin unter den Werken Thomas Manns« werden konnte, obwohl dieses Drama »zutiefst […] in Thomas Manns Denken und Poetik« verwurzelt ist.[3] Nachdem schon das zeitgenössische Feuilleton weitgehend negativ, mitunter sogar polemisch auf Thomas Manns einziges Drama reagiert hatte,[4] fanden auch in die Literaturwissenschaft skeptische Stimmen Eingang: Zwar betrachtet Renate Böschenstein Thomas Manns Drama, das »wenig Erfolg« hatte, »als außerordentlich aufschlussreich für sein Denken«,[5] aber Hermann Kurzke zieht aus seiner Kritik sogar das radikale Fazit: Thomas Mann »versündigt sich also vielfach gegen seine epische Natur und scheitert denn auch am Drama«.[6]

Unberücksichtigt bleiben in diesem Verdikt freilich Stellungnahmen des Autors selbst, dem der Sonderstatus dieses Werks in seinem Œuvre natürlich bewusst war: So geht Thomas Mann 1955 im Hinblick auf *Fiorenza* von »einer recht hybriden Hervorbringung« aus (XI, S. 564), um dann in plausibler Weise sein Motiv für die Wahl der Dramenform zu rekonstruieren: Noch 50 Jahre nach der Publikation des Bühnenstücks ist er sich darüber im Klaren, »daß es

3 Elisabeth Galvan, *Fiorenza* – auf dem Theater und hinter den Kulissen, in: Thomas-Mann-Jahrbuch 21 (2008), S. 57–69, hier S. 58.

4 Berüchtigt ist der sarkastische Verriss von Alfred Kerr (erschienen in: Der Tag, 5.1. 1913): »Der Verfasser ist ein feines, etwas dünnes Seelchen, dessen Wurzel ihre stille Wohnung im Sitzfleisch hat.« Galvan nennt diesen »gehässigen« Angriff zu Recht »*politically highly incorrect*« (Thomas Mann, Fiorenza – Gedichte – Filmentwürfe. Kommentar von Elisabeth Galvan, in: ders., Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher, hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 3.2. Frankfurt a. M. 2014, S. 117).

5 Renate Böschenstein, Lorenzos Wunde. Sprachgebung und psychologische Problematik in Thomas Manns Drama *Fiorenza*, in: Sprachkontakt – Vergleich – Variation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag, hg. von Kirsten Adamzik und Helen Christen, Tübingen 2001, S. 39–59, hier S. 40.

6 Hermann Kurzke, Warum war Thomas Mann kein Dramatiker? Überlegungen im Umkreis von *Fiorenza*, in: Zagreber Germanistische Beiträge 1 (1992), S. 35–43, hier S. 42.

der dialektische, kämpferisch-widersprüchliche, innerlichst diskursive Charakter des Stoffes war«, der ihn damals dazu veranlasste, »die dialogische, szenische Form« zu wählen – ohne Rücksicht auf »das Theater und seine Forderungen« (XI, 565).

Dem gattungspoetologischen Vorbehalt Kurzkes, demzufolge es »allein das Epische« sei, das »Distanz und Ironie ermöglicht«,[7] ist entgegenzuhalten, dass eine spezifische Situationskomik und Ironie auch der Interaktion von Dramenfiguren eingeschrieben sein kann. Und das gilt auch für Thomas Manns *Fiorenza*. Zudem argumentiert schon Peter Pütz mit guten Gründen gegen die Ansicht, dass Thomas Mann in *Fiorenza* »auf alle theatralischen Mittel weitgehend verzichte«, indem er hier als typische Dramenstruktur eine Gliederung »in drei Akte« mit jeweils zwei, acht und sieben Szenen feststellt, die »mehr als zwanzig dramatis personae« in »bühnengemäß fest umrissenen Konfigurationen« präsentieren.[8] Auch die Einheit von Ort, Zeit und Handlung sieht Pütz im Drama *Fiorenza* beachtet, das zudem durch »ideologische Auseinandersetzung«, »massenpsychologische« Intensivierung und das »Prinzip des Antagonistischen« typisch dramatische Konflikte schaffe: mit Strategien der Spannungserzeugung und dialektischen Strukturen, die dem Stück seine »beklemmende Modernität« verleihen.[9]

Galvan betrachtet *Fiorenza* ebenfalls als ein »Drama der Moderne«, in dem Thomas Mann sogar »die aktuellsten literarischen Tendenzen seiner Zeit« seismographisch registriere,[10] und eruiert interessante positivistische Details zu Münchner Einflüssen auf das Drama.[11] Doch bis heute fehlt eine umfassende

7 Kurzke, ebd., S. 35. Laut Kurzke bleibt *Fiorenza* »auf weiten Strecken ein Lesedrama«: Weil das Entscheidende »nur erzählt und damit der sinnlichen Unmittelbarkeit beraubt« werde, sieht er hier eine »Mißachtung der aristotelischen Forderung«, dass »gehandelt, nicht berichtet werden müsse« (S. 38).

8 Peter Pütz, Thomas Manns *Fiorenza* (1905): Ein Drama des 20. Jahrhunderts?, in: Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck, hg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller, Göttingen 1983, S. 41–49, hier S. 41.

9 Pütz, ebd., S. 44, 48 (obige Zitate). Die übrigen Aspekte exponiert Pütz auf S. 42–47. Er hält *Fiorenza* für den »Inbegriff des ›Dialektischen‹« (S. 47).

10 Elisabeth Galvan, *Fiorenza* – auf dem Theater und hinter den Kulissen (vgl. Anm. 3), S. 69.

11 Zu Künstlerfesten, Theaterpraxis und Aufführungsgeschichte von *Fiorenza* in München vgl. Elisabeth Galvan, Verborgene Erotik. Quellenkritische Überlegungen zu Thomas Manns Drama *Fiorenza*, in: Thomas Mann. Neue Wege der Forschung, hg. von Heinrich Detering und Stephan Stachorski, Darmstadt 2008, S. 132–141; vgl. auch dies., Zeitgeist im Renaissancegewand. Ein Blick hinter die Münchener Kulissen von Thomas Manns *Fiorenza*, in: Thomas Mann in München V. Vorträge 2007–2009 (Thomas-Mann-Schriftenreihe, 8), hg. von Dirk Heißerer, München 2010, S. 25–50.

Erschließung des philosophischen Ideen-Kosmos zu *Fiorenza* und seiner konstitutiven Beziehung zu Thomas Manns Poetik. Der vorliegende Aufsatz soll dieses Forschungsdesiderat beseitigen.

II. Savonarolas Moralismus und Lorenzos Hedonismus im Kontext von Nietzsches Philosophie

Für die Gestaltung der Antipoden Lorenzo de' Medici und Girolamo Savonarola in *Fiorenza* vollzog Thomas Mann eine umfassende Rezeption historischer Quellen. Fokussiert ist das Renaissance-Drama auf den Todestag von Lorenzo de' Medici, den 8. April 1492; dabei bildet die »*Villa Medicea in Careggi*« bei Florenz den zentralen Schauplatz (VIII, 961). In der »dramatischen Novelle« *Fiorenza* – so Thomas Manns eigene Gattungsbezeichnung in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (XII, 92) – ist die fiktionale Figur Lorenzo de' Medici am gleichnamigen historischen Vorbild Lorenzo de' Medici (1449–1492) orientiert. Dieser bedeutende Renaissance-Politiker und -Mäzen, der aufgrund seiner glänzenden Lebensführung und Herrschaft den Beinamen ›il Magnifico‹ (›der Prächtige‹) erhielt, förderte großzügig die schönen Künste, vor allem Literatur, Malerei und Bildhauerei. Seine finanzielle Unterstützung gewährte er auch den Malern Michelangelo Buonarroti (1475–1564) und Sandro Botticelli (1445–1510), von denen Letzterer als Anhänger Savonarolas in Thomas Manns *Fiorenza* sogar erwähnt wird (VIII, 1034). Auch die Figur des Priors folgt historischen Vorgaben: Der Bußprediger Girolamo Savonarola (1452–1498) prangerte mit charismatischen Predigten die Missstände in Florenz und in der Kirche an. Im hedonistischen Renaissance-Florenz propagierte er Sittenstrenge, verlangte radikale Buße und drohte ein göttliches Strafgericht an. Nach der Medici-Dynastie wollte er in Florenz ein strenges Regiment nach religiösen Prinzipien einführen und veranlasste die Florentiner 1497 und 1498 zur ›Verbrennung der Eitelkeiten‹, bei der Kunstobjekte, Luxusartikel, Gemälde mit erotischen Sujets und sogar antike Schriften in großen Autodafés vernichtet wurden. Savonarolas Protest gegen den Sittenverfall am päpstlichen Hof führte zum Konflikt mit dem Borgia-Papst Alexander VI. (1431–1503), der ihn 1497 exkommunizierte. Ein Jahr später wurde der Bußprediger als angeblicher Häretiker in Florenz gehängt und verbrannt.[12]

12 Vgl. dazu Pasquale Villari, Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit. Nach neuen Quellen dargestellt. Unter Mitw. des Verfassers aus dem Italienischen übers. von Moritz Berduschek, 2 Bde. Leipzig 1868. (Originaltitel: Pasquale Villari, La storia

In *Fiorenza* verkörpern die Figuren Lorenzo de' Medici und Girolamo Savonarola die konträren Mentalitäten des Ästhetizismus und Moralismus, die in Thomas Manns Renaissance-Drama maßgeblich durch philosophische Konzepte Nietzsches und Schopenhauers geprägt sind: Diese wichtigen Subtexte wurden bislang kaum erschlossen.[13] Zudem ist das spezifische Renaissance-Bild in der Literatur seit 1900 von Konzepten Nietzsches beeinflusst: durch die Imago eines höchst vitalen ›Renaissancemenschen‹, der als starkes Individuum ohne moralische Skrupel energisch seine Interessen durchsetzt. Eine solche Mentalität kommt in *Fiorenza* im hedonistischen Vitalismus und Ästhetizismus des Medici-Milieus zur Geltung. In der Dramengegenwart gewinnt sie durch die Cäsaren-Hybris des machtgierigen Piero de' Medici Gestalt, die bis zur ridikülen Selbstapotheose reicht: Er offenbart nicht nur, dass er als designierter Nachfolger seines Vaters künftig hart durchzugreifen gedenkt, sondern imaginiert auch bereits die eigene Inauguration und sieht sich dabei in einer unfreiwillig komischen Selbstverherrlichung sogar mit »Cäsars Lorbeer« bekränzt, unter »Huldigung« der »Olympier« und mit der sich »drehende[n] Weltkugel zu Füßen« (VIII, 1015). Schon die Regieanweisung präsentiert diesen Medici-Sohn als »*laut und herrisch*« sowie »*ungebändigt und jähzornig*« (VIII, 1011). Und das hedonistische Lebensprinzip seines Vaters, des ›Magnifico‹ Lorenzo de' Medici, betont der Renaissance-Philosoph Poliziano, indem er ihn im Drama explizit als »Dionysos« apostrophiert (VIII, 1027). Insofern liegt hier der Gedanke an den ›dionysischen‹ Vitalismus im Sinne Nietzsches nahe, der im Renaissancismus des Fin de siècle hoch im Kurs stand. Gegen einen vitalistischen Hedonismus zieht Girolamo Savonarola mit publikumswirksamen Bußpredigten vehement zu Felde: Er verkörpert im Drama die Gegenwelt eines asketischen Moralismus und zeigt in seiner Spiritualität auch Affinitäten zur Ethik Schopenhauers.

Der Gestus eines hedonistischen Renaissance-Vitalismus erscheint in Thomas Manns *Fiorenza* allerdings keineswegs als schlichte Nietzsche-Affirmation.

di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi. 2 Bde. Florenz 1859–1861. 2. Aufl. 1887); vgl.auch Oliver Bernhardt, Gestalt und Geschichte Savonarolas in der deutschsprachigen Literatur. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Würzburg 2016, S. 25–61.

13 Böschenstein sieht im Sprachgestus der Figuren nur »die verinnerlichten rhetorischen Mittel Nietzsches« durchscheinen und vermutet in *Fiorenza* einen »Zarathustra-Rhythmus«, der »sich dem biblischen amalgamiert« (Böschenstein [vgl. Anm. 5], S. 48). Und Burgard benennt Themen der Nietzsche-Rezeption Thomas Manns, ohne jedoch die philosophischen Subtexte von *Fiorenza* vergleichend zu erschließen (vgl. Peter J. Burgard, *Fiorenza*. Mann contra Nietzsche, in: Modern Language Quarterly 44 (1983), H. 4, S. 359–373). Unplausibel erscheint seine These: »Lorenzo is portrayed metaphorically as Zarathustra« (S. 368).

Denn er ist zugleich mit Décadence-Aspekten überformt und durch sie relativiert: So wird Lorenzo il Magnifico in der Dramengegenwart gerade nicht als Renaissance-Kraftprotz präsentiert, sondern als fragiler Moribunder.[14] Sein amoralischer Vitalismus ist hier primär durch Reminiszenzen an die Vergangenheit präsent. Mit dem finalen Disput zwischen dem Prior Savonarola und dem sterbenden Lorenzo de' Medici lässt Thomas Mann sein Drama *Fiorenza* im dritten Akt kulminieren. Diese Kontroverse der Antipoden bildet den Höhepunkt und offenbart jenseits der antagonistischen Mentalitäten auch markante Gemeinsamkeiten: in Gestalt von Egozentrik und Machtambitionen, die jeweils spezifische Charakterdefizite und kompensatorische Impulse erkennen lassen.

Das psychologische Profil der Savonarola-Figur, die erst im Schlussakt persönlich in Erscheinung tritt, repräsentiert auf paradigmatische Weise den Habitus eines ›asketischen Priesters‹, wie Nietzsche ihn in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* (1887) kritisch diagnostiziert. Von zentraler Bedeutung sind hier die ›asketischen Ideale‹, die der ›Entlarvungspsychologe‹ Nietzsche ebenso subversiv seziert wie die Ressentiments und Machtambitionen der ›asketischen Priester‹.

Dass Thomas Mann die Philosophie Schopenhauers und Nietzsches intensiv rezipiert und im eigenen Œuvre literarisch fruchtbar gemacht hat, gilt in der Forschung längst als erwiesen und geht zudem auch explizit aus Selbstaussagen Thomas Manns hervor.[15] Die philosophische Grundierung von *Fiorenza* ist

14 Zu Recht bezeichnet Kruft *Fiorenza* als »Thomas Manns Gegenentwurf zur ›hysterischen Renaissance‹«: Als dessen »einziger Tribut an den modischen Renaissancismus« distanziere sich das Drama »von den glorifizierten Renaissance-Helden« (Kruft [vgl. Anm. 2], S. 90 f.).

15 Im Essay *Freud und die Zukunft* (1936) attestiert Thomas Mann schon *Tonio Kröger* (1903) ein »gut nietzsche'sches Gepräge« (IX, 481). Für die Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) adaptiert er bekanntlich das apollinische und dionysische Kunstprinzip aus Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie* (1872) und für den Roman *Doktor Faustus* (1947) sogar Aspekte aus Nietzsches Biographie. Aber bereits die Erzählung *Enttäuschung* (1898) ist von der Sprachskepsis in Nietzsches Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* geprägt: vgl. Barbara Neymeyr, Der Traum von einem Leben ohne Horizont. Zum Verhältnis zwischen Realitätserfahrung und Sprachskepsis in Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71 (1997), S. 217–244; dies., Die rhetorische Inszenierung der Sprachskepsis. Ein literarisches Paradoxon in Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung* – im Vergleich mit der Sprachkritik bei Goethe, Hofmannsthal und Nietzsche, in: Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann, hg. von Katrin Max, Würzburg 2013, S. 18–43. – Schopenhauers pessimistische Willensmetaphysik grundiert schon den Roman *Buddenbrooks* (1901).

durch Schopenhauer, vor allem aber durch Nietzsche bestimmt: durch sein Ressentiment-Konzept und Renaissance-Ideal sowie durch seine Kritik an Schopenhauers Mitleidsethik und Askese-Telos.

III. Renaissance-Typus und Décadence-Mentalität

Äußerungen mehrerer Dramenfiguren lassen den ›Magnifico‹ Lorenzo de' Medici als exemplarischen ›Renaissancemenschen‹ erscheinen: Insofern repräsentiert er den Typus, der um 1900 zum oft klischeehaften Paradigma eines kulturellen Orientierungsmusters avancierte. Dessen literarische Adaption schließt auch an Konzepte Nietzsches an, für den der ›Renaissancemensch‹ ohne Rücksicht auf moralische Prinzipien mit enormer Vitalität und Gewaltbereitschaft seinem Machttrieb und Hedonismus folgte. Nietzsche selbst exemplifiziert diesen Renaissance-Typus in der *Götzen-Dämmerung* (1889) durch »Cesare Borgia«, den er »als eine Art Übermensch« betrachtet (KSA 6, 136).[16] In seiner Schrift *Der Antichrist* (1895) kennzeichnet Nietzsche die spezifische ›Tugend‹ der Renaissance durch eine Suspendierung der etablierten Moralprinzipien, so dass hier »Alles« als »gut« gilt, »was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im Menschen erhöht« (KSA 6, 170). Dass Tugend hier tatsächlich zu amoralischer »Tüchtigkeit« neutralisiert ist, geht aus Nietzsches Definition hervor: »Tüchtigkeit (Tugend im Renaissance-Stile, virtù, *moralinfreie* Tugend)« (ebd.).

Mit ideologiekritischem Gestus hat Konrad Burdach diesen Renaissance-Typus schon 1913 als robuste, »freie, geniale« sowie »herrische, ruhmsüchtige, machtgierige, unersättliche« Individualität charakterisiert, »frech frevelnd in verwegener Sündhaftigkeit«.[17] Allerdings sah Burdach durch diesen Typus kei-

Retrospektiv erklärt Thomas Mann, er habe Schopenhauer mit *Buddenbrooks* »ein Denkmal gesetzt« (IX, 483). Auch die Essays *Schopenhauer* (1938) und *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947) zeigen die Wertschätzung Thomas Manns, der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) »Schopenhauer, Nietzsche und Wagner« als »europäische Ereignisse« und als »Dreigestirn ewig verbundener Geister« exponiert (XII, 72).

16 Nietzsche wird mit der Sigle KSA sowie Band- und Seitenzahl nach dieser Ausgabe zitiert: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden [= KSA], hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe München, Berlin und New York 1999.

17 Konrad Burdach, Über den Ursprung des Humanismus, in: ders., Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst, 2. Aufl. Berlin und Leipzig 1926 [1918], S. 85–190, hier S. 90.

neswegs das Naturell der maßgeblichen »Führer« der Renaissance generell repräsentiert.[18] Nicht nur Nietzsches vitalistisches Konstrukt des Renaissance-Typus war für die literarische Renaissance-Rezeption seit dem Fin de siècle relevant, sondern auch die anders akzentuierte Darstellung dieser Epoche in Jacob Burckhardts Standardwerk *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860). Thomas Manns Vorstellung von der Renaissance wurde durch Nietzsche und Burckhardt sowie durch einige andere Quellen geprägt. Franz Ferdinand Baumgarten, aus dessen Buch *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers* (1917) Thomas Mann bereits ein Jahr später in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) zustimmend zitiert (XII, 541), führte den Begriff ›Renaissancismus‹ in den Forschungsdiskurs ein und erklärte plakativ: »Nietzsche [ist] der Prophet, Burckhardt der Historiker des Renaissancismus«.[19] Walther Rehm sympathisierte 1929 mit einem geistesaristokratischen Profil des ›Renaissancemenschen‹, bedauerte zugleich aber, dass Nietzsche als angeblicher »Verkünder des Ruchlosigkeits- und Renaissanceästhetizismus« grundlegend missverstanden worden sei.[20] Entgegenzuhalten ist Rehms Relativierungsversuch jedoch die Charakterisierung des Renaissance-Typus als ›Unthier‹, ›Raubthier‹ und ›Raubmensch‹, die tatsächlich bereits Nietzsche gibt, etwa in seiner Schrift *Jenseits von Gut und Böse* (1886):

> Man missversteht das Raubthier und den Raubmenschen (zum Beispiele Cesare Borgia) gründlich, man missversteht die ›Natur‹, so lange man noch nach einer ›Krankhaftigkeit‹ im Grunde dieser gesündesten aller tropischen Unthiere und Gewächse sucht, oder gar nach einer ihnen eingeborenen ›Hölle‹ –: wie es bisher fast alle Moralisten gethan haben (KSA 5, 117).

Und in seiner Spätschrift *Der Antichrist* imaginiert Nietzsche

> ein Schauspiel, so sinnreich, so wunderbar paradox zugleich, dass alle Gottheiten des Olymps einen Anlass zu einem unsterblichen Gelächter gehabt hätten – Cesare Borgia als Papst … Versteht man mich? … Wohlan, das wäre der Sieg gewesen, nach dem ich heute allein ver-

18 Ebd., S. 90. Zum Konstrukt des ›Renaissancemenschen‹ vgl. auch Peter Philipp Riedl, Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930, Frankfurt a. M. 2005 (Das Abendland. N. F., 33), S. 528–622.

19 Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst [1917], 2., durchges. Aufl. München 1920.

20 Walther Rehm, Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 54 (1929), S. 296–328, hier S. 305.

> lange –: damit war das Christenthum abgeschafft! – Was geschah? Ein deutscher Mönch, Luther, kam nach Rom […], empörte sich in Rom gegen die Renaissance (KSA 6, 251).

Thomas Manns *Fiorenza* scheint implizit auf diese Nietzsche-Stelle Bezug zu nehmen. Denn hier prognostiziert Lorenzo de' Medici seinem Sohn, dem jungen Kardinal Giovanni de' Medici: »Dein Weg ist vorgezeichnet. Er führt dich zur Kathedra Petri. […] Ein Medici an Christi Statt: verstehst du?« (VIII, 1039). Die auffallende Analogie zu Nietzsches *Antichrist* liegt hier in der provokativen Vorstellung, die jeweils Heterogenes zusammenzwingt: »Cesare Borgia als Papst« beziehungsweise »Ein Medici an Christi Statt«; und beiden Perspektiven folgt dann direkt die rhetorische Frage.

Und die Affinitäten reichen noch weiter: Denn nicht erst Thomas Mann, sondern bereits Nietzsche selbst reflektiert die Renaissance-Imago im Hinblick auf die Décadence-Mentalität. Ausgehend von der Ansicht, »Cesare Borgia« sei »eine Art Übermensch« gewesen (KSA 6, 136), betont Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung* nämlich den großen Kontrast zu den Zeitgenossen:

> Wir modernen Menschen, sehr zart, sehr verletzlich und hundert Rücksichten gebend und nehmend, bilden uns in der That ein, diese zärtliche Menschlichkeit […] sei ein positiver Fortschritt, damit seien wir weit über die Menschen der Renaissance hinaus. Aber so denkt jede Zeit, so muss sie denken. Gewiss ist, dass wir uns nicht in Renaissance-Zustände hineinstellen dürften, nicht einmal hineindenken: unsre Nerven hielten jene Wirklichkeit nicht aus, nicht zu reden von unseren Muskeln. Mit diesem Unvermögen ist aber kein Fortschritt bewiesen (KSA 6, 136 f.).

Hier konterkariert Nietzsche den Elan der modernen Fortschrittsideologie provokativ mit seiner Diagnose dekadenter Deszendenz und spielt mit dem Hinweis auf Nervenschwäche zugleich auf das zeitgenössische Syndrom der Neurasthenie sowie auf die Degenerationstheorien an. Laut Nietzsche verlöre »unsre Moral der ›Vermenschlichung‹ sofort ihren Werth«, wenn »wir unsre Zartheit und Spätheit, unsre physiologische Alterung« wegdächten (KSA 6, 137). Seine Ansicht, »dass wir Modernen mit unsrer dick wattirten Humanität […] den Zeitgenossen Cesare Borgia's eine Komödie zum Todtlachen abgeben würden«, begründet Nietzsche mit der pathologischen »Abnahme der Vitalität« in der Gegenwart, und zwar im Kontrast zur Renaissance-Epoche, in der die Menschen »das Leben noch anders kannten, voller, verschwenderischer, überströmender«, so dass aus deren Sicht die Modernen pejorativ mit den Etiketten »›Feigheit‹ vielleicht, ›Erbärmlichkeit‹, ›Altweiber-Moral‹…« zu charak-

terisieren wären (KSA 6, 137). Auf dieser Basis warnt Nietzsche auch vor der modernen »Mitgefühls-Moral«, die er selbst als Symptom »der physiologischen Überreizbarkeit« und »Schwäche« interpretiert und »Allem, was décadent ist«, zuordnet (ebd.). Als positive Alternative dazu sieht er die ›moralinfreie‹ Vitalität der Renaissance-Epoche, die mithin die »vornehmen Culturen« in »starken Zeiten« auszeichne, während die Décadence-»Tugenden« die »Schwäche« einer Niedergangszeit offenbaren (KSA 6, 138).

IV. Kritik am zeitgenössischen Renaissance-Kult

Eine dezidierte Kritik an dem von Nietzsche beeinflussten zeitgenössischen Renaissance-Kult schreibt Thomas Mann schon der Titelfigur seiner Künstlernovelle *Tonio Kröger* zu: Hier bekennt der Protagonist seiner Künstlerfreundin Lisaweta zwar die eigene Liebe zum »Leben«, grenzt sich aber sogleich von einem rauschhaften Renaissance-Vitalismus im Sinne Nietzsches ab – durch Anspielung auf das Prinzip des ›Dionysischen‹ in dessen Schrift *Die Geburt der Tragödie:*

> Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn auf den Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag (VIII, 302).

Damit distanziert sich Tonio Kröger von einem dionysischen Renaissance-Vitalismus im Sinne Nietzsches, der gerade in der Décadence als Faszinosum galt. Dieser Kritik am Renaissancismus entspricht die Programmatik in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*: Hier kontrastiert Thomas Mann den eigenen »›bürgerlichen‹ Pessimismus« mit dem »dionysischen Lebenskult« (XII, 543) und grenzt sich dabei entschieden vom »Ruchlosigkeits-Ästhetizismus« (XII, 541) vitalistischer Nietzsche-Adepten ab, wobei er vor allem seinen Bruder Heinrich Mann im Sinn hat. Nachdrücklich bekennt Thomas Mann, er habe »mit dem Renaissance-Ästhetizismus gewisser ›Nietzscheaner‹ innerlich nie irgend etwas zu schaffen gehabt«; stattdessen identifiziert er sich selbst mit einer »nordisch-moralistisch-protestantische[n]« Welt (XII, 541). Das Spannungsfeld von Ästhetizismus und Moralismus hat in *Fiorenza* eine zentrale Bedeutung. Obwohl die konservativen, ja sogar monarchistischen Perspektiven von Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* sowie deren Vorbehalte gegen westliche Demokratien und das ›Zivilisationsliteratentum‹ Hein-

rich Manns (XII, 95) zu Recht schon oft beanstandet wurden,[21] bietet dieser Großessay zugleich aufschlussreiche Einblicke in Thomas Manns poetologisches Selbstverständnis, das – anders als seine später revidierten politischen Ansichten – konstant blieb, wie er schon hier auch selbst betont (XII, 539). Im Kapitel *Ästhetizistische Politik* exponiert er seine Prämissen so:

> Was ich suchte […], war Sittliches, war Moral; und die moralistisch getönte, die moralverbundene Kunst war es, zu der ich aufblickte, die ich als *meine* Sphäre, als das mir Zukömmliche und Urvertraute empfand. (XII, 537)

V. Die Kontroverse zwischen den Protagonisten im Dramenfinale

In der Schlusspartie von Thomas Manns Drama steigert sich das Gespräch zwischen den Antipoden, dem Prior Savonarola und dem sterbenden Lorenzo de' Medici, zur Auseinandersetzung über ihre antagonistischen Mentalitäten und Lebensprinzipien. Dabei gebraucht der Prior auch das Etikett ›ruchlos‹, um den hedonistischen Ästhetizismus des ›Magnifico‹ zu attackieren:

> Ist denn auch Eure Seele ruchlos […]? Ihr habt die Versuchung gemehrt auf Erden, des Satans Süßigkeiten, mit denen er qualvoll unser Fleisch durchströmt. […] Buhlfeste zu Ehren der gleißenden Weltoberfläche habt Ihr entfacht und nanntet's Kunst … (VIII, 1059 f.)

Die Implikationen des Verdikts ›ruchlos‹ divergieren in *Fiorenza*: Zunächst verwendet Savonarola das Wort pejorativ für amoralisches Laissez-faire und eine die religiöse Norm verletzende Libertinage (VIII, 977, 986, 1059).[22] In der

21 Thomas Mann hat die ästhetische Programmatik der *Betrachtungen eines Unpolitischen* auch später nicht revidiert – anders als sein Bekenntnis zu Monarchie und Obrigkeitsstaat (XII, 30) und seine Skepsis gegen Demokratie und Pazifismus. In den 1920er Jahren überwand er seine Vorbehalte gegen die ›modernen Ideen‹ westlicher Demokratien, die Präferenz für einen ›deutschen Sonderweg‹ und andere konservative Positionen und engagierte sich für die Weimarer Republik. Zu den kulturkritischen Debatten vgl. Barbara Beßlich, Wege in den ›Kulturkrieg‹. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2000; vgl. auch Helmut Koopmann, Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder, München 2005, S. 270–313.

22 In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* wendet sich Thomas Mann vehement »gegen eine Weltanschauung und Kunstübung«, die ihm »fremd, feindselig, gewissenlos«, ja sogar »ruchlos erschien« (XII, 537): gegen den vitalistischen Ästhetizismus. Während Schopenhauer als ›ruchlos‹ den »Optimismus« verurteile, der »gegen das ungeheuere Leiden der Welt« immun sei (XII, 538), werte Nietzsche ›ruchlos‹ als »dionysi-

Schlusspassage des Dramas adaptiert Lorenzo de' Medici das Verdikt ›ruchlos‹ dann für sich selbst, wertet es allerdings um, indem er es im positiven Sinne von Nietzsches ästhetischem Vitalismus gebraucht. Dies geschieht, als er sich »*im Paroxysmus*« gegen die Anklagen Savonarolas aufbäumt und schreit: »So sollst du mich stark und ruchlos sehen!« (VIII, 1066). Zwar entspricht dieses Selbstbild des Herrschers der Vorstellung Nietzsches vom ›Renaissancemenschen‹, aber in Thomas Manns Drama wird es insofern ad absurdum geführt, als die Verbalattacke des ›Magnifico‹ auf Savonarola, den der Sterbende nun sogar hinrichten lassen will, bereits die eigene Agonie einleitet: Kurz darauf ist Lorenzo de' Medici tot.

Der Schlussakt des Dramas profiliert den Antagonismus dieser Figuren, zeigt aber auch untergründige Affinitäten. Nachdem der Prior den hedonistischen Ästhetizismus des ›Magnifico‹ als ›ruchlose‹ Förderung satanischer »Versuchung« kritisiert hat (VIII, 1059), hält er dem Antipoden kontrastiv sein eigenes Selbstbild entgegen: »Das Volk […] nennt mich einen Propheten«, erklärt er selbstbewusst und meint damit einen »Künstler, der zugleich ein Heiliger ist«, um dann fortzufahren:

> Ich habe nichts gemein mit Euerer Augen- und Schaukunst, Lorenzo de' Medici. Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch. Früh, wenn der Schmerz mich befiel, träumte mir von einer Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe des Daseins, von einem göttlichen Feuer, das an die Welt gelegt werde, damit sie aufflamme und zergehe samt all ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid. Es war die Kunst, davon mir träumte … (VIII, 1060)

sches Wort« auf und meine damit »das starke, hohe, mächtige, unschuldig-sieghafte, gewalttätige und namentlich schöne Leben«, das »Cesare-Borgia-Leben […] in seiner amoralischen und überschwenglich männlichen Brutalität« (XII, 538 f.). – In Schopenhauers Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) erscheint »der Optimismus« als »absurde«, ja »wahrhaft *ruchlose* Denkungsart«, als »bitterer Hohn über die namenlosen Leiden der Menschheit« (Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I [= WWV I], in: ders., Sämtliche Werke, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, 5 Bde. Bd. 1, Darmstadt 1982, S. 7–558, hier S. 447). Nietzsche zitiert Schopenhauers Optimismus-Verdikt affirmativ in seiner Schrift *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* (vgl. KSA 1, 192); vgl. dazu Barbara Neymeyr, Kommentar zu Nietzsches *Unzeitgemässen Betrachtungen*. I. *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller*. II. *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Berlin und Boston 2020 (Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, 1/2), S. 151–153. Dem Verdikt ›ruchlos‹ in *Gladius Dei* entspricht die analoge Kritik in *Fiorenza* (vgl. VIII, 204, 211; 977, 986, 1059).

Für diesen Redepart des Priors, der recht heterogene Impulse verrät, übernahm Thomas Mann nahezu wörtlich die analoge Programmatik aus seiner Satire *Gladius Dei* (1902), und zwar aus der Anklagerede des Hieronymus in der Münchner Kunsthandlung (VIII, 211 f.). Im Drama *Fiorenza* verurteilt Savonarola, der – so berichtet der Künstler Andreuccio – immerhin »mit großer Liebe von den Werken Beato Angelico's« spricht (VIII, 1004), die »Buhlfeste zu Ehren der gleißenden Weltoberfläche« (VIII, 1060), die seines Erachtens fälschlich als »Kunst« gelten, weil sie libidinöse Enthemmung fördern. Problematisch erscheint ihm die durch »Schönheit« vermittelte »Augenlust«, weil sie zu sinnlichen Begierden verführt, von religiöser Lebensführung ablenkt und »Erlösung« verhindert (VIII, 1059). Daher verurteilt er Kunstwerke mit erotischem Fluidum. Sogar die Illustration eigener Schriften durch Künstler lehnt er kategorisch ab (VIII, 1005).

Dieser Diskurs ist durch philosophische Kontroversen geprägt: So grenzt sich Nietzsche von Schopenhauers Ästhetik ›willenloser‹ Kontemplation ab, der zufolge »man unter dem Zauber der Schönheit sogar gewandlose weibliche Statuen ›ohne Interesse‹ anschauen könne« (KSA 5, 347).[23] Nietzsche ist nämlich davon überzeugt, dass »die Sinnlichkeit beim Eintritt des ästhetischen Zustandes nicht aufgehoben ist, wie Schopenhauer glaubte, sondern sich nur transfigurirt und nicht als Geschlechtsreiz mehr in's Bewusstsein tritt« (KSA 5, 356). Eine Verbindung von Kunstschönheit und Sinnenlust verurteilt Savonarola in *Fiorenza* mit Nachdruck. Allerdings deuten sich auch eigene Obsessionen an, wenn er mit der »Augenlust« der »Schönheit« die »Versuchung« durch »des Satans Süßigkeiten« verbunden sieht, »mit denen er qualvoll unser Fleisch durchströmt« (VIII, 1059). Denn das Possessivpronomen verrät, dass die libidinöse Versuchung auch ihn selbst betrifft.

Wenn Thomas Mann der Savonarola-Figur im Gespräch mit Lorenzo de' Medici das Geständnis zuschreibt: »Mein Leben ist Qual« (VIII, 1057), dann steht Schopenhauers Philosophie im Hintergrund, nach der aufgrund der »Qual des Wollens« grundsätzlich »*alles Leben Leiden ist*« (WWV I, 282, 426). Zwar begründet der Prior seine »Qual« in *Fiorenza* durch »Fieber, Ruhr und unaufhörliche Gedankenarbeit zum Wohle dieser Stadt« (VIII, 1057). Aber die Ursachen dieser »Qual«, die gewiss auch mit seiner melancholischen Disposition zusammenhängt, reichen bis in libidinöse Tiefendimensionen.

23 Laut Schopenhauer ist das »Reizende« in »der Kunst« zu »vermeiden«, vor allem die erotisierte Nacktheit in »Historienmalerei und Bildhauerei«, die »im Beschauer Lüsternheit« evoziere, mithin »die rein ästhetische Betrachtung« aufhebe und den »Zweck der Kunst« verfehle«; doch seien die »Antiken […] bei aller Schönheit und völliger Nacktheit« von dieser Problematik »fast immer […] frei« (WWV I, 295).

Zentrale Bedeutung hat hier die Vorgeschichte Savonarolas, weil sie eine biographische Zäsur markiert: Denn das Trauma seiner erotischen Obsession und der vehementen Zurückweisung seines Begehrens durch die schöne Fiore trieb ihn ins Kloster. So jedenfalls beschreibt Fiore, die Mätresse des ›Magnifico‹, diese Schlüsselszene (VIII, 1044 f.). Symptomatisch erscheint viele Jahre danach die spontane Reaktion des Priors, als er im Schlussakt das Zimmer des ›Magnifico‹ betritt und hier Fiore wahrnimmt: »*Er zuckt zusammen, ein Ausdruck von Qual verstört einen Augenblick sein Gesicht*« (VIII, 1055). Dieser mimische Reflex scheint mit dem früheren Trauma zusammenzuhängen, das wohl auch die Verbalattacken des Bußpredigers auf die erotisierte Ästhetik im Renaissance-Milieu erklärt.

Im Gespräch mit dem ›Magnifico‹ verurteilt Savonarola den Renaissance-Hedonismus und hält der angeblich satanischen »Augenlust« der »Schönheit« mit Verve den Moralismus seines religiösen Kunstkonzepts entgegen: Für den Prior ist »Kunst« nämlich ein »flammender Widerspruch«; und diese Metapher hat eine motivische Affinität zum »göttlichen Feuer«, das der »Welt« seines Erachtens die verdiente Apokalypse bescheren soll (VIII, 1060). Die Vision des historischen Savonarola[24] ist nicht nur für Thomas Manns *Fiorenza* relevant, sondern – in noch markanterer Ausprägung – auch für *Gladius Dei*. Hier versucht der Moralist Hieronymus seine Demütigung im Kunstladen mit der aggressiven Rachephantasie zu kompensieren: »›Gladius Dei super terram …‹ […] ›Cito et velociter!‹« (VIII, 215). Übrigens verwendet bereits Nietzsche ein analoges Bild der Destruktion, wenn er in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* die Mentalität des asketischen Philosophen charakterisiert. Dieser verbinde seine skrupellose Selbstbejahung nämlich mit imaginierter Weltvernichtung, wenn er den »frevelhafte[n] Wunsch« hege: »pereat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam!« (KSA 5, 351). Hier variiert Nietzsche das antike Diktum »Fiat iustitia et pereat mundus«, demzufolge Gerechtigkeit geschehen soll, und gehe auch die Welt darüber zugrunde.

Eine frappierende Vielfalt von Funktionen erhält die Kunst, wenn sie aus der Sicht von Thomas Manns Asketen-Figuren die »Abgründe des Daseins« erleuchtet und sie dabei »barmherzig« mildert, aber als »das göttliche Feuer« auch

24 Vgl. Girolamo Savonarola, Compendium Revelationum. Florenz 1495. Thomas Mann rezipierte Savonarola über Villari (vgl. Anm. 12), Bd. I, S. 113. Villari beschreibt Savonarolas Traumvision von 1492 als Apokalypse: »Es war ihm, als sähe er mitten am Himmel eine Hand mit einem Schwert, auf dem geschrieben stand: Gladius Dei super terram cito et velociter […]. Plötzlich wendet sich das Schwert gegen die Erde, die Luft verfinstert sich, es regnet Schwerter, Pfeile und Feuer, furchtbare Donnerschläge ertönen, und die ganze Erde verwüsten Krieg, Hungersnoth und Pest.«

zum Medium radikaler Zerstörung wird, wobei die Welt »in erlösendem Mitleid« vergehen soll (VIII, 211 f., 1060). Dabei trauen Hieronymus und Savonarola der apokalyptischen Strafe zugleich die Kraft einer religiös-moralischen Katharsis zu. Obwohl das »Feuer« in *Gladius Dei* und *Fiorenza* destruktiv erscheint, soll es offenbar durch eine purgierende Macht »erlösendem Mitleid« zuarbeiten (VIII, 212, 1060), mithin einem christlichen Ethos, das zugleich an die Mitleidsethik Schopenhauers denken lässt. – In *Fiorenza* erscheint die Vorstellung des Feuers allerdings nicht nur im Kontext apokalyptischer Vision; vielmehr dient dieses Bild Savonarola und Lorenzo de' Medici auch zur Charakterisierung der eigenen Mentalität. So erklärt der Prior: »Mein Leben ist Qual. […] Ein inneres Feuer brennt in meinen Gliedern und treibt mich auf die Kanzel« (VIII, 1057). Daraufhin repliziert Lorenzo de' Medici:

> Ein inneres Feuer … Ich weiß, ich weiß! Ich kenne diese Glut. Ich nannte sie Dämon, Wille, Rausch, doch sie ist namenlos. Sie ist der Wahnsinn eines, der sich einem unbekannten Gotte opfert. Man verachtet die niedrig, die bedächtig Hausenden und läßt sie staunen, daß man ein wildes, kurzes, inniges Leben wählt, statt ihres langen, ängstlich ärmlichen … (ebd.)

In diesen Aussagen dient die Feuer-Metapher der Profilierung konträrer Persönlichkeitstypen: Während der Prior den quälenden Furor von Berufung und »Gedankenarbeit« als »inneres Feuer« charakterisiert (VIII, 1057), meint Lorenzo damit die vitale Intensität seiner sinnlichen Exzesse. Bezeichnenderweise gehört zur spannungsreichen Physiognomie des ›Magnifico‹, der wie der Prior in Thomas Manns Drama als hässlich erscheint (VIII, 1019, 1054), auch ein Blick, der »*trotz seiner Schwäche*« ganz »*feurig und klar*« wirkt (VIII, 1019), obwohl sein Gesicht bereits vom Fluidum der Verwüstung entstellt und überdies durch die Signalfarbe Gelb mit einer Décadence-Aura verbunden ist. Symbolische Aussagekraft besitzt eine Szene, in der Lorenzo de' Medici – gemäß der Regieanweisung »*die Löwenköpfe an den Armlehnen*« seines Stuhls mit »*abgezehrten Händen umklammernd*« – »Eifersucht« und Hass durchlebt, während er den eigenen Machtverlust und den Sieg des Priors vorhersieht (VIII, 1035). Das Herrschersymbol des Löwen als Signum machtvoller Selbstbehauptung steht hier in deutlichem Kontrast zum progressiven Vitalitätsschwund beim ›Magnifico‹. Zur Décadence-Atmosphäre im Schlussakt des Dramas trägt übrigens auch die Lichtregie im dritten Akt bei. So ist es das »*Licht der Spätnachmittagssonne*«, das »*gedämpft durch den Vorhang*« dringt (VIII, 1019): Die Aura des Sterbezimmers wird also vom ›soleil agonisant‹ bestimmt, einem typischen Décadence-Symbol.[25]

25 Das Décadence-Motiv der sinkenden Sonne findet sich schon in Thomas Manns *Tristan* (1903): Hier geht der Literat Spinell nach dem Tod einer *femme fragile* symbolträchtig dem Farbenglanz »der sinkenden Sonne entgegen« (VIII, 261).

VI. Fiore als allegorische Florenz-Figuration

Nach dem Tod des ›Magnifico‹ verbindet dessen Mätresse Fiore, der im Drama auch eine allegorische Funktion als Florenz-Figuration zukommt, Vorstellungen von Katharsis und Vernichtung mit der Feuer-Metapher. Schon die Regieanweisung stattet sie mit der mythischen Aura einer Prophetin aus: »*wunderbar im Lichterschein auf der Höhe der Stufen*« stehend, prognostiziert sie dem Prior:

> So höre dies! Steh ab! Das Feuer, das du entfachst, wird dich verzehren, dich selbst, um dich zu reinigen und die Welt von dir. Graut dir davor – steh ab! Hör auf, zu wollen, statt das Nichts zu wollen! Laß von der Macht! Entsage! Sei ein Mönch! (VIII, 1067)

Dieser finale Appell Fiores an den Prior lässt durch den Impuls »Hör auf, zu wollen, statt das Nichts zu wollen!« an Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* denken, in der sich die markanten Sätze finden:

> Dass aber überhaupt das asketische Ideal dem Menschen so viel bedeutet hat, darin drückt sich die Grundthatsache des menschlichen Willens aus, sein horror vacui: er braucht ein Ziel, – und eher will er noch das Nichts wollen, als nicht wollen. (KSA 5, 339)

Beiden Aussagen ist zugleich eine implizite Anspielung auf Schopenhauers Ethik der ›Verneinung des Willens zum Leben‹ inhärent, von der sich Nietzsche allerdings abgrenzt. Dass Thomas Mann mit dem Plädoyer seiner Figur Fiore am Ende des Dramas tatsächlich implizit auf Nietzsche anspielt, bestätigen später seine *Betrachtungen eines Unpolitischen*: Hier charakterisiert er Savonarola nämlich als »nihilistische[n] Cäsar« und als »asketische[n] Priester Nietzsche's«, der »lieber das Nichts wollen, als *nicht* wollen will« (XII, 94).

Im Drama *Fiorenza* begegnet der Prior dem warnenden Appell Fiores allerdings mit dem lakonisch-lapidaren Schlusswort: »Ich liebe das Feuer«,[26] um dann »*im Fackelschein*« langsam »*in sein Schicksal*« (VIII, 1067) zu entschwinden. Dieses Dramen-Finale antizipiert gleichsam das katastrophale Ende des Bußpredigers: Bekanntlich wurde der historische Savonarola 1498 als angeblicher Häretiker und Schismatiker auf der Piazza della Signoria in Florenz verbrannt. Wenn der Protagonist gemäß der Regieanweisung »*im Fackelschein*« in »*sein Schicksal*« schreitet (VIII, 1067), dann öffnet sich die Dramengegenwart

26 Savonarolas Bekenntnis »Ich liebe das Feuer« (VIII, 1067) erinnert an Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht*, das so beginnt: »Sagt es niemand, nur den Weisen, / Weil die Menge gleich verhöhnet, / Das Lebend'ge will ich preisen, / Das nach Flammentod sich sehnet« (Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz. Bd. 2: Gedichte und Epen II, 15. Aufl. München 1994. S. 18 f.).

von 1492 auf seine Zukunft hin. Denn im kulturellen Bewusstsein der Leserschaft ist die Katastrophe Savonarolas natürlich präsent.

Fiore, deren Name ›Blume‹ bedeutet und insofern mit dem antiken Stadtnamen Fiorentina (›die Blühende‹) korrespondiert, erhält im Drama eine wichtige Vermittlungsfunktion. Auch der Dialog zwischen den Antipoden am Ende des Dramas verdankt sich ihrer Initiative. Denn sie lädt den Prior zu ihrem moribunden Geliebten ein, weil sie ahnt, dass Lorenzo Beichte und »geistigen Rat« wünscht (VIII, 1045)[27]: durch eine authentische Persönlichkeit jenseits konventioneller Diskurse. So kann sie seinen Wunsch »Man rufe den Bruder Girolamo!« (VIII, 1046) bereits antizipieren. Im Gespräch mit dem Prior bekennt der Sterbende:

> Seht, ich bin krank, und mir ist angst ums Herz – […], angst um die Welt, um mich – […], um die Wahrheit … Ich habe Trost gesucht bei meinen Platonikern, meinen Künstlern – und habe keinen gefunden. Warum nicht? Weil sie alle von meiner Art nicht sind. Sie bewundern mich, mag sein, sie lieben mich, und wissen nichts von mir. Höflinge, Redner, Kinder – was soll mir das? Seht, auf Euch zähl' ich, Padre. Ich muß Euch hören – über Euch und mich, muß mich vergleichen, mich verständigen mit Euch; dann werd' ich ruhig sein, das fühle ich. Ihr seid nicht von den anderen. Ihr kriecht nicht schwatzend um meine Füße. Ihr habt Euch neben mir emporgerichtet und atmet so hoch wie ich … Ihr haßt mich, Ihr verwerft mich, Ihr wirkt gegen mich mit Eurer ganzen Kunst, – seht, und ich, ich bin nicht weit entfernt, in meinem Herzen Euch Bruder zu heißen … (VIII, 1058 f.)

Dieses von inneren Ambivalenzen durchzogene Geständnis bildet ein Konzentrat polarer Spannungen: In Todesangst und Sündenbewusstsein (VIII, 1025, 1058) versucht der moribunde ›Magnifico‹ hier eine Fraternisierung mit dem Prior, weil er sich trotz der antagonistischen Mentalitäten eine symmetrische Beziehung mit ihm als ebenbürtiger Persönlichkeit erhofft. Und so changiert das facettenreiche Gespräch zwischen rudimentärer Empathie und vehementer Abgrenzung im Bewusstsein inkompatibler Lebensentwürfe. Keine andere Passage des Dramas erlaubt einen so profunden Einblick in die Innenwelt der Antipoden wie diese kunstvoll retardierte, aber längst auf vielfältige Weise vorbereitete Begegnung.

27 Pütz deutet diese Einladung m. E. zu negativ. Er behauptet: Fiore »schickt dem Sterbenden seinen Erzfeind, den Anwalt des Todes« (Pütz [vgl. Anm. 8], S. 42). Doch Lorenzo reagiert positiv auf die Antizipation seines Wunsches durch Fiore: »Habt Dank, Madonna! Ich liebe Euch« (VIII, 1046).

VII. Die Korrelation von Leiden, Egozentrik und Machtanspruch: der Typus des ›asketischen Priesters‹ als symptomatischer Fall

Die Hoffnung des sterbenden ›Magnifico‹ auf Trost und harmonischen Austausch mit dem Prior geht nicht in Erfüllung. Denn die Entwicklung des Gesprächs zur Kontroverse offenbart, dass ein energischer Machtwille nicht nur ihn selbst, sondern auch Savonarola antreibt. Nachdem er den Prior zunächst als seinen »Bruder« und dann sich selbst und ihn als »feindliche Brüder« bezeichnet hat (VIII, 1059, 1063), formuliert er eine symptomatische Diagnose: Sie überbrückt die Kluft zwischen den Antipoden durch eine wichtige Gemeinsamkeit:

> Ichsüchtig sind wir Herrscher, und sie schelten uns so, weil sie nicht wissen, daß wir's aus Leiden sind. Hart nennen sie uns und verstehen nicht, daß es der Schmerz war, der uns so gemacht. Wir dürfen sprechen: Seht ihr selber zu, die ihr's auf Erden so viel leichter habt. Ich bin mir Glück und Qual genug! (VIII, 1064)

Dieser Zusammenhang von Leiden, Härte, Egozentrik und Machtanspruch scheint beiden Protagonisten aus eigener Erfahrung als kompensatorischer Reflex vertraut zu sein. Dabei glaubt Savonarola an die eigene Prädestination: »Gott berief mich zur Größe und zum Schmerz, und ich gehorchte« (VIII, 1058). Ausdrücklich attestiert Lorenzo dem Prior »Ehrgeiz!« (VIII, 1064), woraufhin dieser konzediert: »Wie hätt' ich keinen – da ich so litt? Ehrgeiz spricht: Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein. Ruhm muß es mir bringen!« (VIII, 1064). Bereits Schopenhauer erklärte in den *Aphorismen zur Lebensweisheit* (1851), »der Ruhm« sei »der seltenste und köstlichste Bissen für unsern Stolz und unsere Eitelkeit«.[28]

Obwohl beide Figuren einen dialektischen Zusammenhang von Leiden, Härte und Machtanspruch[29] betonen, scheint diese psychologische Grund-

28 Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena I, in: ders., Sämtliche Werke, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, 5 Bde. Bd. 4, Darmstadt 1980, S. 475.

29 Die Machtgier der »beiden Cäsaren« Girolamo Savonarola und Lorenzo de' Medici (XII, 94) ist unterschiedlich akzentuiert: Dem Prior wird eine »Habsucht nach Menschenherzen« attestiert (VIII, 981), und der Besitzanspruch Lorenzos richtet sich noch kurz vor seinem Tod auf antike Kulturgüter, z. B. auf eine antike Ares-Statue und eine »Schrift des Cato« (VIII, 1022), aber auch auf Fiore: »dich haben, Weltenblume, schillernde Verführung, und an dir sterben!« (VIII, 1041). Ostentativ bekennt er sich zum Ästhetizismus: »die Schönheit ist über Gesetz und Tugend« (VIII, 1038).

struktur vor allem Savonarola zu kennzeichnen. Zudem lässt seine Mentalität an Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) denken, in dem Zarathustra die Härte aller »Schaffenden« und das Leiden heroischer »Priester« hervorhebt: »Alle Schaffenden aber sind hart« (KSA 4, 116). Dabei deutet er sogar eine sadistische Komponente an: »Hier sind Priester: […] Auch unter ihnen sind Helden; Viele von ihnen litten zuviel –: so wollen sie Andre leiden machen« (KSA 4, 117). In *Fiorenza* zeigen Augenzeugen-Berichte zu den Bußpredigten Savonarolas, wie sehr er sein Publikum psychisch unter Druck setzt und es sogar quält (VIII, 976 f.).

Laut Nietzsche hat der »asketische Priester« überall dort »die seelische Gesundheit verdorben«, wo er »zur Herrschaft gekommen ist« (KSA 5, 392), und zwar durch »Buss-Quälereien, Zerknirschungen« (KSA 5, 391) mithilfe des »schlechten Gewissens« als »der rückwärts gewendeten Grausamkeit«, die mit »Schuldgefühlen« einen »hypnotische[n] Blick des Sünders« auf die eigenen Defizite bewirkt (KSA 5, 389). Diese Mentalität kann gemäß Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* bis zur »Agonie des gemarterten Herzens« und zum »Schrei nach ›Erlösung‹« führen (KSA 5, 390), wobei »das asketische Ideal und sein sublim-moralischer Cultus« auch eine »religiöse Neurose« verursachen können (KSA 5, 392). Wenn Nietzsche ein »zerrüttetes Nervensystem« als Konsequenz »von Buss-Quälereien« betrachtet (KSA 5, 391), dann scheint er sogar Aspekte von Freuds Neurosen-Lehre zu antizipieren. Den Strategien, die Nietzsche mit der subversiven Entlarvungspsychologie seiner Moral- und Religionskritik am Typus des ›asketischen Priesters‹ diagnostiziert, scheint Thomas Manns Prior Savonarola zu folgen, wenn er den sterbenden ›Magnifico‹ durch energische Anklagen quält.

Nietzsche wendet sich in der Schrift *Zur Genealogie der Moral* entschieden gegen das christliche Askese-Ideal sowie gegen Schopenhauers Ethos der Willensverneinung, Entsagung und Askese. Seine kritischen Diagnosen zum Typus des ›asketischen Priesters‹ ergänzt er hier durch Attacken auf die »eigenthümlich weltverneinende, lebensfeindliche, sinnenungläubige, entsinnlichte Abseits-Haltung der Philosophen« als eine ihm zutiefst suspekte Mentalität (KSA 5, 360). Zugleich betont Nietzsche die essentielle Bedeutung des ›asketischen Ideals‹ gerade für »den asketischen Priester«, dessen »Recht zum Dasein« von »jenem Ideale« abhängt, so dass er »um seine Existenz gegen die Leugner jenes Ideales kämpft« (KSA 5, 361): »Erst unter den Händen des Priesters, dieses eigentlichen Künstlers in Schuldgefühlen«, gewinne »das Schuldgefühl« dann Gestalt als »Sünde« (KSA 5, 389).

Reminiszenzen an den Typus eines solchen Priester-Künstlers im Sinne Nietzsches zeigt das Selbstbild des Priors in Thomas Manns *Fiorenza*, der für

sich selbst explizit den Status eines Künstlers beansprucht. Zunächst diagnostiziert Lorenzo de' Medici ein eigenartiges Paradoxon: »Ihr eifert wider die Kunst, und dennoch, Bruder, Ihr selbst – auch Ihr seid ja ein Künstler!« (VIII, 1060). Der Prior spezifiziert diese Zuschreibung dann so: »Das Volk sieht besser; es nennt mich einen Propheten« (VIII, 1060). Dass er die Sicht Lorenzos damit aber nicht zurückweist, sondern sie ergänzt und mit höherem Anspruch ausstattet, wird evident, als er dessen Frage »Was wäre ein Prophet?« so beantwortet: »Ein Künstler, der zugleich ein Heiliger ist« (VIII, 1060). Insofern beansprucht der Prior einen exorbitanten Status als Künstler, Prophet und Heiliger in Personalunion für sich – auch mit der Proklamation: »Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch« (VIII, 1060). Geradezu als Signum eigener ›Heiligkeit‹ versteht der Prior demnach wohl auch seine Verbalattacke auf die frivole »Augen- und Schaukunst« Lorenzos (VIII, 1060) und auf den Renaissance-Hedonismus generell. Savonarolas Kunstbegriff scheint dabei freilich in ungewöhnlichem Maße zu expandieren; zugleich ist er einem religiösen Moralismus untergeordnet.

Mit Machttrieb, Hybris und dem Anspruch auf »Ruhm« kompensiert der Prior in *Fiorenza* offenkundig Entbehrung und »Qual« (VIII, 1064). Seine ausgeprägte Tendenz zur Selbstinszenierung beruht auf Leidenserfahrung und asketischer Selbstüberwindung. So deutet sich auch ein Selbstbekenntnis wider Willen an, wenn er eine »Fackel« imaginiert, die »barmherzig« in »alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe des Daseins« hineinleuchtet (VIII, 1060). Denn diese Abgründe sind partiell wohl die eigenen. Entsprechendes gilt für die identische Imago der »scham- und gramvollen Abgründe des Daseins« aus der Sicht des Hieronymus in *Gladius Dei* (VIII, 212). Übrigens prägt sich ein solcher ›Gram‹ auch physiognomisch aus, wenn die Erzählinstanz in der Novelle die »hageren Wangen« des Hieronymus betont, um dann die rhetorische Frage anzuschließen: »Welcher Gewissensgram, welche Skrupel und welche Mißhandlungen seiner selbst hatten diese Wangen so auszuhöhlen vermocht?« (VIII, 200). Gleichermaßen symptomatisch erscheint die Regieanweisung zur Physiognomie des Priors in *Fiorenza*: Sie hebt die »*aschfarbenen Höhlungen seiner Wangen*« hervor und betont dadurch ebenfalls die asketische Aura Savonarolas (VIII, 1054). Zum Faszinosum seiner Persönlichkeit gehören in *Fiorenza* das Fluidum latenten Leidens und ein charakteristisches Spannungsverhältnis von Passion und Askese, das schon das »*gramvolle und leidenschaftliche Profil*« des Priors offenbart (VIII, 1054).

VIII. Bezugnahmen auf Nietzsches und Schopenhauers Askese-Vorstellungen

Der Habitus der Asketen-Figuren in Thomas Manns *Gladius Dei* und *Fiorenza* scheint von Schopenhauers und Nietzsches Überlegungen zum Asketen-Typus maßgeblich geprägt zu sein, die sich in der Grundtendenz aber fundamental unterscheiden. Denn Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* beantwortet die Frage »was bedeuten asketische Ideale?« mit einer Entlarvungspsychologie, die das Askese-Ideal in der Ethik Schopenhauers und im Christentum problematisiert. Schopenhauer hingegen entwirft in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* das Telos einer Erlösung von voluntativ bedingtem Leiden durch die ›Verneinung des Willens zum Leben‹. Dabei propagiert er einerseits das Mitleidsethos und andererseits den radikaleren Weg der Askese, der »bis zur gänzlichen Mortifikation des Willens« führen könne und Frieden, ja sogar »Heiligkeit« ermögliche, aber durch permanenten »Kampf« und »Selbstpeinigung« stets von neuem »errungen werden« müsse (WWV I, 528, 520, 532). Laut Schopenhauer ist deshalb sogar das Leben »der Heiligen voll von Seelenkämpfen, Anfechtungen«, »Rückfällen« und »Gewissensskrupel[n] bei jedem unschuldigen Genuß oder bei jeder kleinen Regung ihrer Eitelkeit« (WWV I, 532).[30]

In *Fiorenza* zeigt sich ein kompensatorischer Machtanspruch in der Selbstinszenierung des predigenden Savonarola, dessen Psychodynamik Thomas Mann offenbar unter Rekurs auf Schopenhauers Askese-Konzept und Nietzsches Askese-Kritik entfaltet hat. Nicht nur die Physiognomie und das Auftreten des Priors sind hier symptomatisch, sondern auch die Hintergrundinformationen von Fiore zu der erotischen Obsession, die ihn einst in die asketische Existenz des Klerikers trieb.

Fiore schildert die lange zurückliegende Episode in Ferrara, als »des Ruhmes Krone noch unsichtbar hoch« über dem späteren Bußprediger »schwebte« (VIII, 1043): Die damals erst 12- oder 13-jährige Fiore bemerkte, dass der etwa 18-jäh-

30 Wie Asketen ihr Leiden auch mit Machtambitionen kompensieren, zeigt z. B. die bilderstürmerische Verbalattacke des Hieronymus in *Gladius Dei* nach seiner Obsession durch das laszive Madonnenbild. Und mit der Imago apokalyptischer Destruktion reagiert er auf die Demütigung im Kunstladen, reproduziert damit aber bloß epigonal die Vision des historischen Savonarola; vgl. Barbara Neymeyr, Theatralische Inszenierung im Medium der Satire. Zur narrativen Dramaturgie in Thomas Manns Erzählungen *Gladius Dei* und *Beim Propheten*, in: Germanistische Mitteilungen 37/1 (2011), H. 1: Theatralisches Erzählen um 1900. Narrative Inszenierungsweisen der Jahrhundertwende, hg. von Achim Küpper, S. 51–71.

rige Außenseiter Girolamo Savonarola – »schwach, klein und häßlich wie die Nacht« – ihr mit »wundem, schwerem Blick« begegnete (VIII, 1043 f.). So erahnte die schon erotisch attraktive Lolita seine Verliebtheit und zelebrierte fortan mit sadistischem Vergnügen ein Spiel von suggestiver Nähe und Zurückweisung: »Es ergötzte mich, den Umlauf seines Blutes zu beherrschen mit meinen Augen. Da ward er stummer noch und magerer, begann ein Fasten, daß sich ihm die Augen höhlten« (VIII, 1044). Mit kühler »Neugier« arrangierte Fiore eine Situation, in der Savonarola ihr allein begegnete: »Da stöhnte er und ward zu mir gezogen und flüsterte und schluchzte und gestand …« (VIII, 1044). Abrupt entlud sich dann sein emotionaler Überdruck: Dabei »befiel es ihn wie Rasen, unmenschlich schier, und keuchend lag er mir an mit Betteln und mit Lechzen, ihm zu gehören«; und als sie ihn energisch von sich stieß, brach sich seine Qual sogar in einem »Schrei« Bahn – »heiser und unverständlich« (ebd.). Noch in der Nacht »entwich er nach Bologna und nahm das Kleid des heiligen Dominikus« (VIII, 1045).

Auf Fiores Bericht reagiert Lorenzo de' Medici mit der Feststellung: »Du hast ihn groß gemacht! Größer als mich, dem du dich gabst« (ebd.). Wenn über Savonarola gesagt wird: »Er predigt Buße« (ebd.), dann lässt dieser Gestus an seine frühere selbstquälerische Tendenz denken: Er kauerte stundenlang »in den Kirchen […], mit der Schärfe einer Altarstufe sich die Stirn zerschneidend« (VIII, 1044), wie Fiore berichtet. Offenbar versuchte er durch physischen Schmerz seine psychischen Qualen zu überlagern und bestrafte sich dabei zugleich für die eigene libidinöse Disposition. Über solche Asketen-Strategien äußert sich Nietzsche in der Schrift *Zur Genealogie der Moral* sehr kritisch:

> überall die Geissel, […] der verhungernde Leib, die Zerknirschung; überall das Sich-selbst-Rädern des Sünders in dem grausamen Räderwerk eines unruhigen, krankhaft-lüsternen Gewissens; überall die stumme Qual, die äusserste Furcht, die Agonie des gemarterten Herzens, die Krämpfe eines unbekannten Glücks, der Schrei nach ›Erlösung‹. (KSA 5, 390)

In *Fiorenza* endet Savonarolas traumatische Erfahrung mit Fiore ebenfalls mit dessen »Schrei« (VIII, 1044). Nietzsche charakterisiert die sozialpsychologischen Folgen asketischer Rituale folgendermaßen:

> man frage nur die Irrenärzte, was eine methodische Anwendung von Buss-Quälereien, Zerknirschungen und Erlösungskrämpfen immer mit sich führt. Insgleichen befrage man die Geschichte: überall, wo der asketische Priester diese Krankenbehandlung durchgesetzt hat, ist jedes Mal die Krankhaftigkeit unheimlich schnell in die Tiefe und Breite gewachsen. Was war immer

> der ›Erfolg‹? Ein zerrüttetes Nervensystem, […] bei Einzelnen wie bei Massen. (KSA 5, 391)

Der religiöse Eifer Savonarolas bei seinen Bußpredigten scheint implizit wohl auch auf die Abwehr der eigenen Triebdimension zu zielen. So erklärt sich zugleich die Vehemenz seiner Verbalattacken gegen eine erotisch stilisierte Kunst und gegen den ästhetizistischen Renaissance-Hedonismus generell. Insofern passen auf Thomas Manns Savonarola-Figur in *Fiorenza* genau die subversiven Diagnosen zum »asketischen Ideal«, die Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* entfaltet: Hier weist er auch auf eine symptomatische »Keuschheit« aus »Sinnenhass« (KSA 5, 355) bei demjenigen hin, der »von seiner Tortur« loskommen will (KSA 5, 349).

IX. Fanatische Rhetorik und Décadence-Symptomatik

In seiner Schrift *Der Antichrist* diagnostiziert Nietzsche den Fanatismus des historischen Savonarola als pathologisch und führt gerade darauf die Kraft seiner fanatischen Rhetorik zurück, deren demagogische Wirkung sich vor allem der Gestik und »Attitüde« verdanke:

> Die pathologische Bedingtheit seiner Optik macht aus dem Überzeugten den Fanatiker – Savonarola, Luther, Rousseau, Robespierre, Saint-Simon – den Gegensatz-Typus des starken, des frei-gewordnen Geistes. Aber die grosse Attitüde dieser kranken Geister, dieser Epileptiker des Begriffs, wirkt auf die grosse Masse, – die Fanatiker sind pittoresk, die Menschheit sieht Gebärden lieber als dass sie Gründe hört … (KSA 6, 237)

In erstaunlichem Maße entspricht die Mentalität des fragilen Bußpredigers Savonarola in Thomas Manns *Fiorenza* diesem Denkmodell, zumal er im Drama auch Décadence-Symptome zeigt. Schreibt schon Nietzsche dem Typus pathologischer »Fanatiker« die »grosse Attitüde« publikumswirksamer »Gebärden« zu, so inszeniert das Drama *Fiorenza* aussagekräftige Berichte von Augenzeugen: Sie betonen die leidenschaftliche Emphase und die »ungezügelten Gebärden« Savonarolas, der das Auditorium im Dom mit der Suggestivkraft seiner Reden zutiefst beeindruckt (VIII, 966). Durch seine exaltierte Gestik erscheint der Bußprediger zugleich als fanatischer Rhetor im Sinne Nietzsches.

Der Renaissance-Humanist Angelo Poliziano hingegen fühlt sich dem Ideal einer klassischen Rhetorik verpflichtet, die sich durch nobles Maß in Wort und Geste, durch »bedeutende Sentenzen, Reinheit und Eleganz der Sprache« sowie

durch »umfassende Kenntnis der antiken Autoren« und souveränes Zitieren aus ihren Werken auszeichne (VIII, 966). Von diesem Stilideal der Renaissance ausgehend, kritisiert er die affektgeladene Rhetorik Savonarolas, der ihm wie »ein kränklicher Barbar« erscheint, wenn er »mit glühenden Augen und ungezügelten Gebärden über den Verfall der keuschen Sitten greint, Bildung und Künste herabsetzt, Dichter und Philosophen schmäht«, stattdessen nur »die Bibel zitiert« und »sich zum Überfluß erfrecht, das Leben und Regiment des großen Lorenzo zu begeifern« (ebd.). Poliziano wirft dem Prior also Unkultiviertheit vor und attestiert ihm zugleich typische Décadence-Symptome.

In seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* betrachtet Nietzsche als Inkarnation der Décadence den »asketische[n] Priester«, den jede »Ausschweifung des Gefühls« noch »kränker« mache (KSA 5, 388). Diesem Denkmodell entspricht auch die fragile Konstitution des Bußpredigers in Thomas Manns *Fiorenza*. Denn der Prior wird durch seine rhetorischen Exaltationen auf der Kanzel, deren »entsetzliche Donnerkraft« sich auch der Wucht der »Gebärde« verdankt, so stark angegriffen, »daß er nach jeder Predigt vor Erschöpfung das Bett hüten muß« (VIII, 964). In *Fiorenza* diagnostiziert Poliziano eine ausgeprägte Diskrepanz von mentaler Stärke und physischer Schwäche an Savonarola, der ihm sogar als »kränklicher Barbar mit glühenden Augen« erscheint (VIII, 966). Und auch Nietzsche betrachtet in seiner Schrift *Der Antichrist* nicht nur den politischen Fanatiker als ein Décadence-Phänomen. Denn er erklärt:

> Der religiöse Mensch, wie ihn die Kirche will, ist ein typischer décadent; der Zeitpunkt, wo eine religiöse Krisis über ein Volk Herr wird, ist jedes Mal durch Nerven-Epidemien gekennzeichnet; die ›innere Welt‹ des religiösen Menschen sieht der ›inneren Welt‹ der Überreizten und Erschöpften zum Verwechseln ähnlich (KSA 6, 230 f.).

Dabei korreliert Nietzsche auch das christliche Ideal der ›Heiligkeit‹ mit dem Décadence-Syndrom. Denn er meint damit »ein bleiches, krankhaftes, idiotisch-schwärmerisches Wesen«, das für ihn geradezu »eine Symptomen-Reihe des verarmten, entnervten, unheilbar verdorbenen Leibes« darstellt (KSA 6, 231). Mit Facetten dieses Typus korrespondiert in *Fiorenza* auch das Naturell des Priors Savonarola, der seine fragile psychophysische Konstitution durch die Predigt-Exzesse zusätzlich untergräbt. Hier sind zugleich Bezüge zur Entstehungszeit von Thomas Manns Renaissance-Drama festzustellen. Denn gerade der Renaissancismus des Fin de siècle reagiert als Kraftkult auf Kompensationsbedürfnisse und verweist insofern auf das Décadence-Syndrom.

Eine typische Predigtszene schildert »*Giovanni Pico von Mirandola*« mit spürbarer Empathie – laut Regieanweisung »*ein üppiger Jüngling*« mit elegan-

tem Habitus, der die »Reize« des Lebens goutiert (VIII, 970). Nachdem Fiore, die den Prior durch ihr habituelles Zuspätkommen zu provozieren sucht, der Kirchengemeinde im Dom bereits das »Schauspiel« ihres Auftritts geboten hat, bei dem sich alle am »köstlichen Anblick dieser berühmten, prunkhaften, herrisch dahinschreitenden, göttlich schönen Frau« weiden (VIII, 971), übertrifft der durch Fiores Selbstinszenierung herausgeforderte Prior »sich selbst«:

> Er predigt unter Schrecken, Weinen und Entsetzen; die Strafen, mit denen er die Stadt für ihre üppige Leichtfertigkeit bedroht, sind schaudererregend, und nachher geht jeder wie halbtot und sprachlos in den Straßen umher. Mehrmals, wenn er von der Not der Welt, vom Mitleid und von der Erlösung sprach, hat der Schreiber, der die Predigten aufzeichnet, von Schluchzen überwältigt, seine Arbeit unterbrechen müssen. Der Bruder besitzt die Kunst, mit einem rätselhaft betonten Wort die Gewissen zu berühren, daß die Menge wie ein einziger Körper zusammenzuckt, und es ist sehr interessant, dies zu beobachten, während man selbst in der eigenen Seele die gleiche Erschütterung spürt. Begreiflicherweise ist der Zudrang zu den Predigten noch bedeutend gewachsen … (VIII, 974 f.)

Die rhetorische Inszenierung von Savonarolas Bußpredigt im Dom »Santa Maria del Fiore« lässt eine effektvolle Spannungsdramaturgie erkennen, die zur Affektregie auch das Changieren zwischen extremen Ausdrucksvaleurs nutzt: Die magisch-bannende Beschwörung der Zuhörerschaft mit einer »wunderlich leise[n]« Stimme, aber expressiven Gebärden (VIII, 964) wechselt dabei mit einem ekstatischen Gestus »unter Schrecken, Weinen und Entsetzen« (VIII, 974).

Diese rhetorische Inszenierung verwirklicht Strategien, die Nietzsche in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* dem ›asketischen Priester‹ zuschreibt. Kritisch diagnostiziert er hier die virtuose Regie, mit der dieser »unbedenklich die ganze Meute wilder Hunde im Menschen« nutzt, um die »grossen Affekte« loszulassen: nach Belieben »bald diesen, bald jenen« (KSA 5, 388). Dabei zelebriert »der asketische Priester« geradezu Gefühlsexzesse, wenn er die Menschen »in Schrecken, Fröste, Gluthen und Entzückungen« hineinreißt, um sie von habitueller »Dumpfheit« zu befreien (ebd.). Ein solches Spektrum von Emotionen evoziert auch der Prior in *Fiorenza*, wenn er virtuos auf der Klaviatur der moralistischen Rhetorik spielt. Insofern entspricht er Nietzsches Typus des ›asketischen Priesters‹, der mit seiner Beredsamkeit »auf der menschlichen Seele jede Art von zerreissender und verzückter Musik zum Erklingen zu bringen« vermag (KSA 5, 389). Mit psychologischem Scharfblick charakterisiert Nietzsche hier auch den Nutzwert der »grossen Affekte« wie »Zorn, Furcht, Wollust, Rache, Hoffnung, Triumph, Verzweiflung, Grausamkeit« (KSA 5, 388).

In *Fiorenza* signalisiert schon die Regieanweisung vor dem Auftritt Savonarolas eine Synthese von asketischer Mentalität, fragiler Konstitution und dekadenter Sensibilisierung. Denn von den tiefen »*aschfarbenen Höhlungen seiner Wangen*« ist hier ebenso die Rede wie von seinen »*kleinen, von den Schatten der Erschöpfung umlagerten Augen*« (VIII, 1054). Ein heterogenes Erscheinungsbild bietet der Prediger, wenn »seine schwächliche Gestalt sich emporreckt«, bis er dem Auditorium »mit fürchterlicher Stimme« seine Anklage entgegenschleudert (VIII, 976).

Die Verbindung von konstitutioneller Schwäche mit einer Verfeinerung und Sensibilisierung entspricht den Topoi medizinischer Décadence-Diagnostik, die bereits im 19. Jahrhundert entstand und auch im Œuvre Thomas Manns präsent ist. Gerade die von Verfallsphänomenen faszinierte Décadence des Fin de siècle goutierte das Konzept progressiver ›Entartung‹ im Vererbungsprozess, und zwar gemäß der Degenerationstheorie[31] von Bénédict Augustin Morel (1809–1873) und deren Modifikation durch Jacques-Joseph Moreau, genannt ›de Tours‹ (1804–1884), der Entartungsphänomene idealisierte und besonderen Einfluss auf die Literatur hatte. Mit der Entartung von Physis, Nervensystem oder Psyche sah man eine Steigerung von Intelligenz und Sensibilität verbunden, die bis zu genialer künstlerischer Kreativität reichen kann: »La détérioration de l'homme physique est une condition du perfectionnement de l'homme moral.«[32] Der Gedanke, dass biologische Entartung zu ›höherer Degeneration‹ führen kann, grundiert schon Thomas Manns Roman *Buddenbrooks*, der den symptomatischen Untertitel »*Verfall einer Familie*« trägt und psychophysische Schwächung mit komplementärer Vergeistigung und Sensibilisierung verbindet.[33] – In *Fiorenza* gehört der auffällig fragile Savonarola durch physische Hinfälligkeit zum Spektrum der Décadence-Figuren im Œuvre Thomas Manns.[34]

31 Vgl. dazu Erwin Koppen, Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin und New York 1973 (Komparatistische Studien, 2), S. 280–290; vgl. auch Horst Thomé, Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914), Tübingen 1993 (Hermaea: Germanistische Forschungen. N. F., 70), S. 169–195.

32 Zitiert nach Koppen (ebd.), S. 286; vgl. auch Lombrosos These »Il genio è una forma di nevrosi degenerativa« (Cesare Lombroso, Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie, 2. Aufl. Palermo 1907 [EA 1897], S. 270).

33 In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* charakterisiert Thomas Mann den fragilen, hypersensiblen Hanno als den »durch Entartung sublimierten und nur noch musikalischen Spätling des Bürgergeschlechts«; dabei versteht er den »Geist selbst (*und* die Kunst!)« als »Entartungsprodukt« (XII, 24 f.).

34 Vgl. z. B. *Der Wille zum Glück*, *Tristan*, *Schwere Stunde*, *Der Tod in Venedig* sowie *Mario und der Zauberer*.

Seine mit körperlicher Schwäche einhergehende mentale Kraft lässt den Prior als prototypische Exemplifikation der medizinischen Degenerationstheorien erscheinen, die nicht zufällig in der Décadence Konjunktur hatten. Als guter Beobachter attestiert der junge Kardinal Giovanni de' Medici dem Prior zwar einen Mangel an »jeder Kultur und Zierlichkeit«, meint aber auch, er müsse »am Körper wie an der Seele von seltsam zarter Beschaffenheit sein«:

> Oftmals, auf der Kanzel, muß er sich setzen, so sehr erschüttert ihn seine eigene Leidenschaft, und man sagt, daß er nach jeder Predigt vor Erschöpfung das Bett hüten muß. Seine Stimme ist so wunderlich leise, und nur sein Auge und seine Gebärde gibt ihr scheinbar zuweilen eine entsetzliche Donnerkraft. (VIII, 964)

Diese psychophysische Décadence wird in *Fiorenza* noch um einen historisch-politischen Niedergang ergänzt: Denn trotz der Blütezeit der Renaissance-Kultur während der Herrschaft des ›Magnifico‹ in Florenz zeichnet sich in der Endphase seines Lebens bereits eine Deszendenz der Florentinischen Renaissance-Epoche und der Medici-Familie ab. In Thomas Manns Drama ahnt Lorenzo de' Medici selbst bereits den dynastischen Niedergang in der Epoche nach dem eigenen Tod, wenn er seinen Söhnen erklärt: »Wir möchten fallen, vertrieben werden, wenn ich nicht mehr bin« (VIII, 1038). Ein solches ›Fallen‹ ist Décadence im Wortsinn.

X. Triebsublimierung und Geistesaristokratismus

In seinem *Schopenhauer*-Essay (1938) sieht Thomas Mann die Psychoanalyse Freuds schon durch die Philosophie antizipiert: »Schopenhauer, als Psycholog des Willens, ist der Vater aller modernen Seelenkunde: von ihm geht, über den psychologischen Radikalismus Nietzsche's, eine gerade Linie zu Freud«; seines Erachtens »ist alle Psychologie Entlarvung und ironisch-naturalistischer Scharfblick für das vexatorische Verhältnis von Geist und Trieb« (IX, 577 f.). In der Schrift *[On Myself]* (1940) attestiert Thomas Mann auch den eigenen Figuren einen »heulende[n] Triumph der unterdrückten Triebwelt« über Geist und Zivilisation (XIII, 136).

In *Fiorenza* fokussiert sich Savonarola nach der Abkehr vom Eros ganz auf sein religiöses Ethos und avanciert zu einem Bußprediger, dessen rhetorische Verve Aufsehen erregt. Zugleich nutzt er seinen Sonderstatus, um mit Invektiven gegen Fiore die frühere Demütigung zu kompensieren, indem er sie von der Kanzel herab öffentlich »beschimpft« und sogar despektierlich mit »der großen

Babel« vergleicht (VIII, 1045). Auch wenn er die Versuchung durch Sehnsucht »nach der Schönheit« in »Stunden der Schwäche, des Selbstverrates und der süßen Schmach« betont (VIII, 1062), ist ein libidinöser Untergrund anzunehmen, der laut Schopenhauer beim Ringen um Askese »Anfechtungen« und »Gewissensskrupel« impliziert (WWV I, 532). Er ordnet der Askese die »völlige Keuschheit« und »tiefe gänzliche Einsamkeit« mit »freiwilliger Buße« und »Selbstpeinigung« bis »zur gänzlichen Mortifikation des Willens« zu (WWV I, 528). Diese Mentalität heroischer Selbstüberwindung scheint Savonarola vertraut zu sein: Er betont, dass »der Geist« dann »hart wird in Qual und groß in Einsamkeit« (VIII, 1062). Wenn er sich durch »Gott« selbst »zur Größe und zum Schmerz« berufen fühlt (VIII, 1058), dann verschleiert er allerdings, dass seine Lebenszäsur aus einem erotischen Trauma hervorging.

Bezeichnenderweise sieht sich Savonarola gerade durch seine »Qual« zur »Größe« disponiert. Dadurch entsteht eine Verbindung zum Geistesaristokratismus, den Nietzsche im Anschluss an Schopenhauer propagiert[35] und überdies mit einem ›Pathos der Distanz‹ verbindet. In *Jenseits von Gut und Böse* erklärt Nietzsche, es bestimme »beinahe die Rangordnung, wie tief Menschen leiden können« (KSA 5, 225). Für ihn avanciert die Leidensfähigkeit sogar zum Signum individuellen Ranges: »Das tiefe Leiden macht vornehm; es trennt« (ebd.). Laut Schopenhauer disponiert gerade eine »höhere intellektuelle Kraft« zu »größere[m] Leiden« (WWV I, 431). Und Thomas Mann betont in seinem *Schopenhauer*-Essay die »Abhängigkeit« Nietzsches von »Schopenhauers Aristokratismus der Leidensfähigkeit« (IX, 570).

Zu den Hauptursachen des Leidens zählt Schopenhauer die Triebdimension – auch *in eroticis*. Wenn er in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* den »Sturm der Leidenschaften […] und alle Qual des Wollens« betont (WWV I, 281 f.), dann steht auch die Sexualität mit im Fokus.[36] Nietzsche geht in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* mit Bezug zum »asketischen Ideal« auf Sublimierungsprozesse ein, die »Ruhe in allen Souterrains« schaffen: »alle Hunde hübsch an die Kette gelegt« (KSA 5, 352). Wenn Thomas Mann unter Rekurs auf die sexuell konnotierte Tiermetaphorik Nietzsches ein »Abdorrenlas-

35 In der Schrift *Über die Universitäts-Philosophie* hält Schopenhauer »die Natur« für »aristokratischer als irgendein Feudal-und-Kasten-Wesen« (Schopenhauer, Parerga und Paralipomena I [vgl. Anm. 28], S. 242). Nietzsche geht in *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* (1873) und im dritten Vortrag *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1872) von »der aristokratischen Natur des Geistes« aus (KSA 1, 199, 698).

36 Der Mensch erscheint bei Schopenhauer als »ungestümer und finsterer Drang des Wollens« – »bezeichnet durch den Pol der Genitalien als seinen Brennpunkt« (WWV I, 289).

sen des Triebes« propagiert, um »die Hunde im Souterrain« so »an die Kette« zu bringen,[37] dann übernimmt er auch die vegetabilische Metapher aus der *Morgenröthe* (1881), wo Nietzsche empfiehlt, den Trieb durch permanente »Nichtbefriedigung […] abdorren« zu lassen (KSA 3, 96).

Hier ist zugleich Sigmund Freuds Konzept der ›Triebsublimierung‹ als Basis für kulturschöpferische Tätigkeit relevant.[38] Denn laut Freud basiert die »Kultur« wesentlich »auf Triebverzicht«, weil sie durch »Unterdrückung, Verdrängung« die »Nichtbefriedigung […] von mächtigen Trieben« verlange:[39] Als elementare Basis »der Kulturentwicklung« ermögliche die »Triebsublimierung«, dass »höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen.«[40] – Dass Freud im Kontext von Sublimierung auch auf »Ideen« der »religiösen Systeme« hinweist,[41] lässt an den Gesamtkomplex von Abwehr, Verdrängung und Sublimierung der Triebsphäre denken, den der asketische Prior in *Fiorenza* repräsentiert. Aus dieser Psychodynamik erklärt sich die Vehemenz, mit der er hier gegen erotisierte Kunst und vitalistischen Hedonismus wettert. Entsprechendes gilt für Hieronymus in *Gladius Dei*. Analogien verbinden also die asketischen Außenseiter im Renaissance-Florenz des Dramas *Fiorenza* und im Renaissancismus der Kunstmetropole München, den die Satire *Gladius Dei* mit Bezug auf Architektur und Bildende Kunst inszeniert. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bekennt Thomas Mann im Hinblick auf *Fiorenza*:

> Er also, der Bruder Girolamo, war der Held dieser Szenen; und obgleich dialektische Gerechtigkeit ihm den kunstmächtigen Medici zum ebenbürtigen Gegenspieler gab, so war die geheime geistige Teilnahme des isar-florentinischen Autors […] auf seiten des kritizistischen Intellektuellen (XII, 93)

Dieses Geständnis offenbart die innere Präferenz des »isar-florentinischen« Autors Thomas Mann für den Prior. Und diese Selbstbeschreibung korreliert zugleich Florenz und München sowie *Fiorenza* und *Gladius Dei*.

37 Thomas Mann, Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1975, S. 68 (Brief vom 17. Februar 1896).

38 In seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1930 [1929]) beschreibt Freud die »Sublimierung der Triebe« als Möglichkeit, »den Lustgewinn aus den Quellen psychischer und intellektueller Arbeit […] zu erhöhen«, der dann »feiner und höher« erscheine (Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur (1930 [1929]), in: ders., Studienausgabe in zehn Bänden und einem Ergänzungsband, Bd. IX, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M. 1982, S. 191–270, hier S. 211).

39 Ebd., S. 227.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 224.

XI. Lorenzos Todesvision: Renaissance-Vitalismus und erotisierte Schönheitsphantasie

Der ästhetizistische Vitalismus des Hedonisten Lorenzo de' Medici, der »Macht« und »Kunst« sowie »Schönheit« und »Lust« amalgamiert (VIII, 1065), wird in *Fiorenza* mit dem Moralismus des Priors kontrastiert. Im Essay *Schopenhauer* betont Thomas Mann, Nietzsche gebe dem moralistischen »Pessimismus« Schopenhauers eine »Wendung ins Antimoralisch-trunken-Bejahende«, in »einen Dionysismus der Lebensrechtfertigung« (IX, 572). – Im Drama *Fiorenza* repräsentiert ausgerechnet die Sterbephase des ›Magnifico‹ eine solche Tendenz. Der hier inszenierte Hedonismus unterscheidet sich fundamental von Schopenhauers Ästhetik willenloser Kontemplation. Denn die prämortale Vision, die Lorenzo kurz vor seiner Agonie erlebt, ist auf »Kunst«, »Schönheit«, »Nacktheit«, »Lust« und »Leben« fokussiert (VIII, 1065) und nähert sich insofern Nietzsches Konzept des dionysischen Rausches an. Im Renaissance-Vitalismus des ›Magnifico‹ steigert sich die erotisierte Schönheitsphantasie bis zur ekstatischen Vision der »Venus Genetrix«:

> O meine Träume! Meine Macht und Kunst! Florenz war meine Leier … klang sie nicht gut? Sie klang von meiner Sehnsucht. Von Schönheit klang sie, von der großen Lust, sie sang, sie sang das starke Lied vom Leben! … – Still! Auf die Knie! … Dort! … Ich sehe sie! … Sie kommt, sie naht mir … alle Schleier sinken, und ihrer Nacktheit stürmt mein Blut entgegen! O Glück! O süßes Grauen! Bin ich erkoren, dich anzuschauen, Venus Genetrix – du, die das Leben ist, die süße Welt … Zeugende Schönheit, triebgewaltige Kunst! Venus Fiorenza! Weißt du, was ich wollte? Das ewige Fest – das war mein Herrscherwille! (ebd.)

Das Oxymoron »süßes Grauen« offenbart eine emotionale Ambivalenz, die konsequent erscheint, weil der Rausch des Eros die Individualität des Subjekts transzendiert: Die Lust der dionysischen Ekstase führt zu einer Ich-Entgrenzung, die bis zur Auflösung reicht. Schon Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie* exponiert die Ambivalenz des »Dionysischen«, bei dem sich »wonnevolle Verzückung« mit »ungeheure[m] Grausen« paart (KSA 1, 28).[42] In Thomas Manns Drama *Fiorenza* genießt Lorenzo de' Medici seine dionysische Sehnsuchtsphantasie zunächst als ekstatischen Zustand, bis ihm die drohende

42 Später präsentiert *Der Tod in Venedig* (1912) Aschenbachs Traum als dionysische Orgie, in der sich »Angst und Lust« sowie »Abscheu« und »Furcht« mit dem Faszinosum des Rausches verbinden; danach erwacht er »entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen« (VIII, 516 f.).

Selbst-Auflösung bewusst wird und seine Euphorie abrupt in Entsetzen umschlägt.

Zwar gehört die sinnliche Vision der »Venus Genetrix« zur paganen Sphäre eines hedonistischen Renaissance-Ästhetizismus. Aber zugleich erscheint die dionysische Ekstase des Sterbenden als Nietzsche-Reminiszenz. Vor dem Décadence-Horizont entspricht der vitalistische Exzess, sofern er kompensatorischen Charakter hat, auch symptomatischen Tendenzen des Renaissancismus im Fin de siècle. Und über die Eros-Thanatos-Synthese hinaus verweisen Aspekte der provokativen Libertinage in *Fiorenza* auf Topoi einer Décadence-Erotik. Und wenn Lorenzo de' Medici der Einheit von »Macht und Kunst« in seiner Vision durch das Selbstbild als Macht-Musiker mit »Florenz« als »Leier« Ausdruck verleiht, dann verbindet er den eigenen Herrschaftsanspruch allegorisch mit dem Eros eines ästhetizistischen Vitalismus: So hört er »Florenz« als seine »Leier« vom Lied der »Sehnsucht«[43] tönen und assoziiert in der Vision der »Venus Genetrix« die »Schönheit« mit »der großen Lust« (VIII, 1065).

›Re-naissance‹ als Wiedergeburt der Antike ist in der dionysischen Einheitsimago des ›Magnifico‹ in mehrfacher Hinsicht zu erkennen. Bereits im Jahr 45 v. Chr. ließ Gaius Iulius Caesar der ›Venus Genetrix‹ einen Tempel errichten. Denn seine Familie, die Julier, führte die eigene Genealogie auf Askanios (auch Iulus genannt) zurück, den Sohn des Aeneas, der nach der griechisch-römischen Mythologie als Sohn der Göttin Aphrodite (Venus) galt. Die Venus Genetrix wurde mithin als »Stammutter der Gens Iulia« sowie des römischen Volkes angesehen.[44] – In Thomas Manns *Fiorenza* fungiert »*die Büste Julius Cäsars*« (VIII, 1019) in der Medici-Villa als identitätsstiftende Reminiszenz der Medici-Familie an diese mythologisch-historische Tradition. Und der Name der schon in der Antike gegründeten Stadt ›Florentia‹ verweist etymologisch auf Flora, die römische Göttin der Blüte, die im Hinblick auf den Zenit der Renaissance-Kultur in Florenz wie ein positives Omen erscheint.

Wenn Lorenzo de' Medici in seiner ekstatischen Todesvision die »Schönheit« mit »der großen Lust« assoziiert (VIII, 1065), dann ergeben sich auch Bezüge zur Eros-Philosophie der griechischen Antike. Denn der historische Renaissance-Humanist Marsilio Ficino (1433–1499), den Thomas Mann in *Fiorenza* auch als

43 Thomas Mann zitiert in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus *Fiorenza* (vgl. VIII, 1040): »Man sollte nicht besitzen. Sehnsucht ist Riesenkraft; doch der Besitz entmannt! Der Rest ist Nietzsche« (XII, 94).

44 Dietrich Wachsmuth, Venus, in: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie, hg. von Konrat Ziegler, Walther Sontheimer und Hans Gärtner, 5 Bde. Bd. 5, München 1975, Sp. 1173–1179, hier Sp. 1174.

Dramenfigur auftreten lässt (VIII, 1024 f.), wurde nicht zuletzt durch seinen Kommentar zu Platons Dialog *Symposion* (1484) bekannt. Gemäß Platons Schrift ermöglicht der Eros als ›Zeugen im Schönen‹ einen philosophischen Erkenntnisweg, der in mehreren Schritten vom Begehren körperlicher Schönheit bis zur geistigen ›Schau‹ des ›Schönen an sich‹ reicht.[45] In Thomas Manns *Fiorenza* nimmt der junge Kardinal Giovanni de' Medici auf den Dialog *Symposion* Bezug, indem er Platons »Gespräch über die Liebe« eine »obszöne Tugendhaftigkeit« attestiert (VIII, 963). Die Komik dieses Bonmots verdankt sich hier dem originellen Oxymoron, das den Schönheitseros auf seinen libidinösen Untergrund hin transparent macht, nämlich auf die Triebdimension.

Die Antike-Orientierung der Renaissance spiegelt sich im Drama *Fiorenza* übrigens auch in expliziten Reminiszenzen an die griechische Mythologie: So vermag Lorenzo die Vision des »Charon« in einem Traum zunächst nicht als Todesbotschaft seines Unbewussten zu dechiffrieren, so dass erst Poliziano »*erschüttert*« den Bezug zum Charon-Mythos herstellt (VIII, 1021). Nur wenig später aber sieht sich der ›Magnifico‹ auch selbst schon »mit einem Fuß in Charons Nachen« stehen (VIII, 1036) und antizipiert insofern die eigene Fahrt mit dem antiken Fährmann ins Totenreich. Dennoch sind die Gedanken Lorenzos in seiner letzten Lebensphase in hohem Maße auf Kulturgüter antiker Provenienz fokussiert: So plant er, »eine herrliche Antike, einen Ares mit bewaffneter Brust«, in seinem »Stadtgarten« aufstellen zu lassen, möchte einen »Plinius«-Band betrachten und erwägt die Anschaffung einer »Schrift des Cato« (VIII, 1022): deutliche Indizien für den Antike-Enthusiasmus des Renaissance-Repräsentanten.

In der Erlebniswelt des sterbenden ›Magnifico‹ vermittelt Thomas Mann die Antike-Orientierung der Renaissance mit Präferenzen der literarischen Décadence.[46] Dazu gehören das Motiv des Todes als Endpunkt biologischen Niedergangs und das ambivalente Faszinosum des Grauens, das den psychophysischen Verfall des Sterbenden bestimmt. Die Größenphantasie Lorenzos, deren rauschhaft-ekstatische Erlebnisqualität seinem Tod unmittelbar vorangeht, bricht abrupt in sich zusammen, als die erotische Vision verblasst und dem Moribunden

45 Vgl. Platon, Symposion 199c-212b. Zum problematischen Verhältnis von Platonismus und Kantianismus in Schopenhauers Ästhetik vgl. Barbara Neymeyr, Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik, Berlin und New York 1996 (= Quellen und Studien zur Philosophie Bd. 42), S. 252–263.

46 Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, Décadence, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Frankfurt a. M. 1987, S. 68–76.

die eigene Machtlosigkeit bewusst wird: Mit seiner prämortalen Erblindung verbindet sich ein Anfall entsetzlicher Todesangst. Dabei zeigen fragmentarische Syntax und elliptisches Sprechen, wie hilflos ihn die beginnende Selbstauflösung macht:

> Venus Genetrix – du, die das Leben ist, die süße Welt … Zeugende Schönheit, triebgewaltige Kunst! Venus Fiorenza! Weißt du, was ich wollte? Das ewige Fest – das war mein Herrscherwille! … Oh! Bleibe mir! Was weichst du? Was verbleichst du? Ich sehe nichts mehr … Rote Wellen kommen … Und ein Entsetzen kommt … ein gieriger Schlund … *Sinkend*: Bist du – noch da – mit dem ich mich – verstand? Spricht doch zu mir! … Angst … Angst … Volterra! … Blut! … Ich leerte die Mitgiftkassen aus für Feste und trieb die Jungfrauen zur Unzucht … Sprich rasch! Sprich rasch! Von den Bedingungen der Gnade … (VIII, 1065 f.)

Indem Lorenzo die allegorisch auf die Stadt bezogene Bezeichnung »Venus Fiorenza« hier mit der »Venus Genetrix« gleichsetzt, personifiziert er die durch den Eros schöpferische Schönheit und legt insofern zugleich Assoziationen an Diotimas Eros-Lehre in Platons *Symposion* nahe. – Obwohl der sterbende ›Magnifico‹ schuldbewusst Savonarolas »Bedingungen der Gnade« rasch noch mit Zusagen zu erfüllen sucht, um sich – trotz seines hedonistischen Lebenswandels – noch einen passablen Platz im Jenseits zu sichern, weigert er sich »*in Schmerz und Verzweiflung*« (VIII, 1066) bis zuletzt, Florenz von der Medici-Herrschaft freizugeben, wie es der Prior verlangt. Seinem Tod geht ein »*Paroxysmus*« voran (ebd.), den heftige Aggressionen gegen Savonarola begleiten: »Ergreift ihn! Bindet ihn! Die großen Flügel will er brechen! Verlies und Ketten! In die Löwengrube! Man töte ihn, der alles töten will! Mein ist Florenz … Florenz … Florenz …!« (VIII, 1067). Dieser Dominanzakt des ›Magnifico‹ mit der insistierenden Iteratio gleicht jedoch einem performativen Selbstwiderspruch, weil er im Drama sofort vom Tod durchkreuzt wird. Gerade der erbitterte Kampf des Sterbenden um Macht und Selbstbehauptung wird hier zum Signum unentrinnbarer Vanitas.

Allerdings offenbart das Rededuell in der Schlusspassage von *Fiorenza* unübersehbar den energischen Machtwillen beider Kontrahenten. Denn den letzten Worten des sterbenden ›Magnifico‹ geht der kompromisslose Herrschaftsanspruch Savonarolas voran: »Du stirbst, und ich bin aufrecht. Meine Kunst gewann das Volk! Florenz ist mein« (VIII, 1066). Der dritte Dramenakt exponiert zudem facettenreich den radikalen Antagonismus von Geist und Leben. Denn während Girolamo Savonarola den »Triumph des Geistes« will, verkündet Lorenzo de' Medici: »alles Lebens Leben ist die Kunst« (ebd.).

Aus der Retrospektive der *Betrachtungen eines Unpolitischen* betont Thomas Mann später, in *Fiorenza* seien »Leben und Kunst zu einer Idee verschmolzen, wie vordem Kunst und Geist« in *Tonio Kröger* (XII, 93). Allerdings beanspruchen die beiden Antipoden in *Fiorenza* auf je spezifische Weise die »Kunst« für sich: Der Prior hält seine »Kunst« für »heilig«, weil sie »Erkenntnis« ist (VIII, 1060), und nutzt auch die »Kunst« (VIII, 975) seiner Rhetorik, um den »Triumph des Geistes« im Sinne eines religiösen Moralismus zu fördern (VIII, 1066). Lorenzo hingegen propagiert eine Synthese von »Macht und Kunst« (VIII, 1065): Hier dominieren ein hedonistischer Ästhetizismus und ein paganer Renaissance-Vitalismus.

XII. Ausklang: Zur Kultur-Dialektik des Renaissancismus im Gesamtwerk Thomas Manns

Schon vor der Inszenierung des philosophisch grundierten Antagonismus zwischen Ästhetizismus und Moralismus im Drama *Fiorenza* hatte Thomas Mann bereits seiner frühen Künstlernovelle *Tonio Kröger* (1903), die ebenfalls im Kontext des Fin de siècle steht, eine energische Abkehr vom rauschhaften Renaissance-Vitalismus eingeschrieben: aus der Sicht der Titelfigur, die hier auf Nietzsches ›dionysisches‹ Kunstprinzip anspielt:

> Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn auf den Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag (VIII, 302).

Damit distanziert sich der Protagonist vom kompensatorischen Renaissance-Vitalismus, der in der Décadence-Epoche als attraktive Alternative zur zeittypischen Fragilität, Schwäche und Kränklichkeit erschien. Fünfzehn Jahre später grenzt sich Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* vom vitalistischen »Ruchlosigkeits-Ästhetizismus« ab (XII, 541) und kontrastiert mit »dem Renaissance-Ästhetizismus gewisser ›Nietzscheaner‹« die eigene, »nordisch-moralistisch-protestantische« Welt (ebd.).

Vorbehalte gegen den Renaissance-Kult prolongieren sich sogar bis in Thomas Manns späten Roman *Doktor Faustus* (1947). Hier wird eine Nebenfigur auktorial mit ironischer Distanz zur Renaissancismus-Mode charakterisiert: Dr. Helmut Institoris, ein Privatdozent der Ästhetik, dessen latinisierter Name bereits an eine ›Wiedergeburt‹ der Antike denken lässt, erscheint hier nämlich

als Karikatur eines kompensatorischen Renaissancismus: Selbst »kein starker Mann«, bewundert er »alles Starke und rücksichtslos Blühende« (VI, 381): In groteskem Gegensatz zum Blick seiner Augen »mit zartem, edlem Ausdruck« verehrt er »die Brutalität«, aber »natürlich nur, wenn sie schön war« (ebd.): so lautet der ironische Erzählerkommentar. Gerade weil Institoris selbst so »zart und nervös« ist, verehrt er »die italienische Renaissance«, die »›von Blut und Schönheit geraucht‹ habe« (VI, 382), schwärmt »sehr für schöne Ruchlosigkeit und italienische Giftmorde« und behauptet, »nur Menschen mit starken, brutalen Trieben könnten große Werke schaffen« (VI, 384). Die letzte Zitat-Aussage findet sich übrigens schon in Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* und wird hier kritisch auf Heinrich Mann zurückgeführt (vgl. XII, 539).

Aus dem Syndrom des kompensatorischen Renaissancismus aus Schwäche leitet der Erzähler Serenus Zeitblom im Roman *Doktor Faustus* auch Kulturkritik ab, indem er die »Glorifizierung des ›Lebens‹« mit »der pessimistischen Verehrung des Leidens« kontrastiert (VI, 384). Denn diesen Antagonismus mit der impliziten Reverenz an Nietzsche und Schopenhauer pointiert der Erzähler als »Gegensatz zwischen Ästhetik und Moral«, der »die kulturelle Dialektik jener Epoche beherrschte« (ebd.).

Insofern erinnert dieser Kontrast an die Polarität von hedonistischem Renaissance-Ästhetizismus und asketischem Moralismus, der schon für Thomas Manns Drama *Fiorenza* eine strukturbildende Bedeutung hat und dort bereits von der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers geprägt ist. Berücksichtigt man auch das Verdikt, mit dem sich die Figur Tonio Kröger vom Renaissancismus distanziert, dann zeichnet sich eine auffallende Kontinuität im Werkspektrum ab: durch die historische Spannweite negativer Perspektiven auf den Renaissancismus. Sie reichen vom Frühwerk Thomas Manns bis in seine späte Schaffensperiode. Dabei wird die Renaissance-Mode des Fin de siècle facettenreich gespiegelt: von *Tonio Kröger*, *Gladius Dei* und *Fiorenza* über die *Betrachtungen eines Unpolitischen* bis zu *Doktor Faustus*. Dabei lässt Thomas Mann einheitliche Wertungsprämissen erkennen: Konstant bleibt seine Skepsis gegen den vitalistischen Renaissancismus im Sinne Nietzsches, dessen geistesaristokratische Grundtendenz er aber teilt. Im Hinblick auf diese spezifischen Aspekte stimmen die kritischen Kulturdiagnosen im Œuvre Thomas Manns überein – trotz des Epochenwandels im Geschichtsprozess.

RAHEL VILLINGER

NATUR SCHREIBEN
ROBERT WALSERS BUCH *SEELAND*

Prosa ist die eigentliche Natur der Modernen[1]

Abstracts:

Der Aufsatz untersucht den ab 1917 beginnenden intensiven mehrschichtigen Überarbeitungsprozess der sechs Prosastücke, die 1920 in *Seeland* in Buchform erscheinen. Leitende Frage der Analyse ist, wie sich die Arbeit an dem Buch zu der von Walser immer wieder mit Vehemenz betonten Verbundenheit und Zusammengehörigkeit der *Seeland*-Texte verhält, die in der Forschung bislang als werkpolitisch motivierte Scheinargumentation abgetan wurde. Was steht hinter Walsers Behauptung, *Seeland* sei als »zusammenhängendes [...] Gewächse, als ein Ganzes und Gleiches« aufzufassen? Diese Aussage ist, so die These, mit Blick auf Walsers Neuverhandlung und Umwertung klassisch-romantischer Konzeptionen einer intrinsischen Beziehung von Kunst und Natur zu lesen. Die *Seeland*-Stücke verbindet eine durchgängige Doppelung der Referenz von dargestellten ästhetischen Rezeptions- und Produktionsprozessen: Die Texte beschreiben einerseits quasi-phänomenologisch im Durchwandern gebildete Wahrnehmungen der Gegend ihrer Entstehung (die Seenlandschaft um Biel), andererseits und zugleich aber auch die ästhetischen Rezeptions- und Neuproduktionsprozesse einer selbstverfassten *Textgattungs*-landschaft sowie die »Erdarbeit« (Walser) an literatur- und kunstgeschichtlich tradierten Wort-, Bild- und Werknaturen, die selbst bereits formpoetische Beziehungen von Kunst und Natur verhandeln. Mit dem Anspruch, »naturhaft«, »naturwahr« und »naturreich« zu schreiben, reflektiert Walser in *Seeland* ebenso die Aporien einer sprachlichen Mimesis äußerer Landschaft, die Paradoxien eines intendierten Intentionslos-Werden des Schreibens sowie die Schwierigkeiten eines Anschlusses an klassisch-romantische Naturpoetologien.

The essay explores the intensive process of re-writing of six prose pieces prior to their final collective publication in Robert Walser's book *Seeland* (1920 [1919]). It is argued that the techniques of this writing practice mirror a poetics and rhetoric of an intrinsic aesthetic relation between nature and art, which Walser adapts from eighteenth century aesthetics and Romanticism and reinvents in his own and unique manner.

1 Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, 35 Bde., München u. a.: Thomas, Bd. I,1 (1967): Über das Studium der griechischen Poesie, S. 257.

© 2025 Rahel Villinger, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-011 | CC BY-NC-ND 4.0

I. Einleitung

Seeland (1920; Impressum 1919) gilt als das »unbekannteste« der Bücher Robert Walsers.[2] Unabhängig von den komplexeren Gründen für seine Erfolglosigkeit zu Lebzeiten des Autors[3] rührt die relative Unbekanntheit eines Werks, das die maßgeblichen längeren Prosatexte der Bieler Zeit versammelt, heute wahrscheinlich vor allem daher, dass *Seeland* kaum je *als* Buch wahrgenommen und erforscht worden ist. Man kennt darin enthaltene Stücke wie »Der Spaziergang« oder »Leben eines Malers«, nicht aber ihren kontextuellen Zusammenhang in einer Publikation, die Walser in Briefen an verschiedene Verlage während der ab 1917 beginnenden Arbeit am *Seeland*-Manuskript mit Vehemenz als Einheit beschrieben hat. Wenn der Autor am 17. April 1917 mitteilt, sein neu geplantes Prosabuch sei als »Ganzes und Gleiches, oder als ein in sieben Abteilungen bestehendes Einziges, Vereinigtes, Verbundenes« zu betrachten,[4] so wurden diese und ähnliche Aussagen, sofern sie überhaupt bekannt waren, retrospektiv als notgeborene Behauptungen vom Tisch gewischt. *Seeland* firmierte noch bis vor Kurzem als mehr oder weniger pragmatisch motivierter Wiederabdruck zuvor einzeln publizierter Prosastücke und gilt weiterhin als »Sammlung«[5] mehr denn als irgendwie substantiell zusammenhängendes und eigenförmiges Werk. Während im Zuge der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* (KWA) jüngst zumindest die weitreichenden Differenzen zwischen den ursprünglichen Zeitschriftenfassungen und der jeweiligen Buchfassung der *Seeland*-Stücke in den Blick geraten sind, hat man auch diese Revisionen

2 Jochen Greven bezeichnete Seeland im Nachwort der Suhrkamp-Ausgabe als das »unbekannteste« aller Bücher Walsers. Vgl. Greven, »Nachwort des Herausgebers«, in: Robert Walser, Sämtliche Werke in Einzelausgaben (= SW), hg. von Jochen Greven, 20 Bde., Frankfurt a. M. u. a. 1985–1986, Bd. VII, S. 209–215, hier S. 215. Das Urteil Grevens kann noch im Jahr 2018 bestätigt werden. Vgl. Jörg Kreienbrock in: »Seeland (1920; Impressum 1919)«, in: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Lucas Marco Gisi, Stuttgart 2018, S. 163–166, hier S. 163.

3 *Seeland* erschien 1920 in minimaler Auflage von nur 600 Exemplaren und als teurer Luxusdruck illustriert mit Landschaftsradierungen des international berühmten Malers Karl Walser, des Bruders von Robert Walser. Es erhielt außerhalb der Schweiz keine längeren Rezensionen und wurde auch dort bald wieder vergessen.

4 André Salathé, »Man muss nicht hinter alle Geheimnisse kommen wollen«. Robert und Karl Walsers Briefwechsel mit dem Verlag Huber Frauenfeld (1916–1922) samt einer Biographie von Verleger Walther Lohmeyer (1890–1951), Thurgauer Beiträge zur Geschichte Nr. 150, Frauenfeld 2013, S. 123, Nr. 40. Im April 1917 hatte Walser noch geplant, sieben Prosastücke in das spätere *Seeland* aufzunehmen.

5 Greven, »Nachwort des Herausgebers«, hier S. 209 u. passim.

bislang nur Stück für Stück erforscht und das Buch nicht nachdrücklich im Hinblick auf eine besondere Verbindung zu einem »Ganze[n] und […] Vereinigte[n]« befragt.[6]

Zweifellos verbindet alle *Seeland*-Stücke jedoch zumindest die Tatsache, dass sie »thematisch« in der schweizerischen Berg- und Seenlandschaft um Biel »angesiedelt« zu sein scheinen und auch dort entstanden sind.[7] *Seeland* enthält sechs minimal narrativ verfasste Texte, die mit einer Ausnahme (»Das Bild des Vaters«) das Wandern einer einzelnen Figur durch eine Gegend beschreiben, die man als diejenige identifizieren kann, in der Walser geboren war, aufwuchs und wieder von 1913 bis 1921 (»Bieler Zeit«) lebte. Für ortskundige Leser:innen ist dabei auch ohne jeden Hinweis bemerklich, dass mehrere der Stücke sehr genau historisch belegte Wanderungen Walsers durch die Gegend um Biel dokumentieren, die der Autor in jener Zeit oft unternahm (einschliesslich regelrechter ›Gewaltmärsche‹, für die in kurzer Zeit große Strecken, zum Teil auch über Nacht, zurückgelegt wurden).[8] Das dürfte nicht zuletzt mit der deskriptiven Plastizität einer Prosa zu tun haben, die Walser selbst als »architektonisch«[9] bezeichnet hat und die das tradierte lebendige ›Vor-Augen-Stellen‹ der Darstellung stellenweise geradezu phänomenologisch erweitert, bis hin zum (in der nachvollziehenden Imagination der Lesenden) ›Körperlich-Durchlaufbar-Machen‹

6 Die Dissertation Dorette Fasolettis ist die einzige mir bekannte Arbeit, die die weitreichenden Differenzen zwischen den *Seeland* zugrunde liegenden Zeitschriften- bzw. Einzelpublikationen und ihren Buchfassungen zum Gegenstand einer detaillierten Untersuchung macht. Fasoletti führt die Tatsache, dass die Forschung bis heute oft nicht einmal verbaliter zwischen beiden Textgruppen unterscheidet und sie mancherorts sogar gleichsetzt, darauf zurück, dass die Erstfassungen der *Seeland*-Texte in den Werkausgaben Walsers bislang nicht publiziert wurden (das ist in der neu erscheinenden KWA anders, siehe unten). Vgl. Dorette Fasoletti, Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland, Lausanne 2018, S. 16 f. sowie jüngst dies., Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland, Würzburg 2020. Fasoletti befasst sich allerdings weder mit dem vielschichtigen Überarbeitungsprozess des *Seeland*-Manuskripts noch weiterführend mit der Frage der Komposition und des Zusammenhangs des Buchs als einem »Ganzen« oder »Vereinigten«, wie es im oben zitierten Brief Walsers heißt.

7 Matthias Sprünglin, »Editorisches Nachwort«, in: Robert Walser, Kritische Robert Walser-Ausgabe (= KWA), hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Basel und Frankfurt a. M., 2008 ff., Bd. I,11 (2018): Seeland, S. 193–217, hier S. 202.

8 Beispielsweise ist der »Reisebericht« als sehr genaue Schilderung einer Wanderung von der Abteikirche Bellelay im Berner Jura durch die Taubenlochschlucht und über Solothurn nach Biel les- und nachvollziehbar. Vgl. Grevens Anmerkung in SW 7: Seeland, S. 217.

9 Robert Walser an Huber Verlag, 17.4.1917, KWA I 11, Dok. 8, S. 230.

eines Weges durch eine Landschaft. Insoweit könnte man *Seeland* als ein bis dato vergessenes Beispiel eines deutschsprachigen Nature Writing bezeichnen.[10] Tatsächlich finden sich bei Walser die wichtigsten Kriterien des traditionellen amerikanischen Gattungstypus: der Gestus des berichtenden Schreibens aus erster Hand, der dokumentarische Aspekt und vor allem der durchgängige Fokus auf solitäre Erkundungen und ästhetische Erfahrungen einer teils besiedelten Kultur-, vor allem aber einsamen *Natur*landschaft, der Hand in Hand geht mit einer Erkundung des eigenen ›Inneren‹ (des Fühlens, Denkens und Wollens der berichtenden Person oder Figur).[11] Dass die Prosadichtungen des Buchs von der Liebe zu dieser Natur motiviert sind und als Lob auf die Schönheit ihrer Landschaft geschrieben wurden, suggerieren nicht nur viele Passagen der Texte, sondern auch ein weiterer Begründungsversuch gegenüber dem Verlag Huber, den Walser in fortlaufenden und ergebnislosen Korrespondenzen zur Titelfindung für das spätere *Seeland* zunächst davon überzeugen möchte, einen Titel um das Substantiv »Denkmal« herum zu bilden. So notiert Walser an den Rand des Briefs vom 17. April 1917: »Der Dichter errichtet in Form eines Buchs von Prosadichtungen der schönen Gegend, in der er zu seiner Freude nach langer Abwesenheit wieder hat leben dürfen, aus Dankbarkeit dieses ›Denkmal‹.«[12]

Gleichzeitig sperren sich die *Seeland*-Texte jedoch gegen eine eindeutige Verortung der von ihnen beschriebenen »Gegend«.[13] So ist beispielsweise im »Reisebericht« nirgends von ›Bellelay‹ sondern nur generisch von »dem Kloster« (31) die Rede, und der Name einer vorkommenden Stadt – die man als Solothurn identifizieren kann, aber eben nicht muss – wird mit »S.« (ebd.) abgekürzt.[14] Während es für das Nature Writing typisch wäre, eine geographisch bestimmte Gegend durch ihr zugehörige Ortsnamen zu identifizieren, verweigert sich Walser in weiteren Ausführungen zum Titel ›Seeland‹ gegenüber solchen

10 Vgl. zur Konstruktion einer deutschsprachigen Tradition des Nature Writing bzw. der Frage nach der Möglichkeit einer solchen Konstruktion den von Gabriele Dürbeck und Christine Kanz herausgegebenen Band Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven, Berlin 2020.

11 Vgl. die Bestimmung des traditionellen amerikanischen Nature Writing bei Don Scheese, Nature Writing: The Pastoral Impulse in America, New York 1996, S. 6.

12 Robert Walser an Huber Verlag, 17.4.1917, KWA I 11, Dok. 8, S. 230.

13 Die in diesem und im folgenden Absatz dargelegten Überlegungen habe ich zum Teil in einer früheren Form bereits formuliert in R. Villinger, »›Bilder von der andern Seite der Welt‹. Robert Walsers Reisebericht in seinen zwei Fassungen von 1915 und 1920«, in: Colloquium Helveticum (51), 2022, S. 71–85, hier S. 71 sowie S. 80 f.

14 Hier und im Folgenden zitiere ich Seeland im fortlaufenden Text durch Angabe der Seitenzahlen der Kritischen Robert Walser-Ausgabe (= KWA). Abt. I: Buchpublikationen. Bd. 11: Seeland, hg. von Matthias Sprünglin, Basel 2018.

Einschränkungen.[15] Der Gehalt dieses Prosabuches soll universaler sein als ein räumlich oder zeitlich an ganz spezifische Weltausschnitte gebundener Bericht von Historienschreibern – dieser Definition der Dichtung seit Aristoteles folgt auch Walser.

Wenn *Seeland* jegliche Idee einer temporalen, normativen oder mimetischen Vorrangigkeit der Natur *vor* dem Text – und damit auch die Trennbarkeit von Natur und Text – unterläuft, so hat das aber auch damit zu tun, dass schon die Erstfassungen der *Seeland*-Stücke, und in noch stärkerem Maße die Buchfassungen, dezidiert selbstreferentiell lesbar sind. Wie viele andere Werke Walsers enthält das Buch fortlaufende Reflexionen auf Schreibprozesse und scheint damit den Akt seiner Entstehung selbst zu stilisieren.[16] Wie in Rezeption und Forschung oft bemerkt wurde, trägt diese Tendenz maßgeblich zu der Verführung bei, Walsers literarische Werke autofiktional zu lesen. Der referentielle Bezug wird dadurch ambig: Die Texte sind einerseits realistisch lesbar, scheinen also von einer möglichen Wirklichkeit zu berichten, zugleich scheinen sie sich jedoch permanent auf sich selbst beziehungsweise ihre eigene Materialität als Schriftstück zu beziehen. So notiert als einer der ersten Robert Musil im Jahr 1914 (über Walser): »Eine Wiese ist bei ihm bald ein wirklicher Gegenstand, bald jedoch nur etwas auf dem Papier.«[17] Die in *Seeland* beschriebenen Wanderungen stehen somit auch für die spezifisch Walser'sche Erkundung der Wort-, Sprach- und Bildnatur einer Prosatextur, die der Autor dadurch, dass er diese im Überarbeitungsprozess des *Seeland*-Manuskripts vermutlich selbst Satz für Satz wiederholt (laut oder leise lesend) durchläuft und neu aufschreibt, auch stets neu hervorbringt.

Dazu kommt bei genauerer Betrachtung eine ebenso ironische wie sprachkünstlerisch hochambitionierte Verhandlung klassisch-romantischer Konzeptionen einer intrinsischen Beziehung von Kunst und Natur, die Walser in offenen oder versteckten Zitaten, eigensinnigen Neuadaptionen und weitreichenden Umwertungen von Texten, Topoi, Diskursen und Desideraten der Goethezeit austrägt. In dieser Hinsicht entpuppt sich *Seeland* als eine oft an den Gren-

15 Vgl. dazu ausführlich Villinger, »›Bilder von der andern Seite der Welt‹«, hier S. 73 ff.

16 Allein zum Spaziergang als »Erzählmodell«, als »Metapher des Schreibens« und »Figuration des Schreibaktes« bei Walser existiert bereits eine umfangreiche Forschungsliteratur. Vgl. dazu Reto Sorg, »Der Spaziergang (1917)«, in: Robert Walser Handbuch, S. 148–154 und jüngst »Spazieren muß ich unbedingt«. Robert Walser und die Kultur des Gehens, hg. von Annie Pfeifer und Reto Sorg, Paderborn 2019.

17 Robert Musil, »Literarische Chronik. August 1914«, Ders. Gesammelte Werke in neun Bänden, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978. Bd. 9: Kritik. S. 1465–1471, hier S. 1467.

zen der Verzweiflung geführte Verhandlung über die Möglichkeit eines Schreibens *nach* der Natur der klassisch-romantischen Literatur; nach demjenigen also, was in der klassisch-romantischen Literatur ›Natur‹ heißt. Auch hier trägt das ›nach‹ einen zugleich temporalen, normativen und mimetischen Sinn, aber bezieht sich dabei nicht unmittelbar auf eine äußere, phänomenal vergegenständlichte Landschaft (der Schweiz oder einer anderen möglichen Gegend), sondern auf vielschichtige Naturbilder- und Konzepte der Literatur-, Kunst- und Poetikgeschichte, die Walser mehr oder weniger selektiv und idiosynkratisch anspielt.

Insgesamt ergibt sich daraus eine durchgängige Ambiguität des Naturbezugs desjenigen Rezipierens und Produzierens, Wahrnehmens und (Be-)Schreibens, das in den *Seeland*-Stücken fortlaufend beschrieben und reflektiert wird. Wenn sich die Rede der Texte um den Anspruch dreht, »naturhaft« (61; 34), »naturwahr[]« (62) oder »naturreich[]« (189) zu schreiben, so werden hier ebenso die Aporien einer sprachlichen Mimesis äußerer Landschaft und Naturdinge verhandelt wie der schwierige künstlerische Prozess des wiederholten Umschreibens und sich-Einschreibens in eine literatur- und kunstgeschichtliche, textuell, bildlich und figural verfasste Um- und Vorwelt. Selbst- und Fremdreferenz, sprachliche Selbstähnlichkeit und Mimesis äußerer Natur gehen in *Seeland* daher Hand in Hand – ja man kann sogar sagen: Sie bedingen sich wechselseitig. Im Folgenden soll dies vor dem Hintergrund der Textauswahl, Anordnung und mehrschichtigen Überarbeitung der *Seeland*-Stücke untersucht werden.

II. Ein Buch machen: Die Zusammenstellung und Überarbeitung des *Seeland*-Manuskripts

Walser preist sein geplantes Buch bereits im April 1917 mit Berufung auf inneren Zusammenhang an (»Ein Buch muß innere Figur, innere Architektur haben!«)[18], begründet dies zum damaligen Zeitpunkt aber ausschließlich mit Bezug auf spezielle Kriterien einer Zusammenstellung von bereits früher publizierten Prosastücken.[19] Wiederholt ist in den April-Briefen an Huber die Rede davon, dass in diesem Buch nur eine besondere »Auslese des Bedeutendsten und Besten, was ich in letzter Zeit geschrieben habe«[20] enthalten sein solle. Diese »Auslese« sei jedoch als »ein zusammenhängendes […] Gewächse, als ein

18 Robert Walser an Huber Verlag, 12.4.1917, KWA I 11, Dok. 5, S. 223.
19 Vgl. ebd. und Robert Walser an Huber Verlag, 12.4.1917, KWA I 11, Dok. 6, S. 224 f.
20 Robert Walser an Huber Verlag, 17.4.1917, KWA I 11, Dok. 8, S. 228.

Ganzes und Gleiches […] aufzufassen«, da alle Texte »aus gleicher Gegend und gleicher Geistesverfassung, aus ähnlichem Denken, Sinnen und Dichten [herstammen]«.[21] Obwohl diese und ähnliche briefliche Aussagen Walsers über *Seeland* in der Forschung durchaus registriert worden sind, wurden die hier anklingenden Anspielungen auf die naturhafte Form (»Gewächse«) des Buchs und der geistigen Dimension einer besonderen dichterischen und denkerischen »Gegend« seiner Herkunft bislang vernachlässigt.[22]

Wie immer man das Ergebnis der Anstrengung Walsers bewerten mag, aus Texten, die ursprünglich nicht als Teile eines projektierten ›Ganzen‹ geschrieben worden waren, nachträglich eine Einheit zu machen – eine Stichhaltigkeit der obigen Aussagen lässt sich nicht völlig in Abrede stellen. Immerhin sind in *Seeland* alle längeren Prosastücke der Bieler Zeit versammelt, die sich im Hinblick auf einen novellistischen und naturthematischen Charakter ähneln, der sich so in früheren und späteren Werkphasen bei Walser nicht findet.[23] Zur angedeuteten poetologischen Herkunft des entstandenen »Gewächse« eines Buchs kann deshalb eine für die Bieler Zeit zentrale Auseinandersetzung Walsers mit Texten der klassisch-romantischen Ästhetik gezählt werden, auf die in der Folge noch näher einzugehen sein wird. ›Natur‹ im Sinne eines nicht menschlich-intentional Gemachten avanciert in diesem Rezeptionszusammenhang bei Walser – mit und gegen die Romantik – zu einem offenen Formgenerativ literarischer Kunstwerke. Zunächst ist aber zu betonen: Walser bleibt keineswegs dabei stehen, nachträglich Gemeinsamkeiten von früher unabhängig voneinander verfassten und veröffentlichten Prosatücken festzustellen, um allein daraus die Berechtigung zur Sammelpublikation unter einem gemeinsamen Buchtitel zu ziehen. Nachdem er im Mai 1917 sein Manuskript für ein anderes Buch, *Poetenleben* (1918), fertiggestellt hatte, für das er Texte einer speziellen, wohl erst in der Bieler Zeit entwickelten Überarbeitungstechnik unterzog, ist nämlich plötzlich auch die Rede davon, das zweite aktuell bei Huber geplante Buch (das spätere *Seeland*) eben-

21 Ebd., S. 228 f.

22 Schafroth argumentiert zwar sehr schön, dass Walsers »Brief aus Biel« mit dem »Potentialis ›mag‹« die »bloße Möglichkeit« einer Beziehung von »Seeland« auf die reale Bieler Seenlandschaft behauptet, gibt aber darüber hinaus keine Auskunft, wie die im Titel seines Aufsatzes aus Walsers Briefen zitierte Omnipräsenz, das ›Überall-Sein-Können‹ einer »Gegend« namens »Seeland«, positiv zu deuten wäre. Vgl. Heinz Schafroth, »Seeland kann überall sein oder: Warum es anderswo noch türkischer zugehen kann als in der Türkei. Über Robert Walsers zweite Bieler Zeit (1913–1920) und die (so genannte) Bieler Prosa«, in: Text+Kritik 12/12a, 4. Aufl.: Neufassung (Okt. 2004), S. 83–94, hier S. 91.

23 Vgl. dazu Sprünglin, »Editorisches Nachwort«, S. 200–202.

falls einer Überarbeitung zu unterziehen.[24] Wie schon bei *Poetenleben* und zuvor bei einzelnen Texten für die 1917 erschienenen Bände *Prosastücke* und *Kleine Prosa* wird diese Überarbeitung schließlich so weitreichend sein, dass die *KWA* die Abweichungen von Erst- oder »Parallelfassungen«[25] beziehungsweise Erstdrucken nicht als Varianten verzeichnet, sondern die Buchfassungen als eigenständige Neufassungen behandelt.[26] Anders als zuvor publizierte Prosabände Walsers, die gleichsam als ›Sammelbände‹ bereits erschienene Texte mehr oder weniger einfach wiederabdruckten, können *Kleine Prosa* (eingeschränkt), *Poetenleben* und *Seeland* insofern als bewusst ›erarbeitete‹ Bücher gelten, die zugleich bereits einen Übergang zu Walsers später Schreibpraxis erkennen lassen.[27]

Die Intensität der Arbeit an *Seeland* wird in einer Reihe von Briefen aus den ersten Monaten von 1918 kommentiert, in denen es beispielsweise heißt, »[i]ch selber schwitze zur Zeit Blut mit Zusammenfügen des neuen Prosabuches«[28] und von »zäh durchgeführte[r] harte[r] Arbeit«[29] die Rede ist, »da ich in mühsamer Winterarbeit allen sechs Stücken die bestmögliche Form gegeben habe«.[30] Wie aber überarbeitet Walser die für *Seeland* ausgewählten Texte?

24 Vgl. Robert Walser an Huber Verlag, 28.5.1917, 30.5.1917, 10.6.1917, KWA I 11, Doks. 11, 13, 14, S. 232 f.

25 Zu diesem Ausdruck in Bezug auf einzelne Texte für *Kleine Prosa* vgl. Barbara von Reibnitz, »Editorisches Nachwort«, KWA I 8, S. 227–276, hier S. 244 f.

26 Vgl. dazu von Reibnitz, »Editorisches Nachwort« und Sprünglin, »Editorisches Nachwort«, S. 197.

27 Während Walser für die Manuskripterstellung früherer Prosabände im Wortlaut nicht veränderte Texte vermutlich durch Zusammenstellungen von Erstdruckbelegen oder kopierende Abschriften ›nur‹ neu kontextualisierte, entwickelt er mit der Überarbeitung von Texten für *Poetenleben* und *Seeland* laut Angela Thut und Christian Walt ein auf die Schreibpraxis der Mikrographie vorausweisendes »zweistufiges Schreiben«, indem er Texte nun nicht mehr einfach kopierte, sondern im lesenden Rückgriff auf die alten Fassungen spontan neu schrieb, also »das spontane Moment der Direkt-Reinschrift [der Berliner Zeit, RV] weiterhin aufrechterhielt, aber gleichzeitig auf eine vormalige Textfassung zurückgriff«. Vgl. Thut und Walter, »›Das muss besser gesagt sein‹. Techniken der Überarbeitung in Robert Walsers Mikrographie«, in: Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, hg. von Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard M. Wirtz, Göttingen und Zürich 2011, S. 247–263, hier S. 251 f. Diese These müsste wohl, folgt man von Reibnitz »Nachwort« und dies., »Kleine Prosa (1917)«, in: Robert-Walser-Handbuch, S. 154–158 im Hinblick auf die teilweise radikale Überarbeitung schon von Texten für *Kleine Prosa* ergänzt werden. Vgl. Kirsten Scheffler, Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein »Bleistiftgebiet« avant la lettre, Bielefeld 2010 zur Antizipation der Bleistiftverfahren der Berner Zeit in einer »Mikropoetik« der Bieler Prosa.

28 Robert Walser an Emil Wiedmer, 7.1.1918, KWA I 11, Dok. 16, S. 234.

29 Robert Walser an Huber Verlag, 1.2.1918, KWA I 11, Dok. 17, S. 235.

30 Robert Walser an Emil Wiedmer, 22.4.1918, KWA I 11, Dok. 30, S. 244.

Zwischen den Erstdrucken und der Buchfassung liegen mehrere Stufen der Textgenese. Die letzten Stufen sind nicht rekonstruierbar, da zwar das handschriftliche Buchmanuskript vorliegt, das Walser am 1. April 1918 schließlich Rascher anbot,[31] zwischen diesem und dem gedruckten Buch aber einige Abweichungen feststellbar sind, die sowohl auf Fahnenkorrekturen Walsers als auch auf Fehler beziehungsweise Änderungen durch Verlag und Satz zurückgehen könnten.[32] Damit bleibt für eine Untersuchung des Arbeitsprozesses der Vergleich zwischen Erstdrucken und Manuskript. Auf diesem – dem einzigen erhaltenen Werkmanuskript aus der Bieler Zeit – sind stellenweise bis zu dreizehn-(!)stufige Schichten der Überarbeitung nachvollziehbar,[33] von denen allerdings die meisten, unter anderem aus grammatisch-syntaktischen Gründen, als Sofortkorrekturen zu interpretieren sind. Das heißt, sie müssen erfolgt sein, bevor der betreffende Satz auf dem Manuskriptblatt vollständig zu Ende geschrieben wurde.[34] (Abb. 1) Dazu kommt, dass bereits die als »Grundschicht« bezeichnete Stufe, das heißt die zuerst entstandene Schicht des handschriftlichen Manuskripts, fast durchgängig vollständige Neufassungen von Sätzen oder Absätzen der Erstdrucke enthält. Dies entspricht Walsers wiederholt gemachter Aussage, er habe »für die Buchherausgabe […] Satz für Satz aufmerksam geprüft«,[35] also per Satzeinheiten gearbeitet (die in *Seeland* oft sehr lang und grammatisch komplex sind). Schließt man sich dem Eindruck Jochen Grevens und Wolfram Groddecks an, dass wesentliche Änderungen zwischen Erstdrucken und letztgültiger Manuskriptfassung rhythmischer und stilistisch-formaler

31 Einen Tag nach Erhalt der Ablehnung und Rücksendung des Manuskripts durch den Huber Verlag, vgl. KWA I 11, Doks. 20, 21, 22, S. 238 f.

32 Diese Abweichungen sind im Apparat von KWA I 11 verzeichnet, vgl. zu ihren möglichen Gründen Sprünglin »Editorisches Nachwort«, S. 197.

33 Vgl. KWA IV 3, fol. 86r (S. 178), S. 199. Vgl. auch z. B. für elf Schichten a. a. O., fol. 16r (S. 38), S. 192.

34 Vgl. Fabian Grossenbacher, Christian Walt, Wolfram Groddeck, »Editorisches Nachwort«, KWA IV 3, S. 183–190, hier S. 184 f. Für ein gut nachvollziehbares Beispiel einer Sofortkorrektur vgl. Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript. Zur Edition der Kritischen Robert Walser-Ausgabe«, Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Bern, 20. 10. 2018, in: https://www.robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG_2018-17.pdf (14. 2. 2025), S. 1– 16, hier S. 14.

35 Robert Walser an Rascher Verlag, 1. 4. 1918, KWA I 11, Dok. 22, S. 240. Vgl. auch Robert Walser an Huber Verlag, 1. 2. 1918, KWA I 11, Dok. 17, S. 235: »daß ich anderthalb (1½) Monat angestrengt mit ein und derselben Sache mich abgemüht, alle Sätze, die dieses Buch enthält, sorgfältig geprüft und dadurch in Form sowohl in Inhalt recht beträchtliche Verbesserungen erzielt habe.«

Art sind – die Sätze fließen »leichter und geschmeidiger dahin[]«[36] – dazu unten weitere Beobachtungen an Beispielen –, so kann aus alledem zunächst Folgendes geschlossen werden:

Walser hat zuerst die Textauswahl getroffen und die Reihenfolge der in *Seeland* enthaltenen Prosastücke festgelegt. Die immer nur andeutungsweise suggerierten narrativen Zusammenhänge dieser Texte, die sich nur – dann aber unabweisbar – aufdrängen, wenn man das Buch wirklich von vorne bis hinten, also alle ›Teile‹ nacheinander in vorliegender Reihenfolge liest, ergeben sich vor allem aus dieser Reihenfolge sowie aus Verbindungen zwischen (in der Buchfassung zum Teil leicht veränderten) Stellen, die jeweils am Anfang beziehungsweise am Ende eines Stückes stehen. Um nur einige der offensichtlichsten Verbindungen zu nennen: Der zweite *Seeland*-Text (»Reisebericht«) schließt insofern an das erste *Seeland*-Stück »Leben eines Malers« an, als es am Ende von Letzterem heißt »Er schrieb und erhielt Briefe« (30) und »Reisebericht« als fingierte briefliche Antwort eines Ich-Schreibers an ein unbekanntes Du (»lieber Freund«) eröffnet, von dem das Ich einen Brief erhalten hat (vgl. 31). Sodann kommentiert der erste Satz der vom Titel her sachlich-wissenschaftlich anmutenden »Naturstudie« die Natur-Schwärmerei im »Reisebericht«. Das dritte Prosastück, »Der Spaziergang«, endet mit dem Todesgedanken, hervorgerufen durch das Bild eines alten sterbenden Mannes, und sofort anschließend beginnt »Bild des Vaters« mit der Nachricht vom Tod eines »alte[n] Mann[es]«, des Vaters, an den – und an sein früheres Leben als Kind mit Mutter und Vater – sich wiederum Hans, im zweiten Absatz der letzten Erzählung (»Hans«), zu erinnern scheint – was Hans zu einem der sieben Kinder machen würde, die in »Das Bild des Vaters« dieses Bild im alternierenden Reigen ihrer Erzählungen von Erinnerungen an den Verstorbenen entwerfen. Walser wird diese und ähnliche Verbindungen bereits vor der Niederschrift des Buchmanuskripts vor Augen gehabt haben. Hervorgerufen allein durch eine bestimmte Reihenfolge ausgewählter novellistischer Texte, ermöglichen sie die Ausbildung einer komplexen Zeit- und Erinnerungsschichtung von *Seeland* als Ganzem.

Die meisten und vor allem die weitreichendsten Änderungen zwischen den Erstpublikationen und der Buchfassung der Texte werden dann in einem größtenteils unsichtbaren und zeitlich betrachtet einzigen Schritt vorgenommen. Gemeint ist der Moment, in dem Walser sich einen einzelnen Satz oder stellenweise wohl auch mehrere (in der Manuskriptfassung dann in einem Absatz gebündelte) Sätze der Erstdrucke vorliest und diese(n) anschließend nicht vom

36 Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript«, S. 5 und vgl. Greven, »Nachwort«, S. 213 f.

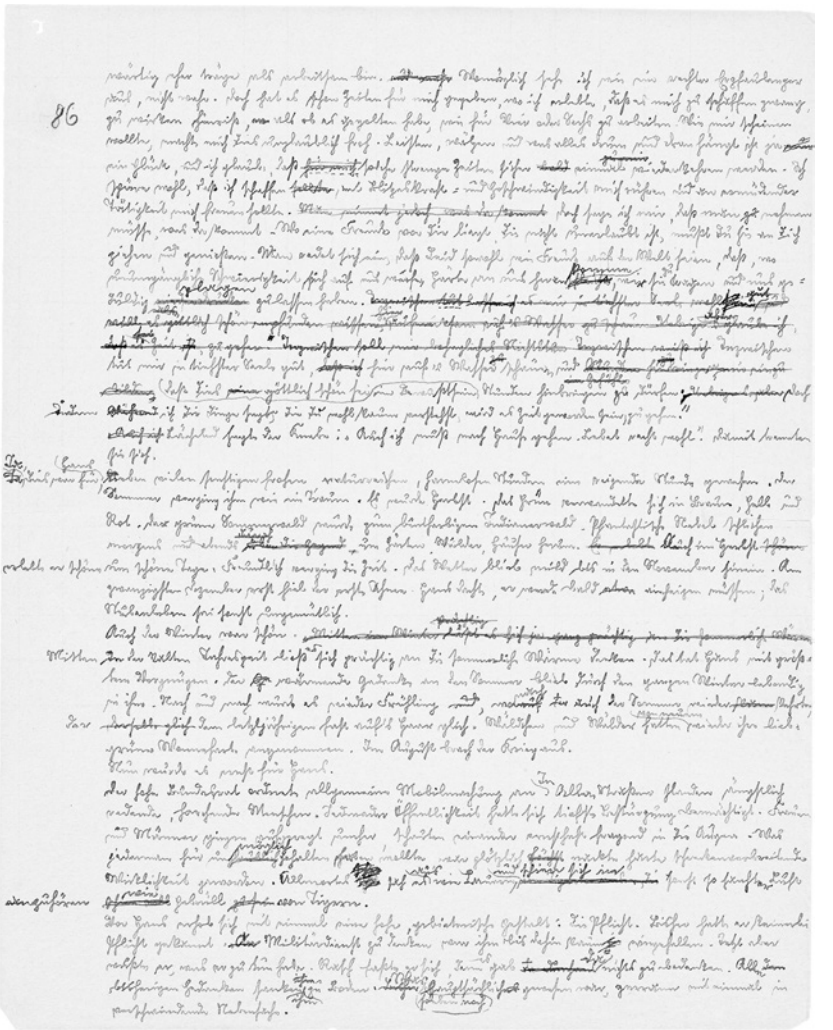


Abb. 1: Robert Walser, Seeland (Manuskript), S. 86, Faksimile, Robert Walser-Zentrum Bern (entspricht KWA IV 3, S. 179) (© Keystone SDA / Robert Walser-Stiftung Bern)

Blatt, sondern ›aus dem Kopf‹ gleichsam auswendig – beziehungsweise gerade nicht genau auswendig – neu aufschreibt:[37] Die Sätze werden dabei gekürzt oder anders zusammengesetzt, rhythmisch fließender, stilistisch prägnanter und oft mit mehreren neu hinzugekommenen Stufen der Ironie und Selbstreflexion durchsetzt.[38] Im Zuge dieses Niederschreibens (der Grundschicht des Manuskripts) wird jeder einzelne Satz nochmals mit-(vor-)gelesen und dabei oftmals – und eben oft auch mehrmals hintereinander – noch vor seiner Vollendung einer Sofortkorrektur unterzogen.[39] Es gibt Grund zur Annahme, dass das wiederholte Selbstlesen, das an diesem komplexen, aber als Einheit zu betrachtenden Schritt so maßgeblichen Anteil hat, ein lautes Vorlesen gewesen ist.[40] Dies würde die primäre Konzentration auf Rhythmisierung, intensivierte Klanglichkeit und Stilwillen der Neufassungen erklären. So besteht beispielsweise eine Hauptdifferenz zwischen allen Erstfassungen der *Seeland*-Texte und ihrer Buchfassung darin, dass die Buchfassung in viel mehr Absätze gegliedert ist. Diese Absätze fungieren beim Lesen aber strukturell wie Atempausen, auch sie tragen also wesentlich zur Rhythmisierung sowie der formalen, auf rhythmisch-lyrische Aspekte konzentrierten Verdichtung der Texte bei. So endet zum Beispiel der erste sehr lange Absatz von »Reisebeschreibung« (der Erstfassung von »Reisebericht«) wie folgt: »Hier laß mich ein wenig Atem holen und im Schildern, Malen und Schreiben eine kleine Erholungspause machen.«[41] Der entsprechende Satz – der bis auf Streichung des (durch die Evidenz der eingefügten Absätze unnötig gewordenen) »Hier« unverändert bleibt – befindet sich in der Buchfassung bereits im siebten (!) Absatz, den er, als einzelner Satz, alleinstehend bildet (vgl. 32). Die zunehmende Verkürzung der Absätze hat an dieser Stelle des »Reiseberichts« offenbar damit zu tun, dass der Reise-(Be)-

37 Vgl. Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript«, S. 13 und 16.

38 Die in den Buchfassungen im Vergleich zu den Erstfassungen stärkere selbstkritische Reflexion und Kommentierung des Erzählens hat Fasoletti, »Selbstrevision – Neukreation« im Detail belegt.

39 Die Editoren des Manuskripts interpretieren selbst die große Mehrzahl der Korrekturen, die nicht durch Tinte sondern Bleistift erfolgt sind, nicht als nachträglich, sondern als zeitgleich mit der ersten Niederschrift entstanden. Vgl. KWA IV 3, S. 188.

40 In »Hans« wird ein solches triadisches Lesen-Hören-Schreiben beschrieben, und auch hier geht es darum, dass ein und derselbe Text – sich selbst – immer wieder vorgelesen wird: »Ausnahmsweise sass er im Zimmer und las oder schrieb irgend etwas. […] Sein Lieblingsbuch war das Erdbeerimareili von Jeremias Gotthelf, eine Erzählung, die er mitunter halblaut für sich vorlas, wobei sich ihm sein Dachzimmer trefflich als Vortragssaal zu eignen schien. Rezitator und horchendes Publikum war er beides offenbar selber« (163).

41 Walser, »Reisebeschreibung«, in: Der Neue Merkur 2/1 (1915), S. 317–332, hier S. 318.

Schreiber nicht gemächlich wandert, sondern vielmehr »lief […] und […] fiel […] lief und flog« (ebd.) das heißt bereits gleich zu Anfang ein seiner Begeisterung entsprechendes rasantes Tempo aufgenommen und dieses schnell bis zur Atemlosigkeit gesteigert hat (vgl. ebd., die ganze Seite bis zum 7. Absatz).

Groddeck hat Walsers »massive« und »oftmals schier undurchdringliche[] Korrekturen«[42] des *Seeland*-Manuskripts als »eine[] geradezu pedantische[] Arbeit am Text«[43] beschrieben, als »Protokoll einer interaktiven Selbstlektüre«, die sich nur »dem mikro-philologischen Blick« erschließe und in der es letztlich um »die Praxis des *Schreibens*« (Herv. im Orig.) selbst gehe.[44] Im Folgenden soll zwar argumentiert werden, dass Walsers höchst intensive Überarbeitungen mehr als nur die Praxis des Schreibens als solche zum Ziel hatten, nämlich die Buchform und den formalen Zusammenhang des gesamten *Seeland*-Texts als einem poetischen »Ganze[n]«. Dennoch ist Groddecks Beobachtung wichtig. Mit Rücksicht auf die Intensität und den Effekt des Überarbeitungsprozesses nämlich bestätige sich, so Groddeck, am Ende doch Walter Benjamins Einschätzung Walsers,[45] dass bei dem Autor eine »vollkommene[] Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht«[46] zu erkennen sei.[47] Diese Figur aber – »vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht« –, die sich in ähnlichen Formen bei Autoren wie Kant, Schiller, Goethe, Schelling, Novalis, F. Schlegel oder auch Kleist findet, könnte in der Sprache der Ästhetik um 1800 alternativ »vollkommene Durchdringung äußerster Kunstlosigkeit und höchster Kunst« oder »vollkommene Durchdringung von Natur und Kunst« lauten. Das ist die Spur, die im Folgenden weiter verfolgt wird: Die von Benjamin und Groddeck (mit Benjamin) zur Charakterisierung von Walsers Prosa angeführte Figur entspricht einem in der klassisch-romantischen Epoche weit verbreiteten kunsttheoretischen Ideal, das, so die These, an unzähligen Stellen *Seelands* implizit oder explizit aufgenommen und autopoetisch verhandelt wird. Wenn diese Lektüre mithin nahelegt, den intensiven Überarbeitungsprozess der *Seeland*-Stücke auch so zu deuten, dass Walser sehr bewusst an einem Intentionslos-Werden des eigenen Schreibens gearbeitet

42 Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript«, S. 16.
43 A. a.O., S. 4.
44 A. a.O., S. 16.
45 Vgl. hierzu Jochen Greven, »Walter Benjamin und Robert Walser. Kritische Anmerkungenzu einer »Flaschenpost«, Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft 16 (2009), S. 17–21.
46 Walter Benjamin, »Robert Walser«, in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972 ff., II 1, S. 324–328, hier S. 325.
47 Vgl. Groddeck, »Robert Walsers Arbeit am ›Seeland‹-Manuskript«, S. 16.

hat, soll jedoch nicht dem Eindruck widersprochen sein, dass die Prosastücke trotz aller Ironie, mit der sie das Kunstwollen stilisieren, mitunter wie ein Kampf um Form wirken, der verkrampft, übersteigert und verzweifelt scheint. Diesen Eindruck verstärken die Briefe, die von den Anstrengungen sprechen, die mit dem Schreiben samt zunehmender existentieller Probleme wohl verbunden waren.[48]

III. Ein Thema, ein Text

Neben den im letzten Abschnitt angesprochenen losen episch-narrativen Verbindungen gibt es zahllose motivische Gemeinsamkeiten der *Seeland*-Texte, die von der spezifischen Anordnung der Prosastücke im Buch unabhängig scheinen. Was sich dabei wie ein roter Faden durch den Gesamttext zieht, ist die erzählerische Reflexion, Stilisierung und Fiktionalisierung ästhetischer Rezeptions- und Produktionsprozesse. Wieder und wieder wird in *Seeland* eine unmittelbare Beziehung von Durchwandern und Darstellen (»Schildern, Malen und Schreiben«)[49] einer landschaftlich schönen Gegend inszeniert und mit einer Rhetorik der Natur und Kunst verbunden. Eine gewisse Ausnahme davon bildet der vergleichsweise kurze Text »Das Bild des Vaters«, der in *Seeland* auch aus anderen Gründen eine – die Buchform jedoch ebenfalls unterstreichende – Sonderstellung einnimmt.[50]

48 Gegen die Möglichkeit einer Ableitung faktischer Gehalte aus Walsers Briefen argumentieren Peter von Matt, »Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?«, in: »Immer dicht vor dem Sturze …«. Zum Werk Robert Walsers, hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a. M. 1987, S. 98–104 und Stephan Kammer, »Gestörte Kommunikation. Robert Walsers Briefschreibspiele«, in: »Ich an Dich«. Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen, hg. von Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller, Innsbruck 2001, S. 229–245.

49 Die künstlerischen Tätigkeiten Malen und Beschreiben werden in den *Seeland*-Texten, z. B. durch das Verb »schildern« bzw. die Substantive »Schilderung« und »Studie« (so der Titel des dritten *Seeland*-Stücks: »Naturstudie«) enggeführt. Das steht im Zusammenhang mit der in vielen Texten Walsers reflektierten Konkurrenz und Verwandtschaft der verschiedenen Künste.

50 »Das Bild des Vaters« besteht aus einer Abfolge von sieben Beschreibungen des Vaters – je eine von je einem seiner sieben Kinder – die diese nach seinem Tod, als sie sich alle gemeinsam im Elternhaus an seinem Sarg versammeln, der Reihe nach vortragen. Wie Fasoletti (»Selbstrevision – Neukreation« 2020, S. 222) bemerkt, stellt der Text damit »eine *mise en abyme* der Struktur der gesamten *Seeland*-Sammlung dar«; er wird gleichsam als Allegorie des Buchs *Seeland* und, wie man Fasolettis Kommentar hinzufügen könnte, seines inneren Zusammenhangs und seines Autors (des »Vater[s]«)

So wird das textuelle Gewebe *Seelands* zunehmend als Variation ein- und desselben Themas lesbar: Als Beschreibung des Verhältnisses eines Ich-Erzählers (in »Reisebericht«; »Naturstudie« und im »Spaziergang«) beziehungsweise der Figuren Maler und Hans (in »Leben eines Malers« und in »Hans«), die als Schreibende oder Malende und zugleich wandernde oder spazierende Schwärmer inszeniert werden, zu ihrem »Seeland«, als der Welt oder der »Gegend«, in der sie leben – und die sie sowohl schwärmend durchwandern (ästhetisch rezipieren) als auch darstellen (hervorbringen). Das führt zu der eingangs genannten fortlaufenden Oszillation des referentiellen Bezugs der *Seeland*-Texte: Die Prosastücke sind einerseits realistisch lesbar, scheinen also von einer möglichen Wirklichkeit, der Wanderung durch eine bestimmte reale Landschaft (um Biel) zu berichten, zugleich scheinen sie sich jedoch permanent auf sich selbst, auf ihre eigene sprachliche Materialität und künstlerische Gemachtheit zu beziehen.

Mit der oben genannten Ausnahme entwickeln die *Seeland*-Texte zudem keine (oder höchstens eine allzu rudimentäre) Handlung, die an eine kausal geregelte Abfolge von vorher, dann, nachher gebunden wäre. Dennoch wird überall die Form der Erzählung einer subjektiven Bewegung durch Raum und Zeit bewahrt; genauer, der Bewegung eines ästhetischen Subjekts durch die Gegend »Seeland«. Da sich insbesondere die Prosastücke »Reisebericht«, »Naturstudie«, »Der Spaziergang« und »Hans« relativ konsequent darauf beschränken, sich an diese minimale Formvorgabe zu halten, erscheint die Reihenfolge oder überhaupt das Vorkommen vieler der in diesen Texten enthaltenen Episoden, Skizzen und Beschreibungen – zumindest beim oberflächlichen Lesen – nicht unbedingt notwendig. Viele Stellen aus den zentralen *Seeland*-Stücken wären vermutlich sogar unauffällig in jeweils andere *Seeland*-Texte versetzbar – so gleichbleibend, ähnlich oder verwandt sind Inhalt, Gegenstände, Motive, Bilder, bis hin zu Satzstrukturen und Wortstellungen, und so wenig strukturiert – so »absichtslos« – erscheint ihre Anordnung – auch da, wo sie es keineswegs ist. Was die Prosastücke somit primär verbindet, ist eine Doppelung, die in den jeweiligen Texten nur mehr oder weniger explizit herausgestellt ist (»Leben eines Malers« enthält zumindest eine Vorstufe zu dieser durchgängigen Doppelstruktur): die zugleich ästhetisch rezipierende *und* in Wort und Schrift hervorbringende Beziehung des Erzählers oder seiner Figur zu der ihn (beziehungsweise sie) umgebenden Naturgegend, die er (beziehungsweise diese) immer wieder erneut

lesbar: Walser hatte ursprünglich geplant, sieben Prosastücke in *Seeland* aufzunehmen – die sieben Kinder stünden also für diese sieben Prosastücke, die ihren Vater auf je eigene, je andere und doch verwandte und zusammenstimmende Weise beschreiben würden; nach seinem Tod.

durchläuft. Hält man sich angesichts dieser Struktur den intensiven mehrfachen Überarbeitungsprozess des *Seeland*-Manuskripts vor Augen, so wird deutlich, dass das immer weitere und immer wieder erneute rezipierend-hervorbringende Durchwandern »Seelands« (durch Erzähler beziehungsweise Figur) nicht nur das mehrfache Durchlesen und zugleich Umschreiben des je einzelnen *Seeland*-Texts wiederspiegelt, sondern auch die Form des Buchs als Ganzes: den Zusammenhang von Texten, die wie prinzipiell infinit weiter variierbare Fassungen ein und desselben, immer wieder neu umgeschriebenen Texts erscheinen. Die Wanderungen der *Seeland*-Figuren stehen in dieser Lesart auch für die spezifisch Walser'sche Erkundung der Wort-, Werk- und Bildnatur einer Text- oder Manuskriptlandschaft.

Während die Beziehung von Natur und Kunst im ersten Prosastück *Seelands*, »Leben eines Malers«, inhaltlich bereits durchgängig Thema ist und der Text verschiedene Klischees und Dialektiken dieser Beziehung verhandelt (vgl. 10), fehlt hier noch eine Reflexion auf die Tätigkeit eines Natur-Schreibens, die in den folgenden Erzählungen zunehmend entfaltet wird und dort beschriebene Landschaftswahrnehmungen mit der Produktion einer Text- und Sprachlandschaft unmittelbar verbindet. Zwar ist schon in »Leben eines Malers« von einer »malenden Wanderung« (ebd.) die Rede und der Maler selbst wird mit den Worten beschrieben: »Etwas wie einen ruhigen Naturanblick bot er dar« (11). Während der erste Text *Seelands* größtenteils aus einer Reihe von Beschreibungen von Bildern, v. a. Naturlandschaftsbildern besteht, wird ein produktionsästhetischer Prozess der Entstehung dieser Bilder hier jedoch noch nicht Thema. Das ist in den restlichen Prosastücken des Buchs – mit der genannten Ausnahme des »Bild des Vaters« – anders. Exemplarisch kann dies vor allem anhand der zwei für die Buchfassung am stärksten überarbeiteten und geänderten Texte *Seelands* gezeigt werden (»Reisebericht« und »Naturstudie«).

Im »Reisebericht« heißt es gleich zu Anfang:

> Die Felsen, mein Lieber, schimmerten im hellen Sommermorgenlicht, von dem frischen Himmelsblau umgeben, oftmals *wie weisses Papier*. Anmutig lagen hie und da Felsstücke im Grün der Matte verstreut, was mir, wie ich dir ruhig sagen kann, reizend genug vorkam; wie es mir überhaupt *im grossen Naturgemälde oder weitumhergebreiteten lebendigen Weltbild*, durch das ich *als schwärmender Wanderer und wandernder Landschaftsschwärmer* froh dahinmarschierte, an Einzelköstlichkeiten und herrlichen, wenn nicht sogar göttlich schönen Seltenheiten und Sonderheiten keineswegs zu fehlen schien. (ebd., Hervorhebung RV)

Hier wird die umgebende Landschaft selbst zu einem einzigen »grossen Naturgemälde«, das sich vor den Augen des »wandernden Landschaftsschwärmer[s]«

lebendig ausbreitet, der es lesend und zugleich beschreibend durchläuft. Und wenn die Felsen zu Beginn der Reise »wie weisses Papier« schimmern, so klingt auch in dem kurz darauf folgenden Satz: »Was zwischen dem Abgangsort oder Ausgangspunkt und dem Reise- oder Schaffensziel liegt, waren erstens Berge, zweitens wieder Berge, und drittens nochmals Berge« (31 f.) – die Last der Papierberge an, die es bis zum künstlerischen »Schaffensziel« durchzulesen und auf weißen Buchmanuskriptbögen neu aufzuschreiben gilt. Konkret autobiographisch bezöge sich dies auf die Umarbeitung der ursprünglichen Zeitschriftenpublikation für die Buchfassung. Anlass zu dieser Lesart gibt insbesondere die Tatsache, dass in der »Reisebeschreibung« von 1915 an dieser Stelle noch nicht von einem »Reise- oder Schaffensziel«, sondern vielmehr einfach von »dem Wander- oder Reiseziel«[51] die Rede war.

Dabei verbindet sich im häufig vorkommenden Verb »schwärmen« eine zweideutige raumzeitliche Bewegungsart (im Sinne von ›Ausschwärmen‹: das hohe Tempo und das Desintegrierende) mit einer in vielen *Seeland*-Texten affektiv übersteigerten ästhetischen Naturwahrnehmung, auf die immer wieder selbstkritisch reflektiert wird (vgl. zum Beispiel 31, 33, 45, 55, 59, 121, 173). Aus dem Schwärmen ergeben sich nämlich Probleme der Form. Neben der Zerstreutheit in Uneinheitliches, in vielerlei Ansätze, ist ein weiteres Problem die Unmöglichkeit, zum Ende eines »Reise- oder Schaffensziel[s]« zu gelangen. Während der Erzähler den Abschluss »eine[s] Bericht[s] […], der vielleicht zu den längsten und umfangreichsten Berichten gehört«, zwar ankündigt (vgl. 54) und sich danach noch wiederholt vornimmt, nun über Weiteres ihm auffallendes Schönes nicht mehr »viele Worte zu machen« (vgl. 55), findet der »Reisebericht« tatsächlich kein Ende. Er bricht einfach irgendwann ab, und zwar kurz nachdem es noch einmal selbstermahnend heißt:

> Hier wäre wieder Schwärmen am Platz. Ich würde jedoch unpassend finden, mir hier nicht Zügel anzulegen, darf mir aber immerhin vielleicht erlauben, zu betonen, dass das wohlige grüne See- und Mattenland wie Watteaumalerei aussah. (ebd.)

Obwohl der »Reisebericht« also der im Titel angekündigten Form nach scheitert – zumindest wenn man das »Schaffensziel« eines Reiseberichts darin sieht, dass eine räumliche Reise von Anfang bis Ende, mithin auch ein geographisch und landeskundlich bestimmter Ort beschrieben wird, an dem sie endet:[52] Ein

51 Walser, »Reisebeschreibung«, S. 318.

52 Das Prosastück bricht mitten in der Erzählung von einer Diskussion über Friedrich den Großen beim Mittagessen mit Rechtsanwälten ab, wobei die Lokalität dieses Mittagessens unbestimmt bleibt.

eigenes, in ihm selbst eingeschriebenes künstlerisches Ziel wird am Schluss dennoch als erreicht behauptet. Die unbestimmte Gegend des »See- und Mattenlands«, die zu Anfang noch mit viel »weisse[m] Papier« durchsetzt war, ist im Laufe der Beschreibung zu »Watteaumalerei«, zum Produkt eines bestimmten malerischen Genres geworden. Natur- und Kulturlandschaft hat in diesem Prozess den Anschein von Kunst gewonnen.

Ein weiteres mit dem Schwärmen verbundenes Problem der Form ist die Unbestimmtheit sowohl des literarischen Gegenstands wie auch der literarischen Gattung der *Seeland*-Texte. Während die Buchfassungen im Gegensatz zu den ihnen zugrunde liegenden Zeitschriftenpublikationen auf konventionelle Gattungsbezeichnungen wie »Novelle«, »Idyll« im Untertitel oder Fließtext verzichten und sich schon dadurch deutlicher als freie Formen präsentieren,[53] wird insbesondere in »Naturstudie« die beständige Abweichung vom Gegenstand und einer damit scheinbar vorgegebenen Gattungsform immer wieder Thema. Wie man schreiben und Was dabei überhaupt beschrieben werden soll, wird – übertragen auf die Ebene der inszenierten Wanderung eines Ich-Erzählers durch sein »Seeland« – zur Suche nach dem »richtigen Weg«. So heißt es beispielsweise:

> Wie ich einsehen muss, bin ich im besten Zug, mich zu verirren, d. h., vom wahren Gegenstand abzuweichen. Man will daher so schnell wie möglich dorthin zurückkehren, wo abgebogen worden ist, damit auf richtigem Weg weitergegangen werden kann. (59)

Und vier Seiten später: »Doch wo bin ich denn jetzt wieder?« (63)

Der Ich-Erzähler errichtet in »Naturstudie« so von Anfang an die Vorgabe, er solle sich an den undefinierten, impliziten, vielleicht sogar unbekannten Maßstab eines bestimmten »wahren« Gegenstands und einer damit verbundenen literarischen Form halten.[54] Er kritisiert sich deshalb auch wiederholt dafür, vom »richtigen Weg« abzukommen, während er jedoch alle Selbstermahnungen

53 Der Erstdruck von »Leben eines Malers« trägt den Untertitel »Novelle« und referiert auf sich als »Studie oder Novelle« auch im Fließtext (Walser, »Leben eines Malers«, in: Die Neue Rundschau 1 (Jan. 1916), S. 94–108, hier S. 108); die Erstfassung von »Hans« (1916) hat den Untertitel »Idyll«. Auch entfernt sich die *Seeland*-Fassung von »Das Bild des Vaters« stärker als die Erstfassung von der Gattung des literarischen Porträts, vgl. Fasoletti, »Selbstrevision – Neukreation« 2018, S. 209.

54 Vgl. z. B. auch: »Mit recht bemerkenswerter Unbedachtsamkeit bin ich hier in einen scheinbar fast gartenlaubenhaften Romanhandel hineingeglitten« (69) sowie die weitere auf 69 ff. sich fortsetzende spöttelnde Anspielung auf verschiedene »unterhaltungslektürehafte« (71) Kleinformen und die Zitate unterschiedlichster lyrischer, dramatischer und epischer Gattungen und Register.

im Anschluss sofort wieder performativ unterläuft. In diesem Unterlaufen des »Wichtigen, […] Gesetzlichen, […] Sachlichen« (69), in der »Abirrung« (ebd.) von der »Hauptsache« (ebd.) scheint hier die eigentliche Lust an der Text-Landschaftsproduktion zu liegen:

> Wie mir übrigens scheint, könnte ich recht gut noch ein anderes interessantes Liebeszwischenspiel anfügen und einflechten. Ich will solches jedoch unterlassen, weil ich der Ansicht bin, dass jedes derartige Geplänkel, Gemunkel usw. hier kaum am Platze wäre und daher keineswegs hierher gehört. ›Bleiben Sie gefällig bei der Sache, geehrter talentierter Herr Verfasser‹, möchte ich zu mir selber sagen. *In der Tat handelt es sich hier mehr um Natur als um irgend etwas sonstiges, mehr um stille, zielbewusste Weltbetrachtung als um dramatische oder amuröse Auftritte.* Zwar erkläre ich gern, dass ich durchaus kein Gegner von spannenden Szenen bin. ›Onkel Toms Hütte‹ und ähnliche effekthascherische Werke sind freilich ungemein langweilig […] [usw.] (69 f., Hervorhebung RV)

Der an dieser Stelle fast schon unvermittelt wirkende Satz »[i]n der Tat handelt es sich hier mehr um Natur als um irgend etwas sonstiges« ist dennoch nicht nur ironisch zu verstehen. Wenn im Kontext der vorliegenden Stelle wiederum das hingerissene Natur-Schwärmen kritisiert wird (vgl. den eröffnenden, sich auf »Reisebericht« zurückbeziehenden Satz, 57, 59 und passim), das in »Naturstudie« ebenfalls dominiert, und dessen wortreiches, ausuferndes Mäandern einer »stille[n], zielbewusste[n] Weltbetrachtung«, dem Sachlich-Nüchternen, auch Wissenschaftlichen, Objektiven und Distanzierten, das in »Studie« ebenso wie in »Bericht« anklingt, so grundlegend zuwiderläuft, wird performativ gezeigt, dass sich die Natur, die in *Seeland* zugleich be- und erschrieben wird, einem wissenschaftlich Objektivierbaren und Fixierbaren entzieht. Interpretiert man die Titel »Reisebericht« und »Naturstudie« als implizite Gattungsbezeichnungen, so werden diese von beiden Texten als unerfüllte und vielleicht sogar unerfüllbare Vorgaben vorgeführt. Sie erscheinen dadurch, wie viele Komposita *Seelands*, als Oxymora: Dem inhärent Prozessualen einer nicht-enden-könnenden Reise widerspricht die Abgeschlossenheit eines Berichts und ebenso steht »Natur« bei Walser im Gegensatz zum künstlerischen oder geistigen Produkt einer streng systematischen »Studie«. Wie sich im Folgenden noch weiter zeigen wird, ließen sich die Mehrzahl der im »Gewächs« des Buches enthaltenen Stücke – was das Buch als Ganzes nicht uneinheitlicher macht – als Formen der Formlosigkeit oder formlose Formgenerative bezeichnen. Indem scheinbar ziellos und digressiv in laufend wechselnden Registern ständig andere Gattungen (Idylle, Reisebricht, Portrait, Studie, Novelle, Anekdote und

mehr) angespielt und wieder fallen gelassen werden, ergibt sich gerade aus dieser kontinuierlichen Hybridisierung der Form eine intrinsische Proliferation der Prosatextgattung(en), die das Buch gleichsam einem lebendigen ›Wildwuchs‹ ähnlich werden lässt.[55]

IV. Autonomieästhetische Rekurse

Wie im »Reisebericht« wird auch im »Spaziergang« ein einzelner Teil der Landschaft mit einem einzelnen Blatt Papier (aus einem Buch) verglichen: Das wandernde Ich gelangt an ein Haus, das »einem kindlich-schönen Blatt aus einem Bilderbuch [glich]« (124). Im »kindlich-schönen« kündigt sich bereits der Topos des Naiven an, der hier zusammen mit der Anspielung auf eine »weich[e]«, mütterliche Natur als zugleich Ursprung und Ideal der Kunst[56] betrachtet werden soll:

> Wenn mir gestattet ist, so melde ich, dass an dem kleinen Gebäude Wandmalereien oder Fresken strotzten, die auf lustige, feine Art eine Schweizeralpenlandschaft darstellten, auf der ein Berneroberländerhaus stand, nämlich gemalt. Die Malerei war zwar an sich keineswegs gut. Behaupten zu wollen, dass es sich da um ein Kunstwerk handelte, wäre ziemlich keck. […] Mich entzückt eigentlich jedes noch so ungeschickte Stück Malerei, weil jedes Malstück erstens an Fleiss und Emsigkeit und zweitens an Holland erinnert. […] Dass gemalte Landschaft mitten drin in der wirklichen kapriziös, pikant sei, wird niemand bestreiten können. Den Tatbestand, dass ein altes Mütterchen in dem Hause wohne, nagelte ich übrigens durchaus nicht fest. *Doch nimmt mich nur wunder, wie ich Worte wie ›Tatbestand‹ in den Mund zu nehmen wage, wo doch ringsum alles weich und voll Natur sein soll, ähnlich wie Empfindungen und Ahnungen eines Mutterherzens!*« (124 f., Hervorhebung RV)

Mit der untenstehenden Passage aus »Hans« verbindet diese Stelle aus »Der Spaziergang« neben dem wechselseitigen Verweisungszusammenhang von äu-

55 Das passt zur These über Walsers »Gattungsarbeit« als Arbeit an den offenen und stets neu anzuverwandelnden Möglichkeitsspielräumen moderner Literatur. Vgl. Paul Keckeis, Robert Walsers Gattungen, Göttingen 2018. Wie Keckeis argumentiert, sind Gattungen bei Walser nicht als vorgegebene Konventionen, sondern als »lebendige Formen von Generizität« zu verstehen (a. a. O., S. 10).

56 Zur idealisierenden Figur ›Mutter Natur‹ nach Goethe, Novalis und Raabe vgl. Gerhard Kaiser, Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum, Freiburg i. Breisgau 1991.

ßerer Landschaftserscheinung und Malereigeschichte (beide kreuzen sich in »Holland«) die poetologisch-selbstbezüglichen und zugleich ironischen Anspielungen auf die Figur der Natur als »Mutter« der Kunst (vgl. dazu die jeweils kursiv gesetzten Sätze). Durch die Ironie und im »Spaziergang« auch durch die Konfrontation mit zeitgenössischen Sprachregistern wird die Figur zwar sogleich fragwürdig. Umso mehr lohnt es sich aber, genauer nachzuvollziehen, worauf damit angespielt wird:

> Als Hans einmal auf einem Hügel stand, von wo aus er eine weite, reiche Flussgegend mit allerlei zerstreuten Feldern, Baumgruppen, Dörfern, Kirchturmspitzen, Schlosstürmen reizend ausgebreitet erblickte, sagte er für sich: ›Sieht dieses schöne Stück Erde, das so leuchtend vor mir liegt […], aus der Entfernung nicht beinahe wie das Gemälde eines holländischen Meisters aus?‹ *Derart mahnte ihn Natur öfters an Kunst, was ganz natürlich war, da ja schliesslich alle Kunst von gütiger, mütterlicher Natur herrührt*. (177, Hervorhebung RV)

In der Vorstellung, die sich dem schwärmenden Erzähler in der Betrachtung des entzückend »schönen Häuschens« (124) im »Spaziergang« wiederholt aufdrängt – dass womöglich »ein altes Mütterchen in dem Haus wohne« (125 u. vgl. 124) – wird die Mutter Natur zunächst in ein Innen verlagert: ins »Mutterherz[]« (125) beziehungsweise in das Innere eines schön erscheinenden Gebäudes. Dabei wird das »schöne Häuschen«, das zugleich materieller Träger eines Kunstwerks ist, auf circa einer Seite insgesamt sieben Mal (!) mit dem Adjektiv »schön« in Verbindung gebracht – eine in *Seeland* mehrfach anzutreffende hyperbolische Häufung, die in einer für Walser typischen Weise das tradierte Ideal des Schönen ebenso affirmiert wie als überkommen ausstellt. Analog leitet erst die Schönheit der Landschaft in »Hans« vom Gedanken an die holländischen Meister weiter auf eine »gütige« Mutterfigur der Kunst. Wenn es deshalb im Kontext beider Stellen um den Anspruch eines wahrnehmbaren (mütterlich »weich[en]«) Ausdrucks von »Natur« durch schöne »Worte« geht (Worte, die anders als »festnageln« oder »Tatbestand« nicht mit Gewalt, sondern eher mit mütterlicher Liebe assoziiert wären), so rekurriert Walser damit auf klassisch autonomieästhetische Konzepte von Natur als ästhetisches Prinzip schöner Kunst; als ein Prinzip, das schöne Kunst von der Gewalttätigkeit einer bloßen *techne* unterscheidet. Der Befund, dass »schön« eines der meistverwendeten Adjektive in *Seeland* ist, dürfte davon untrennbar sein.

Die wohl klarste Formulierung einer solchen autonomieästhetischen Konzeption schöner Kunst (als zwanglos hervorgebrachte Form) findet sich in Kants *Kritik der Urteilskraft* (*KU*) von 1790. Dort heißt es im § 45 zunächst: »Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei

Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht«.[57] Kunst als ein menschliches, nach Begriffen, Absichten oder Regeln gemachtes Werk muss – wenn das Werk *schöne* Kunst sein soll – nach Kant also scheinen, als sei es nicht nach bestimmten Begriffen, Zwecken oder Regeln verfertigt, während man sich doch bewusst ist, dass das, was da Natur zu sein scheint, ein menschliches Produkt, das heißt ein Kunstwerk ist. Eben das ist für Kant gleichbedeutend mit Freiheit von Gewalt, mit der Abwesenheit von demjenigen Zwang, der Kunst im allgemeinen Sinn einer *techne* durchaus anhaftet:

> An einem Produkt der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.[58]

Kants These, schöne Kunst muss scheinen, als sei sie Natur, lässt sich in anderen Worten also auch als Anschein von Zwanglosigkeit verstehen. Und wenn Kant den gleichen Punkt ein paar Sätze weiter noch einmal mit emphatischem Nachdruck wiederholt, setzt er drittens die scheinbare Absichtslosigkeit des Absichtlichen als Äquivalent einer solchen sinnlichen Erscheinung von Natur in der Kunst:

> Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; d. i. schöne Kunst muß als Natur *anzusehen* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.[59]

Es sind diese Stellen aus der *Kritik der Urteilskraft*, auf die sich Schiller in den »*Kallias*«-Briefen von 1792/93 bezieht, wenn er schreibt, Schönheit »in weitester Bedeutung« – das heißt hier sowohl Natur- als auch Kunstschönheit – sei »*Freiheit in der Erscheinung*«.[60] Während dieser Ausdruck, wie gerade gezeigt, für Kant jedoch nichts anderes meint als den ästhetischen Schein des Absichtslosen oder Zwanglosen, ist Natur- oder Kunstschönes nach Schiller, als sinnlich positive Erscheinung oder »*Darstellung der Freiheit*«, »die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart«.[61] Schön

57 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Gesammelte Schriften, Bd. 1–29, Königlich-Preussische Akademie der Wissenschaften 1902–, V, S. 306.
58 Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 306.
59 Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 306 f.
60 Friedrich Schiller, Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner, Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. von Wolfgang Riedel, München und Wien 2004, Bd. V, S. 400 [8.2.1793].
61 Schiller, Kallias oder über die Schönheit, S. 401 [18.2.1793].

ist für Schiller, der Ästhetik und Ethik damit zusammenschließt, was bloß durch sich selbst beziehungsweise »seine eigene Regel« (bestimmt) zu sein scheint. Nach Schiller ist darum »die schöne Sinnenwelt das glückliche Symbol, wie die moralische sein soll und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürger, der mir zuruft: Sei frei wie ich«.[62] In *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795 wird es so schließlich zum Auftrag der Dichter, »wieder« Natur »*werden [zu] sollen*«,[63] wobei Natur nun zugleich als »Darstellung unserer verlorenen Kindheit« und als »Darstellung unserer höchsten Vollendung im Ideale« figuriert.[64] Während »Natur« im autonomieästhetischen Kontext bei Kant schlicht etwas nicht intentional-zweckgerichtet Gemachtes meint, setzt Schiller dagegen einen spekulativen Begriff von Natur als das, »was durch sich selbst ist«.[65] Oder wie es Schiller 1795 formuliert: »Natur in dieser Betrachtungsart ist uns nichts anders als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen.«[66]

Man kann den Unterschied zwischen der kantischen und der schillerschen Position – einmal ist Schönheit Schein des Absichtslosen, einmal sichtbare Selbstbestimmung, Symbol des moralisch Guten – nicht genug betonen. Grundsätzlich spielt ein Naturbegriff in Schillers ästhetischen Schriften dennoch eine ähnliche Rolle wie in Kants *KU*: Bei beiden Autoren wird ein Bezug auf Natur benötigt, um die Frage nach der schönen Kunst zu beantworten. Mit einer neueren Begriffsprägung kann man das als eine Kunsttheorie der »zweiten Natur« bezeichnen.[67] Damit findet Kunst und Dichtung um 1800 ein Vorbild der autonomen Form an den ästhetisch ›freien‹ Hervorbringungen einer idealisierten, aber völlig ungegenständlich, primär formpoetologisch adressierten Natur.

Walser war ein begeisterter Schiller-Leser.[68] Die Schönheitskonzeption Schillers wird unter anderem in »Naturstudie« über Seiten hinweg referiert, wenn dort die frei gelassene Natur zur ästhetischen Erscheinung eines autonomen

62 Schiller, Kallias oder über die Schönheit, S. 424 f. [23.2.1793]
63 Friedrich Schiller, Über Naive und Sentimentalische Dichtung, Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. V, S. 694–780, hier S. 695.
64 Ebd.
65 Schiller, Kallias oder über die Schönheit, S. 411 [23.2.1793].
66 Schiller, Über Naive und Sentimentalische Dichtung, S. 694.
67 Vgl. Norbert Rath, »Zweite Natur«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 2007, VI, S. 489–494. Vgl. auch Thomas Khurana, »Die Kunst der zweiten Natur. Zu einem modernen Kulturbegriff nach Kant, Schiller und Hegel«, in: WestEnd – Neue Zeitschrift für Sozialforschung 01 (2016), S. 35–55.
68 Vgl. Peter Rusterholz, »Lektüren – literarischer Horizont«, in: Robert Walser-Handbuch, S. 55–62, hier S. 56, 59 f.

Selbstzwecks (»frei«, »niemandem als wieder nur sich selbst unterworfen«, »unabhängig«, »ungestört«, »ungeplagt« und »unbeeinträchtigt« von menschlichen Zwecken, vgl. 63) und sinnliche Verkörperung einer positiven Freiheit »völliger Eigenheit« (ebd.) wird. Stellen wie diese verweisen in *Seeland* fast ungebrochen auf das Naturschöne der Autonomieästhetik als Symbol einer befreiten Natur. Zudem bilden Anklänge an Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*, ähnlich wie in anderen Werken Walsers, einen durchlaufenden *basso continuo* des Buches, vor allem durch immer wiederkehrende Bilder und Motive der Kindheit, Ländlichkeit, Einfachheit und nichtmenschlichen Natur (vor allem Blumen, Wiesen, Bäume, Wälder, Berge, Seen). Wie in den folgenden Abschnitten noch deutlich werden wird, radikalisiert Walser den in Schillers Schrift formulierten Auftrag, »wieder« Natur »*werden [zu] sollen*« jedoch auch bis hin zu den kleinsten Details von Prosodie, Wort- und Satzbildungen.

Walser hat aber auch Kleist und zahllose weitere Autoren der Romantik intensiv rezipiert, die sich mit Kants Ästhetik des Schönen ebenfalls intensiv auseinandergesetzt haben; jedoch mit anderen Ergebnissen als Schiller. So betont Kleists »Über das Marionettentheater« das nur *gleichsam* naturhafte, *gleichsam* vernunftlose Spiel von Kräften, durch das ein schöner, anmutiger oder ›graziöser‹ Ausdruck – so das immer nur approximierbare Ideal – nicht intentional, ohne jeden Zwang verstandesmäßiger Bestimmung getroffen zu sein *scheinen kann*. Bei Kleist wird damit unmissverständlich deutlich, dass Sprache nie frei von Gewalt ist. Auch die oben zitierte Stelle aus Walsers »Spaziergang« kontrastiert die Sprache schöner Natur mit der Sprache zeitgenössischer gesellschaftlicher Gewalten (Militär, Rechtsprechung, Technik: »Wenn mir gestattet ist, so melde ich«, »Tatbestand«, »festnageln«) und verkünstelter Manier (»strotzen«, »keck«, »kapriziös«, »pikant«), macht die Unvereinbarkeit dieser Register explizit: »Doch nimmt mich nur wunder, wie ich Worte wie ›Tatbestand‹ in den Mund zu nehmen wage, wo doch ringsum alles weich und voll Natur sein soll«. Woher der störende sprachliche Einfluss rührt, wurde im Kontext bereits deutlich: »Derlei […] Prachtausdrücke, wie: Flankenstoss usw.« (96) lese »ein fleissiger Mensch gegenwärtig nämlich in Tageblättern täglich« (ebd.).

Die Sprache des Militärischen und Technischen ist in *Seeland* omnipräsent; Bezüge auf den ersten Weltkrieg durchziehen das ganze Buch. Wenn dabei »Dichtkunst« mit »Kriegskunst« verglichen (vgl. ebd.), der Erzähler als »Generalfeldmarschall« (ebd.) oder die faulenzende Figur Hans ironisch als Angehöriger eines Militärs tituliert wird (vgl. 183 f.) – so verweist all das auf eine sprachliche Kritik der Gewalt; auf den befremdlichen Kontrast einer angestrebten künstlerischen Schreibweise der Natur mit den Mitteln, die zu ihrer sprachlichen Verfertigung in Kriegszeiten zur Verfügung stehen:

> Befremden darf nicht, wenn ich sage, dass ich alle diese hoffentlich zierlichen Sätze, Buchstaben und Zeilen *mit deutscher Reichsgerichtsfeder* schreibe. Daher die Kürze, Prägnanz und Schärfe, die vielleicht an einigen Stellen zu spüren sein kann, worüber sich niemand weiter wundere. (96, Hervorhebung RV)

Sowohl die stets drohende Gefahr des Künstlich-Manierierten als auch die zeitgenössische Sprache der Gewalt und die Mittel ihrer Verbreitung (»Reichsgerichtsfeder«; vgl. auch »Stahlfedern«, 67) stehen damit einem Schreiben der Natur entgegen, das in *Seeland* im Anschluss an autonomieästhetische Desiderate als Schein des Absichts-, Intentions-, und Zwanglosen beziehungsweise als sinnliche Erscheinung einer Freiheit von gewaltsamer Fremdbestimmung umkreist wird.

V. Schreiben als zweite Natur

Entsprechend werden die gewaltaffinen Produktionsmittel menschlicher Sprache – »Stahlfedern sowohl wie Worte« – wiederholt mit dem Schönen der Natur kontrastiert, das durch diese Mittel unsagbar ist:

> Auf der hellen, feinen Anhöhe, die dicht über der Stadt liegt, war es an sonnigen Vormittagen *so schön, wie ich Mühe hätte zu sagen. Stahlfedern sowohl wie Worte sind in dieser Hinsicht höchst unzulänglich.* (67, Hervorhebung RV)

»Schön« ist, wie sich in der genaueren Betrachtung des Kontexts bestätigt, in *Seeland* entsprechend weniger ein Adjektiv zur (unerreichbaren) Beschreibung und Darstellung einer schönen Naturlandschaft, als vielmehr ein Wort, dessen Rolle vor allem in der Kombination mit ähnlich klingenden Worten, wie zum Beispiel »grün«, sowie in einer hyperbolischen Häufung und Wiederholung und damit in seiner lyrischen und rhythmischen Wirkung zum Tragen kommt. Die Eindrücke, die dabei evoziert werden, zeichnen oft sogar ein eher unnatürliches (»grünes Fleisch«), manchmal fast schon surrealistisches Bild:

> Besonders entzückte mich das reine, frische Frühlingsgrün, das ich nie so schön gesehen zu haben glaube. Von den hohen Kastanienbäumen hingen die jungen, grünen, grossen Blätter wie eine Art grünes Fleisch herunter. Ich werde dies wohl schwerlich beschreiben können. Wenn ich indessen mit vorsichtiger, bedächtiger Feder in einiger Geschicklichkeit über das Schöne nur leicht hinüberzufahren, sanft hinwegzugleiten vermag, so will ich froh sein und es mir nachher wieder wohl sein lassen. (63 f.)

Wie in der zuletzt zitierten Stelle – beide Stellen befinden sich in »Naturstudie« – wird hier zunächst auf die diskursive Unbeschreiblichkeit, den klassischen Topos der Unsagbarkeit des Schönen angespielt. Durch untergründige assoziative Wortverkettung und semantische Verschiebungen zwischen den Bedeutungen von »Feder« als Schreibinstrument, Bauteil von Kriegsfahrzeugen und tierischem Flugkörper wird das Mittel der »höchst unzulänglich[en]«, schweren und harten »Stahlfeder« sodann von einer »vorsichtige[n]«, »leicht« und »sanft hinweg[]gleiten[den]«, ja einer »federleicht[en]« (71) und schließlich »[s]chwalbenleicht[en]« (72) Stilisierung der eigenen Schreibweise abgelöst. Bereits an diesem ersten Beispiel zeigt sich, wie Walsers Sprachartistik der wiederholten Einspielung und Neukombination von Worten und Wortbestandteilen Natur zu(m) Wort – und auch buchstäblich *ins* Wort – kommen lässt. Dies geschieht nicht zufällig auch oder gerade in Kontexten, die mit neologistischen Komposita wie »schwalbenleicht«, »naturreich[]« (189) oder »naturwahr[]« (62) arbeiten sowie inhaltlich und motivisch oft künstlich oder unverständlich wirken.

Indem ein bestimmtes Ziel des Naturstudiums ganz aufgegeben wurde beziehungsweise von vornherein unbestimmt bleibt, werden in »Naturstudie« sodann selbst »Betrachten, sorgsames Prüfen, Aufpassen, Horchen, vielfältiges Schauen und Merken, sowie Fragen und Überwachen […] gegenseitig« (61). Die Positionen des ästhetischen Objekts und ästhetischen Subjekts geraten derart in Dynamik, werden immer wieder vertauscht: »Wo ich selber andauerlich forschte, wurde wieder ich selbst erforscht, aufmerksam betrachtet.« (ebd.)

Man vergleiche damit nun den folgenden Abschnitt aus »Reisebericht«:

> Indem ich weiterging, ging und marschierte ich, wie mir vorkommen wollte, wiederum neuen und andern Schönheiten entgegen, deren Glieder und Gesichter mir *wie von sich aus* entgegentraten, als wenn mich die Gebilde sachte hätten bei der Hand nehmen und zu sich hinziehen wollen. *Was ich liebend anschaute, das schaute mich wieder liebevoll an. Wofür ich glühte, war auch mir wieder gut gesinnt. Wonach ich horchte, schien auch für mich wieder Ohren zu haben. Was ich suchte, das strebte wieder zu mir selber hin, und was ich zu wissen begehrte, wollte auch von mir gern etwas wissen.* (44, Hervorhebung RV)

Dass Struktur, Wortstellungen und Wortverwendungen der hier kursiv gesetzten Sätze aus »Reisebericht« geradezu als Variablen der zitierten Stelle aus »Naturstudie« gelten können – »Wo ich selber andauerlich forschte, wurde wieder ich selbst erforscht […]« (61) – darf vielleicht als Indiz dafür genommen werden, dass ihr Verfasser sie durch wiederholtes lautes Vorlesen und Um-

schreiben schon so ›im Ohr‹ gehabt haben mag, dass sich die Worte an der zweiten Stelle beinahe »wie von sich aus« (44) – im Sinne Benjamins also ›höchst absichtslos‹ – zum Satz fügten. Wie dem auch sei: Die durchgängige thematische Verschränkung einer ästhetischen Naturerfahrung mit der Reflexion der eigenen sprachkünstlerischen Produktion inszeniert und stilisiert nicht nur motivisch die Intentions- und Absichtslosigkeit des ästhetischen Subjekts, sondern generiert durch sprachliche Ähnlichkeiten und Wiederholungen für die Leser:innen *Seelands* auch selbst den Eindruck solcher Absichtslosigkeit. Beides verbindet sich in Walsers letztem Bieler Buchprojekt, dessen durchgängiges Thema die Frage – und Fragwürdigkeit – der Kunst ist, mit einer Suche nach der buchstäblichen ›Natur‹ in Worten beziehungsweise zusammengesetzten Wortneuschöpfungen, wird »naturhaft« (61; 34), »naturwahr[]« (62) oder »naturreich[]« (189), und zwar gerade dann, wenn – wie man vielleicht im Hinblick auf den tatsächlichen Entstehungsprozess des Buchs deuten darf – die literarische Produktion an eine wiederholte und genaue Rezeption der eigenen Manuskriptlandschaft und der Eigentümlichkeiten ihrer Sprachnatur rückgebunden wurde.

In diesem Kontext beschreiben Stellen aus »Reisebericht« und »Naturstudie« eine klassisch-romantische Erfahrung des Schönen – »dass alles schöne Äussere nun seinerseits auch auf mich blickte. […] dass ich für das Sichtbare selbst wieder sichtbar sei« (61) – die dadurch gekennzeichnet ist, dass wahrgenommene Natur selbst wahrnehmendes, tätiges, sich mit Blicken und Gesten an ihren Betrachter richtendes Subjekt geworden zu sein scheint. Ihre Blicke und Gesten werden als Ausdruck von (weiblicher) Liebe, Erotik, Sanftheit, Zärtlichkeit oder ähnlich beschrieben: »Gleich schönen Frauen […] schleichen durch die Schlucht liebliches Fühlen und gute Meinung, Geisterfiguren, die den Wanderer mit weicher, feiner Geste zärtlich antasten« (42). Die intime wechselseitige Ineinanderbezogenheit von schöner, weiblich anthropomorphisierter Natur und menschlichem Dichtersubjekt wird hier zur Figur der Liebe stilisiert – darin zeigt sich der Rekurs auf die Romantik nun wiederum fast ungebrochen. Erst die in dieser Beziehung stattfindende fortwährende Verschlingung und Kreuzung der Subjekt- und Objektpositionen, von Passivität und Aktivität, entbindet die dichterische Sprache der Natur. »Die Erde selber schien ihr ureigenes Lied zu singen« (62) heißt es beispielsweise genau an dem Punkt, an dem das Ich jede aktive Formgebung, jede eigene künstlerische Intention schließlich völlig aufzugeben behauptet und von sich sagt, »[g]anz nur noch Lauschen war ich« (ebd.). Wenn die Dichtung der Natur, wie zum Beispiel der »grünlich-gelben Frühlingswiesen, die mich wie Gedichte andufteten und anmuteten« (67) lyrisch ist, so wird auch dies mimetisch umgesetzt:

> Alle Weiden lagen verträumt, versonnen, da wie Gedichte, worin von Bergeinsamkeit die Rede sein mag, und nah und fern standen alle Berge stumm und schön herum, wie […] riesenhafte Gestalten aus sagenreicher, schauervoller Geschichte. (38)

Der in diesem komplexen Satz versteckte Reim von »Gedichte« und »Geschichte«, die ironische Variation der hier implizit mitzuhörenden Eichendorff'schen ›Waldeinsamkeit‹ durch eine »Bergeinsamkeit« ist in *Seeland* keine Ausnahme. Reime und Homophonien finden sich in Werken aus Walsers Bieler Zeit generell häufig; in allen möglichen Formen (Alliterationen, Umlaute, Augenreime, unreine Reime, grammatikalische Reime, Konsonanzen, Assonanzen und mehr).[69] Oft kehren gleiche Reimwörter in verschiedenen Prosatexten wieder und man hat beobachtet, dass Reime beziehungsweise Gleichklänge einen »Text innerhalb des Textes«, eine gewisse »Konstante« im Erzählverlauf, eine »Tiefenstruktur« der Walserschen Prosaerzählungen bilden.[70]

Insgesamt erwecken die *Seeland*-Texte derart immer mehr den Eindruck, um den poetischen Versuch zu kreisen, ein schriftsprachliches Werk – von der unbestimmten Gattungsform bis hin zu Satzbau und wiederholt verwendeten und dadurch schließlich eingespielten Neologismen – *zweite* Natur: »erdwüchsig« (34), »urwelthaft[]« (61), oder eben: »naturhaft« (61; 34) werden zu lassen. Das verstärkt die figurale, selbstbezügliche Lesart, der zufolge das Prosabuch einen literarischen Produktionsprozess reflektiert, in dem »Natur« nicht mehr unmittelbar außerkünstlerisch gegebene und sekundär künstlerisch dargestellte Landschaft, sondern zunehmend etwas sprachlich und literaturgeschichtlich Gemachtes meint. Es ist vor diesem Hintergrund nur passend, wenn im »Spaziergang« »Schreiben« mit »Erdarbeit« verglichen wird (101). Die Arbeit, um die es sich hier handelt, ist eine Arbeit an der schriftsprachlichen Mimesis landschaftlicher »Gewächse« (229) und »Erdeigentümlichkeiten« (60) einer Gegend namens »Seeland« und damit an und mit dem, woraus *Seeland* besteht, sich erzeugt und wächst: der literarischen und künstlerischen Tradition, der eigenen Vorgängerwerke, sowie der darin bereits verwendeten Worte, Wortkombinationen, Wortstellungen und Satzstrukturen als der Erde seiner Texte. Walser experimentiert mit Verfahren, die Erscheinungsweise schöner Natur mitsamt den für sie vor allem in der romantischen Literatur gefundenen und tradierten

69 Vgl. Scheffler, Mikropoetik (wie Anm. 15), S. 142 f.

70 Bernhard Böschenstein, »Sprechen als Wandern. Robert Walsers ›Aus dem Bleistiftgebiet‹«, in: »Immer dicht vor dem Sturze …«, hg. von Paolo Chiarini und Hans-Dieter Zimmermann, S. 19–23, hier S. 20.

Sprachbildern wiederholt so zu beschreiben beziehungsweise umzuschreiben, ja teilweise geradezu umzupflügen, dass dadurch eine völlig neue Form von Dichtkunst entsteht. Wiederholung ist dafür ein, wenn nicht das zentrale Prinzip.[71] So ist es durchaus nicht nur ironisch gemeint, wenn der Erzähler der »Naturstudie« von einer »urwüchsige[n] Aufführung« (62) von Obstbäumen spricht und diese Beschreibung anschließend wie folgt kommentiert:

> ›Urwüchsig‹ dürfte übrigens vielleicht ein etwas allzuoft gebrauchtes und daher abgenutztes Wort sein, woran ich mich jedoch absolut nicht stosse. (ebd.)

VI. Kunst und Natur

Wann immer die wandernden Erzähler der *Seeland*-Texte an Höhepunkte ihrer Schönheitserfahrung gelangen, erscheint ihnen Natur als Kunstwerk, meist als Bild, und noch genauer: als kunst-, musik- oder literaturgeschichtlich spezifisch verortetes Bild oder Werk. Wenn sich Hans beispielsweise »besonders hoch ergötzt fand«, fühlt er sich »[v]or gewissen landschaftlichen, baulichen oder sonstigen natürlichen Schönheiten« (176) an Bilder von Cézanne, Renoir, Van Gogh (vgl. 176 f.) erinnert. Vgl. auch im »Reisebericht«: »Alles das sah so zart und schön aus, dass mich das Ganze bloss ein Gemälde zu sein dünkte.« (50) Wenn es kurz zuvor heißt, »[a]lles Ersichtliche war von zartem Gold abendlich umrandet, ähnlich wie ein schönes ernstes Bild vom köstlichen Rahmen eingefasst ist« (43 f.), so referiert dies auf Jean Pauls Ausdruck »Goldrand des Abends«.[72] Ein weiterer Höhepunkt der Wanderung im »Reisebericht«, der Durchgang durch eine Schlucht, führt zu Vergleichen mit einem »fesselnden Gemälde«, dem »[D]ahinlebe[n]« im »Klang- und Wortgehalt eines Liedes« oder dem »Lesen eines Buches« (41) u. v.m.; auch werden der Klang von Vogelgesang (vgl. 45) ebenso wie das Schimmern von Grün in Bäumen in verschie-

71 Im »Spaziergang« reflektiert der Ich-Erzähler entsprechend auf das poetische Prinzip der Wiederholung in direkter Beziehung auf »Natur« bzw. auf die eintretende »Naturentfremdung« bei »Bedürfnis […] von immer wieder gänzlich neuen Dingen«, d. h. bei Abwesenheit von Wiederholung (138). Und so wird geschlossen: »Der ernsthafte Schriftsteller […] fürchtet sich folgerichtigerweise vor einigen Wiederholungen absolut nicht« (ebd.).

72 Jean Paul, Biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin [1796], Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. IV, München 1962, S. 288.

denen *Seeland*-Texten mit »Mozartmusik« (64) verglichen. Zahllose weitere Beispiele dieser Art wären anzuführen. Im »Spaziergang« macht sich der Erzähler so nicht einmal mehr die Mühe, in seinen lapidaren Aufzählungen der Erscheinungen, die ihm begegnen, zwischen Naturschönheiten und Kunstwerken zu unterscheiden: »Jeder Spaziergang ist voll von […] Gebilden, lebendigen Gedichten, anziehenden Dingen, Naturschönheiten« (117 f.); »[f]erner […] Landschaft, Luft und etliche Malerei« (135).

Wenn so die Physiognomik der beschriebenen Naturlandschaft *Seelands*, erstens, durch und durch künstlich, und zweitens, und mit Werken der Literatur- und Kunstgeschichte infiltriert wird, so geht dies, drittens, Hand in Hand mit einem impliziten Zitieren und Referieren dichterischer Vorbilder, vor allem aus der Epoche der Romantik. Allein im »Spaziergang«, unter den *Seeland*-Texten das einzige in den letzten Jahrzehnten bereits eingehend erforschte Prosastück, lassen sich implizite Zitate und Umschreibungen von Naturlandschaftserfahrungen in Goethes *Die Leiden des jungen Werther, Faust,* Schillers Gedicht *Der Spaziergang*, Jean Pauls *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, Eichendorffs *Marmorbild* und *Aus dem Leben eines Taugenichts* sowie Brentanos *Godwi oder das steinere Bild der Mutter* nachweisen;[73] explizite Verweise auf eine kaum überschaubare Anzahl von weiteren Titeln beziehungsweise Autoren weltliterarischer Werke von Shakespeare bis Cervantes kommen hinzu. Dabei bilden die Naturästhetik der Klassik, Jean Paul und spezifisch die frühromantische Literatur den Schwerpunkt der intertextuellen poetologischen Orientierung. Wenn Walser Goethe in einem anderen Prosastück aus der Bieler Zeit dafür lobt, dass seine Sätze über Natur »von einer Anmut und Hoheit [seien], die man nur in der Musik von Mozart« anträfe,[74] so zeigt sich daran einmal mehr eine Verdichtung verschiedener Referenzen im textuellen Gewebe: Referenzen auf Musik-, Kunst- und Literaturgeschichte, auf den Vergleich und die Konkurrenz verschiedener Künste, Werke und Traditionen sowie nicht zuletzt auf deren spezifische ›Naturen‹.

73 Vgl. Claudia Albes, Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard, Tübingen und Basel 1999, S. 241–259.

74 Robert Walser, Brief an ein Mädchen (I), SW 16, S. 309.

VII. Fazit

Seeland entsteht aus einem Prozess intensiver mehrschichtiger Umarbeitung und Neuverwertung – tradierter naturästhetischer Topoi, herkömmlicher Gattungskonventionen, verschleiert oder offen zitierter Werke klassisch-romantischer Literatur, eigener früher publizierter Texte sowie einzelner in *Seeland* selbst enthaltener Satzstrukturen, Worte und Wortneuschöpfungen. Die »Erdarbeit«, das Schreiben, das dieser Mimesis zugrunde liegt, ist das Gegenteil eines einmaligen, gleichsam genialen künstlerischen Produktionsakts: minutiöses, kleinstteiliges, wiederholtes Überarbeiten. In diesen Prozessen produktionsästhetischen Recyclings ist die ›Natur‹ des Genies bereits x-fach zweite geworden. Erst dadurch bildet sich das dichte Gewebe untergründiger formaler, rhythmischer und sprachlicher Spiegelungen, Zusammenhänge und Referenzen zwischen den einzelnen *Seeland*-Stücken, die in ihrer gattungspoetischen Hybridität und Wechselhaftigkeit ebenso wie bildlicher, motivischer und thematischer Hinsicht mehr und mehr zu einem »zusammenhängenden Gewächse« werden.

Vor dem Hintergrund dessen, was in vorliegender Untersuchung herausgearbeitet wurde – die höchst intentional angestrebte Wirkung des ›Natürlichen‹ oder ›Naturhaften‹ im Sinne eines Absichts- oder Intentionslosen, die intensive Arbeit an einer Prosa, die sich durch klangliche, stilistische, form- und figürliche Verfahren und Wortbildungen an ›Natur‹ (als Konzept klassisch-romantischer Poetologie) annähern soll, die Adaption und Transformation entsprechender poetologischer Naturkonzepte der Sattelzeit sowie die zahllosen zitathaften Einverwebungen von Naturbildern der klassisch-romantischen Tradition – darf jedoch eines nicht vergessen werden: Die *Seeland*-Stücke werden bei alledem nicht anti-mimetisch. Sie hören trotz aller selbstbezüglicher Referenzen auf die Verfassung einer Textgattungslandschaft, auf formale Naturwüchsigkeit und umgepflügte Wortnatur nicht auf, sehr genaue Beschreibungen einer wirklichen Seen- und Berglandschaft zu sein. ›Natur‹ meint im Universum *Seelands* darum überall zugleich ein sprachkünstlerisches, formpoetologisches und verfahrenslogisches Ziel des Schreibens, einen schriftsprachlichen ›Urgrund‹ der europäischen Dichtung, um den sich »alles von jeher« in schier infiniten Varianten dreht, wie auch eine wirklich erfahrbare – sprechende, singende, glühende, farbensprühende – äußere, umgebende Natur, die in ihren phänomenalen Konkretionen so realgetreu wie möglich beschrieben wird.

Im Ergebnis ergibt sich daraus eine doppelte Durchdringungsbewegung: Einerseits wird eine im Hinblick auf ästhetische Erscheinungscharaktere und Wahrnehmungsqualitäten fast schon hyper-realistische Modellierung der Seen-

und Berglandschaft um Biel bis zur Unablösbarkeit infiltriert mit Ansichten, Bildern, Topoi und Motiven der europäischen Literatur- und Kunstgeschichte, bis hin zum Modernismus. So stellt sich in der äußeren Natur beziehungsweise Naturlandschaft »Seelands« überall Literatur- und Kunstgeschichte mit dar. Andererseits schreibt Walser die konkrete Physiognomie einer schweizerischen Provinz in die europäische Literatur- und Kulturgeschichte ein – und arbeitet damit insgesamt an Verbindungen, die sowohl nationale Grenzen als auch Grenzen zwischen Natur und Kultur immer schon überschreiten. So entsteht eine besondere Form von Welthaltigkeit der beschriebenen Natur-Textlandschaften, die die vordergründige Provinzialität und Weltferne der Bieler Prosa konterkariert, ohne ihren dokumentarischen Gehalt auszulöschen.[75] Was damit nicht zuletzt auf dem Spiel steht, ist der Anspruch, eine vermeintlich ebenso zeitlose wie ortsgebundene ästhetische Naturerfahrung durch Sprachkunst transnational-/kulturell zu erweitern und zeitgeschichtlich zu aktualisieren.

75 In der Forschung wurde der Fokus auf Naturschönheit und Landschaft in Walsers mittlerer Werkphase unter den Stichworten (Neo-)Romantik, Idyllik und im Rahmen der Frage einer Einordnung der Bieler Prosa zwischen Modernität und Rückzug in eine »weltabgekehrte[], die Zeit dementierende[] Poetik des idealen Scheins« verhandelt. So beispielsweise Greven in *SW* Bd. XVI, S. 421, der hier sogar von dem »Versuch« Walsers spricht, in Biel »das Bild einer schönen und heilen Welt in Sprache wiederherzustellen«. Zur Verteidigung der Bieler Prosa gegen den Vorwurf ihrer Zeitferne, Antimodernität, Kitsch und Idyllik vgl. Tamara Evans, Robert Walsers Moderne, Bern und Stuttgart 1989, S. 16–19; Peter Utz, Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹, Frankfurt a. M. 1998, S. 275 und Schafroth, »Seeland kann überall sein«. Mein Dank für seine hilfreichen Kommentare zu diesem Aufsatz gilt Wolfram Groddeck.

DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN: DAS DREHBUCH ALS MEDIALE FORM

JOHANNES VON MOLTKE UND MICHAEL WEDEL

LITERARIZITÄT UND MUSIKALITÄT DES LICHTSPIELS
EINLEITENDE BEMERKUNGEN ZUM DREHBUCH ALS MEDIALER FORM

»I wrote my scripts through the camera« – er habe seine Drehbücher durch die Kamera geschrieben, sagt Carl Mayer 1938 seinem Interviewer Paul Rotha für die *World Film News*.[1] Der hier aufgerufene Topos des ›filmischen‹ oder ›kinematographischen‹ Schreibens ist aus der Literatur der Moderne bekannt – ob als Zuschreibung an Autoren wie James Joyce oder Wolfgang Koeppen, als Selbstaussage von Romanfiguren wie Irmgard Keuns kunstseidenes Mädchen, das »schreiben [will] wie Film«,[2] oder als Entdeckung durch Regisseure wie Wim Wenders, der fand, ein Buch des kongenialen Peter Handke lese sich »wie ein Film. Da ist jeder Satz eine Einstellung«.[3] So sehr aber die Kamera an den Texten der Moderne ›mitschreibt‹, so meint letztlich Mayers Schreiben ›durch die Kamera‹ mehr und Anderes als filmische Literarizität. Handelt es sich doch hierbei um einen Autor, der das Handwerk des Drehbuchschreibens, dessen Geschichte und auch diejenige des Stummfilms, nachhaltig geprägt hat, indem er dieser Textsorte eine ganz eigene Form gab. Seine auktoriale ›Handschrift‹ lässt sich am Stil der Vorlagen ablesen, die er für das Weimarer Kino lieferte, und sie erhält sich noch in den so entstandenen Filmen. Ohne Carl Mayer kein *Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20) und vor allem keine ›Kammerspielfilme‹, als welche Werke wie *Scherben* (1921), *Hintertreppe* (1921) oder *Sylvester* (1923) in die Filmgeschichte eingehen sollten.

Nun wird Mayer allerdings oft als Ausnahmefigur betrachtet, und seine Drehbücher wären somit die Folie, von denen das Gros sich negativ abhöbe. Bei

1 Paul Rotha, It's in the Script, in: World Film News 3 (1938), H. 5, S. 205 f.

2 Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen. Roman [1932], in: Das Werk, Bd. 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931–1933, hg. von Heinrich Detering und Beate Kennedy, Göttingen ²2018, S. 233.

3 Jochen Brunow und Wim Wenders, Mauern und Zwischenräume. Ein Gespräch über das Schreiben von Drehbüchern und den Umgang mit ihnen, in: Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens, hg. von Jochen Brunow, München 2000, S. 95–107, hier S. 95.

© 2025 Johannes von Moltke / Michael Wedel, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-012 | CC BY-NC-ND 4.0

der Masse der Drehbücher handelte es sich aus dieser Perspektive, ebenso wie bei Regiebüchern im Theater, um funktionale Texte: sie begleiten den Dreh, strukturieren ihn nach Art einer Bedienungsanleitung. In diesem Sinne verlören sie unmittelbar nach ihrem Gebrauch und mit Beendigung der Dreharbeiten ihre Bedeutung, würden vom fertigen Film subsumiert und wären weiter nicht von Belang: »Die Funktion des Drehbuchs ist sein Verschwinden«, meint etwa Birgit Schmid.[4]

Die Geschichte des Drehbuchs begleitet folglich eine mehr oder weniger explizite Sorge um dessen Status als Produkt eines eigenständigen Gewerks im Handwerk des Filmemachens – aber auch als Kunstwerk, als Literatur. Zu leicht, so scheint es, kann das Drehbuch vom industriellen Prozess verschluckt werden, vom Archiv ganz zu schweigen, in welches Drehbücher noch länger als die ohnehin spät zu Sammlungsgegenständen gekürten Filme keinen Eingang fanden.

Mit gleicher Berechtigung ließe sich aber vom Drehbuch auch als Grundbaustein des Films sprechen, als dessen erste und in vielen (vor allem industriellen) filmischen Produktionsformen auch letztgültige Konzeption. Hollywood hält seine *screenwriters* in hohen Ehren, verleiht gleich zwei getrennte Oscars für »best original screenplay« und »best adapted screenplay«. Und wenn einmal die Screenwriters Guild, die mächtige Gewerkschaft der Drehbuchautor:innen in Film und Fernsehen, streikt, dann geht im amerikanischen Entertainment gefühlt gar nichts mehr, selbst die tagesaktuellen Comedyshows eines Stephen Colbert oder eines John Stewart kommen zum Erliegen.[5] Spätestens dann ist das Drehbuch weit davon entfernt, bloßes »Hilfsmittel der Gestaltung« zu sein, sondern verdient Anerkennung als eigenständige, »eigentliche filmische Basisform«.[6]

In der Spanne, die sich zwischen unterschiedlichen Bewertungen des Drehbuchs als Bestandteil filmischer Gestaltung sowie als selbständiger ästhetischer Form auftut, verorten sich die Beiträge dieses Schwerpunkts. Dabei gilt allerdings für alle Autor:innen als gesetzt, dass die Textsorte Drehbuch um ihrer selbst willen unsere wissenschaftliche und historische Aufmerksamkeit erfor-

4 Birgit Schmid, Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel *Agnes* von Peter Stamm. Bern u. a. 2004, S. 24. Zitiert nach Stephan Michael Schröders Beitrag in diesem Band.

5 Vgl. Miranda Banks, The Writers. A History of American Screenwriters and Their Guild, New Brunswick 2016.

6 Hanspeter Manz, Das dichterische Kamera-Auge. Notizen zu einer missachteten ›literarischen Kunstform‹, in: *du* 21, Mai 1961, S. 51 f., hier S. 51.

dert; womit jedoch die Frage nach den ästhetischen Eigenschaften, den spezifischen Verfahren, ja der Gattung dieser Texte noch lange nicht geklärt ist, sondern der intensiven Auseinandersetzung bedarf: Was für Texte sind eigentlich Drehbücher? Wie und von wem sind sie zu lesen? Wie und wo sind sie dem Archiv eingeschrieben? An welcher Stelle im Produktionsprozess lassen sie sich herauslösen von der ›bloßen‹ Mittlerfunktion als zu verfilmendes Skript?

Diese und andere Fragen verfolgen die fünf Beiträge zu diesem Schwerpunkt in historischen Kontexten, die vom kurzlebigen ›Autorenfilm‹ der frühen 1910er Jahre über F. W. Murnaus frühe Weimarer Filme und Sergej Eisensteins Drehbucharbeiten in den USA bis hin zum neuen, experimentellen Film der 1960er Jahre im Kontext des Literarischen Colloquiums Berlin und des neuen deutschen Films vor und nach Oberhausen reichen. Die Autor:innen wenden sich dabei unterschiedlichen Facetten des Drehbuchs zu und unterziehen es analytischen Lektüren, in denen ganz unterschiedliche Funktionen und Formen der Literarizität in den Mittelpunkt rücken: Schmiegt sich das Autorenfilmkonzept noch eng an den Literaturbegriff, wie er von den hierfür rekrutierten Autoren (Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler) übernommen und geformt wurde, so öffnet der Blick auf Murnaus Regiedrehbücher Perspektiven auf das Drehbuch als heteronomen, intermedialen, der Praxis gewidmeten und von ihr überformten Text. Am Beispiel Sergej Eisensteins lässt sich die Genese nicht nur eines (unverfilmten) Drehbuchentwurfs, sondern auch zentraler Gedanken des Regisseurs zum Verfahren des inneren Monologs im Übergang vom Roman zum Film nachvollziehen. Die Autor:innen der 1960er Jahre schließlich begriffen das Drehbuch als poetischen Text, wie er sich im Archiv des Literarischen Colloquiums Berlin bzw. in den Annalen des jungen deutschen Films vor Oberhausen niedergeschlagen hat: Hier regt sich der literarische Eigensinn des Drehbuchs, eine gegenüber ihrer ›eigentlichen‹ Bestimmung – dem fertigen Film – sperrige Textsorte, die genau darum der eigenen Analyse bedarf.

Wie so oft erschließt sich dabei aus der avantgardistischen Praxis eine Sichtweise auf das Drehbuch, die wiederum für das Verständnis von dessen allgemeiner Geschichte und Funktion fruchtbar werden kann. So zeigt der Beitrag über Ferdinand Khittl auf, inwiefern die Drehbücher zu seinen Filmen nicht nur, wie im Begriff angelegt, literarisch, sondern auch musikalisch als Partituren zu lesen sind. Was bei Khittl im Kontext der Neoavantgarde als ›Ereignispartitur‹ figuriert, findet sich an anderen Stellen der Drehbuchgeschichte als Notation, die durchaus der Vorstellung eines klassischen Aufführungsplanes – also einer Symphonie, einem Streichquartett – vergleichbar ist. Schon Max Reinhardt hatte vom Regiebuch als Partitur des Theaters gesprochen und Jean-Marie Straub sollte viel später von Heinrich Bölls Buch *Billiard um halb zehn* als »Partitur«

seines Films *Nicht versöhnt* sprechen, zum »Rezitieren« durch die Laiendarsteller:innen.[7] Statt Buch zum Film, aber auch anders als Noten zur Literatur (Adorno) lieferte das Drehbuch demnach die Noten zum Film, deren Interpretation den Regisseur:innen als Dirigent:innen und den Schauspieler:innen und anderen Gewerken als Musiker:innen obläge. Damit erübrigt sich zwar nicht die oft – und auch von den Beiträgen in diesem Schwerpunkt zumindest implizierte – Frage nach der Literarizität des Drehbuchs als solchem. Doch gewinnt sie als zusätzliche Dimension die Musikalität.

7 Zitiert nach Michael Töteberg, Das Kino der Autoren, in: Abgedreht. Literatur auf der Leinwand, hg. von Vera Hildenbrandt und Michael Töteberg, Marbach 2023 (Marbacher Magazin 180), S. 6–28, hier S. 16.

STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER

NICHT MEHR PRODUKTE WINZIG SCHOFLER KRITZLER
DER ›AUTORENFILM‹ (1912–1914) ALS DREHBUCHGESCHICHTE

Auf die Nachricht hin, dass anerkannte Autoren und Autorinnen Verträge mit der dänischen Filmfirma *Nordisk Filmskompagni* über Verfilmungsrechte ihrer Werke abgeschlossen hätten, spottete der Theaterkritiker Alfred Kerr unter der Überschrift »Sieg des Lichtspiels« im November 1912:

> Nicht nur winzig schofle Kritzler!
> Gerhart Hauptmann; Arthur Schnitzler;
> Widerstreben eingestellt –
> Denn die Sache trägt a Geld![1]

Die hier angesprochene »Sache« sollte als ›Autorenfilm‹ in die Filmgeschichte eingehen: als prononcierter, wenn auch nur gute zwei Jahre währender Versuch, die Autorschaft von Filmen im öffentlichen Diskurs (und nicht zuletzt in der Werbung) über hegemonialkulturelle Schriftsteller und Schriftstellerinnen zu definieren. Denn, so hieß es 1913 im Branchenblatt *Der Kinematograph*, »[d]em Kino wurde es recht schwer, mit Werken aus dem Dunkel an das Licht der breiten Öffentlichkeit zu treten, wenn diese Werke sozusagen keinen Verfasser hatten«.[2] Um als neue Kunst anerkannt zu werden, brauchten die auf Arbeitsteilung beruhenden Filme einen ›Autor‹ im Foucault'schen Sinne »als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts«.[3]

Wer als Autor oder Autorin, sprich: Urheber oder Urheberin des Produktes ›Film‹ anzusehen war, wurde in den 1910er Jahren in der Werbung mit immer neuen Antworten (Firma, Schauspieler/Schauspielerin, Autor/Autorin, Regisseur/Regisseurin) verhandelt, bis sich allmählich das Starsystem als dominantes, wenn auch nicht ausschließliches durchsetzte. »Films, deren Manuskripte oder

1 Alfred Kerr, Sieg des Lichtspiels, in: Ders.: Gesammelte Schriften, 1. Reihe, Bd. 4, Berlin 1917, S. 132. Das Gedicht ist auf den 10. November 1912 datiert.

2 ›Spektator‹, Autorenkünstler und Riesenfilms, in: Der Kinematograph, 3.9.1913, Nr. 349 (keine Pag.).

3 Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, übers. v. Walter Seitter, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 1997, S. 20.

© 2025 Stephan Michael Schröder, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-013 | CC BY-NC-ND 4.0

Ideen von namhaften Autoren herrühren«,[4] so eine zeitgenössische, bezeichnend vage Definition, erlaubten in den Jahren 1912 bis 1914 eine nobilitierende Verknüpfung des um bürgerliche Anerkennung ringenden Mediums mit einem traditionellen Konzept von (monologischer) Autorschaft und einem etablierten kulturellen Wertesystem.

Alfred Kerr war mit seinem Verdacht, dass ökonomische Motive für die Mitarbeit von Autoren wie Hauptmann oder Schnitzler in der Filmproduktion ausschlaggebend waren, keineswegs allein. In der Forschung ist der Autorenfilm ebenfalls als Austausch von symbolischem Kapital der Autoren und Autorinnen und ökonomischem Kapital der Filmfirmen aspektuiert worden, wobei zu dem differenzierteren Bild des Autorenfilms gehört, ihn in den Kontext der hitzigen Kinoreformdebatte zu stellen, ihn als Schwelle hin zum Monopol(lang-)film in luxuriösen Kinopalästen zu sehen oder seine in filmischer Hinsicht innovativen, wenn nicht gar experimentellen Züge herauszuarbeiten.[5] Der Autorenfilm wird so eingeschrieben in die Entwicklungsgeschichte eines Kinos, das nach seiner ›zweiten Geburt‹ um 1910[6] im folgenden Jahrzehnt um eine eigene, (medien-)differenzierte Filmästhetik und hegemonialkulturelle Anerkennung ringt (nicht zuletzt in Kreisen der Kinoreformbewegung).

Kerrs spöttische Zeilen vermögen die Aufmerksamkeit allerdings auch darauf zu lenken, dass der Autorenfilm zugleich ein Konvergenzpunkt zwischen den Bestrebungen um hegemonialkulturelle Anerkennung und der Entwicklung des Drehbuches und seiner Autoren und Autorinnen ist. Die »winzig schoflen Kritzler« würden, so Kerr, jetzt als Drehbuchschreiber und -schreiberinnen durch Autoren und Autorinnen von Rang und Namen abgelöst. Ironischerweise ist aber ausgerechnet das Drehbuch, das einzige textuelle Medium im Zuge der Filmproduktion, weitgehend eine Leerstelle in der Forschung zum Autorenfilm geblieben, ebenso wie seine Schreiber und Schreiberinnen. Leonardo Quaresima attestierte 1990 dem Autorenfilm, Ausdruck eines weitreichenden Transformationsprozess gewesen zu sein, der »profoundly transformed the framework of German cinema«, nahm Drehbuchschreiber und Drehbuchschreiberinnen hiervon aber ausdrücklich aus, da

4 ›Spektator‹, Autorenkünstler und Riesenfilms.

5 Leonardo Quaresima, Dichter heraus! The Autorenfilm and German cinema of the 1910's, in: Griffithiana. Journal of Film History 38/39 (1990), S. 101–120; Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära, in: Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06–1918), hg. v. ders. u. Harro Segeberg, München 1998, S. 153–192.

6 André Gaudreault u. Philippe Marion, A medium is always born twice …, in: Early Popular Visual Culture 3 (2005), S. 3–15.

> [t]he figure of the screenwriter remained confused – obscured and distorted by the notion of the »author« who, however, often limited himself to the designation of the literary or theatrical work on which the film was to be based, whether or not he would actually participate directly in the film-making process.[7]

Welchen Status hatte aber das Drehbuch für den Autorenfilm, welche Rolle kam ihm bei diesem Versuch einer programmatischen ›Literarisierung‹ des Films zu? Von wem stammten die Drehbücher eigentlich, und welche Formkraft wurde ihnen – in der Filmproduktion und im öffentlichen Diskurs – zugeschrieben? Den Autorenfilm als Konvergenzpunkt von hegemonialkultureller Aspiration und Drehbuchgeschichte zu sehen, wirft allerdings auch die Frage auf, was wiederum der Autorenfilm für den Status des Drehbuchs und seine Geschichte bedeutete.

Diese Fragen sollen im Folgenden am Beispiel zweier zentraler dänischer, vor allem in Hinblick auf den deutschsprachigen Markt produzierter Autorenfilme und ihrer Drehbücher in den Blick genommen werden: *Atlantis* (*Nordisk Filmskompagni* 1913, der gleichnamige Roman Gerhart Hauptmanns erschien 1912) sowie *Elskovsleg* (*Nordisk Filmskompagni* 1914, im deutschsprachigen Raum vermarktet unter dem Titel *Liebelei*, eine Adaption von Arthur Schnitzlers Drama *Liebelei* von 1896). Beide Filme und ihre literarischen Prätexte sind schon verschiedentlich in der Forschung diskutiert worden: *Atlantis* vor allem als kostspieliges Prestigeprojekt einer Literaturverfilmung, das zugleich das Ende des Autorenfilms einläutete,[8] *Elskovsleg* als ambitionierter Versuch Schnitzlers, sein erfolgreichstes Drama selbst für das neue Medium zu adaptieren – mit einem entsprechenden Forschungsschwerpunkt auf Fragen des Medientransfers und der Drehbuchphilologie.[9]

7 Leonardo Quaresima, Dichter heraus!, S. 115.

8 Vgl. in neuerer Zeit Deniz Göktürk, Atlantis oder: Vom Sinken der Kultur. Die Nobilitierung des frühen Kinos im Autorenfilm, in: Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930, hg. v. Manfred Behn, München 1994, S. 73–86; Sigfrid Hoefert, Gerhart Hauptmann und der Film. Mit unveröffentlichten Filmentwürfen des Dichters, Berlin 1996, S. 10–12; Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924. The Rise and Fall of the Polar Bear, East Barnet 2017, S. 127–130.

9 Vgl. in neuerer Zeit vor allem Leonardo Quaresima, Wien – Kopenhagen – Wien. Schnitzlers Liebelei und die Nordisk, in: Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930, hg. v. Manfred Behn, München 1994, S. 87–104; Manuel Lichtwitz, Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907–1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im deutschen Reich vor dem ersten Weltkrieg, Göttingen 1986 (Diss. Göttin-

Wenn beide Filme und ihre Drehbücher hier nochmals aufgegriffen werden sollen, so um das Drehbuch in seiner Prozessualität und Praxis als *screen writing*[10] in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Typischerweise wurde zudem bislang vor allem mit publizistischen deutschsprachigen Beiträgen sowie autorzentrierten Archivalien aus deutscher und österreichischer Perspektive gearbeitet. Die (womöglich spezifische?) Funktion des Drehbuchs im Autorenfilm und seine Positionierung in einer Geschichte des Drehbuchs[11] blieben dabei ausgeblendet, schon aus Mangel an überlieferten Drehbüchern – de facto scheint kein einziges Produktionsdrehbuch zu Autorenfilmen, die im deutschsprachigen Raum entstanden, mehr zu existieren.[12]

1. Obskurität und Ephemeralität des Drehbuchs im frühen Stummfilm – und die dänische Ausnahme

In aphoristischer Zuspitzung formulierte Birgit Schmid vor 20 Jahren, dass »die Funktion des Drehbuches […] sein Verschwinden« sei.[13] Mit dieser Formulierung zielte sie auf den ontischen Status des Drehbuchs im Produktionsprozess eines Filmes, für den in der Forschung unter anderem Termini wie ›Hybridität‹, ›Zwitterstatus‹, ›Grenzgänger‹, ›Protomedialität‹ oder ›Paralitera-

gen (masch.)), S. 356–367; Claudia Wolf, Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung, Wahrnehmung, Beziehung, Umsetzung, Erfahrung, Karlsruhe 2006, S. 40–52; Ernst-Ullrich Pinkert, ›Die Nordfilmangelegenheit‹. Arthur Schnitzler und die Nordisk Films Kompagni, in: Interaktioner. Om kunstarternes produktive mellemværender, hg. v. Peter Stein Larsen u. a., Aalborg 2009, S. 143–197; Arthur Schnitzler, Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen, hg. v. Achim Aurnhammer u. a., Würzburg 2015, S. 29–125 (hier insbesondere der Kommentar von Carolin Maikler, S. 69–84).

10 Vgl. Craig Batty u. Dallas J. Baker, Screenwriting as a Mode of Research, and the Screenplay as a Research Artefact, in: Screen Production Research. Creative Practice as a Mode of Enquiry, hg.v. Craig Batty u. Susan Kerrigan, Cham 2018, S. 67–84; The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies, hg. v. Rosamund Davies, Paolo Russo u. Claus Tieber, Cham 2023.

11 Für eine verdienstvolle Bibliographie dieser Forschung vgl. Alexandra Ksenofontova, Drehbuch im Stummfilm: Eine Bibliographie / Silent Film Screenplay: A Bibliography, in: Medienwissenschaft. Berichte und Papiere 188 (2020), S. 24–37.

12 Erwähnt werden in der einschlägigen Forschung immer nur Hanns Heinz Ewers Exposé zu Der Student von Prag (1913) (z. B. Jürgen Kasten, Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs, Wien 1990, S. 34 f.) sowie Schnitzlers Drehbuchentwürfe (s. u.), doch in beiden Fällen haben wir es nicht mit in der Produktion eingesetzten Drehbüchern zu tun.

13 Birgit Schmid, Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel »Agnes« von Peter Stamm, Bern u. a. 2004, S. 24.

rizität‹ verwendet worden sind. Angesichts solcher drehbuchontologischen Diskussionen tritt häufig in den Hintergrund, dass das Drehbuch auch in historischer Perspektive weitgehend verschwunden ist, nicht zuletzt die Drehbücher des frühen Kinos bis 1918 (wobei unter Drehbuch hier der Einfachheit halber alle schriftlichen, in Bezug auf den Handlungsverlauf in Szenen sequenzierten Vorformungen eines Films verstanden werden). Drehbücher waren Verbrauchstexte, deren Nutzwert nach Abschluss der jeweiligen Filmproduktion gegen Null tendierte. Während in Ländern wie USA, Großbritannien oder Frankreich aus urheberrechtlichen Gründen Anreize bestanden, Drehbücher in den Nationalbibliotheken zu deponieren (weshalb zum Beispiel zwischen 1911 und 1929 25.000 Drehbücher in der Library of Congress eingingen),[14] galt dies nicht für den deutschsprachigen Raum. Bestenfalls wanderten die Drehbücher in das jeweilige Firmenarchiv. Doch nur wenige Firmen aus der frühen Stummfilmzeit existierten weltweit noch in den 1940er Jahren, als man zögerlich begann, frühe Filmgeschichte in Museen und Archiven zu dokumentieren. Ohnehin lag der Schwerpunkt dieser Sammlungen viele Jahre lang auf dem Artefakt Film, weniger auf Produktionsarchiven inklusive Drehbuchsammlungen oder gar produktionsexternen Archivalien wie Fanbriefen.

Die Überlieferungslage in Bezug auf das wilhelminische Kino als defizitär zu beschreiben, wäre noch ein Euphemismus. Sieht man von den wenigen damals publizierten Drehbüchern ab,[15] die zumeist in normativer Absicht in Manualen zum Drehbuchschreiben erschienen und deren Authentizität nicht immer verifizierbar ist, sind in Nachlässen nur vereinzelt Drehbücher überliefert, die nachweislich in der Filmproduktion eingesetzt wurden. Schätzungen zufolge sind zu weit weniger als einem Prozent der in der Stummfilmzeit in Deutschland produzierten Filme noch Drehbücher erhalten[16] – und dies schließt die 1920er

14 Steven Price, Historiographies of Screenwriting, in: The Palgrave Handbook of Screenwriting, hg. v. Rosamund Davies, Paolo Russo u. Claus Tieber, Cham 2023, S. 212. Vgl. a. die Startseite der Motion Picture Copyright Descriptions Collection in der Library of Congress: https://www.loc.gov/collections/motion-picture-copyright-descriptions (3.4.2024).

15 Für eine Auflistung deutscher Drehbücher vgl. Alexander Schwarz, Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms, München 1994, S. 403–409. Alexandra Ksenofontova hat die Liste 2020 aktualisiert (Drehbuch im Stummfilm, S. 9–12) und kommt auf eine zweistellige Anzahl vollständig veröffentlichter deutschsprachiger Drehbücher in der Stummfilmzeit. Für Drehbuchveröffentlichungen in Dänemark bis 1918 vgl. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion. Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur in den Erfolgsjahren des dänischen Stummfilms 1909–1918, Berlin 2011, S. 296–297.

16 Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 13.

Jahre mit ein, in denen die Überlieferungslage weit besser ist als im Jahrzehnt zuvor. Noch 2022 war zu resümieren: »Die deutschsprachige Drehbuchgeschichte wird […] auf absehbare Zeit in hohem Maße immer auch Medienarchäologie sein (müssen).«[17]

Anders stellt sich die Situation in Dänemark dar. Dort begann die 1906 gegründete und bis auf den heutigen Tag existierende *Nordisk Filmskompagni* ab 1909 mit der Archivierung ihrer Drehbücher. In den 1910er Jahren zählte die Firma zu den größten und wichtigsten weltweit. Später wurde der größte Teil des Archivs der Firma aus der Stummfilmzeit dem Dänischen Filmmuseum (heute: Dänisches Filminstitut) übergeben. Diese Überlieferungs- und Erschließungslage ermöglicht weltweit einzigartige Forschungsmöglichkeiten gerade zur frühen Drehbuchgeschichte in Bezug auf einen der damaligen *global players*. In den Jahren 1911 bis 1918 zum Beispiel schwankt der Überlieferungsquotient, das heißt die Relation von heute noch existierendem Drehbuch beziehungsweise Drehbuchversion zu nachweislich produziertem *Nordisk*-Film, zwischen 77 % im schlechtesten (1914) und 99,5 % im besten Jahr (1918).[18] Im Zusammenspiel mit weiteren Archivalien wie den ebenfalls überlieferten Arbeits- und Honorarverträgen, Briefkopiebüchern, Verzeichnissen über den Ankauf von Drehbüchern, Abrechnungsbüchern und Ähnlichem erlaubt die Kopenhagener Sammlung nicht nur einzigartige Einblicke in die Ausformung der Textsorte Drehbuch in den 1910er Jahren, sondern auch in die Institutionalisierung der firmeninternen Drehbuchprozessierung sowie in die Soziologie der Schreiber und Schreiberinnen von Drehbüchern, um diese der historischen Obskurität zu entreißen.

2. Der Autorenfilm als Produktdifferenzierungsstrategie der *Nordisk*

Es ist kein Zufall, dass einige der prominentesten Autorenfilme von der dänischen *Nordisk* produziert wurden – neben *Atlantis* und *Elskovsleg* zum Beispiel auch noch *Ned med Vaabnene!* (1914, *Die Waffen nieder!*) nach dem gleichnamigen Roman von Bertha von Suttner. Schließlich war es diese Firma, welche die Autorenfilmbewegung im Spätherbst 1912 wesentlich initiiert hatte.[19]

17 Jan Henschen u. a., Einleitung, in: Dies. (Hg.), Drehbuchforschung. Perspektiven auf Texte und Prozesse, Wiesbaden 2022, S. 12.

18 Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 298.

19 Leonardo Quaresima, Dichter heraus!, S. 104; Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 403–411. Generell zur Autorenfilmbewe-

Nordisk hatte bereits um 1910 die Zusammenarbeit mit (damals noch ausschließlich dänischen) etablierten Autoren gesucht, diese Bestrebungen jedoch schnell wieder aufgegeben. Für eine extrem exportorientierte Firma, die in den Jahren unmittelbar vor Ausbruch des Weltkrieges nur 0,66 % ihres Gewinns auf dem einheimischen Markt erzielte,[20] war der Markenwert dänischer Autoren zu gering. Gleichzeitig erwiesen sich die verhältnismäßig teuren Drehbücher der Autoren zumeist als wenig produktionsgeeignet.

Warum aber versuchte sich die Firma im Spätherbst 1912 an einer Neuauflage des wenige Jahre zuvor missglückten Versuches, etablierte Autoren in die Filmproduktion einzubinden? Die Antwort ist zum einen in zwei entscheidenden Veränderungen in den Rahmenbedingungen für Filmproduktion gerade in den Jahren 1910 bis 1912 zu suchen: im Vordringen des Urheberrechtes seit der Berliner Revision der *Berner Übereinkunft* (weshalb Adaptionen zum Beispiel im Deutschen Reich seit 1910 zwingend Verträge mit den Autoren und Autorinnen der zu verfilmenden Werke voraussetzten) sowie in der zunehmend strengen Zensur (die sich bei großen Namen aber erfahrungsgemäß großzügiger als sonst zeigte).[21] Zum anderen setzte man diesmal vor allem auf Autoren und Autorinnen, die einen hohen Werbewert auf dem wichtigsten Absatzmarkt der Firma hatten: dem deutschsprachigen.[22]

gung: Leonardo Quaresima, Dichter heraus!; Helmut H. Diederichs, The Origins of the Autorenfilm/Le origini dell' Autorenfilm, in: Before Caligari. German Cinema, 1895–1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895–1920, hg. v. Paolo Cherchi Usai u. Lorenzo Codelli, Pordenone 1990, S. 380–401; Jürgen Kasten, Film schreiben, S. 26–38; Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino?

20 Marguerite Engberg, Dansk stumfilm – de store år, Kopenhagen 1977, S. 229.

21 Zum Vordringen des Urheberrechts im Deutschen Reich s. Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 72–73, in Bezug auf Dänemark Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 426–435. Zur Institutionalisierung der Zensur im Deutschen Reich s. Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 60–61, sowie generell Gabriele Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906–1914), München 1997; zum Vordringen der Zensur in Dänemark vgl. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 420–426.

22 Zur Bedeutung des deutschsprachigen Marktes für *Nordisk* vgl. Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924, S. 101. Den Briefkopiebüchern der ausgehenden Post des *Nordisk*-Hauptbüros (Dänisches Filminstitut (DFI), Nordisk Films Kompagni særsamling, II: I–XXXV) ist in den Jahren 1913/1914 allerdings auch zu entnehmen, dass ebenfalls Fühler in die französische, englische und russische Literatur ausgestreckt wurden. – Archivalien aus der Nordisk Films Kompagni særsamling werden im Folgenden in Übereinstimmung mit dem Registranten der Sammlung zitiert (https://www.dfi.dk/sites/default/files/docs/2019-09/Nordisk_Films_Kompagni_Særsamling.pdf, 7.4.2024).

Einen geeigneten Agenten für die Requirierung solcher Autoren und Autorinnen fand man in Karl-Ludwig Schröder (1877–1940), den *Nordisk* im September 1912 als Leiter der neuen ›Dramaturgischen Abteilung‹ in Berlin verpflichtete. Schröder wurde explizit angestellt »zur Führung der Verhandlungen« mit den Autoren und Autorinnen.[23] Aufgrund seiner Karriere als Regisseur beziehungsweise Direktor an diversen Bühnen sowie als mehrjähriger Mitherausgeber der *Deutschen Theater-Zeitschrift* verfügte Schröder über exzellente Kontakte ins deutsche Theater- und Literaturmilieu. Die in Kopenhagen überlieferten Briefkopiebücher erlauben Einblicke in das Ausmaß, in dem er namhafte deutsche Autoren und Autorinnen kontaktierte: Verfilmungsverträge wurden mit zehn Autoren und Autorinnen (außer mit den bereits Genannten unter anderem mit Max Halbe, Felix Salten, Clara Viebig) geschlossen, Exklusivrechte für Verfilmungen als Option in einem bestimmten Zeitraum von weiteren 23 erworben (unter anderen von Max Brod, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Meyrink, Alexander Roda Roda, Ernst von Wolzogen). Mit zwölf anderen Autoren und Autorinnen, die er nachweislich ebenfalls kontaktiert hatte (unter anderen Helene Böhlau, Richard Dehmel, Hans Kyser und Thomas Mann), kam es zu keiner vertraglichen Beziehung mit der Firma.[24] Schon zwei Monate nach seiner Anstellung bei *Nordisk* konnte Schröder am 6. November 1912 in einem Rundbrief an die Mitglieder des *Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller* mitteilen, dass man unter anderen Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler für die »Mitarbeit« habe gewinnen können[25] – worauf Alfred Kerr vier Tage später mit den anfangs zitierten Zeilen reagierte.

Wie schon die Errichtung einer eigenen Berliner ›Dramaturgischen Abteilung‹ demonstrierte, war der Autorenfilm für *Nordisk* die wichtigste Produktionsdifferenzierungsstrategie in den Jahren unmittelbar vor Ausbruch des Weltkrieges. Für die Filme wurde kein Aufwand gescheut. Die Hauptrollen wurden mit erprobten Schauspielern wie Valdemar Psilander oder Olaf Fønss besetzt. Ersterer war der größte internationale Star der *Nordisk*, der zum Jahreswechsel 1913/1914

23 Vertragsbrief zwischen Chefredakteur Willi Böcker, Karl-Ludwig Schröder und dem Direktor der *Nordisk*, Ole Olsen, dat. 27.9.1912 (DFI, NFS II: XXI, 903).

24 Für eine genaue Übersicht vgl. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 406–411.

25 Das Rundschreiben ist abgedruckt in: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum Marbach a. N., hg. v. Ludwig Greve, München u. Stuttgart 1976, S. 129.

zum beliebtesten Kinoschauspieler im Deutschen Reich gewählt werden sollte.[26] Für letzteren erwies sich *Atlantis* als Beginn seines eigentlichen Startums.[27] Verstärkung erhielten die dänischen Schauspieler und Schauspielerinnen unter anderem durch die bekannte Burgschauspielerin Ida Orloff. Insbesondere *Atlantis* wurde zu einem Film der (marktschreierisch beworbenen) Superlative mit enormem *production value*: zum bis dahin längsten wie teuersten Film der *Nordisk*, u. a. mit einem spektakulären Schiffbruch, mit Außenaufnahmen in Berlin und Norwegen sowie eingeschnittenen Szenen aus New York.

Die Priorisierung dieser Prestigeprojekte machte sich auch bemerkbar in dem Umgang mit den beteiligten Autoren und Autorinnen. Die Honorarhöhe wurde ungewöhnlicherweise mit Anteilen am Bruttoertrag des Filmes gekoppelt, wie Schröder dies bereits in seinem Rundschreiben vom 6. November 1913 versprochen hatte: Hauptmann erhielt so das höchste Honorar, das *Nordisk* jemals einem Autor gezahlt hatte, nämlich eine Garantiesumme von 20.000 Mark,[28] Schnitzler konnte sich über das zweithöchste bis dahin an einen Autor beziehungsweise eine Autorin ausgezahlte Honorar in Höhe einer Garantiesumme von 5.000 Mark freuen. Solche Zahlen sind in Relation zu setzen zu einem Durchschnittshonorar von 20 Mark, das im deutschsprachigen Raum 1913 für den Ankauf eines Drehbuches aufgewendet wurde.[29] Zudem wurden die Autoren und Autorinnen des Autorenfilms während des Produktionsprozesses regelrecht von *Nordisk* hofiert. Konkret bedeutete dies, dass Schröder als Ansprechperson zentrale Autoren und Autorinnen wie Hauptmann (den er übrigens 1908 auf einer Lesereise begleitet hatte)[30], Schnitzler, Bertha von Suttner oder Richard Dehmel[31] vor Ort aufsuchte, um Vertragsdetails zu besprechen, Drehbuchentwürfe abzustimmen oder auch die fertiggestellten Filme vor der Premiere zur Freigabe vorzuführen. Nicht zuletzt erhielten die Drehbücher des

26 Das Resultat unserer Umfrage, in: Illustrierte Kino-Woche 2 (1914), H. 1, S. 7.

27 Alice A. Salamena u. Stephan Michael Schröder, How ›Danish‹ were Danish Stars in Germany during the Silent Era?, in: Danish and German Silent Cinema. Towards a Common Film Culture, hg. v. Lars-Martin Sørensen u. Casper Tybjerg, Edinburgh 2023, S. 51–78, insb. S. 60–63.

28 Vgl. den Vertrag mit Hauptmann, dat. 30. Oktober 1912 (DFI, NFS VIII, 16: 20). Gleich am nächsten Tag wurden Hauptmann Mk 20.000 als Garantiesumme überwiesen (Brief an Deutsche Bank, Berlin, dat. 31. Oktober 1912: DFI, NFS II: XXII, 441).

29 Juliane Scholz, Der Drehbuchautor. USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich, Bielefeld 2016, S. 84.

30 Vgl. Postkarte Schröders an Georg Altman, dat. Bremen, 1. November 1908, in der Theatergeschichtlichen Sammlung der Universität zu Köln, Au 10 668.

31 S. Hätte ich das Kino!, S. 130.

Autorenfilms bei *Nordisk* eine auffällige Sonderbehandlung. Im Regelfall wurden sie nicht in die Verantwortung der Dramaturgen übergeben, die in Kopenhagen in der dramaturgischen Abteilung arbeiteten und vorwiegend aus dem Journalismus und der Revuekultur kamen. Stattdessen figurierten Karl-Ludwig Schröder und Axel Garde (1876–1958) als Verantwortliche. Letzterer, ein ausgewiesener Sachbuchautor und Übersetzer aus dem Deutschen, wird in den Unterlagen der *Nordisk* als ›literarischer Konsulent‹ bezeichnet,[32] der offensichtlich vor allem für ›Literaturverfilmungs-‹ Drehbücher herangezogen wurde.

3. Der Film *Atlantis* und seine Drehbücher

Wie aber sah die von Schröder herausgestellte ›Mitarbeit‹ der Autoren und Autorinnen konkret aus? Von wem stammten die Drehbücher des Autorenfilms, welche präformierende Funktion wurde ihnen zugeschrieben und welcher Status kommt ihnen aus der Perspektive einer Drehbuchgeschichte zu?

Im Dänischen Filminstitut sind noch zwei Drehbücher zu *Atlantis* erhalten, die auch online zugänglich sind.[33] Während das eine Drehbuch vollständig ist, ist dem zweiten anstelle der ersten beiden Szenen ein Programmtext vorangestellt, der später bei der Vermarktung eingesetzt wurde. Ansonsten ist der Text in beiden identisch, da es sich um die gleiche maschinelle Abschrift handelt. Stammte dieses Drehbuch von Hauptmann selbst beziehungsweise hat er an ihm – oder einer früheren Version – mitgearbeitet, wie immer wieder in der Forschung behauptet worden ist?[34] Dagegen spricht schon, dass sich Hauptmann nachweislich wenig für die Adaption seines Romans interessiert hat. In einem Brief an Schröder schrieb er zwei Monate vor der Premiere des Films im Oktober 1913:

32 Brief an Aage Barfoed, dat. 10. Juni 1913 (DFI, NFS II: XXVI, 63; vgl. auch Brief an Helge Wamberg, dat. 22. August 1913, DFI, NFS II: XXVII, 286).

33 DFI, Drehbuchsammlung, Ns 1047a und NS 1047b. Online abrufbar über: https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/atlantis (4.4.2024)

34 Die Wandermythe, dass Hauptmann selbst ein Drehbuch zu *Atlantis* geschrieben habe, findet sich bei: Heinz-B. Heller, Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland, Tübingen 1985, S. 81; Joachim Paech, Literatur und Film. Zur Geschichte ihrer Beziehungen, Stuttgart 1988, S. 96 (ebenso in der 2. Aufl. 1997); Leonardo Quaresima, Dichter heraus!, S. 104; Daniel J. Leab, Screen images of the ›other‹ in Wilhelmine Germany and the United States, 1890–1918, in: Film History 9 (1997), H. 1, S. 62; Stephen Bottomore, The Titanic and Silent Cinema, Hastings 2000, S. 24.

> Ich stehe dem Kino und seiner Bedingung als vollkommener Laie gegenüber und habe, wie Sie wissen, keinerlei Interesse, in dieser Angelegenheit mich aus meinem Laienstande heraus zu entwickeln. Außerdem kenne ich ja den Atlantis-Film und seine Bearbeitung gar nicht.[35]

Diese distanzierte Haltung Hauptmanns kommt auch in einem internen Firmenbrief zur Sprache, in dem es um die Frage ging, ob Hauptmann nicht vielleicht einen Text für eine Reklamebroschüre zu *Atlantis* schreiben könne: »Von Gerhart Hauptmann wird schwerlich ein Beitrag zu erhalten sein, er hat sich stets aus einer gewissen Scheu ablehnend gegen jeden Versuch, ihn näher mit der Verfilmung seines Werkes zu befassen, verhalten.«[36] Hätte Hauptmann einen Drehbuchentwurf für *Atlantis* geschrieben, hätte dies sicherlich auch Niederschlag in seinen Tagebüchern gefunden, doch wird in diesen eine (Mit-) Arbeit an einem Drehbuchentwurf mit keiner Silbe erwähnt.

Schon auf der Titelseite des vollständig überlieferten Drehbuchexemplars wird allerdings explizit auf eine frühere Fassung des Drehbuches hingewiesen: »Gerhart Hauptmann: /ATLANTIS/ Bildmanuskript./ Für die ausführliche Szenenanweisung wird auf das Buch verwiesen, auf das deutsche Manuskript [= damals die übliche dänische Terminologie für ein Drehbuch] und auf dessen dänische Übersetzung«.[37] Tatsächlich wird in dem Text der beiden überlieferten Drehbuchexemplare immer wieder Bezug auf ein »Drehbuch dänische Übersetzung«[38] und auf Schilderungen im Roman selbst genommen, das heißt es gab (mindestens) drei unterschiedliche Textversionen, die bei der Produktion konsultiert wurden: der 1912 erschienene Roman Hauptmanns, ein deutsches Drehbuch (1a), das ins Dänische übersetzt worden ist (1b), sowie das überlieferte dänische Drehbuch (2).

Wer aber war für die Drehbücher 1a/b und 2 verantwortlich? In der gewöhnlich gut informierten dänischen Tageszeitung *Politiken* stand am 21. Juli 1913, als die Dreharbeiten bereits liefen, über die Provenienz des Produktionsdrehbuches zu lesen: »Das erste Filmmanuskript, das aus Deutschland kam und von Gerhart Hauptmann selbst durchgegangen worden war, war unbrauchbar, aber

35 Brief Gerhart Hauptmanns an Karl-Ludwig Schröder, dat. 21. Oktober 1913, eingelegt in: DFI, NFS VIII, 16: 20.

36 Brief an Wiener Niederlassung der *Nordisk*, dat. 6. November 1913 (DFI, NFS II: XVIII, 522–533).

37 »Gerhart Hauptmann:/ ATLANTIS/ Billedmanuskript. / For den udførlige Sceneanvisning henvises til Bogen, til det tyske Manuscript og til dettes danske Oversættelse« (DFI, Drehbuchsammlung, 1047a).

38 »M/S dansk Oversættelse«, z. B. DFI, Drehbuchsammlung, 1047a, S. 25.

es ist jetzt von Herrn Garde bearbeitet worden.«[39] Das heute nicht mehr überlieferte »deutsche Manuskript« (= Drehbuch 1a) dürfte von Schröder selbst – in Absprache mit Hauptmann – geschrieben worden sein. Garde hat dieses Drehbuch dann zu Drehbuch 2 umgearbeitet. Wie radikal diese Umarbeitung ausfiel, ob die ›deutsche Version‹ gar »völlig umgearbeitet« wurde,[40] ist nicht abschließend zu beantworten, da die ursprüngliche ›deutsche Version‹ nicht mehr erhalten ist. Zweifel an einer wirklich radikalen Umarbeitung drängen sich allerdings auf, wenn Drehbuch 2 Passagen aufweist, in denen explizit auf Abweichungen zu 1b hingewiesen wird. Die Markierung dieser Abweichungen zu Drehbuch 1b legt nahe, dass Drehbuch 2 ansonsten wahrscheinlich weitgehend Drehbuch 1b folgte. Für eine wenig radikale Umarbeitung spricht auch die Kritik, die sich Schröder später von seinem Arbeitgeber im typisch ungelenken *Nordisk*-Deutsch anhören musste: »Wenn der Film so langweilig geworden ist, wie ursprünglich, haben wir in erster Reihe Ihrer Mitarbeit dafür zu verdanken«.[41]

4. Das Drehbuch als Garant der auktorialen Stimme Hauptmanns

Die beiden überlieferten Drehbuchexemplare scheinen Drehbücher zu sein, die de facto bei der Produktion eingesetzt wurden. Beim ersten Drehbuch ist oben rechts handschriftlich der Name der Schauspielerin Ebba Thomsen notiert worden, die im Film die Bildhauerin Burns spielt. Ihre Szenen sind jeweils mit einem Kreuz am Rand markiert; des Weiteren gibt es handschriftliche Notizen zu ihrer Kleidung, so dass die Vermutung naheliegt, dass dieses Drehbuchexemplar Thomsens war. Das zweite Drehbuchexemplar enthält Anmerkungen zur Kleidung von Olaf Fønss in bestimmten Szenen. Der Eindruck, dass es sich um zwei Exemplare des *shooting script* handelt, verfestigt sich bei einem Vergleich zwischen Drehbuch und dem Film, wie er überliefert ist.[42] Zwar gibt es für eine knappe Hälfte der 219 Szenen keine Entsprechung im Film, doch ist

39 »Det første Filmsmanuskript, der kom fra Tyskland, og var gennemgaaet af Gerhart Hauptmann selv – var ubrugeligt, men det er nu blevet tilrettelagt af Hr. Garde.« Politiken, 21.7.1913.

40 So Heinz-B. Heller, Literarische Intelligenz und Film, S. 81.

41 DFI, NFS II: XXVIII, 518. – Fehler im Deutschen in Zitaten aus der Firmenpost werden auch im Folgenden nicht mit »(sic)« kommentiert.

42 Der Film ist abrufbar über https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/atlantis. Die Digitalisierung erfolgte im Rahmen eines international einzigartigen Projektes, das seit 2019 sämtliche noch erhaltenen dänischen Stummfilme bzw. Stummfilmfragmente digitalisiert und über die Site stumfilm.dk international zugänglich gemacht hat.

der ursprünglich produzierte Film von ca. 3.600 Meter Länge bekanntermaßen schon von *Nordisk* selbst 1913 für eine bessere Vermarktung auf 2.280 Meter zusammengeschnitten worden,[43] was das Fehlen vieler Szenen schlüssig erklärt. Andere Abweichungen zwischen Film und Drehbuch 2 sind leicht durch durchaus übliche Improvisationen bei den Dreharbeiten vor Ort und später im Postproduktionsprozess zu erklären.

Beobachtbar sind in Drehbuch 2 allerdings auffällige Differenzen zu ›gewöhnlichen‹ Drehbüchern der *Nordisk* um 1913. Textsortenbedingt weisen Drehbücher immer über sich selbst hinaus, nämlich »auf die final intendierte Medientechnologie des Zielmediums Kino«.[44] Im noch erhaltenen Drehbuch zu *Atlantis* wird diese auf den kommenden Medienwechsel zielende *intermediale* Verweisrichtung jedoch suppliert durch eine auf frühere schriftliche Ausarbeitungen bezugnehmende *intertextuelle*, wodurch beständig Hauptmanns Roman sowie die früheren Drehbuchversionen 1a/b aufgerufen werden. Insgesamt 18 Mal finden sich in Drehbuch 2 explizite Querverweise auf Drehbuch 1b und neun Mal auf den Roman, die eine elliptische Funktion haben: Sie verweisen auf detailliertere Informationen, die zu dieser spezifischen Szene im Roman oder in Drehbuch 1b zu finden sind – und zwar wohlgemerkt auf *notwendige* Informationen für die Ausgestaltung der jeweiligen Szene. Konkret muss dies bedeutet haben, dass der Regisseur August Blom bei den Aufnahmen mit gleich drei Texten hantieren musste. Dass diese Zusammenführung der drei Stimmen, also der Einbezug von Roman und Drehbuch 1a/b, tatsächlich geschah, stellte Schröder sicher, der nicht nur für Drehbuch 1a verantwortlich gezeichnet hatte, sondern als bestallter »Repräsentant Hauptmanns«[45] auch die Dreharbeiten begleitete und den Regisseur (so erinnert sich zumindest Olaf Fønss) »mit seinen Fragen und literarischen Forderungen« zur Verzweiflung trieb.[46]

43 Vgl. zu den Filmlängen von *Atlantis*: Marguerite Engberg, Dansk stumfilm – de store år, S. 492; Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924, S. 128. Nachweislich betrug die Länge des Filmes, als dieser bei der dänischen Zensur eingereicht wurde, 2.442 m inkl. 128 Zwischentiteln. In den verschiedenen Absatzländern wurde der Film z. T. aber weiter gekürzt: so um 100 m in Wien, um 1.500 m in Frankreich, um 628 m in England, um 1.600 m in Italien. Die heute noch erhaltene Kopie, die online zugänglich ist (s. o.), ist 2.614 m lang (inkl. Zwischentexte; lt. Auskunft von Thomas C. Christensen, 5. April 2024) und dürfte ungefähr der zwischentitellosen Negativlänge von 2.280 m entsprechen.

44 Michael Schaudig, Literatur und Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie *Die Ratten* und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik, München 1992, S. 12.

45 Olaf Fønss, Films-Erindringer gennem 20 Aar, Kopenhagen 1930, S. 111.

46 »med sine Spørgsmaal og litterære Krav«. Ebd., S. 86.

In der Drehbuchgeschichte ist ein solch polyphoner Drehbuchverbund eine Ausnahme, schon allein deshalb, weil die Konsultierung gleich dreier Texte bei den Aufnahmen Zeit kostet. Gleichzeitig war durch diesen Verbund unter Schröders Supervision sichergestellt, dass Hauptmanns Prätext sowie die wahrscheinlich mit ihm abgestimmte Drehbuchadaption ausreichend zum Tragen kam. In der deutschsprachigen Presse war ausgiebig berichtet worden, dass ›Hauptmanns‹ ursprüngliches Drehbuch (siehe oben) von Dramaturgen der *Nordisk* in Kopenhagen umgearbeitet worden sei.[47] Dadurch sei der Film, so Adolf Behne in den *Sozialistischen Monatsheften*, »natürlich im künstlerischen Sinn entseelt worden« und könne allein deshalb schon keinen Anspruch mehr erheben, ein ›Hauptmann‹-Film zu sein.[48] Aus drehbuchgeschichtlicher Perspektive ist indes festzuhalten, dass die auffälligen strukturellen Besonderheiten des Produktionsdrehbuches zu *Atlantis* im Vergleich zu anderen Drehbüchern und Produktionen um 1913 gerade dem Bemühen geschuldet waren, Hauptmanns ›Stimme‹ zur Geltung zu bringen, und so im direkten Kontext des Autorenfilms zu sehen sind.

Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass der fertige Film – auch vor den Kürzungen – sich eng an dem Hauptmann'schen Prätext orientierte. Dass zum Beispiel ein toter Embryo[49] nicht auf der Leinwand zu zeigen war, dass manche Handlungsstränge vollständig ausgelassen, das Personeninventar zusammengestrichen und die Narration möglichst gradlinig entwickelt werden sollten, war Hauptmann sicherlich bewusst oder ist ihm durch Schröder klar gemacht worden. Die Schiffsuntergangsszenen sind zwar im Roman enthalten (und hatten durch den Untergang der *Titanic* 1912 brisante Aktualität gewonnen), wurden im Film jedoch ausführlich in Szene gesetzt und zumindest in der Werbung – als publikumswirksame ›Attraktions‹-Szenen[50] – ikonographisch zum Zentrum des Films erhoben. Hauptmann war dennoch mit dem Film äußerst zufrieden. In seinem Tagebuch notierte er beglückt: »Der Atlantis-Film. Welches Wunder! Hätte ich ihn damals ahnen können, als ich die Reise auf der Elbe tat?«[51]

47 Vgl. z. B. Gerhart Hauptmanns Atlantic-Film, in: Berliner Börsencourier, 24.7.1913, Nr. 342 (Abendausgabe): »Ein Film-Manuskript ist bereits bei Olsen eingetroffen, und zwar hatte es der Dichter selbst der Durchsicht unterworfen. In dieser Form erwies sich jedoch der Entwurf als unbrauchbar und es musste eine Umarbeitung vorgenommen werden, die Herr Garde ausgeführt hat.« Mit identischem Wortlaut auch im Hamburger Fremdenblatt, 25.7.1913, Nr. 172.

48 Adolf Behne, Atlantisfilm, in: Sozialistische Monatshefte 1914, Nr. 2, S. 141–142.

49 Gerhart Hauptmann, Atlantis, Berlin 1912, S. 116.

50 Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino?, S. 166–167.

51 Tagebucheintrag Hauptmanns vom 14. Januar 1914, hier zitiert nach: »Hätte ich das Kino!«, S. 133.

5. Arthur Schnitzlers Kinoreformprojekt *Liebelei*

Anders als Hauptmann hatte Schnitzler große Ambitionen mit ›seinem‹ Autorenfilm, der Adaption seines erfolgreichsten Theaterstückes *Liebelei* (1898): Er arbeitete selbst ein Drehbuch in Übereinstimmung mit seinen reformästhetischen Überlegungen zum Film aus und versuchte aktiv Einfluss auf die Filmproduktion zu nehmen. Da dies in der Schnitzler-Forschung bereits verschiedentlich aufgearbeitet worden ist und Schnitzlers Drehbuchentwürfe zudem kritisch ediert vorliegen,[52] wird dieser Kontext im Folgenden nur skizziert, um anschließend vor allem vor dem Hintergrund der Kopenhagener Archivalien die Zusammenarbeit zwischen Schnitzler und *Nordisk* noch einmal in den Blick zu nehmen sowie das Drehbuch zu *Elskovsleg* im Rahmen einer Drehbuchgeschichte zu verorten.

Schnitzler war einer der ersten deutschsprachigen Autoren, den Schröder nach seiner Anstellung gleich im September 1912 kontaktierte. Er war einer der meistgespielten Autoren auf deutschsprachigen Bühnen; zudem war er ein eifriger Kinogänger[53] und hatte bereits seit 1911 Kontakte zur (damals österreichischen) Filmindustrie gehabt[54] – zweifelsohne also eine exzellente Wahl für das gleichermaßen auf Gewinn zielende wie kinoreformerische Unternehmen Autorenfilm. Für die Bedeutung Schnitzlers spricht, dass Schröder ihn zwecks Anwerbung persönlich vor Ort in Wien aufsuchte.[55]

Schnitzler begann zwei Wochen nach Schröders Besuch zwar mit einer ersten Adaption seines Dramas,[56] mochte aber den Vertrag, den Schröder ihm während eines Berlin-Besuches Schnitzlers am 12. November 1913 präsentierte, nicht gleich unterzeichnen. Um sich vom künstlerischen Niveau der *Nordisk*-Produk-

52 Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2, hg. v. Peter Michael Braunwarth, Gerhard Hubmann u. Isabella Schwendtner, Berlin u. Boston 2014, S. 1117–1167; Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 29–69.

53 Manfred Kammer, Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film, S. 27–29; sowie Julia Ilgners detaillierte Studie: Ein Wiener »Kinoniter«! Arthur Schnitzlers Filmgeschmack, in: Arthur Schnitzler und der Film, hg. v. Achim Aurnhammer, Barbara Beßlich u. Rudolf Denk, Würzburg 2010, S. 15–44.

54 Manfred Kammer, Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film, S. 32–36; Claudia Wolf, Arthur Schnitzler und der Film, S. 40–41.

55 Arthur Schnitzler, Tagebuch 1909–1912, Wien 1981, S. 353 (Eintrag vom 12. September 1912).

56 Sofern nicht anders vermerkt, folgt die Darstellung des Zeitablaufs Schnitzlers Tagebucheinträgen, veröffentlicht in: Arthur Schnitzler, Tagebuch 1909–1912; sowie ders., Tagebuch 1913–1916, Wien 1983. Vgl. auch die Zusammenstellung von Briefen und Dokumenten in Ernst-Ullrich Pinkert, »Die Nordfilmangelegenheit«, S. 145–168; Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 93–105.

tionen zu überzeugen, ließ er sich zunächst von Schröder Filme in der Berliner Niederlassung der *Nordisk* vorführen. Der Eindruck muss positiv gewesen sein, denn nachdem *Nordisk* ihm gegen Jahresende die vereinbarte Garantiesumme von 5.000 Mark überwiesen hatte, unterzeichnete Schnitzler am 4. Januar 1913 einen Vertrag mit der Firma, in dem er allerdings darauf bestand, dass der Film »in einer Bearbeitung, die ich Ihnen baldigst unterbreiten werde, anzufertigen« sei.[57] Einen ersten Drehbuchentwurf übersandte er zusammen mit dem Vertrag, eine Überarbeitung des Endes folgte Anfang Februar, und das – aus Schnitzlers Sicht finale – Drehbuch entstand dann Ende März 1913 in Abstimmung mit Schröder, als dieser ihn erneut in Wien aufsuchte.[58]

Im Sommer begannen die Aufnahmen in Kopenhagen, doch wegen der schweren Erkrankung einer Darstellerin mussten die Dreharbeiten im Juli abgebrochen werden.[59] Erst im September kam es zur Wiederaufnahme – jetzt ohne Ida Orloff,[60] deren Vertrag mittlerweile wahrscheinlich ausgelaufen war, dafür aber mit dem zugkräftigen Valdemar Psilander, der Carlo Wieth ersetzte. Der fertige Film, den Schnitzler dann zur Freigabe am 20. Dezember 1913 in Wien vorgeführt bekam, war jedoch für diesen eine unliebsame Überraschung. In seinem Tagebuch notierte er: »Alberne Introduction mit Geistererscheinungen. Im ganzen mässiger Genuss«.[61] Zähneknirschend gab er den Film dennoch frei, wenngleich mit Auflagen: Zwei Szenen (die Präsentationsszene am Anfang sowie eine Straßenszene) seien zu streichen,[62] er dürfe die Zwischentitelliste redigieren und der Titel sei in »Liebelei nach dem Schauspiel von Dr. Arthur Schnitzler«[63] zu ändern, wodurch er sich von dem produzierten Film distanzierte.

Schnitzlers Enttäuschung speiste sich vor allem aus dem Umstand, dass bei der Produktion des Films seine medienästhetischen Reformintentionen unter-

57 Durchschrift eines Schreibens an Schröder, dat. Wien 4. Januar 1913, beiliegend dem Autorenvertrag in DFI, NFS VIII, 16: 42.

58 Ernst-Ullrich Pinkert, »Die Nordfilmangelegenheit«, S. 151–160; Carolin Maikler, Kommentar, in: Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 74.

59 DFI, NFS II: XXVI, 683 (dat. 18. Juli 1913).

60 DFI, NFS II: XXVI, 882 (dat. 24. September 1913).

61 Eintrag am 20.12.1913 (Arthur Schnitzler, Tagebuch 1913–1916, S. 85).

62 Zu diesen Streichungen s. die beiden Briefe der *Nordisk* an ihre Berliner Niederlassung vom 23. Dezember 1913 (DFI, NFS II: XXIX, 398) und vom 30. Dezember 1913 (DFI, NFS II: XXIX, 472). Insgesamt handelte es sich um 33 Meter Streichungen bei einer Gesamtlänge des Films von 1.165 m.

63 Brief der *Nordisk* an ihre Berliner Niederlassung, dat. 30. Dezember 1913 (DFI, NFS II: XXIX, 472).

laufen worden waren. Für ihn war der ›literarische Film‹, wie er Schröder in einem Brief im Februar ausführte, ein Film gerade *ohne* Text. Entsprechend forderte er, dass »verbindender Text, Briefe oder Titel einzelner Bilder […] unter keinen Umständen auf dem Film erscheinen« dürfen, denn künstlerisch bestehen werde nur der Film, »der […] aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht«.[64]

Leider sind keine Kopiebücher für die Briefe erhalten, die von der Berliner Niederlassung der *Nordisk* versandt wurden, doch Schröder muss auf Schnitzlers Forderung nach einer laokoonistischen Poetik seines Films als Produktionsmaßgabe verhalten oder gar kritisch reagiert haben. Am 20. März machte Schnitzler nämlich unmissverständlich deutlich, dass die Zwischentitelfrage für ihn eine *conditio sine qua non* sei.[65] Sicherheitshalber leitete er auch das von ihm geschriebene Drehbuch mit einer Vorrede ein, dass der Film strikt auf jegliches Wort zur Erklärung des Geschehens zu verzichten habe, weil »nur die auf solche Weise gewahrte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag«.[66]

6. … und die *Nordisk*-Produktion *Elskovsleg*

Bei *Nordisk* war man indes, Autorenfilm hin oder her, nicht gewillt, Schnitzlers Wunsch nach einem experimentellen Film ohne Worteinblendungen zu respektieren. Schnitzlers medienpuristische Forderung betreffend teilte man dem als Mittelmann zu Schnitzler agierenden Schröder unverblümt mit:

> Schnitzlers Bearbeitung von »Liebelei« haben wir gelesen, möchten aber gleich sagen, dass wir gezwungen werden dieselbe zu umarbeiten, und es wird zweifelsohne unmöglich den Film ohne Titel zu machen. Eine derartige Verpflichtung haben wir ja auch nicht beim Vertragsabschluss aufgenommen.[67]

Strategisch versuchte Schröder Schnitzler in den nächsten Monaten immer wieder darauf vorzubereiten, dass es zu Abweichungen von den in der Vorrede

64 Arthur Schnitzler, Briefe, Bd. 2: 1913–1931, Frankfurt a. M. 1984, S. 9–10.
65 Ebd., S. 13–14.
66 Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1119.
67 DFI, NFS II: XXV: 364 (dat. 21. April 1913).

niedergelegten Prinzipien kommen könnte. So wurde ihm im Juli 1913 zwar ausdrücklich bestätigt, »dass die Aufnahmen genau nach Ihrem Manuskript stattfinden werden und dass bei der Ausgabe des Films auf Ihr ausdrückliches Verlangen von Textinschriften abgesehen wird«, zugleich aber die Option skizziert, dass er sich ja selbst »nach Besichtigung des Films […] zu einigen Konzessionen, die der Firma aus geschäftlichen Gründen (insbesondere auch für das Ausland) dringend wünschenswert erscheinen, bereitfinden« könnte.[68]

Erst nach dem Abschluss der Dreharbeiten und der Postproduktion wurde Schnitzler von Schröder reiner Wein eingeschenkt: Der Film weise Zwischentitel auf. Leider ist Schröders Brief, der von Berlin aus versandt wurde, nicht erhalten. Schnitzler verlangte am 23. November jedenfalls, ihm umgehend »diese Titel, die ohne Zustimmung natürlich auch für die Provinz nicht in den Film kommen dürften, mitzuteilen«.[69] In einem internen Firmenschreiben beauftragte die Zentrale in Kopenhagen Schröder in Berlin, Schnitzler die Zwischentitelliste zu übersenden,[70] sowie ihm bitte zu erklären, dass

> [d]ie eingesetzten Titel […] ja nur die Zeitpünkte an[geben] oder […] einfach zur Präsentation der Personen nötig [sind]. Wenn der Dichter den Film mit diesem Titel sieht, will er sicher einsehen, dass sie unbedingt nötig sind und den künstlerischen Eindruck keinesfalls stören.[71]

Man war in Kopenhagen berechtigterweise nervös, ob Schnitzler den Film in der produzierten Fassung genehmigen würde. Der Wiener Niederlassung, die Schnitzler den Film vorführen musste, schickte man zur Vorbereitung einen Brief mit Hinweisen zur Behandlung des Autors:

> Wir möchten vorher erwähnen, dass der Dichter ganz besonders schwer zu behandeln ist, und wir bitten daher *sehr* vorsichtig und diplomatisch vorzugehen.
>
> Der Dichter hat die Bedingung gestellt, dass der Film überhaupt *keine Titel* enthalten darf. Diese Bedingung ist es naturlich aus praktischen und geschäftlichen Gründen unmöglich innezuhalten; wir bitten Sie Dr. Schnitzler hiervon zu überzeugen wenn er diesbzgl. Beanstanden machen sollte.[72]

68 DFI, NFS II: XXVI, 683 (dat. 18. Juli 1913).
69 Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 96.
70 Wahrscheinlich handelt es sich dabei um die heute im Schnitzler-Nachlass überlieferte, die von Schnitzler bearbeitet worden ist (Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1148–1151; ebenso Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 64–69).
71 DFI, NFS II: XXIX, 213/214 (dat. 13. Dezember 1913).
72 DFI, NFS II: XXIX, 221 (dat. 13. Dezember 1913).

Das eigentliche Produktionsdrehbuch ist im Archiv der *Nordisk* nicht erhalten, was bei einem derart teuren und prestigebehafteten Film ungewöhnlich ist. Hat man es vielleicht bewusst nicht archiviert, um es bei einem juristischen Streit mit Schnitzler vor Gericht nicht mehr vorzeigen zu können? Wie dem auch sei: Es muss nachweislich von Schnitzlers Fassung letzter Hand beziehungsweise dessen dänischer Übersetzung abgewichen sein, wie sowohl überlieferte Szenen aus dem Film, firmeninterne Archivalien und nicht zuletzt Schnitzlers Kommentare zu dem ihm vorgeführten Film nahelegen.

Leider sind von dem über einstündigen Film *Elskovsleg* nur ein gut dreizehnminütiges Fragment sowie 19 Standbilder überliefert,[73] wobei zudem in dem Fragment die Szenen in falscher Reihenfolge zusammengeschnitten worden sind. Rückschlüsse von einem Film auf das zugrundeliegende Produktionsdrehbuch zu ziehen, ist – von der grundsätzlichen Problematik medialen Transfers abgesehen – bekanntermaßen schon deshalb problematisch, weil kein Regisseur jemals streng den Vorgaben eines Drehbuches gefolgt ist. Die Ausgestaltung der Duellszene im Film, die in dem Fragment enthalten ist, weicht allerdings so deutlich von Schnitzlers Drehbuch ab,[74] dass hier eine Umarbeitung schon im Produktionsdrehbuch vermutet werden muss.

Des Weiteren scheinen im Produktionsdrehbuch Szenen gestrichen worden zu sein, die Schnitzler in seinem Drehbuch ausgearbeitet hatte (wobei natürlich nicht auszuschließen ist, dass diese Streichungen erst während der Aufnahme oder in der Postproduktion vorgenommen worden sind). Der Umfang der Kürzungen ist unklar, doch ist bemerkenswert, dass aus Schnitzlers ursprünglich in fünf (de facto sechs) Abteilungen gegliederten Handlung später vier Filmakte werden konnten. In einem Brief an Schröder wurde zwar aufgeführt, dass nur drei Szenen gestrichen worden seien (eine davon angeblich versehentlich) und dass »*[a]lles was sonst im Manuskript ist*, […] sich doch im jetzigen Film [befindet]«.[75] Allerdings scheint der Umfang der Kürzungen weitreichender ge-

73 Das zwischentitellose Fragment ist online abrufbar unter https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/elskovsleg (7.4.2024). Ursprünglich hatte der Film ohne Zwischentitel eine Länge von 1.165 Metern, was bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 20 Bildern pro Sekunde einer Spieldauer von ca. 51 Minuten entspricht.

74 Für Schnitzlers Ausarbeitung s. Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1142. Schnitzler beklagte sich in einem Brief an Schröder (dat. 23. Dezember 1913) nachdrücklich darüber, dass seinem Drehbuch nicht gefolgt worden sei: »Versagt hat die [2] Regie meines Erachtens bei der Inszenierung des Duells, aus der, selbst wenn man sich nur nach meinen Anordnungen gehalten hätte, kinematographisch mehr herauszuholen war, als ges es gelungen ist.« Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 97.

75 DFI, NFS II: XXIX, 213/214 (dat. 13. Dezember 1913).

wesen zu sein, als man gegenüber Schröder einräumte, denn an die Wiener Niederlassung schrieb man am gleichen Tag, dass es »ja aber aus geschäftlichen Gründen« sehr schwer wäre, »den Film in einer Länge von 1500 Meter auszugeben, und wir haben daher einige *ganz unwesentlichen* Szenen ein wenig gekurzt, um den Film überhaupt zu placieren«.[76] Wenn Schnitzlers Drehbuch einem 1.500-Meter-Film entsprochen hätte, so entsprach der *Nordisk*-Film mit seiner Filmlänge von 1.165 Metern nur drei Vierteln dieser Filmlänge, was auf größere Kürzungen hinweist.

Schnitzler beschwerte sich nach der persönlichen Filmvorführung im Dezember 1913 nicht nur über die Zwischentitel und Kürzungen, sondern monierte auch Szenen oder Ergänzungen, die offensichtlich im Produktionsdrehbuch hinzugekommen waren. Gegenüber Schröder kritisierte er brieflich unter anderem »das Auftauchen des mit der Pistole zielenden Fabrikanten und endlich […] das des Tods in Person« als »absolut lächerlich«.[77] Dem überlieferten Filmfragment ist ebenfalls zu entnehmen, dass die Figur Fritz, bevor sie zum Duell fährt, plakativ eine Kerze ausbläst – ein billig anmutender Symbolismus, der nicht im Drehbuch zu finden war. Der fertige Film konfrontierte Schnitzler mit der Tatsache, dass sich sein Drehbuch als nicht ausreichend formativ für den Film erwiesen hatte. Wenn er später in seinem Tagebuch festhielt,[78] dass der Film in Wien »›Erfolg‹ gehabt habe, deuten die Anführungsstriche an, dass sich kinoreformerische Intention und kommerzielle Filmproduktion für ihn als nicht vereinbar erwiesen hatten.

7. Schnitzlers Drehbuch zu *Elskovleg*

Interessanterweise ist in der Schnitzler-Forschung nie die Frage aufgeworfen worden, woher Schnitzler eigentlich wusste, wie ein Drehbuch zu schreiben war. Eigenständig publizierte Drehbuchmanuale erschienen auf Deutsch schließlich erst ab 1913.[79] Einzelne Drehbücher oder Auszüge aus diesen waren allerdings spätestens ab 1911 in der deutschsprachigen Tages- und Zeitschriften-

76 DFI, NFS II: XXIX, 221 (dat. 13. Dezember 1913).
77 Arthur Schnitzler, Filmarbeiten, S. 97.
78 Arthur Schnitzler, Tagebuch 1913–1916, S. 97 (Eintrag vom 12. Februar 1914).
79 Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 81, 134–135; Juliane Scholz, A professional history of screenwriters in Germany (1910–1945), in: Journal of Screenwriting 7 (2016), H. 2, S. 178; Juliane Scholz, Der Drehbuchautor, S. 83–86.

presse publiziert worden.[80] Am wahrscheinlichsten ist jedoch, dass Schröder Schnitzler zu Anschauungszwecken mit einem (deutschsprachigen) Drehbuch als Beispiel versorgt hat, wie dies *Nordisk* nachweislich bis 1916 bei potentiellen Autoren und Autorinnen gelegentlich tat.[81] Für diese Annahme spricht, dass Schnitzlers Drehbuch sich in formaler Hinsicht kaum von typischen dänischen Drehbüchern um 1913 unterscheidet.

Zum Vergleich lässt sich zum Beispiel das von dem *Nordisk*-Dramaturgen Laurids Skands geschriebene Drehbuch zu dem Film *Expressens Mysterium* (1914, deutscher Verleihtitel: *Des Teufels Anteil*) heranziehen, von vergleichbarer Länge (1.051 Meter) und ebenfalls mit Valdemar Psilander in der Hauptrolle.[82] Gegliedert ist es in 53 ›Bilder‹ beziehungsweise ›Szenen‹, die als unterstrichene Überschrift jeweils eine Lokalität (»Herrenzimmer«, »Vor einer Dorfkirche«) bezeichnen. Bei Schnitzler werden die Szenen ebenfalls über die Räume definiert, in denen sie spielen und die als Überschriften fungieren (»Vornehme Strasse«, »Loge im Theater«). Sein Drehbuch weist zwar auf den ersten Blick deutlich weniger Szenen auf (35 in der Grundversion), doch sequenziert Schnitzler zwei seiner Szenen mit Kleinbuchstaben: eine Spaziergangsszene (7a–b) sowie die gesamte vierte Abteilung als 17a–m. Diese spielt sowohl in Fritzens Wohnung als auch in dem Straßenraum davor. Da beide Räume immer wieder durch Personen verbunden werden, die sich in beiden bewegen, wollte Schnitzler wohl durch die Kleinbuchstaben markieren, dass die Szene in *einer* Lokalität stattfinde. Zählt man diese Unterszenen als Szenen, enthielte das Drehbuch insgesamt 49 Szenen und damit fast so viele wie in *Expressens Mysterium*. Technotext ist bei Skands wie Schnitzler ausgesprochen selten: Einmal heißt es bei Schnitzler, dass »Emil und Adele an der Brüstung von rückwärts zu sehen« sind,[83] zweimal wird hinzugesetzt: »(*Einzelbild* ohne beträchtliche Vergrößerung herauszuheben.)«[84] Stilistisch sind ebenfalls auf den ersten Blick keine prinzipiellen Differenzen zum Beispiel zu Skands' parataktischer, verknappter Schreibweise mit Beschränkung auf eine suggestive Schilderung des Sichtbaren erkennbar.

80 Alexander Schwarz, Der geschriebene Film, S. 77–78, 81; Juliane Scholz, A professional history of screenwriters in Germany (1910–1945), S. 178.
81 Ebd., S. 323–324.
82 Für den Film als Stream, seine Credits und sein Drehbuch vgl. https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/expressens-mysterium (5.4.2024).
83 Arthur Schnitzler, Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe, S. 1125.
84 Ebd., S. 1134, 1137.

Allerdings fällt bei einem Vergleich von Schnitzlers Drehbuchentwurf mit anderen Drehbüchern um 1913 auf, dass viele seiner Szenen trotz des verknappten Stils textmäßig sehr umfangreich sind. Choreographische Anweisungen nehmen einen breiten Raum ein. Das gleiche gilt für suggestive Redeäußerungen, die mitunter körpersprachlich schwierig umzusetzen sein dürften (zum Beispiel »Theodor zu Fritz: Dazu ist jetzt nicht Zeit, komm mit mir, du musst dich ausruhen. Morgen Früh frisch sein«).[85] Untypisch für ein Drehbuch um 1913 sind auch die ausgesprochen bühnendramaturgischen Regieanweisungen. So fügte Schnitzler nachträglich folgende detaillierte Beschreibung von Christines Zimmer ein: »Einfach bürgerlich. Vom Erker Fenster Blick auf Dächer und Hügel. – Bett im Alkoven hinter Vorhang. Schubertbüste auf dem Ofen. – Etagère (klein) mit Büchern. Tisch, Sessel, Kommode, Spiegel darüber.«[86] Mehrfach notierte er zudem, wie er sich die schauspielerische Ausgestaltung vorstellt: »(Keine drohende Gebärde)«,[87] heißt es zum Beispiel, oder dass Christine »in starker, nicht *zu* starker Erregung« umhergehen solle.[88]

Man könnte solche Passagen als unreflektierten Nachhall eines Bühnenautors bewerten. Angesichts von Schnitzlers offensichtlichem Bemühen, sich die Gattung des Drehbuchs literarisch anzueignen und den Film (zumindest den ›literarischen‹) als künstlerische Ausdrucksform ernst zu nehmen, sind sie jedoch vermutlich Ausdruck seiner Intention, das Drehbuch maximal formativ zu gestalten, um so einen möglichst großen Einfluss auf die Dreharbeiten und den Film als Endresultat zu nehmen. Dazu passt auch, dass er drei verschiedene Filmenden zur Auswahl im Drehbuch skizziert (einschließlich der Markierung seiner persönlichen Präferenz durch den Zusatz »*mir als die beste erscheinend*« bei Option 3), die sich alle drei von dem prinzipiell offenen Ende im Drama unterschieden, das er wohl als wenig filmtauglich ansah.

8. Die Drehbücher des Autorenfilms

Von der Kontextualisierung und Analyse zweier Drehbücher auf *das* Drehbuch des Autorenfilms zu schließen, ist selbstverständlich unmöglich, zumal angesichts der unterschiedlichen Firmenproduktionsmilieus, in denen Autorenfilme 1912–1914 entstanden. Sofern die obige Analyse generalisierbare Tenden-

85 Ebd., S. 1140.
86 Ebd., S. 1138.
87 Ebd., S. 1124.
88 Ebd., S. 1139.

zen hat herausarbeiten können, lässt sich jedoch festhalten, dass einerseits Drehbücher des Autorenfilms keine Zäsur in der Drehbuchgeschichte darzustellen scheinen, andererseits sich aber von anderen Drehbüchern dieser Zeit dadurch unterscheiden, dass eine genrecharakteristisch eigentlich verborgene auktoriale Stimme und damit die Behauptung von Autorschaft in ihnen deutlich hervortritt: sei es als Dreistimmigkeit bei Hauptmann, mit der autornahe Prätexte in die Produktion eingebracht werden (sollten), sei es durch die filmformativen Passagen in *Liebelei*, die über die übliche Funktion eines Drehbuches hinausgehen.

Auch wenn Schnitzler den von ihm intendierten Verzicht auf Zwischentitel seinem Drehbuch als autoritative Vorrede voranstellte, lag diese Innovation doch eigentlich außerhalb des damaligen Drehbuchschreibens, da Zwischentitel zu diesem Zeitpunkt erst in der Postproduktion dem Film hinzugefügt wurden (entsprechend wurde die Vorrede in der dänischen Übersetzung auch prompt entfernt). Schnitzlers medienessentialistische Poetologie des Filmes als eines wortfreien Mediums, das allein mit Hilfe von bewegten Bildern zu erzählen verstehe, ist in einer damals kurrenten Diskussion über die Notwendigkeit von Zwischentiteln zu situieren, wie sie in der Autorenfilmdebatte geführt wurden. So sprach sich auch Max Mack, der Regisseur des ersten Autorenfilms *Der Andere* (1913), vehement dafür aus, dass Zwischentitel »so wenig wie möglich erforderlich sind«.[89] Der von Paul Lindau geschriebene Autorenfilm *Der letzte Tag* (1913) verzichtete ebenfalls programmatisch auf Zwischentitel.[90] In dieser Hinsicht entsprachen die Autorenfilme dem filmtheoretischen Ideal der literarischen Intelligenz, die sich damals mehrheitlich gegen Zwischentitel aussprach.[91]

Die Berichterstattung über die Autorenfilme trug in jedem Fall dazu bei, Drehbücher als jedem Film vorausgehende Prätexte ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken. Für den Film der Zukunft bedurfte es, so wurde es in der Presse kommuniziert, nicht nur »winzig schofler Kritzler«, sondern professioneller Autoren oder Autorinnen als Fachleute. Die Professionalisierungsschraube erhielt jedoch schnell noch eine weitere Drehung, nachdem weithin durch die Presse gegangen war, dass das angeblich von dem Nobelpreisträger Hauptmann

89 Max Mack, Kino-Regie, in: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 19, 10.5.1913, S. 22.

90 Helmut H. Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg, Frankfurt 1996 (Habilitationsschrift), S. 80; Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino?, S. 181.

91 Vgl. Helmut H. Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie, S. 79–80, 87–88, 128–129.

mitverantwortete Drehbuch von professionellen Filmdramaturgen der *Nordisk* umgearbeitet werden musste, um tatsächlich für die Filmproduktion einsetzbar zu sein: Für das Schreiben von Drehbüchern bedurfte es produktionsnaher, professioneller Kompetenz; Literarizität musste Hand in Hand gehen mit Funktionalität.

Leider liegt weltweit nur in Bezug auf die dänische Filmindustrie eine empirische Untersuchung vor, wie sich der Anteil der Amateure und Amateurinnen unter den Drehbuchschreibern und Drehbuchschreiberinnen in den 1910er Jahren entwickelte.[92] Das Jahr 1914 markiert hier einen Umbruch, da ab diesem Jahr der Anteil der Amateure und Amateurinnen rapide zurückging. Das Schreiben von Drehbüchern erforderte jetzt zunehmend Kompetenzen, über die Filmproduktionsexterne nicht verfügten. Dieser Umbruch war allerdings nicht dem Autorenfilm geschuldet; vielmehr war der Autorenfilm selbst Ausdruck dieses Umbruches hin zu einer Professionalisierung des Drehbuchschreibens (und damit einhergehend einer Aufwertung der Drehbuchschreibenden) und hat zugleich wesentlich dazu beigetragen, ihm öffentliche Aufmerksamkeit zu verschaffen.

Das Scheitern des Autorenfilmprojektes ist in der Forschung vor allem mit Strukturveränderungen in der Filmwirtschaft sowie dem Mangel an Publikumszuspruch begründet worden, der teils auf die Themen der Filme, teils auf deren Länge zurückgeführt worden ist.[93] Weit wichtiger scheint es mir indes, den Autorenfilm und sein Scheitern in den Parametern eines Kampfes um Autorschaft zu verstehen. Die Firmen waren zwar an der Erkundung von Synergieeffekten mit Autoren und Autorinnen interessiert (welche bekanntermaßen ja auch nach Ende des Autorenfilms durchaus weiterverfolgt wurden), folgten dabei aber klar einem ökonomischen Imperativ als Richtlinie ihres Handelns. Den Autoren und Autorinnen die Autorschaft des Filmes zuzugestehen und ihnen damit Verfügungsgewalt über die Filme einzuräumen, lag den Firmen fern. Selbstverständlich ließ man sich nicht das Heft von Produktionsexternen aus der Hand nehmen, zumal sich die Vermarktung selbst von Autorenfilmen über Schauspieler oder Schauspielerinnen als ungleich erfolgreicher entpuppen sollte als

92 Stephan Michael Schröder, Screenwriting for Nordisk 1906–1918, in: 100 Years of Nordisk Film, hg. v. Lisbeth Richter Larsen u. Dan Nissen, Kopenhagen 2006, S. 107; ders., Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 310.

93 S. zur Diskussion um das Ende des Autorenfilms 1914: Corinna Müller, Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart u. Weimar 1994, S. 219–226; dies., Das ›andere‹ Kino?, S. 159–160; Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 437–438.

über den Autor beziehungsweise die Autorin: Schon in der Werbung der *Nordisk* für ihre Autorenfilme ist zu erkennen, wie aus *Atlantis* sukzessive ein ›Fønss-Film‹ und aus *Elskovsleg* ein ›Psilander-Film‹ wurde.

Wie wenig man gewillt war, den Autoren die Autorenschaft über ›ihre‹ Filme einzuräumen, mag abschließend der Umgang der *Nordisk* mit nicht-autorisierten Fassungen von *Atlantis* und *Elskovsleg* illustrieren, der allen Vereinbarungen mit Hauptmann und Schnitzler Hohn sprach. *Nordisk* arbeitete in den 1910er Jahren gerne mit sogenannten ›russischen Schlüssen‹, das heißt tragischen Enden, die die Firma zusätzlich zum ›normalen‹ Schluss aufnahm. Mit einem tragischen Ausgang ließen sich die Absatzchancen auf dem bedeutenden russischen Markt erhöhen, wo sich solche Schlüsse großer Beliebtheit erfreuten.[94] *Atlantis* hatte jedoch – in diesem Kontext: unglücklicherweise – ein *happy end*. Ohne das Wissen Hauptmanns (und sicherlich auch Schröders) drehte man daher eine alternative tragische Schlussszene für den Film und offerierte diese in Russland. Der Moskauer Vertretung wurde allerdings nachdrücklich eingeschärft, dass dieses Ende »unbedingt nur in den kleinen Städten in Sibirien verwendet werden« dürfe,[95] damit dies Hauptmann nicht zu Ohren käme. Aus Moskau wurde jedoch eine so große Kopienanzahl mit dem ›russischen Schluss‹ bestellt, dass man in Kopenhagen nicht mehr glauben mochte, dass diese Kopien tatsächlich alle nach Sibirien gingen.[96] Vorübergehend expedierte man daher für zwei Wochen nur den von Hauptmanns vorgesehenen Schluss,[97] bevor man dann ab Anfang 1914 wieder dazu überging, beide Schlüsse zu offerieren.[98]

Ganz ähnlich der Umgang mit den Zusagen an Schnitzler. Dass *Elskovsleg* im Titel nur als »nach dem Schauspiel von Dr. Arthur Schnitzler« beworben werden durfte, wurde bei der Vermarktung geflissentlich ignoriert.[99] Schnitzler hatte sich zudem ja ausbedungen, dass die »alberne Introductionsszene« geschnitten würde, was *Nordisk* zugesagt hatte. Gebunden fühlte man sich an die-

94 Zu russischen Schlüssen s. Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 454–456; sowie Isak Thorsen, Nordisk Films Kompagni 1906–1924, S. 113–117, 250–252.

95 DFI, NFS II: XXIX, 17 (dat. 5. Dezember 1913).

96 DFI, NFS II: XXIX, 263/264 (dat. 16. Dezember 1913).

97 Ebd., sowie DFI, NFS II: XXIX, 389 (dat. 23. Dezember 1913).

98 DFI, NFS II: XXIX, 475 (dat. 30. Dezember 1913); DFI, NFS II: XXIX, 516 (dat. 3. Januar 1914); u. DFI, NFS II: XXIX, 760 (dat. 17. Januar 1914).

99 S. z.B. das in Stephan Michael Schröder, Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion, S. 457 reproduzierte Plakat des Residenz-Theaters in Düsseldorf oder die über https://www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/elskovsleg abrufbaren Programme zu dem Film.

ses Versprechen indes nicht, wie einem Brief der *Nordisk* an die Moskauer Vertretung zu entnehmen ist:

> Es ist mit Absicht und zwar weil der Autor dies gewünscht hat, dass wir die Introduktionsszene zu dem Film »LIEBELEI« in den beorderten Kopien ausgenommen haben. Da wir jedoch aus Ihrer Depesche verstehen, dass Sie diese Szene ausdrücklich wünschen und wir anderseits kaum denken können, dass der Autor etwas dagegen einzuwenden haben kann, dass diese Szene, die ja von keiner grossen Bedeutung ist, in *Russland* vorgeführt wird, werden wir Ihnen dieselbe zu allen den bis jetzt gesandten Kopien per Briefpost direkt nach Moscou übersenden. Auch werden wir dieselbe in allen weiteren von Ihnen nachträglich bestellten Kopien mitnehmen.[100]

In Kerr'scher Diktion wäre ein solcher Umgang mit den eigenen Zusagen an die Autoren nur schofelig zu nennen.

100 DFI, NFS II: XXX, 42 (dat. 29. Januar 1914).

MICHAEL WEDEL

GESTALTWANDLER
MURNAUS REGIEDREHBÜCHER UND *NOSFERATUS* HYÄNE

1. Idealvorstellungen vom Filmmanuskript

Im Laufe seiner gut ein Jahrzehnt währenden, vom Unfalltod im März 1931 jäh beendeten Tätigkeit als Filmregisseur hat sich Friedrich Wilhelm Murnau wiederholt zur Stellung des neuen Mediums gegenüber der Literatur und der Rolle des Drehbuchs als Ausgangspunkt seiner Arbeit geäußert. Nach seiner Ankunft in Hollywood erklärt er Ende 1927, ästhetisch ambitionierten Filmen müsse es darum gehen, ihre Geschichten in bewegten Bildern möglichst ohne Rückgriff auf Zwischentitel, wie sie üblicherweise im Drehbuch vermerkt sind, zu erzählen. Ein weithin gerühmtes Beispiel dafür, dass dies möglich ist, auch ohne Abstriche an der Kinokasse zu machen, hatte er 1924 mit *Der letzte Mann* gegeben. Der Film avancierte zu einem Welterfolg und brachte Murnau die Einladung nach Hollywood ein. Insofern es den Stummfilm als eigenständige künstlerische Ausdrucksform in Zukunft überhaupt noch geben würde (der Tonfilm kündigte sich 1927 bereits an), hätte er sich der erklärenden Schrifttafeln vollständig zu entledigen und ganz auf die Kraft seiner Bilder zu vertrauen:

> Real art is simple, but simplicity requires the greatest art. The camera is the director's sketching pencil. It should be as mobile as possible to catch every passing mood […]. The film director must divorce himself from every tradition, theatrical or literary, to make the best possible use of his new medium.[1]

Als ein Mittel zur Vermeidung von Zwischentiteln führt Murnau exemplarisch die Möglichkeit an, zwei kontrastierende Gedanken filmisch parallel zu führen, etwa indem der Reichtum einer Figur dadurch verdeutlicht würde, dass er

1 F. W. Murnau, The Ideal Picture Needs No Titles. By Its Very Nature the Art of the Screen Should Tell a Complete Story Pictorially, in: Theatre Magazine 57 (January 1928), S. 41, 72. Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: German Essays on Film, hg. von Richard W. McCormick und Alison Guenther-Pal, New York und London 2004, S. 66–68, Zitat S. 68.

© 2025 Michael Wedel, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-014 | CC BY-NC-ND 4.0

dem Bild einer verarmten Existenz gegenübergestellt wird. Ein auf diese oder ähnliche Weise visuell erzeugter Symbolismus würde jede weitere Erklärung überflüssig machen.[2]

Ganz ohne Rückbezug auf die Literatur kommt Murnau bei seinem Bestimmungsversuch einer genuin filmischen Erfassung der modernen »reality of things« und ihrer chaotischen Fülle an »human reactions and emotions«, »thoughts and deeds« jedoch nicht aus.[3] Wie er eingesteht, seien es die literarischen Verfahren eines James Joyce gewesen, die ihm in dieser Hinsicht die Augen geöffnet und dem Film den Weg gewiesen hätten: »He first picturizes the mind and then balances it with the action. After all, the mind is the motive behind the deed.«[4]

Die Zukunft des Films – »the general future of motion pictures«[5] – liegt für Murnau nicht zuletzt darin: Der Geist, als Erfahrungswirklichkeit der Dinge ins Bild gefasst, hat der dargestellten Tat vorauszugehen, der subjektive Ausdruck des formenden Bewusstseins zum inneren Antrieb der Handlung zu werden.

Einige Jahre zuvor, nur wenige Wochen vor Beginn der Dreharbeiten zu *Der letzte Mann*, hatte sich Murnau mit Blick auf die Emanzipation des Films von literarischen und kulturellen Vorprägungen noch weniger selbstbewusst geäußert. Auf eine im März 1924 von der Zeitschrift *Film-Kurier* veranstaltete Umfrage nach den Vorstellungen führender Filmregisseure über ihr ›ideales Filmmanuskript‹ reagiert er mit der kategorischen Feststellung, der Film verfüge bisher über keine ihm spezifischen ästhetischen Verfahren, daher bewege »sich alles, was der Film ist, auf falscher Basis«: »Er bedient sich der Mittel der Novelle, des Romans, des Dramas, er entlehnt alles Technische von den Künsten, ohne die geringste Not im Technischen.«[6] Als Kunst sei der Film »noch zu jung, […] seiner Ausdrucksform und seines Materials sich noch nicht bewusst« genug, was Murnau schon hier an der übermäßigen Verwendung von Zwischentiteln festmacht: »Wie sehr die anderen Künste dem Film Brücken bauen, dokumentiert sich im Titel. Der Titel als logisch reflektierte Folgerung von Bild zu Bild ist schlechthin ein hemmendes filmisches Moment.«[7] Es störe beim Zuschauer,

2 Ebd.
3 Ebd.
4 Ebd.
5 Ebd. Vgl. a. F.W. Murnau, Films of the Future, McCall's Magazine 55 (1928), H. 12, S. 27, 90.
6 F.W. Murnau, zitiert nach Eduard Jawitz, Mein ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren (Forts.), in: Film-Kurier 6 (1924), H. 74, o. S.
7 Ebd.

nicht zuletzt dem literarisch unbedarften, »das beglückende Gefühl einer harmonischen Struktur«, wie es im Filmmanuskript idealerweise vorgezeichnet werden sollte: »es darf nicht kriechen, die innere muss der äußeren Struktur entsprechen«.[8] Der rhythmische Fluss wechselseitiger Entsprechungen von äußerer Geschehensdarstellung und ihrem innerem Gehalt kann letztlich nicht sprachlich organisiert, sondern nur mit filmischen Mitteln erreicht werden.

Vor diesem Hintergrund meldet Murnau seinen zentralen Anspruch an das Drehbuch an und trifft dabei eine bemerkenswerte Unterscheidung:

> Das ideale Manuskript (als ideale Forderung, nicht schlechthin) wäre eine Filmdichtung, die den Regisseur künstlerisch zwänge, einzig und allein im Sinne des Dichters zu handeln; wo es ein Improvisieren nicht gäbe. Kann der Regisseur frei schaffen[,] ohne der Dichtung zu schaden, vielleicht gar durch Improvisation ihr Niveau erst geben, so ist der Regisseur der Autor.[9]

Ohne ihn beim Namen zu nennen, dürfte Murnau bei der ersten, ›idealen‹ Variante eines Drehbuchs, das sich bei seiner filmischen Umsetzung im Atelier gleichsam vom Blatt spielen ließ, die Filmmanuskripte Carl Mayers im Sinn gehabt haben. Zusammen mit Mayer hatte er bis dahin drei Filme realisiert (*Der Bucklige und die Tänzerin*, 1920; *Der Gang in die Nacht*, 1921; *Schloss Vogelöd*, 1921), das Drehbuch zu ihrem vierten gemeinsamen Projekt, *Der letzte Mann*, befand sich im März 1924, als der Regisseur diese Passage formulierte, vermutlich bereits in seinen Händen. Mayer, der seinen Drehbüchern mit avancierten literarischen Mitteln proto-filmische Form verlieh, genoss über seine Zusammenarbeit mit Murnau hinaus und schon vor der Premiere von *Der letzte Mann* unter den Filmautoren des Weimarer Kinos einen gewissen Sonderstatus. Als Co-Autor des Drehbuchs zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Regie: Robert Wiene) hatte er nicht nur daran mitgewirkt, das ebenso kurzlebige wie aufsehenerregende Experiment eines filmischen Expressionismus aus der Taufe zu heben. Er galt auch als hauptverantwortlich für die ästhetisch nicht weniger gewagte Idee, gefühlsbetonte, ›titellose‹ Kammerspielfilme herzustellen, wie sie nicht erst in seinem Drehbuch zu *Der letzte Mann*, sondern bereits in *Sylvester* (1923, Regie: Lupu Pick), ansatzweise schon in *Scherben* (1921, Regie: Pick) ihren Niederschlag fand.[10]

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Zur besonderen Form und Stilistik der Drehbücher Mayers vgl. Jürgen Kasten: Carl Mayer. Filmpoet, Berlin 1994.

Gemessen an einer Praxis, in der Mischverhältnisse die Regel gewesen sein dürften, ist Murnaus kategorische Unterscheidung zwischen Drehbüchern, die eine ›Improvisation‹ von Seiten des Regisseurs überflüssig, und solchen, die sie erforderlich machen, eher exemplarischer als empirischer Natur. So verstanden, erscheint die zweite Variante, die den Regisseur selbst zum ›Autor‹ erhebt, indem er dem im Drehbuch identifizierten Kern der »Dichtung« erst zur Geltung verhilft, unter ästhetischen Gesichtspunkten vielleicht sogar die interessantere zu sein. Im Zusammenhang des hier von Murnau gefassten Gedankens erscheinen solche Drehbücher nicht weniger, eher auf andere Weise ›ideale Filmmanuskripte‹ darzustellen. Sie verhelfen nicht nur dem Regisseur zum Anspruch auf (Mit-)Autorschaft, sondern dem Medium des (Stumm-)Films selbst dazu, ein ästhetisches Bewusstsein für die ihm gemäßen Ausdrucksformen und die Techniken zu entwickeln, mit denen das zugrunde liegende sprachliche Material zu bearbeiten wäre. Insofern könnte sich ein genauerer Blick auf die Umsetzungsprozesse jener Vorlagen zu Filmen Murnaus lohnen, die nicht von seinem kongenialen Partner Carl Mayer stammen. So selektiv er im Folgenden auch ausfallen muss, eröffnet er doch durchaus überraschende Perspektiven.

2. Zur Überlieferung der Regiedrehbücher Murnaus

Aufschluss über die konkrete Arbeit Murnaus an den Manuskripten zu seinen Filmen geben die glücklicherweise recht zahlreich überlieferten Handexemplare, die er bei den Dreharbeiten verwendet hat. Neben Streichungen und Hinzufügungen zum Text finden sich in ihnen eine Vielzahl von Anmerkungen, Hinweise zu Drehorten und zur filmischen Szenenauflösung sowie nicht selten Zeichnungen und Drehskizzen, in denen Raumsituationen, Kamera- und Figurenbewegungen veranschaulicht werden. Die Filmhistorikerin und -archivarin Lotte Eisner war die erste, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg für den Verbleib von Drehbüchern aus Murnaus Nachlass interessierte. Einige von ihnen – darunter diejenigen zu *Schloss Vogelöd* und *Nosferatu* (1921/22) – wurden ihr von der Familie Murnaus übereignet und befinden sich heute im Archiv der Cinémathèque française in Paris. In ihrem erstmals 1964 in französischer Sprache erschienenen Buch über Murnau bietet Eisner eine erste Bestandsaufnahme und Bewertung der in den Regiedrehbüchern enthaltenen Eintragungen von der Hand des Regisseurs:

> Er kümmerte sich hier um alles. So finden wir nach jedem »Bild« detaillierte Angaben für die Kleidung seiner Darsteller und für etwaige Requisi-

> ten. Oft notiert Murnau auch, um welche Tages- oder Nachtzeit es sich handelt; mitunter ist das Atelier vermerkt oder angegeben, wo die Außenaufnahme vorgenommen werden soll. Hier und da ist die Angabe eines Drehtages für den jeweiligen Dekor vorhanden.[11]

Insgesamt seien die »Vermerke Murnaus« im Hinblick auf die Wahl von Einstellungsgrößen, Kamerapositionen, die Länge der Szenen und die Platzierung von Zwischentiteln »unendlich aufschlußreich für seinen Stil«.[12] Ihre These belegt sie in mehreren kurzen Stichproben der Bearbeitungsspuren seiner Drehbücher, vom überwiegend verlorenen Frühwerk bis zu *Faust* (1926). Zugleich führt ihr Kapitel über »Murnau und seine Autoren« die Herausbildung einer inszenatorischen Handschrift Murnaus mit derjenigen parallel, die sich an der Schreibweise der Drehbücher Carl Mayers erkennen lässt. Schon an Murnaus Exemplar des Drehbuchs zu *Schloss Vogelöd* stellt sie fest, dass »Murnau dem Carl-Mayer-Text kaum etwas hinzugefügt« habe, und fragt verwundert, ob denn »Mayer […] keinerlei Verbesserung« bedurft hätte.[13] An den Hinweisen zur Kameraführung, die Murnau in sein Exemplar des Drehbuchs zu *Herr Tartüff* (1925) notiert hat, studiert sie dann im Detail, wie seine Interpretation des Molièreschen Stoffes aktive Mimikry an den »Mayer-Stil« des Manuskripts betreibe.[14] In diesem Fall, so lässt sich Eisners vergleichende Exegese auf die von Murnau selbst getroffene Unterscheidung zurückbeziehen, lag dem Regisseur augenscheinlich eine »Filmdichtung« vor, die ihn künstlerisch zwang, »einzig und allein im Sinne des Dichters zu handeln«.

Im Gegensatz zu Lotte Eisners bald ins Englische und Deutsche übersetzte Buch hat Peter Dittmars 1962 vorgelegte, seither aber nur selten rezipierte Dissertation keinen nennenswerten Einfluss auf den Gang der Murnau-Forschung ausgeübt. Dittmars Hinweise zur Bedeutung der Regiedrehbücher als unverzichtbare Quellen zur Einschätzung von Murnaus Regiearbeit sind weitgehend unbeachtet geblieben. So beispielsweise auch die Einsicht, dass Murnau viele komische und komödiantische Szenen erst im Laufe der Dreharbeiten hinzugefügt hat. Damit widerspricht Dittmar der lange vorherrschenden – und noch heute verbreiteten – Auffassung, Komik sei, wo sie in Murnaus Filmen auftaucht, den ›minderwertigen‹ literarischen Vorlagen oder ›fragwürdigen‹ Dreh-

11 Lotte H. Eisner, Murnau. Mit dem Drehbuch zu *Nosferatu*, Frankfurt a. M. 1979, S. 49.
12 Ebd.
13 Ebd., S. 61.
14 Ebd., S. 63.

büchern geschuldet, mit denen er zuweilen Umgang zu pflegen hatte. Seinem Selbstverständnis als Regisseur sei das Komische im Grunde aber wesensfremd geblieben. Zahlreiche Belegstellen in Murnaus Regiedrehbüchern von *Der Gang in die Nacht* über *Die Finanzen des Großherzogs* (1923) bis hin zu *Sunrise* (1927) beweisen das Gegenteil: Die Komik ist in vielen Fällen auf den Regisseur selbst zurückzuführen und damit als eine zentrale Facette seines Regiestils zu betrachten.[15]

Die zu Zeiten von Eisner und Dittmar überwiegend noch in Familienbesitz befindlichen Regiedrehbücher stehen heute der Forschung uneingeschränkt zu Verfügung. Im Sommer 1992 konnte die Deutsche Kinemathek neun Drehbücher zu Murnau-Filmen erwerben, die aus dem Besitz des Regisseurs stammen und von denen viele umfangreiche Arbeitsspuren aufweisen. Neben fünf Drehbüchern von Carl Mayer (*Der Bucklige und die Tänzerin*; *Der Gang in die Nacht*; *Herr Tartüff*; *Sunrise*; *Four Devils*, 1928) befanden sich in diesem Konvolut die Manuskripte zu *Der brennende Acker* (von Thea von Harbou, Willy Haas und Arthur Rosen, 1922), *Phantom* (von Thea von Harbou, 1922), *Faust* (von Hans Kyser) sowie zu Murnaus letztem Film *Tabu* (von Murnau selbst in Zusammenarbeit mit dem Dokumentarfilmer Robert Flaherty verfasst).[16] Außerhalb dieses Konvoluts zählt heute auch Murnaus Exemplar von Thea von Harbous Drehbuch zu *Die Finanzen des Großherzogs* zur Sammlung der Deutschen Kinemathek. Zusammen mit den in der Cinémathèque française bewahrten Drehbüchern bilden sie den bekannten und zugänglichen Bestand der überlieferten Regiedrehbücher Murnaus.[17]

3. Kleine Genealogie des Regiedrehbuchs

Nach über einem Jahrhundert der entsprechenden Praxis mag es selbstverständlich erscheinen, dass derartige Zeugnisse der Arbeit am Drehbuch im Prozess seiner Verfilmung in Archiven überliefert sind. Für die Zeit, in der

15 Vgl. Peter Dittmar, *F. W. Murnau. Eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die Rekonstruktion der verlorenen oder unvollständig überlieferten Filme,* Dissertation, FU Berlin 1962, S. 93–102, 129 f.; Michael Wedel, Komik und Komödie bei Murnau. Stil-, Spiel- und Bildkontraste, in: Friedrich Wilhelm Murnau, hg. von Julian Hanich und Michael Wedel, München 2023, S. 76–89.

16 Vgl. Jörg Becker, Logbücher. Über die Manuskripte zu neun Murnau-Filmen, in: SDK-Newsletter 5, Februar 1994, S. 18–22.

17 Von *Der letzte Mann* scheint sich keine Drehbuchfassung erhalten zu haben, überliefert sind lediglich in der zeitgenössischen Fachpresse und in Drehbuch-Lehrbüchern publizierte Auszüge.

Murnau seine ersten Filme drehte, ist allerdings die Frage durchaus angebracht, wie diese Praxis entstanden war und auf welchen historischen und kulturellen Voraussetzungen sie beruhte. Im speziellen Fall Murnaus liegt dabei die Vermutung nahe, dass in seinen Regiedrehbüchern zwei Typen von Artefakten aus benachbarten Bereichen der Inszenierungspraxis eine Synthese eingegangen sind: das Drehbuch und das Regiebuch.

Als Murnau 1919 als Filmregisseur anfing, war die Praxis, Inszenierungsentscheidungen bei den Dreharbeiten ein ausgearbeitetes Drehbuch zugrunde zu legen, in Deutschland erst seit wenigen Jahren etabliert. Bis Anfang der 1910er Jahre dienten zumeist kurze schriftlich fixierte dramatische Einfälle und Handlungsskizzen als inszenatorisch unverbindliche Basis für Erzählfilme mit einer Länge von zwei bis drei Akten. Erst als Filme mit Laufzeiten von über einer Stunde die Kinoprogramme zu dominieren begannen, komplexere Erzählstrukturen beförderten und zur ›Autorenfilm‹-Bewegung der letzten beiden Vorkriegsjahre führten, bildete sich allmählich eine standardisierte Form des Drehbuchs als Grundlage der Filmproduktion heraus. Sofern es sich bei ihren Verfasserinnen und Verfassern um literarisch ausgewiesene Autorinnen und Autoren handelte, kam ihnen bei der Vermarktung der Filme sogar eine Schlüsselrolle zu.[18]

Aber noch 1916 fühlt sich das Branchenblatt *Der Kinematograph* bemüßigt, die Fachöffentlichkeit mit den Wesenszügen der neuen Norm vertraut zu machen:

> Ein regiefertiger Filmentwurf stellt ein recht umfangreiches Manuskript dar, dessen Ausarbeitung selbst dem Berufsschriftsteller und Dramaturgen zuweilen Kopfzerbrechen verursacht. Es besteht aus folgenden Hauptteilen: Der Inhaltsübersicht, dem Personenverzeichnis, der Titelliste, dem Szenarium, einer Personencharakteristik und Regieanweisungen. – Die Inhaltsübersicht muss in klarer, knapper aber doch erschöpfender Form eine Skizze vom Gange der Handlung und der Tendenz des Stückes geben. Aus ihr wird der maßgebende Dramaturg oder Regisseur der Filmfabrik in vielen

18 Wobei freilich im Einzelnen zu überprüfen bleibt, wie intensiv sie an der Ausarbeitung der Drehbücher tatsächlich beteiligt gewesen sind. Vgl. Jürgen Kasten, Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs, Wien 1990, S. 26 ff.; Corinna Müller, Das ›andere‹ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära, in: Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06–1918), hg. von Corinna Müller und Harro Segeberg, München 1998, S. 153–192. Vgl. a. den Beitrag von Stephan Michael Schröder zum Schwerpunktthema in diesem Band.

> Fällen bereits ersehen, ob die Idee für ihn brauchbar ist. […] Der wichtigste, umfangreichste und wesentlichste Teil des Filmmanuskripts ist das Szenarium. Wie schon das Wort verrät, enthält es eine genaue Aufzeichnung sämtlicher Einzelszenen des ganzen Stückes. Daher genügt es aber nicht, deren Inhalt nur flüchtig anzudeuten, […] der ganze Hergang der Szene muss vielmehr so klar und erschöpfend erläutert sein, dass für Regisseur und Darsteller nicht der geringste Zweifel über die Absichten des Autors bestehen kann.[19]

Als Murnau drei Jahre später seine ersten Filme dreht, war die Aufwertung des Regisseurs als zentraler Instanz der um kulturelles Prestige buhlenden deutschen Spielfilmproduktion in vollem Gange. Kreative Eingriffe in literarische Vorlagen und Drehbücher von Seiten derjenigen, die als für die Qualität des Endprodukts letztlich verantwortlich angesehen wurden, konnten auf zunehmende filmindustrielle und gesellschaftliche Akzeptanz zählen: »Sehr oft aber wird der Regisseur Wert darauf legen, selbst dem Manuskript die letzte Feile zu geben, da er schließlich […] als erster die künftige Gestalt des Films übersieht und seine Notwendigkeiten am stärksten fühlt«,[20] berichtete Murnaus Regiekollege Max Mack 1919 aus der Praxis und machte damit Werbung für die hervorgehobene künstlerische Funktion, die sein Berufsstand im kollektiven Prozess der Filmproduktion erfüllt. Nun mag sich die Arbeitsweise des am Set impulsiver agierenden Max Mack von derjenigen Murnaus erheblich unterschieden haben.[21] Im Hinblick auf das Recht des letzten Drehbuch-Schliffs waren sie sich jedoch einig. Ihr Einverständnis spiegelte eine allgemeine Verlagerung in der Gewerke-Hierarchie (nicht nur) der deutschen Filmproduktion zugunsten der Regie wider, die sich in jenen Jahren vollzogen hat. Petr Szczepanik spricht in diesem Zusammenhang von der Durchsetzung einer »Herrschaft des Regisseurs« und einer »strukturelle[n] ›Zähmung‹ der Drehbuchautoren« im europäischen Produktionssystem.[22]

Mack und Murnau verbindet aber noch etwas anderes. Wie eine ganze Reihe anderer Regisseure, die zu dieser Zeit im deutschen Film reüssierten, waren sie

19 R. Gennencher, Filmmanuskripte, in: Der Kinematograph 10, H. 502 (9.8.1916); zit. nach Kasten, Film schreiben, S. 45.

20 Max Mack, Filmdichtung, in: ders., Wie komme ich zum Film?, Berlin ²1919, S. 82–96, Zitat S. 87.

21 Vgl. Robert Herlth, Dreharbeit mit Murnau, in: Eisner, Murnau, S. 83–104. Vgl. a. ders., Konturen von F. W. Murnau, in: Filmtechnik – Filmkunst 8 (1931), S. 4–7.

22 Vgl. Petr Szczepanik, Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine politische Historiographie des Drehbuchs, in: Montage AV 22, H. 1 (2013), S. 102–136, hier S. 108 f.

vor ihrer Filmtätigkeit als Schauspieler an Max Reinhardts Deutschem Theater beschäftigt: Mack von 1907 bis 1910, Murnau in der Zeit von Anfang 1913 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in der er in über 20 Reinhardt-Inszenierungen zu sehen war.[23] Von Reinhardt ist bekannt, dass er die Kultur des Regiebuchs als inszenatorisches Hilfsmittel und Ausdruck seines eigenständigen künstlerischen Anspruchs besonders intensiv gepflegt und propagiert hat.[24] Als der Film im Begriff war, diese Entwicklung nachzuholen, hat Carl Hagemann die mit der Durchsetzung des Regie-Theaters verbundene Praxis 1922 als fast schon normativen Bestandteil moderner theatraler Werkinterpretation dargestellt: »Hat der Regisseur sich mit dem Inhalt des Stücks derart vertraut gemacht, daß er den innern und äußern Verlauf völlig beherrscht, so stellt er noch vor Beginn der Einstudierung das maßgebende Regiebuch her.«[25] Reinhardt selbst hat seine Regiebücher mit einiger Emphase als jenen Ort beschrieben, der die Spuren seiner schöpferischen Auseinandersetzung mit dem zu inszenierenden Text aufbewahrt und für die Probenarbeit verfügbar hält:

> Man liest ein Stück. Manchmal zündet es gleich. Man muß vor Aufregung innehalten beim Lesen. Die Visionen überstürzen sich. […] Schließlich hat man eine vollkommene optische und akustische Vision. Man sieht jede Gebärde, jeden Schritt, jedes Möbel, das Licht, man hört den Tonfall, jede Steigerung, die Musikalität der Redewendungen, die Pausen, die verschiedenen Tempi. […] Und man schreibt es nieder, die vollkommenen optischen und akustischen Visionen wie eine Partitur.[26]

Es ist durchaus denkbar, dass Murnau diese Annotationspraxis bei Reinhardt kennengelernt und sich beim kreativen Umgang mit seinen Drehbüchern an ihr orientiert hat.[27] Ein intermedialer Vergleich der Formen und Funktionen ihrer Einträge, die sie an den Rand, auf die Rück- oder Vakatseiten der zu

23 Vgl. David Gaertner und Sascha Keilholz, Filmografie, Bibliografie, Theatrografie, in: Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films, hg. von Hans Helmut Prinzler, Berlin 2003, S. 291 f.

24 Vgl. Peter W. Marx, Mythos, Sehnsucht und Ernüchterung. Max Reinhardts Regiebücher, in: Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart, hg. von Martin Schneider, Göttingen 2021, S. 249–271.

25 Carl Hagemann, Die Kunst der Bühne, Stuttgart 1922, S. 205; hier zitiert nach Marx, Mythos, Sehnsucht und Ernüchterung, S. 253.

26 Zitiert ebd., S. 251.

27 Noch 1926 erweist Murnau Reinhardt seine Reverenz, wenn er schreibt: »Ich fühle für Max Reinhardt eine tiefe Bewunderung. […] Was wir brauchen[,] ist ein Max Reinhardt des Films.« (Friedrich Wilhelm Murnau, Film und Filmleute von heute und morgen, in: Mein Film 42, Wien 1926, S. 6.)

inszenierenden Textgrundlagen vorgenommen haben, wäre durchaus reizvoll.[28] Dass sich bei der Beschäftigung mit Reinhardts Regiebüchern als »Kondensat[e] der künstlerischen Visionen« durchaus auch Ernüchterung einstellen kann, da die »Kommunizierbarkeit des Visionären«[29] prinzipiell fragwürdig ist, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Ein ähnlicher Befund kann auch für viele Einträge gelten, die man in den Regiedrehbüchern Murnaus findet. Im Unterschied zu Reinhardts Inszenierungen lassen sich im Falle Murnaus die oft lakonischen, zuweilen schlicht kryptischen Hinweise jedoch mit den Folgen vergleichen, die sie in den heute noch erhaltenen Filmen gezeitigt haben. Ein Rest an Spekulation bleibt freilich in der Korrelation von Drehbuch, Regie-Vermerk und Film immer bestehen.[30] Wie zulässig die spekulativen Anteile jedes weiterführenden Deutungsversuchs letztlich erscheinen, muss sich jeweils am Einzelfall erweisen.

4. *Nosferatu*, Bilder »19a.« und »19b.«

Bei Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* handelt es sich um eine schon in Henrik Galeens zugrundeliegendem Drehbuch nur notdürftig kaschierte Verfilmung von Bram Stokers *Dracula*.[31] Etwa 15 Minuten nach Beginn des Films trifft Hutter (der Jonathan Harker des Romans) in den Karpa-

28 Neben der Edition von Reinhardts Regiebuch zu seiner *Macbeth*-Inszenierung von 1916 (Max Reinhardt, Regiebuch zu *Macbeth*, hg. von Manfred Grossmann, Basel 1966) ließe sich hierfür neuerdings auch die unter der Leitung von Doris Kolesch, Matthias Warstat und Peter Jammerthal am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität entstandene digitale Edition des Regiebuchs zu *Dantons Tod*, das aus dem gleichen Jahr stammt, heranziehen. Vgl. https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/max-reinhardt/max-reinhardt/index.html (19.5.2024)

29 Marx, Mythos, Sehnsucht und Ernüchterung, S. 252.

30 Dass ein solcher Vergleich aus produktionsästhetischer Warte keineswegs unproblematisch ist, da er eine Engführung an einer Fülle anderer Produktionsprozesse vorbei und somit immer eine Verkürzung historischer Komplexität darstellt, versteht sich dabei von selbst. Vgl. hierzu Jan Henschen, Das Produktionsdrehbuch. Die Prozessualität von Filmmanuskripten, in: Das Regiebuch, S. 233–247, bes. S. 245 f.: »Die Forschung am Drehbuch (oder Regiebuch) muss sich demnach nicht mehr rückwärts abarbeiten, beispielsweise vom Objekt Film (bzw. Bühneninszenierung) oder Akteur Drehbuchschreiber (bzw. Regisseur) auf das Notat im Skript, sondern eröffnet gleichermaßen die prinzipiell kontingenten Optionen und Potenzialitäten, die dann zum Film (oder der Inszenierung) führen können – aber sie eben nicht determinieren.«

31 Zur Produktion des Films vgl. z. B. Kevin Jackson, Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens, London 2013, S. 27–40.

ten ein. Er betritt einen Gasthof, um sich für das letzte Stück des Weges zu stärken. Sichtlich begeistert darüber, wie nahe er seinem endgültigen Reiseziel gekommen ist, drängt er den Wirt, sich mit der Zubereitung seiner Mahlzeit zu beeilen, da er vorhabe, noch am gleichen Abend zum Schloss des Grafen Orlok, hinter dem sich der Vampir Nosferatu verbirgt, weiterzureisen. Er schlägt mit der Faust auf den Tisch und ruft lachend, wie aus einem von Murnau im Wortlaut gegenüber dem Drehbuch leicht abgeänderten Zwischentitel hervorgeht: »Rasch … das Essen – ich muss zum Schloss des Grafen Orlok!« Die anwesenden Dorfbewohner zeigen sich über diese Ankündigung schockiert. Der Wirt tritt an den verdutzten Hutter heran und gibt ihm den wiederum per Zwischentitel mitgeteilten guten Rat, doch besser über Nacht zu bleiben: »Ihr dürft jetzt nicht weiter, der Wehrwolf streift durch die Wälder.«

Im Drehbuch heißt es am Ende der dort als »Neunzehntes Bild« bezeichneten Einstellungsfolge lapidar: »Das leuchtet Hutter ein und er beschließt zu bleiben. Abblenden.«[32] Unmittelbar zuvor hatte Galeen ein »Achtzehntes Bild« vorgesehen, das vom Schauplatz des Gasthofs wegführt und im Drehbuch wie folgt beschrieben ist:

> Grashalde hinter dem Gasthaus.
>
> Nach hinten zu senkt sich der Boden. Nachtnebel kriechen vom Tal herauf. Hier weiden die Pferde. Plötzlich heben sie die Köpfe, wie vor einem Schreck und stieben eiligst flüchtend im Galopp davon.[33]

Murnau vermerkt am rechten oberen Rand der Seite den Ort, an dem die Einstellung aufgenommen werden soll (»Walddorfsenke«), verzichtet aber darauf, sie im Film an der vorgesehenen Stelle zu bringen. Stattdessen rückt er sie als Teil einer Sequenz ein, die unmittelbar auf das 19. Bild folgt und im Regiedrehbuch auf derselben Seite von Murnaus Hand als »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« vermerkt ist.

In Galeens Drehbuch zieht sich Hutter nach dem 19. Bild unverzüglich in sein Zimmer zurück und wirft noch einen kurzen Blick aus dem Fenster (20 Bild: »er blickt in die Nacht, die sternenlose«), währenddessen die in der Gaststube zurückgebliebenen »bleichen Fahrgäste«, einander anblickend und sich bekreuzigend, ein »schauerliches Heulen« vernehmen (22. Bild).[34] Im Drehbuch hat Hutter das Heulen allem Anschein nach nicht gehört. Keineswegs er-

32 Regiedrehbuch *Nosferatu*, fotomechanischer Nachdruck im Anhang von Eisner, Murnau, S. 393–611, hier S. 426 (Originalpaginierung: S. 22).
33 Ebd., S. 425 (Originalpaginierung: S. 21).
34 Seite 24 mit dem 21. Bild fehlt im Drehbuch.

schrocken, sondern nur leicht »fröstelnd« schließt er das Fenster und begibt sich zur Ruhe. Vorher blättert er noch kurz in einem Buch, das er neben seinem Bett findet. Im Drehbuch trägt es den Titel »DER NOSFERATU«, im Film heißt es »Von Vampyren, erschröcklichen Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden«. Hier wie dort schlägt er die Warnung, die es enthält, leichtfertig in den Wind. »Hutter klappt das Buch zu«, liest man im Drehbuch: »Achtlos. Es scheint ihm verworren. Er gähnt und löscht das Licht« (23. Bild).[35]

Gleicht man sie mit den entsprechenden Passagen in der maßgebenden rekonstruierten Fassung des Films[36] ab, so stellen die handschriftlichen Zusätze »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« weit mehr als nur eine punktuelle Ergänzung dar. Sie lassen sich vielmehr als Abbreviaturen einer umfassenderen Umarbeitung der in Galeens Drehbuch vorgesehenen Szenenfolge verstehen. Zunächst zeigt der Film direkt nach der Szene im Speisesaal (dem 19. Bild des Drehbuchs), wovon wir bei Galeen buchstäblich nur hören: In einer Halbtotalen erscheint der »Wehrwolf« in Gestalt einer Hyäne, wie er sich aus dem Unterholz diagonal in den Vordergrund der Einstellung bewegt, zum Schluss den Kopf hebt und nach rechts ins Off des Bildes sieht, als hätte er dort etwas gehört. Es folgt eine Einstellung mit einer Gruppe von Pferden, von denen die beiden im Vordergrund platzierten ihrerseits den Kopf heben, in einem imaginären Blickanschluss zur vorherigen Einstellung nach links blicken, die ganze Gruppe dann plötzlich in die andere Richtung die Flucht ergreift.

Im Film bleibt es jedoch nicht bei diesen beiden Einstellungen, die als solche bereits die Umsetzung der Vermerke »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« darstellen. Bevor die Handlung ins Gastzimmer Hutters zurückspringt, folgt die Fortsetzung der Halbtotalen mit der Hyäne. Der Werwolf als Hyäne verharrt zunächst noch für einen Moment, Witterung aufnehmend, in der Position, in der wir ihn zuvor verlassen hatten. Dann nimmt er seine Bewegung in den Vordergrund wieder auf und gerät am rechten Bildrand der Einstellung aus dem Blick – gemäß der von der Montagelogik suggerierten räumlichen Beziehungen in Richtung der Pferde, deren Verfolgung er aufnimmt.

Aber auch dabei belässt es Murnau nicht. Vielmehr schließt er an die Einstellung, die Hutter in Rückansicht aus dem Fenster spähend zeigt (das 20. Bild des Drehbuchs), jenes 18. Bild als Panoramatotale einer von Nebeln durchzogenen Talsenke mit wild auseinanderstiebenden Pferden an. Die Konstruktion imagi-

35 Regiedrehbuch *Nosferatu*, S. 429 (Originalpaginierung: S. 26).

36 Dies ist die 2006 von Luciano Berriatúa im Auftrag der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung restaurierte, 2013 digitalisierte Fassung.

närer Blickanschlüsse und Raumverhältnisse findet ihren Höhepunkt darin, dass nicht nur den Pferden, sondern auch der Werwolf-Hyäne ein weiterer Auftritt zugestanden wird. Im Anschluss an die Panoramatotale der Pferde erscheint sie nun aus mittlerer Distanz, den Kopf nach links, den Blick scharf an der Kamera vorbei gerichtet. Es folgt ein Schnitt zu den in der Gaststube ängstlich aneinandergedrängten, sich bekreuzigenden und die Körper nach rechts wendenden alten Frauen (welche die »bleichen Fahrgäste« aus Bild 22 des Drehbuchs ersetzen), dann geht es wieder zurück zur halbnahen Einstellung der Hyäne, die sich aus ihrer Position löst und schnell nach rechts ins Unterholz und aus dem Bild verschwindet. Jetzt erst kehren wir zu Hutter am Fenster zurück, auch er nun im Halbprofil aus näherer Distanz. Wie im 23. Bild des Drehbuchs beschrieben, wendet er sich fröstelnd ab (dabei der Kamera zu) und wirft mit Schwung den Fensterladen zu.

An Murnaus filmischer Auflösung der Szenenfolge lässt sich seine Absicht erkennen, den im Drehbuch nur angedeuteten Vorgängen außerhalb des Gasthofs sichtbare Gestalt zu verleihen. Offen bleibt dabei, in welchem Verhältnis sie zum Geschehen im Gasthof stehen. Kann Hutter die Pferde und den durch den Wald streifenden Werwolf von seinem Fenster aus tatsächlich gesehen haben, wie in Anspielung auf klassische Verfahren der Point-of-View-Konstruktion und der Kontinuitätsmontage suggeriert wird? Da die Pferde und das Raubtier aus verschiedenen Blickwinkeln und Distanzen gezeigt werden, erscheint es eher zweifelhaft. Auch seine gleichgültige Reaktion widerspricht diesem Rückschluss, wie er sich aus der formalen Organisation der Montage ergeben könnte. Die Verhältnisse zwischen den Innenszenen im Gasthaus und den Außenszenen im Wald bleiben ungeachtet der suggerierten Blick- und Bewegungsanschlüsse ambivalent. Genauer gesagt: Gerade in der von kognitiven Dissonanzen durchsetzten formalen Suggestion geordneter Raum-, Blick- und Bewegungsbeziehungen zwischen den beiden Handlungssphären wächst den Naturbildern der Sequenz fantastisch-phantasmatischer Status zu, da letztlich in der Schwebe bleiben muss, ob sie ›wirklich‹ zeigen, was im Wald um das Dorf herum vor sich geht, oder ob es sich bei ihnen um mentale Repräsentationen einer durch die Warnung des Gastwirts ausgelösten Fantasietätigkeit handelt. Es entsteht ein zwischen innerer und äußerer Realität oszillierendes Szenario der Bedrohung. In ihm kündigt sich ein ›Grauen‹ an, das dadurch, dass es von der sprachlichen Bezeichnung auf eine zwischen den Bildern agierende filmische Logik überspringt, das rationale Verständnis übersteigt. Ihre ›Unheimlichkeit‹ wollte ähnlich instinktiv empfunden werden wie die Menschen die Nähe des (in einen Werwolf verwandelten?) Vampirs und die Pferde die Gefahr des Raubtiers spüren, das im Unterholz verborgen auf sie lauert. Erstmals in

Nosferatu zeichnet sich damit in dieser Sequenz ein Muster ab, das die Fantastik des Films insgesamt prägt. Thomas Elsaesser hat es als ein über den Schnitt und die Montage gesteuertes »Austarieren von Inkommensurabilitäten« bezeichnet:

> Derartige Hohlräume und Intervalle entstehen (meistens außerhalb und jenseits dessen, was die Bilder eigentlich zeigen), weil die Erzählung in ihrem Zeitrahmen nachdrücklich ungenau ist, und der Frage, was wann und in welcher Abfolge geschieht, beharrlich ausweicht […]. Somit scheinen verschiedene kausale Ketten nebeneinander zu verlaufen, ineinander verflochten von einem komplexen und auf den ersten Blick verwirrenden Wechsel zwischen unterschiedlichen Handlungsräumen und -orten. […] Die Logik des imaginären Raumes, wie sie von der Montage konstruiert wird, […] läßt eine verhängnisvolle Anziehungskraft ahnen […]. Was Murnau hier aufbaut, ist so etwas wie eine Architektur geheimer Verwandtschaften, zu tiefgreifend oder auch zu schrecklich, um den Charakteren bewußt zu sein, und selbst für uns liegt es lediglich an den Grenzen der Wahrnehmung.[37]

5. Schnittpunkte im Imaginären

In seiner Rezension von *Nosferatu*[38] und dann noch einmal grundsätzlicher im Kapitel über »Natur und Natürlichkeit« von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* kam schon Béla Balázs auch auf die Sequenz zu sprechen, die uns hier beschäftigt. In seiner filmtheoretischen Frühschrift erörtert er, wie Murnaus Film eine Art biologisch grundierten Grauens evoziert, das aus dem Reich der Natur zu stammen scheint, im Gegensatz etwa zur künstlichen Fabrikation des Schreckens in *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Über den Naturbildern in *Nosferatu* läge, wie Balázs schreibt, »die Ahnung des Übernatürlichen«:

> Sturmwolken vor dem Mond, eine Ruine in der Nacht, eine dunkle, unkenntliche Silhouette im leeren Hof, eine Spinne auf einem Menschengesicht, […] heulende Wölfe in der Nacht und Pferde, die plötzlich scheuen,

37 Thomas Elsaesser, Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig, übers. von Michael Wedel, Berlin 1999, S. 173 f.

38 Béla Balázs, *Nosferatu* [1923], in: Schriften zum Film, Bd. 1: Der sichtbare Mensch / Kritiken und Aufsätze 1922–1926, hg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, München 1982, S. 175 f.

> ohne daß wir wüßten, wovor – das waren alles naturmögliche Bilder. Aber ein frostiger Luftzug aus dem Jenseits wehte in ihnen.[39]

Aus seinen Beobachtungen leitet Balázs eine Allgemeingültigkeit beanspruchende Schlussfolgerung ab:

> Gewiß ist, daß keine geschriebene und gesprochene Dichtung das Gespenstische, Dämonische und Übernatürliche so zum Ausdruck bringen kann wie der Film. […] *es liegt im Wesen des Wortes, daß es unverständlich wird, wenn es unbegreiflich ist*. Das ist eine Selbstwehr der menschlichen Intelligenz. Aber ein Anblick *kann deutlich und verständlich, obwohl unfaßbar sein. Und das ist es, was uns die Haare zu Berge steigen macht*.[40]

Möglicherweise verbirgt sich in dieser Passage auch die Antwort auf die Frage, wie Murnau auf eine Hyäne als ›natürliche‹ Erscheinungsform des ›übernatürlichen‹ Werwolfs verfallen konnte. Renommierte Murnau-Forscher wie Luciano Berriatúa und zuletzt Jürgen Müller haben auf der Suche nach einer Erklärung für diese ungewöhnliche Wahl auf Alfred Kubin, vor allem dessen Kohlezeichnung *Die Hyäne* aus dem Jahr 1920 verwiesen, die Murnau als Vorlage gedient haben könnte.[41] Von den in *Nosferatu* verschiedenfarbig viragierten Pferden wiederum fühlte sich nicht nur Berriatúa an motivisch verwandte Gemälde und Zeichnungen von Franz Marc erinnert.[42] In dieser Lesart hätte der kunstbeflissene Murnau seiner Inszenierung ein Wasserzeichen eingeprägt, das für Raub- und Beutetier, das ›Böse‹ und das ›Gute‹ in der Natur, zwei paradigmatische Bildregime einander gegenüberstellt: Alfred Kubins abscheuliche Hyäne auf der Jagd nach Franz Marcs verträumten Pferden.

So plausibel diese Zuordnungen auch sind, bei näherer Betrachtung scheinen sie mir doch nicht ganz aufzugehen. Vielmehr lässt sich ausgehend von der Art, in der die Hyäne in den verschiedenen Einstellungen Murnaus im und *als* Bild erscheint, den visuellen Zusammenhängen, die hier im Spiel sind, eine Wendung hinzufügen, die eine symmetrische Aufteilung zwischen Gut und Böse, Kubin und Marc unterläuft. So weist Kubins Zeichnung zwar eine Ähnlichkeit

39 Béla Balázs, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films [1924], Frankfurt a. M. 2001, S. 74.

40 Ebd. Hervorhebungen im Original.

41 Luciano Berriatúa, Los proverbios chinos de F. W. Murnau, Bd. 1: Etapa alemana, Madrid 1990, S. 144; Phantome der Nacht. 100 Jahre Nosferatu, hg. von Jürgen Müller, Frank Schmidt und Kyllikki Zacharias, Berlin 2022, S. 146 ff.

42 Berriatúa, Los proverbios chinos de F. W. Murnau, Bd. 1, S. 144 f.; Fred Gehler und Ullrich Kasten, Friedrich Wilhelm Murnau, Berlin 1990, S. 46.

auf mit den ersten beiden Halbtotalen der Hyäne, die wir im Film zu sehen bekommen. Ein wiedererkennbarer Bezug zu den beiden den ikonischen Höhepunkt der gesamten Sequenz markierenden Halbnahaufnahmen, in denen der vermeintliche Werwolf seinen Kopf bedrohlich der Kamera zuwendet, lässt sich jedoch nicht ausmachen.[43] Könnte es sein, dass Murnau hier nicht (mehr nur) auf Kubins Hyäne, sondern auf Franz Marcs Gemälde *Der Tiger* aus dem Jahr 1912 anspielen wollte? Die Übereinstimmungen sind frappierend: das gestreifte Fell, die im Torso verdrehte Haltung des Tieres und sein durchdringender Blick aus dem Bild heraus, seine Halbdistanz zum Betrachter und seine Einbettung in eine natürliche Umgebung, die in beiden Fällen aus einer Mischung aus Pflanzen und Felsen besteht (Abb. 1).

Man könnte einwenden, dass es schon schwer genug fällt, eine Hyäne als Werwolf zu akzeptieren, und nun kommt auch noch ein Tiger ins Spiel, der wiederum eine ganz andere Art von Tier ist und noch nicht einmal mehr zur Gattung der Lupinen zählt. Doch könnte Murnau die Hyäne gewählt haben, um kenntlich zu machen, dass wir es gerade nicht mit einem ›natürlichen‹ Wolf zu tun haben, sondern mit dem fantastischen Geschöpf eines Werwolfs, hinter dem sich vielleicht sogar der gestaltwandlerische Vampir selbst verbirgt.[44] Verweisen ließe sich aber auch darauf, dass die archaische deutsche Bezeichnung für eine Hyäne, die zur Zeit der Entstehung von *Nosferatu* noch durchaus ge-

43 Es gibt von Kubin eine spätere Zeichnung, *Hyänen* (1934), in der die Haltung eines der dargestellten Tiere Murnaus Hyäne in den beiden späteren Einstellungen sehr nahekommt. Kubin könnte hier ganz bewusst auf *Nosferatu* angespielt haben.

44 Schon Bram Stoker ließ gezielt in der Schwebe, inwiefern Wölfe bzw. Werwölfe in *Dracula* als Inkarnationen des Vampirs zu verstehen sind. Am Anfang des Romans rekapituliert Harker in seinem Tagebuch eine Reihe von altertümlichen Namensbezeichnungen, die sowohl einen Werwolf als auch einen Vampir meinen können. Später spricht Van Helsing doppeldeutig davon, der Untote »can summon his wolf«. Seinen spektakulärsten Auftritt hat der Wolf in einer Szene, in der er nachts vor dem Fenster Lucys auftaucht und die eine Reihe von Ähnlichkeiten mit der Sequenz aus *Nosferatu* aufweist: »Then outside in the shrubbery I heard a sort of howl like a dog's, but more fierce and deeper. I went to the window and looked out, but could see nothing, except a big bat, which had evidently been buffeting its wings against the window. […] After a while there was the low howl again out in the shrubbery, and shortly after there was a crash at the window, and a lot of broken glass was hurled on the floor. The window blind blew back with the wind that rushed in, and in the aperture of broken panes there was the head of a great gaunt grey wolf.« (Bram Stoker, Dracula, London 1979, S. 14 f., 173 f., 244). Erst Francis Ford Coppola löst 1992 in *Bram Stoker's Dracula* diese Ambivalenz endgültig auf und identifiziert den Werwolf eindeutig mit dem Vampir.

Abb. 1: Die Hyäne als Werwolf in »Nosferatu«
(Restaurierte Fassung von 2013, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)

bräuchlich war, ›Tigerwolf‹ lautete.[45] Erst mit dem doppelten linguistischen und visuellen Anklang an den Tiger wäre damit ein Dreigestirn an Karnivoren zumindest mental präsent, das mit Fug und Recht für die chimärische ›Werwolf‹-Kreatur einstehen kann. Darin den von der Montage gestifteten geheimen Verwandtschaften ähnlich, würde die Assoziation mit dem Gemälde von Franz Marc den unheimlichen Eindruck einer dem Sichtbaren insgeheim anhaftenden Wahrnehmungskonsonanz noch verstärken.

Dabei könnte es um mehr gehen als nur um ein Spiel mit kunsthistorischen Referenzen, für das Murnaus Filme vielfach gerühmt werden. Womöglich erkannte Murnau in den Einfügungen »19a.« und »19b.«, die er zum *Nosferatu*-Drehbuch machte, nicht einfach nur die Möglichkeit, seinen Film mit weiteren Bildzitaten anzureichern, sondern Franz Marcs Idee »einer Animalisierung des Kunstempfindens«[46] für seine Zwecke zu mobilisieren. In seinen Aufzeichnun-

45 Berriatúa weist auf dieses sprachgeschichtliche Detail hin, allerdings ohne es in Verbindung zu Marcs Tiger-Gemälde zu bringen. Vgl. Los proverbios chinos de F. W. Murnau, Bd. 1, S. 144.

46 Franz Marc, Über das Tier in der Kunst [1910], in: Schriften, hg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 98.

gen über das Tier in der Kunst hatte Marc 1910 darauf hingewiesen, dass das »Tierbild« ihm nicht als Selbstzweck der Motivdarstellung diene, sondern als Medium, durch das er in der Lage sei, sein »Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge [zu steigern]«: Was in seinen Tierbildern sichtbare Gestalt gewinnen soll, sind nicht die Tiere an sich, sondern das »pantheistische[] Sichhineinfühlen […] in das Zittern und Rinnen des Blutes der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft«.[47] Wichtiger als die dargestellten Tiere waren für Marc daher die Bewegungen und Linien, die Schwingungen und Korrespondenzen, durch die es möglich werde, eine neue Art von Bildlichkeit zu schaffen. Sie sollte keinerlei Ähnlichkeit mehr mit dem haben, was bisher in Bezug auf die Malerei unter den Bildbegriff gefasst worden sei. Das »Tierbild« würde nicht so sehr ein Tier abbilden, sondern die Atmosphäre spürbar machen, in der man sich in der Gegenwart eines Tieres befindet. Mit Deleuze und Guattari gesprochen: Kein Bild von einem Tier, sondern ein Bild, das zum Tier wird.[48]

Hatte Marc mit seinen Pferdebildern zunächst noch eine frühexpressionistische »Zentralmetapher des Vitalismus«[49] perpetuiert und Naturbegeisterung, Welt- und Lebensbejahung vermittelt, so markierte *Der Tiger*, in dem diese »Art der träumerischen, transzendenten Bilder seiner blauen Pferdemalerei« von »kubistischeren, scharfkantigen Formen« abgelöst wird, einen entscheidenden Wendepunkt in seiner Auffassung der Natur. Es ist das »Bild eines Mörders«:

> Disturbed from its sleep, its head risen, its stark yellow eyes fixed upon its intended victim, this tiger […] is ready to discharge the kinetic force of its massive and muscular bulk. […] The entire work is filled with tension, with a sense of apprehension, with a presentiment of quick and sudden death. In this painting the feeling of security, of harmony and comfort that Marc had projected in his previous works is now entirely absent.[50]

Nicht zuletzt in der Entdeckung des Bösen in der Natur, des Bösen *als* Natur, kommen die von Marc mit *Der Tiger* und von Murnau in *Nosferatu* verfolgten Projekte zur Deckung. Der Satz »Was heute gespenstisch scheint, wird morgen natürlich sein«, den der Maler in einem seiner Beiträge zum Almanach *Der Blaue Reiter* formulierte,[51] könnte auch als Motto für Murnaus Anliegen die-

47 Ebd.
48 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 52002, S. 317 ff.
49 Ernst Osterkamp, Die Pferde des Expressionismus. Triumph und Tod einer Metapher, München 2010, S. 24.
50 https://www.franzmarc.org/Tiger.jsp (20.5.2024)
51 Franz Marc: Zwei Bilder. In: Der Blaue Reiter, S. 36.

nen, mit *Nosferatu* eine Form der Filmfantastik zu begründen, die über die stilisierte Schauerästhetik des filmischen Expressionismus hinausweist. Marcs Tiger durch Murnaus Hyäne hindurchschimmern zu sehen, wäre insofern ein weiterer Schritt, die Züge dieser neuen Filmfantastik an den schillernden Konkretionen ihrer (bewegt-)bildlichen Beschaffenheit zu entziffern. »Wenn sich das Gesicht der Natur verzerrt, kann es einen gespenstischen und übersinnlichen Ausdruck bekommen«, heißt es bei Balázs: »Nicht die Form vor allem, sondern die Substanz und Physiognomie der Dinge lassen sie uns transzendent und gespenstisch erscheinen«.[52]

6. Phantome ästhetischer Arbeit

Balázs unterscheidet zwischen einem »Schrecken« à la *Caligari*, der »jede Angst in die ästhetische Harmonie der Dekorativität« auflöse, und dem »Gruseln«, das uns ein Film wie *Nosferatu* lehrt, in dem »die natürliche Natur unserer näheren Umgebung ihre Physiognomien und Gebärden ändert«.[53] Auf der Folie dieser Überlegung lässt sich die Tendenz der Änderungen, die Murnau an Galeens Drehbuch in diesem Fall vorgenommen hat, recht deutlich markieren. Galeens Adaption des *Dracula*-Stoffes stellt *Nosferatu* in eine Tradition der schauerromantischen Hell-Dunkel-Stilisierung, die er als Autor mit den *Golem*-Filmen von 1915 und 1920 mitbegründet hat.[54] Murnau hingegen verlagert das ›übernatürliche‹ Grauen in die im strengen Freud'schen Sinne ›unheimliche‹ Wahrnehmung einer Natur, die vertraut und fremd zugleich erscheint. Damit lässt er bereits in *Nosferatu* erahnen, was laut einer einige Jahre später getroffenen Aussage im Zentrum der Inszenierung seiner Filme steht:

> Die fließende Architektur durchbluteter Körper im beweglichen Raum, das Spiel der auf- und absteigenden, sich durchdringenden Linien, der Zusammenprall der Flächen, Erregung und Ruhe. Aufbau und Einsturz, Werden und Vergehen eines bisher erst erahnten Lebens, die Symphonie von Körpermelodie und Raumrhythmus, das Spiel der reinen, lebendig durchfluteten, strömenden Bewegung.[55]

52 Balázs, Der sichtbare Mensch, S. 72 f.
53 Ebd., S. 73 f.
54 Vgl. Elsaesser, Das Weimarer Kino, S. 171.
55 Friedrich Wilhelm Murnau, … der frei im Raum zu bewegende Aufnahmeapparat, in: Die Filmwoche 1 (1924), zitiert nach: Gehler und Kasten, Friedrich Wilhelm Murnau, S. 141.

Mit der Feststellung, dass diese Sätze doch stark an die Vorstellungen erinnern, die Franz Marc mit der ›Animalisierung des Kunstempfindens‹ im ›Tierbild‹ verband, ließe sich eine weitere Brücke zwischen dem Maler und dem Regisseur schlagen. Sie würde aber nur umso eindringlicher vor Augen führen, wie weit wir uns von den Einträgen »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« ins Reich der Spekulationen vorgewagt haben. Mangels handfester Belege lässt sich auch nur darüber spekulieren, inwiefern Murnau mit dem Schaffen Marcs überhaupt vertraut war. Wobei schwer vorstellbar ist, dass ein Regisseur, der sein Pseudonym dem Namen einer Künstlerkolonie entlehnt, zu deren Umkreis der zuletzt im Nachbarort Ried wohnende Franz Marc zu zählen ist, keinen genaueren Begriff von diesem Maler gehabt haben sollte.[56] Ganz zu schweigen davon, dass eine persönliche Bekanntschaft (oder zumindest eine Begegnung) keineswegs unwahrscheinlich ist, waren doch sowohl Marc als auch Murnau Anfang der 1910er Jahre mit Else Lasker-Schüler befreundet. Alle drei hielten sich im Frühjahr 1913 in Berlin auf, als Herwarth Waldens Sturm-Galerie eine Franz Marc gewidmete Ausstellung veranstaltete. Bei dieser Gelegenheit könnte Murnau auch erstmals das Gemälde *Der Tiger* gesehen haben.

Unter den Spuren, die Murnau in seinen Drehbüchern hinterlassen hat, gibt es eine, die die Einfügung der Bilder »19a.« und »19b.« zu *Nosferatu* an Rätselhaftigkeit und Faszinationskraft noch übertrifft. Im Drehbuch zu *Phantom*, das Thea von Harbou nach dem Roman von Gerhart Hauptmann geschrieben hat, wirft Murnau mit Bleistift auf die Rückseiten einer ganzen Reihe von Blättern eine Serie abstrakter grafischer Figuren.[57] Die markanteste unter ihnen ist eine in ein Rechteck eingefasste Spirale, deren zum Teil ausgefüllte Linienführung sie wie ein Schneckenhaus aus der Fläche hervortreten lässt (Abb. 2).

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass Murnaus Zeichnung sich auf die berühmte Sequenz »Der taumelnde Tag« bezieht. Nur findet sie sich im Drehbuch auf der Rückseite des 124. Bildes und damit an einer Stelle, die vor dem Beginn dieser Sequenz liegt. Sie lässt sich daher auch keiner der am ehesten in Frage kommenden visuellen Echos im Film konkret zuordnen: Weder der steilen Aufsicht auf die »gewundene Treppe« (142. Bild), über die Lorenz Lubota

56 Vgl. Murnau (Friedrich Wilhelm) in Murnau (Oberbayern), hg. von Brigitte Salmen, Murnau 2003.

57 Von Murnaus Regiedrehbuch sind lediglich die Akte IV–VI erhalten. Zum Adaptionsprozess vgl. Rebecca Kandler, *Phantom*. Textgenese und Vermarktung. Ein Roman von Gerhart Hauptmann, ein Film von F. W. Murnau. Mit der vollständigen Titelliste im Anhang, München 1996.

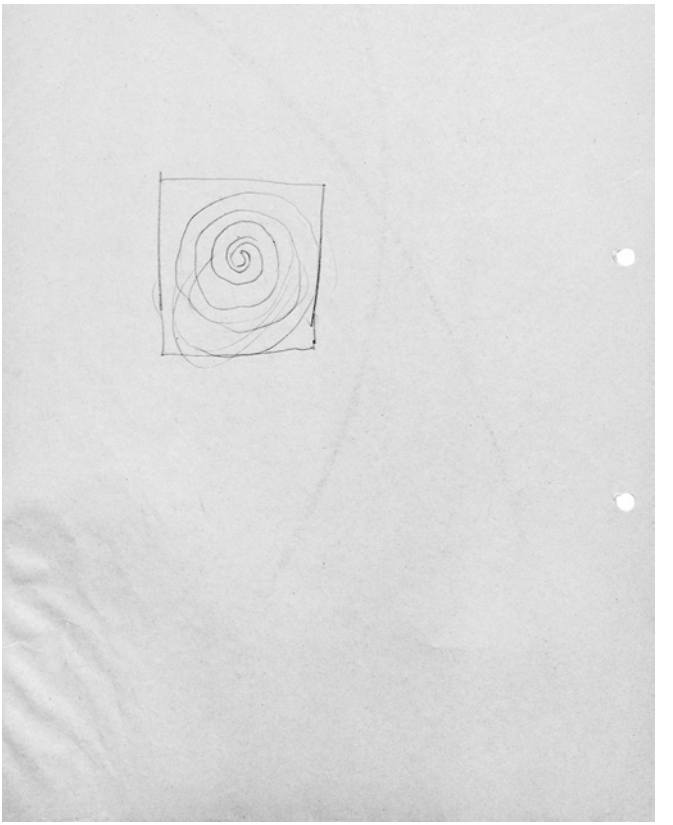


Abb. 2: Die Spirale im Drehbuch von »Phantom« (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Archiv, Deutsche Kinemathek, Sign. 4.4–199224,6)

und seine Begleiterin Melitta zu Beginn des »taumelnden Tages« das Haus verlassen, noch dem Wirbel der subjektiven Kamerabewegung, die sie auf der Tanzfläche begleitet. Auch nicht dem (durch einen komplizierten mechanischen Atelieraufbau) spektakulär im Rund eines dunklen Abgrunds versinkenden Esstisch im Weinlokal oder dem semi-transparenten Oval einer Radrennbahn, das plötzlich (ein weiterer filmischer Trick) über der Varieté-Loge der beiden Protagonisten hängt. Keiner dieser Effekte war von Thea von Harbou im Drehbuch vorgesehen, sie alle inszenieren auf verschiedene Art den »Taumel« als eine spiralförmig in sich verschlingende Gefühlsbewegung.

Als konkrete Regieanweisung ergibt Murnaus Spirale im Drehbuch, deplatziert wie sie ist, keinen Sinn. Als modernistische[58] Chiffre einer ästhetischen Wahrnehmungsfigur, die das Prinzip des Einklangs von innerer und äußerer Struktur einer Erfahrung auf den Punkt zu bringen sucht, umso mehr. Julius Bab hat diese Erfahrung schon kurz nach der Uraufführung des Films beschrieben. Man befinde sich »in einem Warenhaus, auf der Straße, im Theater«, jede Situation aber wirke, »als sei sie auf hoher See aufgenommen«, »alles schwankt auf und ab oder dreht sich in verwirrendem Tempo […], eine künstlerisch ganz starke Wiedergabe eines Erlebnisses, das in Hauptmanns Vorlage nur ungefähr angedeutet« wird: »Damit ist in einer verblüffenden Weise ein optischer Ausdruck für den inneren Zustand des Menschen geschaffen, um dessen betäubtes Hirn alle Eindrücke wie rasend zu kreisen beginnen.«[59]

Spätestens im hypnotischen Schwindel der wirbelnden Spiralformen nehmen Murnaus Hinterlassenschaften in seinen Regiedrehbüchern selbst die Züge von Phantomen an: Heimsuchungen an der Stätte ihrer literarischen Entwürfe und potenziell trügerische Nachbildungen einer ästhetischen Arbeit an der filmischen Ausgestaltung von »Dingen, Räumen und Arrangements im Hinblick auf die affektive Betroffenheit, die ein Betrachter […] dadurch erfahren soll«.[60]

58 Vgl. Nico Israel, Spirals, The Whirled Image in Twentieth-century Literature and Art, New York 2015.

59 Julius Bab: Film und Kunst, in: Zweiter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 16.–18. Oktober 1924. Bericht, hg. vom Arbeitsausschuss der Gesellschaft für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1925 (= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 19), S. 181–193, hier S. 191.

60 Gernot Böhme, Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001, S. 53.

DUSTIN CONDREN

DURCH LITERATUR GESCHÄRFTE LITERATUR
SERGEJ EISENSTEINS DREHBUCH ZU *AN AMERICAN TRAGEDY*

Im Sergej Eisenstein-Archiv des Museum of Modern Art befindet sich auf einer Seite mit handschriftlichen Notizen ein aufgeklebtes fotostatisches Negativ, das auf den ersten Blick wie eine Kreidezeichnung auf einer Schiefertafel aussieht. Es gehört zu den Materialien, die der Regisseur 1930 für seine Drehbuchadaption von Theodore Dreisers Roman *An American Tragedy* anfertigte.[1] Es handelt sich um die invertierte Reproduktion eines Bildes, das der Regisseur von Hand zeichnete, als er sich den für ihn entscheidenden Moment in der Struktur des Films vorstellte. Die Zeichnung zeigt ein schwarzes Quadrat, das diagonal von kühnen weißen Linien geteilt wird, die sich in einen möglichen Horizont zu verflüchtigen scheinen. Entlang ihrer Vektoren lassen sich einige Formen ausmachen: ein langer Arm mit einer großen, herabhängenden Hand, die in eine dunkle Flüssigkeit einzutauchen scheint, ein Kopf, der sich nach vorne neigt und nach unten sinkt, vielleicht einige Beine, einige Füße. In der Ferne, jenseits dieser Figur, sehen wir etwas, das Schilfhalme und ihre Spiegelung im Wasser sein könnten. Über dem Bild steht ein Text: »pause – fade out« und darunter »fade in«. Die Zeichnung, so wird uns klar, stellt Roberta dar, eine der tragischen Figuren in Dreisers Roman, die lustlos in einem Ruderboot sitzt, während ihr Partner Clyde (der selbst nicht auf dem Bild zu sehen ist) über ihr schwebt und mit der schicksalhaften Entscheidung ringt, ob er sie aus dem Boot ins Wasser stoßen soll.

Diese grausame Passage bildet den Abschluss eines dichten Bündels von Handlungssträngen, denen sowohl Dreisers Roman als auch Eisensteins Filmtreatment folgen: Clyde Griffiths, ein talentierter junger Mann, der sich aus der Armut zum Wohlstand durchschlagen will, erhält eine unbedeutende, aber viel-

1 Sergei Eisenstein Collection [D.8], Archiv des Museum of Modern Art (MoMA), New York. Die materielle Hinterlassenschaft von Eisensteins nicht realisiertem Projekt befindet sich hauptsächlich in den Archiven des MoMA in New York und im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) in Moskau. Diese Bestände umfassen Studiokorrespondenz, Handlungsübersichten, Szenenskizzen, Notizen des Regisseurs, Zeichnungen, Manuskriptentwürfe von Szenen aus dem Drehbuch, das vollständige Drehbuch in englischer Sprache (132 S. und 14 Mikrofilmrollen) sowie eines in russischer Sprache.

© 2025 Dustin Condren, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-015 | CC BY-NC-ND 4.0

versprechende Führungsposition in einer Fabrik und schwängert unbeabsichtigt eine der unter seiner Aufsicht arbeitenden jungen Frauen. Ein uneheliches Kind mit einer Arbeiterin zu zeugen, würde für Clyde das Ende seines ansonsten glänzenden Aufstiegs durch die Schichten der wirtschaftlichen Mittelmäßigkeit bis in die herrschende Klasse bedeuten. So heckt er einen ebenso verzweifelten wie zweifelhaften Plan aus, um Robertas Unfalltod zu inszenieren, in der Hoffnung, dadurch sowohl die Geliebte als auch das ungeborene Kind loszuwerden. Er lockt sie mit dem Versprechen, mit ihr durchzubrennen, aufs Land, um sie dann während einer romantischen Bootsfahrt auf einem abgelegenen See über Bord zu werfen. Eisensteins Zeichnung der liegenden Roberta in dem Moment, bevor sie ins Wasser stürzt, fängt die körperlich spürbare Erregung der Szene ein – die Stille der Frau ist voller potenzieller Energie und spiegelt sich in dem sie umgebenden, in bedrohlicher Ruhe daliegenden See. (Abb. 1)

Der Eindruck, den das Bild erweckt, lässt sich noch verstärken, wenn wir es mit zwei anderen Dokumenten aus dem Eisenstein-Archiv des MoMA zusammenbringen. Bei ihnen handelt es sich zum einen um einen Auszug aus einer von Eisenstein und seinen Mitarbeitern Grigori Alexandrow und Ivor Montagu erstellten Kapitelsynopse, deren Zweck darin bestand, Dreisers beträchtlich langen Roman auf seine Grundzüge zu reduzieren und den anstehenden filmischen Adaptionsprozess dadurch zu erleichtern. Die Schlüsselsätze der Mordszene sind hier klar und systematisch wiedergegeben: »Grass Lake. Big Bittern, promising her marriage. The boat, its overset and the murder.«[2] Die 15 Seiten, die diese Szenen in Dreisers Text einnehmen, sind auf wenige Worte reduziert; wir erfahren den Schauplatz und die Haupthandlung der Szene. In einem anderen Dokument finden sich handschriftliche Notizen, in denen die Einzelheiten derselben Mordszene festgehalten sind. Oben auf der Seite erwägt Eisenstein den Effekt einer Variante des inneren Monologs – ein literarisches Verfahren, das er bei James Joyce bewunderte und das ihn wegen seines filmischen Potenzials faszinierte. In diesem entscheidenden Moment der Entstehung des Drehbuchs – die Figuren schweben über dem Abgrund – plant Eisenstein Clydes moralischem Zwiespalt, ob er den geplanten Mord tatsächlich ausführen soll oder nicht, explizit verbalen Ausdruck zu verschaffen. Er schreibt, direkt auf Englisch:

> Inner monologue –
> »I'll never have the courage to kill her … Never …
> (moaning) No.«
> Clyde is seen sitting with his eyes closed. Hand at forehead.[3]

2 Eisenstein Collection [A.6], MoMA-Archiv, New York.
3 Eisenstein Collection [A.14], MoMA-Archiv, New York.

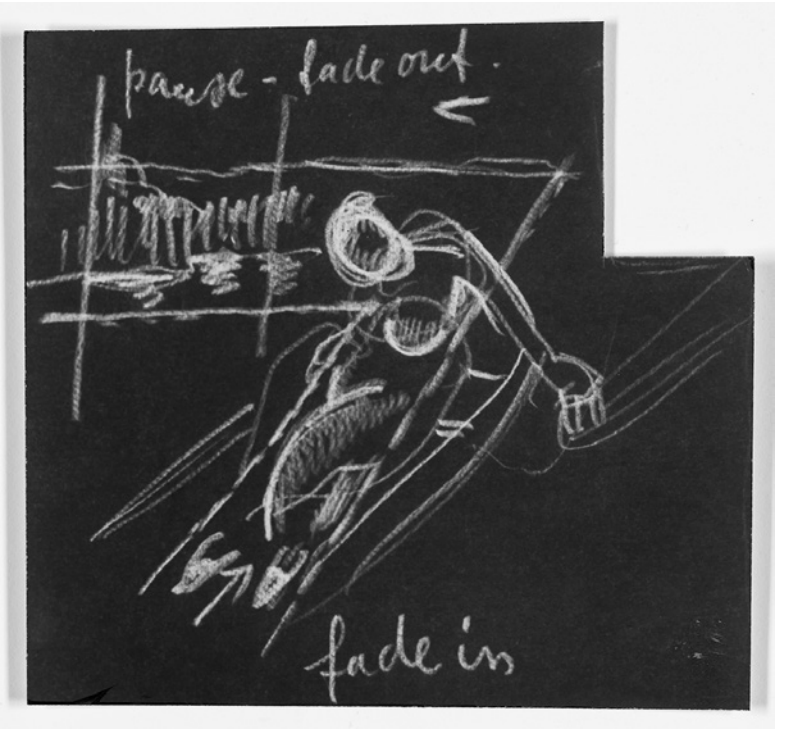


Abb. 1: Eisensteins Skizze der Ermordung Robertas (Eisenstein [D.8]. MoMA-Archiv, New York)

Damit scheint die Grundformel für Eisensteins Technik des inneren Monologs ihre fundamentale Gestalt angenommen zu haben und zum entscheidenden Motor der Adaption des Literarischen ins Filmische zu werden: Worte, die aus der Psyche einer Figur auftauchen, werden auf eine Tonspur projiziert, während der zukünftige Zuschauer ein unbeweglich-undurchschaubares Gesicht sieht. Clyde ist in einem Moment der körperlichen Untätigkeit und des geistigen Aufruhrs wie eingefroren, die quälende Kopräsenz von Stillstand und Turbulenz soll eine starke emotionale Spannung erzeugen. Im Dokument folgen genauere Beschreibungen der geplanten Einstellungen: Roberta streckt die Hand aus, um den offensichtlich verstörten Clyde zu trösten, und wir erhalten eine Nahaufnahme: »Hand on hand«. Eisenstein sieht dann eine Sequenz mit ungewollten körperlichen Turbulenzen vor: Clyde erwacht aus seiner Träume-

rei und springt bei Robertas Berührung auf, sie wird versehentlich von der Fotokamera getroffen, die er um den Hals trägt, sie fällt zurück in den Bug des Bootes, er entschuldigt sich und versucht, ihr aufzuhelfen, sie springt auf und von ihm weg, und durch die plötzliche Bewegung kentert das Boot, und beide fallen ins Wasser.[4]

Diese Dokumente – die Zeichnung, die schematische Synopsis und die Notizen zur Choreographie von Kamerawinkeln und Figurenbewegungen – stellen eine Fallstudie, eine Miniatur des filmischen Prozesses dar, mit dem Eisenstein literarisches Quellenmaterial für die Leinwand adaptierte. Noch wichtiger ist, dass sie bereits in der Entstehungsphase des sehr komplexen und letztlich nicht realisierten Projekts darauf hinweisen, dass Eisenstein in *An American Tragedy* die Gelegenheit erkannte, nicht nur ganz allgemein die Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos auf die Spitze zu treiben, sondern speziell für den inneren Monolog die perfekte filmische Umsetzung zu finden. An der tragischen Mordszene und dem sie einleitenden inneren Monolog zeigt sich, mit welch großer Sorgfalt und Präzision er dieses formale und thematische Zentrum des Films arrangiert hat, um von hier aus den gesamten Film zu konstruieren.

In seiner Rede, die er 1935 auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender gehalten hat, bezeichnete Eisenstein die »in Hollywood geleistete Drehbucharbeit« als eine entscheidende Entwicklung im Übergang von der auf Massen bezogenen, epischen Filmform, die sein früheres Werk bestimmt hatte, zu der persönlichen, psychologischen Form, die sein späteres Werk dominieren sollte.[5] Die Entwicklung vom Massenhelden zu »monumentalen Persönlichkeiten und monumentalen Charakteren« ist als eine Abkehr von der dramatischen Struktur, die von der äußeren Handlung abhängt, hin zu einer, die in Formen psychologischer Innerlichkeit wurzelt, zu sehen.[6] Um den Grad an psychologischer und politischer Spezifität zu erreichen, den er in seiner Adaption für notwendig hielt, stellte Eisenstein sich die konkrete Aufgabe, Dreisers Original sowohl ideologisch als auch dramatisch zu schärfen. Die allgemeine Formel dafür war, den objektiven Realismus des Romans mit einer Vielzahl von subjektivierenden Techniken kollidieren zu lassen, von denen der Regisseur hoffte, dass sie die ursprüngliche Kraft der Tragödie vertiefen und verstärken würden. Für Eisenstein, der bei Dreiser eine totalisierende und profunde Wahrhaftigkeit erkannte, »so breit und grenzenlos wie der Hudson und so unermesslich wie das

4 Ebd.

5 Sergei Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, 6 Bde., hg. von Sergej Jutkewitsch, Moskau 1964–1970, Bd. 2, S. 100 f.

6 Ebd., Bd. 4, S. 321 f.

Leben selbst«, bot der Originaltext einen Schatz an realistischen, sozioökonomisch sensiblen Inhalten, die nur darauf warteten, mit der richtigen Methode und Orientierung organisiert zu werden.[7]

Wie oben angesprochen und in der Fachliteratur zu Eisensteins Adaption auch bereits erörtert wurde, bildete der von Joyce übernommene innere Monolog den entscheidenden methodischen Impuls für Eisensteins Herangehensweise an *An American Tragedy*. In seiner Reminiszenz an seine Arbeit am filmischen inneren Monolog betont Eisenstein 1943, dass dieses Mittel eine Darstellung psychologischer Innerlichkeit erlaubte, »ohne den Realismus des Werkes zu beeinträchtigen«. Das Filmbild bewegt sich, ohne auf eine erzählerische Beschreibung der Phänomene, ohne auf einen Impressionismus der Form angewiesen zu sein, und mit diesem Realismus kollidiert die Subjektivität des inneren Monologs. Der Regisseur sah in dieser Kollision einen Berührungspunkt zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven, eine elementare »komplexsinnliche« Struktur, welche »die einzige Methode darstellt, durch die der Zuschauer vollständig umhüllt und gefangen genommen werden kann«.[8] Doch der innere Monolog war nur eine von mehreren literarischen Techniken – nicht nur von Joyce, sondern auch von einer Reihe anderer Autoren –, die Eisenstein auf den Dreiser-Text anwandte, um den imaginierten Film unter Beibehaltung seines filmischen Realismus zugleich urtümlicher und rhetorisch genauer zu machen. In der Tat scheint Eisensteins Formel für die Adaption von *An American Tragedy* weitgehend darin zu bestehen, Dreiser *durch* andere Autoren umzuschreiben. Dieses Aufpfropfen literarischer Methoden aus einer Vielzahl von Quellen erscheint als ein wiederkehrendes Thema in Eisensteins späteren Erinnerungen an das Projekt, insbesondere in denen, die er in seinem theoretischen Werk *Metod* aufzeichnete.

1. Aus einem Dreiser einen Zola machen

Eisensteins Umsetzung der Handlung von Dreisers Roman in die Form eines Drehbuchs zeichnet Clydes Weg vom religiösen Hintergrund seiner Kindheit, seinem Weglaufen von zu Hause als Jugendlicher, seinem Aufstieg in einer Fabrik, seinem Werben um eine reiche Society-Erbin namens Sondra und seinem

7 S. M. Eisenstein, Help Yourself!, in: Selected Works, Bd. 1: Writings 1922–34, hg. von Richard Taylor, London 1988, S. 219–237, hier S. 228 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 70).

8 Sergei Eizenshtein, Metod, 2 Bde., hg. von Naum Kleiman, Moskau 2002, Bd. 1, S. 116.

zufälligen und entscheidenden Rendezvous mit dem Fabrikmädchen Roberta getreu nach. Wie im Roman heckt Clyde einen Mordplan aus – das Kentern eines Bootes mit Roberta an Bord –, der nicht ganz wie geplant verläuft, obwohl Roberta ertrinkt. Und wie im Roman wird Clyde schnell für das Verbrechen verhaftet. Mit dem Mord und den unmittelbar darauffolgenden Ereignissen beginnt Eisensteins Version jedoch von Dreisers Vorlage abzuweichen. Das letzte Drittel des Romans folgt Clydes öffentlichkeitswirksamem Prozess und endet mit seiner Hinrichtung durch die Staatsgewalt.

Für Eisenstein war der dichte und umfangreiche Roman ideologisch zu ausgeglichen: 1943 schrieb er in *Metod,* er habe erkannt, dass die ästhetische und politische Unparteilichkeit in einigen Aspekten des Romans bedeutete, dass er die soziale Dynamik der Erzählung für den Film erhöhen musste: »Ich habe nicht Clyde als ›Hauptbösewicht‹ und Verbrecher gesehen, sondern (und das ist ganz natürlich) jene objektive gesellschaftliche Wirklichkeit, die solche Clydes hervorbringt, ihre Psyche bricht und sie, wenn sie ›stürzen‹, im Namen einer abstrakten Rechtsprechung zermalmt.«[9] Für Eisenstein ist Clydes Untergang im Roman also zu sehr das Ergebnis der spezifischen Entscheidungen einer bestimmten Person – es gab zu viel einfache und isolierte Kausalität und nicht genug allgemeine Tendenz. Er wollte die Handlungen der Figur und die Dynamik, mit der sie von ihrer Bestrafung verfolgt wird, ausweiten – damit die »amerikanische Tragödie« nicht nur die Tragödie eines Einzelnen, sondern die Tragödie aller ist.

In einem Brief vom 12. September 1930, den er von Hollywood aus an Leon Moussinac in Frankreich schrieb, berichtete Eisenstein von seiner Begeisterung für das neue Projekt: »Ich bin von dem Drehbuch zu Dreisers *American Tragedy* sehr angetan! Das Problem ist nicht einfach: aus einem Theodore Dreiser einen Émile Zola zu machen! Deshalb ist es so schwer für mich, Zeit zum Schreiben zu finden.«[10] Diese Formulierung der Adaptionsproblematik mag oberflächlich betrachtet amüsant sein, sie deutet jedoch auf einen wesentlichen Punkt von Eisensteins Überzeugungen und seinem Umgang mit der Welt von Dreisers Tragödie. 1932 charakterisierte Eisenstein Dreisers Roman als »99 Prozent Tatsachenbehauptung und ein Prozent Einstellung dazu« und erinnerte dann daran, dass, um den Roman zu adaptieren und dieses Material auf die

9 Sergej Eisenstein, Ein Kapitel über Dostojewski, in: Ders., Das Urphänomen Kunst, hg. v. Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, Berlin 2016, S. 171–206, hier S. 194 (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 409).

10 Leon Moussinac, Sergei Eisenstein. An Investigation into His Films and Philosophy, New York 1964, S. 52.

Leinwand zu bringen, »das Epos der kosmischen Wahrheit und der Objektivität zu einer Tragödie ›zusammengeschraubt‹ werden musste, was ohne die Richtung und den Nachdruck einer bestimmten Weltanschauung undenkbar war«.[11] Um dieses »Zusammenschrauben« zu bewerkstelligen, erkannte Eisenstein, dass er die Natur der Erzählwelt drastisch verändern musste; und zwar in eine, in der

> die Tragödie zu einer fast griechischen »blinden Moira, dem Schicksal« gesteigert wird, die, einmal in Aktion getreten, ihren Griff um die Person, die sie provoziert hat, nicht mehr lockern wird. […] In dieser Zermalmung des einzelnen Menschen durch ein »blindes« kosmisches »Prinzip«, durch die Trägheit des Prozesses von Gesetzen, auf die er keinen Einfluss hat, finden wir eine der Grundvoraussetzungen der klassischen Tragödie, die Darstellung der passiven Abhängigkeit des damaligen Menschen von den Naturkräften.[12]

Für Eisenstein sind diese »Naturkräfte« historisch-materialistisch zu denken; der Regisseur zitiert Friedrich Engels' Auffassung herbei, dass »in der Handelswelt der Konkurrenz Erfolg oder Bankrott nicht abhängig von der Tätigkeit oder dem Geschick des einzelnen« seien, »sondern von Umständen, die von ihm unabhängig sind«.[13] Mit anderen Worten: Ursache und Entscheidung sind vom Ergebnis losgelöst, und das menschliche Schicksal wird von einer sozialen Maschinerie organisiert, die weit außerhalb der menschlichen Wahrnehmung liegt. Eisenstein liest die Engels'sche Maxime als dramaturgisch flexibel: Das Konzept kann im Film gleichermaßen als Tragödie des sozioökonomischen Determinismus oder in einer Weise gespielt werden, die sich einem klassischeren Modus annähert, in dem das Instrument der Tragödie eher als übernatürlich gelenktes Schicksal erscheint.

11 Eisenstein, Help Yourself!, S. 228 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 70). In einer Vorlesung an der Filmhochschule VGIK im Herbst 1934 behauptete Eisenstein: »Wenn ein Schriftsteller die ganze Wirklichkeit wiedergibt und sie nicht organisiert, dann muss man bei der Adaption eines solchen Buches für das Kino eine Form wählen. In *An American Tragedy* hat Dreiser alles einbezogen. Diese Methode ist sehr beeindruckend, aber sie ist nicht gleichbedeutend mit einem Material, das ausgewählt und organisiert ist« (zitiert nach Marie Seton, Eisenstein. A Biography. London 1952, S. 492 f.)

12 Eisenstein, Help Yourself!, S. 231 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 73).

13 Friedrich Engels, Einleitung [zur englischen Ausgabe (1892) der »Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft«], in: Karl Marx und ders., Werke, Bd. 22, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin/DDR 1962, S. 287–311, hier S. 300.

Dreisers *An American Tragedy* deutet bereits in der Anordnung der Handlung die Möglichkeit einer thematischen Bewegung zwischen dem logischen Determinismus realistischer gesellschaftlicher Kräfte und der Unausweichlichkeit eines eher irrational verordneten Schicksals an. Im Laufe des Romans häuft Dreiser langsam plausible Ereignisse, realistische Bilder und charakterliche Details an, die in ihrer Gesamtheit Clydes Schicksal zu besiegeln scheinen, das weit über seine Fähigkeit hinausgeht, auf eine andere als die vorherbestimmte Weise zu handeln; eine Struktur, in der, wie Robert Penn Warren es einmal beschrieb, »die Logik« des Charakters zur »Poesie des Schicksals« wird.[14] Es war Eisensteins Absicht, diesen Zusammenhang zu intensivieren und die allmähliche Verdichtung von Clydes Schicksal durch eine spannungsgeladene filmische Kollision der hörbaren Gedanken des Helden und seiner sichtbaren Handlungen zu einem kompakt zugespitzten Mechanismus der Unabwendbarkeit zu bündeln – »die Maschine der bürgerlichen Justiz« und ihr schattenhafter Partner, das unerbittliche tragische Schicksal.

Faszinierenderweise verfolgt Eisenstein diesen Plan, indem er Details aus der inneren Psyche der einzelnen Figur mit der phänomenalen Welt, in der die Figur erscheint, verschmilzt. Der Regisseur verstand unter einer solchen Verschmelzung »die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt in der Darstellung der Erlebnisse des Helden« und ein »Gleiten« vom Subjektiven zum Objektiven und zurück.[15] Der Effekt, den er erreichen wollte, war die Aufhebung der Wahrnehmungsgrenzen durch eine Komposition, in der Einheiten der Audiomontage als Symptome einer objektiven Realität eingesetzt und dann in die subjektive Psychologie des Helden eingefügt werden. Mit anderen Worten, die Technik besteht darin, eine Reihe von objektiven Phänomenen sinnlich (in diesem Fall auditiv) einzusetzen und diese objektiven Phänomene dann als Indikatoren für die subjektive Erfahrung zu verwenden. Viel später wird Eisenstein genau diese Methode in den Werken von Émile Zola beobachten. In einer 1943 geschriebenen Passage aus *Metod* analysiert Eisenstein die allgemeine Tendenz in Zolas Romanen, Figuren zu schaffen, die mit ihrer Umgebung zu verschmelzen scheinen, und nennt sie eine Methode der malerischen »Diffusion«, in der »Mensch und Milieu« in wechselseitige Abhängigkeit geraten: »Der Mensch bei Zola ist vom Milieu nicht zu trennen. Auch seine Kutsche, sein Sessel, sein Konterfei in einer zufälligen Pfütze, ein vom Schatten ver-

14 Robert Penn Warren, An Homage to *An American Tragedy*, in: Theodore Dreiser's *An American Tragedy.* Modern Critical Interpretations, hg. von Harold Bloom, New York, New Haven und Philadelphia 1988, S. 21–36, hier S. 22 f.

15 Eisenstein, Help Yourself!, S. 235 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 77).

schluckter Teil sind ebensolche festen Bestandteile der Figurendarstellung wie Hände und Beine, Augenbrauen und Haare, Charakterzüge und auch Angaben aus der Geburtsurkunde.«[16]

In gleicher Weise werden Clydes psychologische Traumata im Drehbuch der *American Tragedy* vor einem Hintergrund gesehen, in dem sich psychologische und materielle Welten durchdringen und die psychologische Realität des Subjekts in seiner Umgebung pulsiert. Eisensteins Formulierung von Zolas Technik findet ein Echo in einer anderen Passage in *Metod* aus dem Jahr 1943, in der er die Frage stellt: »Was macht *Ulysses* so fesselnd?« Die Antwort ist eindeutig: »Die unnachahmliche Sinnlichkeit der Effekte des Textes (die in vielerlei Hinsicht sogar den animalisch-sinnlichen Charme meines Lieblings Zola übertrifft)«.[17] Hier lässt sich die Verbindung zwischen Zolas Behandlung der Subjektivität und Joyces viszeralem Zugang zur Psyche der Figuren durch das Mittel des inneren Monologs erkennen – beide funktionieren durch die Verschmelzung, den Wechsel oder die Durchdringung von Objektivem und Subjektivem. Indem er die Techniken dieser beiden von ihm bewunderten Autoren – Joyces innerer Monolog und Zolas Diffusion von Subjekt und Umgebung – zusammenführt und auf Dreisers realistischen Roman anwendet, schafft Eisenstein eine intensive sinnliche Grundlage für seinen imaginären Film.

2. Mysteriöse Durchdringung – Chesterton und der Wasservogel

Eisensteins spätere theoretische Schriften zur Prosatechnik zeigen, dass seine literarische Umgestaltung von Dreiser nicht bei der Übernahme von Zola und Joyce endet. In *Metod* beschreibt Eisenstein die Mittel, die der britische Schriftsteller G. K. Chesterton anwendet, um die unheimliche Stimmung seiner bekannten Kriminalgeschichten zu erzeugen; die Technik, die Eisenstein bei Chesterton beobachtet, ähnelt auffallend derjenigen, die er bei seinen eigenen Versuchen einsetzt, um bestimmten Szenen (insbesondere der Mordszene) von *An American Tragedy* eine vergleichbare Atmosphäre zu verleihen. Die betreffenden Drehbuchpassagen sind solcherart, dass sie »ein Maximum an Diffusion« zwischen der physischen Welt und der Subjektivität des Helden erfordern würden. Eisenstein zufolge wird auf diese Weise die Chesterton'sche »Atmosphäre des ›Geheimnisvollen‹« heraufbeschworen:

16 Sergej Eisenstein, Zur Frage der Situation, der Handlung und des Charakters, in: Ders., *Das Urphänomen Kunst*, S. 31–96, hier S. 79 (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, 328 f.).
17 Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 94.

> Schritt für Schritt wird im Leser eine Rückversetzung in Richtung einer Wahrnehmung der Erscheinungen nach dem äußeren Bild von Gegenständen und nach Vorstellungen erzeugt, die die Form und Gestalt assoziieren, nicht aber dem Inhalt oder der Bestimmung entsprechen […]. Übrigens wird das »Geheimnisvolle« der Atmosphäre entweder durch Gespräche der handelnden Personen geschaffen, die den Leser auf diese [Wahrnehmungs-] Art einstimmen […], oder es werden Situationen bzw. zufällig aufeinandertreffende Umstände aufgetürmt […]. (Zum Beispiel: ein Hund heult im Augenblick eines Mordes auf, der an einem anderen Ort geschieht […]).[18]

Eisenstein konzentriert sich auf das, was er in Chestertons mysteriösen Kriminalgeschichten und ihren Auflösungen für wesentlich hält: die Vermischung von rationalen und irrationalen Logiken, die Kontiguität, die sich als Kausalität ausgibt, das klangvolle Detail, das das funktionale überschattet. Auf diese Weise tauchen Leserin und Leser in eine ursprüngliche Atmosphäre des Unheimlichen ein, und obwohl Zola dies mit ganz anderen Methoden erreicht, sind die Ergebnisse ähnlich, denn subjektive Eindrücke und objektive Realität durchdringen sich auch hier. Für Eisenstein ist dies »die prälogische[] und deshalb so wirksame[](!) Grundlage«[19] von Chestertons Geschichten, und wir können ihre Nachahmung am unmittelbarsten an der Atmosphäre der Mordszene im Drehbuch zu *An American Tragedy* beobachten – einer Szene, die eine inhärente, objektive Logik hat, die aber in den oberflächlichen Anschein des Übernatürlichen (etwa des Schicksals) und den vollen Einsatz von Clydes innerem Monolog getaucht ist.

In seinen Drehbuchentwürfen bereitet Eisenstein das Publikum auf den inneren Monolog vor, indem er die Klangwelt des imaginären Films zu immer höheren Gipfeln subjektiver Verzerrung treibt, auf denen Details der Bild- und Tongestaltung eine diffuse Umgebung schaffen, die das Gleiten des Drehbuchs zwischen den Ebenen des Objektiven und Subjektiven plausibel unterstützen. Vereinfacht gesagt, bereitet der Regisseur äußerst sorgfältig ein angemessenes Zuschauererleben des audiovisuellen Verfahrens vor, das den Gedankenfluss des Helden offenlegen würde. Später sollte Eisenstein sich daran erinnern, wie er die audiovisuelle Montage für Szenen plante, die innere Monologe enthalten sollten:

18 Sergej Eisenstein, [Über den Kriminalroman], in: *Das Urphänomen Kunst*, 97–133, hier S. 114 f. (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 376 f.)

19 Ebd., S. 115 (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 377)

> Wie der Gedanke selbst, verliefen sie manchmal durch visuelle Bilder, mit Ton, synchronisiert oder nicht-synchronisiert, manchmal wie Töne, formlos oder als gegenständliche Tonbilder geformt […] jetzt in leidenschaftlicher, unzusammenhängender Rede, nichts als Substantive oder nichts als Verben; dann durch Interjektionen, mit dem Zickzack zielloser Figuren, die im Gleichschritt mit ihnen dahineilen.[20]

In dieser Destillation der Technik überwuchern Klangmerkmale das Bild – sowohl Klänge diegetischen Ursprungs als auch Klänge, die verzerrt oder auf andere Weise, sprachlich und vorsprachlich, aus Clydes eigener Psyche hervorgehen. Wie zur Bestätigung dieser späteren Erinnerung sind in Eisensteins erhaltenen handschriftlichen Notizen, die dem Drehbuch zu *American Tragedy* beigefügt sind, solche Geräusche tatsächlich in großem Umfang zu hören. In der entscheidenden Mordszene beispielsweise scheinen Naturgeräusche – darunter ausdrücklich »die Stimme des Vogels« – die Szene zu überschwemmen. Vermischt mit den Worten des gesprochenen Dialogs der Figuren und denjenigen, die auf ›abstraktere‹ Weise aus dem Off der Tonspur gedacht werden, übernehmen sie die subjektive psychologische Erfahrung des Helden, als würde sich sein Inneres nach außen auf die Umgebung projizieren.[21]

Bei Chesterton ist es, wie Eisenstein erwähnt, das Geräusch eines Hundes, das eine mysteriöse und unlogische Verbindung zu einem Mord nahelegt; ein zentraler Moment der Handlung in der Pater-Brown-Geschichte »The Oracle of the Dog«. In dieser Geschichte werden die Figuren durch die scheinbar übersinnliche Fähigkeit eines Hundes, den Mord an seinem Herrn zu wittern und davor zu warnen, beunruhigt und schließlich in die Irre geführt – und das, obwohl das Tier weit vom Tatort entfernt ist. In *An American Tragedy* plante der Regisseur, den Schrei eines Wasservogels zu verwenden, um eine ähnliche Art von ursprünglicher Fehleinschätzung hervorzurufen. Der »langgezogene, dröhnende Schrei« dieses Wasservogels, der hoch über dem Rest der Tonspur schwebt, entwickelt sich geschickt aus Details in Dreisers Original, wo er ebenfalls mit einem gewichtigen Vorzeichen versehen ist, das Clyde selbst interpretiert. Im Roman reist Clyde einige Tage vor dem Mord mit Sondra und einigen Freunden zu einem See, der, wie ihm einfällt, ein geeigneter Ort sein könnte, um seinen schrecklichen Plan zu verwirklichen. In dem Augenblick, in dem er darüber nachdenkt, ob es möglich ist, Roberta an diesem See zu ermorden, hört er »a weir-weir, one of the solitary water birds of this region utter[ing] its ouph

20 Eisenstein, Help Yourself!, S. 235 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 78).
21 Eisenstein [A.14], MoMA-Archiv, New York.

and barghest cry. […] It was so very different to any birdcry he had ever heard before«. Der Schrei beunruhigt Clyde, und er fragt seine Reisegefährten, was das für ein Geräusch war. Als sich herausstellt, dass sie das Geräusch nicht bemerkt hatten, antwortet er: »Gee! That was a queer sound. It makes me feel creepy.«[22] Im Roman kehrt der unheimliche Vogel in dem Moment, in dem Clyde Roberta ermorden muss, mit seinem »haunting cry« zurück, und in diesem Moment verleiht Dreiser ihm eine lautmalerische Artikulationsform:

> Kit, Kit, Kit, Ca-a-a-ah!
> Kit, Kit, Kit, Ca-a-a-ah!
> Kit, Kit, Kit, Ca-a-a-ah![23]

Der Ruf des Vogels zwingt Clyde, sich über seine Anwesenheit in der Szene zu wundern: »What was it sounding—a warning—a protest—condemnation? The same bird that had marked the very birth of this miserable plan.«[24] Hier steht Clydes Interpretation – und Anthropomorphisierung – des Vogels in deutlichem Kontrast zum ansonsten realistischen Gewebe des Romans, seine Unwirklichkeit dient der Hervorhebung seines verwirrten Geisteszustands. Als der Ruf des Vogels ein drittes und letztes Mal ertönt, unmittelbar nach dem Mord, ist er die Totenglocke für Roberta und die Verurteilung von Clyde, die über den See schallt, »weird, contemptuous, mocking«.[25] In Dreisers Prosa wird die Unheimlichkeit der Szene verbal ausgespielt; in dem »Kit, kit, kit, Ca-a-a-ah!« des Vogels spüren wir eine phonetische, pseudo-semantische Struktur, während Clydes Gedanken, obwohl im Zustand geistiger Umnachtung gefasst, wohlüberlegt darauf aus sind, die Äußerung des Vogels zu entschlüsseln. Trotz der Irrationalität seiner Reaktion auf den Vogel bleibt die realistische Logik der Szene erhalten.

Indem Eisenstein das literarische Material seiner Filmwerdung zuführt, verleiht er dieser Interaktion eine noch ursprünglichere, prälogische Anmutung. In den Notizen des Regisseurs, in denen er (auf Russisch) die Mordszene entwickelt, sehen wir, wie der »Schrei des Vogels« (крик птицы) mit nachdrücklichen Pfeilen in die Szene eingefügt wird, zuerst mit Bleistift und dann in Maschinenschrift. Vor allem aber wird spätestens im Drehbuch deutlich, dass nicht Clyde (als Prisma, durch das der Zuschauer Zugang zur Geschichte findet) die Unheimlichkeit des Vogelschreis interpretieren muss, sondern dass die Zuschauer selbst ihn unmittelbar erleben: Der langgezogene Schrei durchdringt

22 Theodore Dreiser, An American Tragedy, New York 1925, Bd. 2, S. 42.
23 Ebd., S. 75.
24 Ebd.
25 Ebd., S. 78.

die Szene »während das Boot fast lautlos an den dunklen Kiefern vorbeifährt und Clydes Gesicht von dem Kampf in seinem Innern gequält wird.«[26] Eigentlich soll Clyde gar nicht auf den Ruf des Vogels reagieren, aber aufgrund der Prominenz, die ihm in seiner Isolation auf der Tonspur zukommt, ist der Filmzuschauer fast schon dazu gezwungen. Das zweite Mal taucht der Schrei auf, nachdem das Boot gekentert ist; er ertönt, während sowohl Clyde als auch Roberta sich unter Wasser befinden, rein physikalisch gesehen also *gar nicht in der Lage sind, einen Vogel zu hören*. Und wieder muss sich der Zuschauer mit dessen Unheimlichkeit auseinandersetzen. Schließlich präsentiert das Drehbuch zum dritten Mal »den langgezogenen, dröhnenden Schrei des weit entfernten Vogels«, der in diesem Fall über einer Folge von zwei Einstellungen erklingt. Die erste, eine Nahaufnahme, zeigt einen Strohhut, der »auf der spiegelgleichen Fläche des Wassers« schwimmt. Unmittelbar darauf folgt eine extreme Totale: »Die Wildnis des Waldes, die unbeweglichen Hügel. Dunkles Wasser, das kaum gegen das Ufer plätschert«.[27] Auch im dritten Fall ist es nicht Clyde, der als Adressat im Mittelpunkt des unheimlichen Vogels und seines Schreis steht, denn er taucht nicht auf, und es ist erst recht nicht Roberta, die für immer unter Wasser bleibt. Das Zielobjekt des unheimlichen Tons wurde auf subtile Weise vom Dreiser-Helden auf den Eisenstein-Zuschauer verlagert, der – wie sehr er auch auf die Möglichkeit des Vogelschreis als bloßes Signal einer leidenschaftslosen, zugleich unverkennbar an das menschliche Leid angrenzenden, von diesem jedoch unberührt bleibenden Natur eingestellt sein mag – diesem schlichten Schrei in Bildern begegnet, die von menschlicher Gewalt und psychischem Aufruhr geprägt sind. Der Betrachter taucht direkt in die unheimliche Atmosphäre ein, wobei das akustische Element mit einem Gefühl von Not und Bedrängnis aufgeladen ist, die, wenn die Montage gemäß Eisensteins Intentionen abläuft, von der eigenen Psyche des Zuschauers ausgehen würde.

Die zufällige Begleitung eines eindringlichen Vogelrufs auf der Tonspur des Films im Moment des Mordes und die Versuchung für den Zuschauer, den Klang als irgendwie bedeutungsvoll zu verstehen, sein Erscheinen als schicksalhaftes Omen am eigenen Leib zu erfahren, ist eine perfekte filmische Bewegung weg von der rationalen Verzweiflung in Dreisers Roman hin zur stimmungsbildenden Unlogik von Chestertons literarischer Technik. In Eisensteins Version wird das Publikum – und nicht die Figur – dazu gebracht, die Phänomene gemäß ›äußerer Bilder‹ zu interpretieren, verleitet durch den sorgfältig geplanten Zufall, der das fatale Unglück begleitet.

26 RGALI 1923–2-173, S. 80 f.
27 RGALI 1923–2-173, S. 82.

3. Denken als Handeln – Dostojewski

Der Mord an Roberta war, wie wir gesehen haben, der dramaturgische Kernpunkt von Eisensteins *An American Tragedy*. Und doch sind Clydes finstere Machenschaften im Drehbuch – seine Pläne, wie er Roberta an den See lockt, wie er es vermeidet, verdächtig zu wirken, wie er den Unfall inszeniert und wie er entkommt und unbemerkt in die Stadt zurückkehrt – für den Regisseur eindeutig weniger interessant als die Art und Weise, wie Clyde für sich zu dem Entschluss kommt, diesen Mord zu begehen, und sein subjektives Erleben des Augenblicks, in dem sich das schreckliche Geschehen ereignet.[28] Für Eisenstein besteht der entscheidende Aspekt des Mordes darin, dass er sowohl vorsätzlich als auch zufällig begangen wird. Um diese Grenze zwischen Handlung und Absicht zu überschreiten und Clyde in einen Raum der Verallgemeinerung zu drängen, in dem sein Weg zum Mord nicht nur als Parabel für die Verhängnisse des persönlichen Lasters fungiert, nimmt Eisenstein an diesem wichtigen dramatischen Wendepunkt des Romans eine einfache, aber grundstürzende Veränderung vor.

Das entscheidende Detail besteht darin, dass Clyde bei Eisenstein im letzten Moment beschließt, Roberta nicht zu ermorden. Und doch geht der Plan irgendwie unaufhaltsam ohne ihn weiter; sie fällt vom Boot und ertrinkt. Einige Jahre später erinnert sich Eisenstein an diese Änderung:

> Deshalb passte mir der Kulminationspunkt in Dreisers Roman überhaupt nicht.
>
> Ich musste Clyde *innerlich* »reinwaschen«, jedoch als bestrafungswürdig belassen. Mehrere Nächte zerbrach ich mir den Kopf – beim ungestümen Gezirpe der Zikaden im Gebüsch um unser Häuschen in Beverly Hills (Kalifornien). Bis die Konzeption endlich zugespitzt war. Im Boot wird Clyde den Gedanken an das Töten und seine Mordabsicht verwerfen.
>
> Dann passiert das Folgende.
>
> Clyde *schafft* es tatsächlich nicht, Roberta zu retten.

28 Einschlägige, auf den von Ivor Montagu in *With Eisenstein in Hollywood. A Chapter of Autobiography* (New York 1969) veröffentlichten Dokumenten basierende Lesarten dieser Mordszene finden sich bei Mandy Merck, Hollywood's American Tragedies. Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens, New York 2007; Keith Cohen, Eisenstein's Subversive Adaptation, in: The Classic American Novel and the Movies, hg. von G. Peary and R. Shatzkin, New York 1977, S. 240–45; sowie Lawrence E. Hussman, Squandered Possibilities. The Film Versions of Dreiser's Novels, in: Theodore Dreiser. Beyond Naturalism, hg. von Miriam Gogol, New York 1995, S. 176–200.

Faktisch ist er *unschuldig*.

Doch die Maschine des von ihm geplanten Verbrechens nimmt ihn in die Zange.

Der *nur in Gedanken* an der später aufgegebenen Absicht Schuldige trägt die Verantwortung für die Tat, als hätte er sie vollbracht, und in diesem Fall endet sein Leben tatsächlich *tragisch* auf dem elektrischen Stuhl.[29]

Diese geringfügige Änderung des Handlungsverlaufs des Helden hat immense Auswirkungen auf das Drehbuch; durch sie wird eine »tragische« (und äußerst erschütternde), aber realistische Kriminalgeschichte deutlich aufgewertet. Das paradoxale Ergebnis dieser subtilen Veränderung – der versehentliche, vorsätzliche Mord – unterstreicht auch das Gefühl eines strafenden Schicksals, durch das der Zuschauer die tragischen Folgen der Handlungen der Figur zu spüren bekommt. Es ist, als wäre Clyde von Anfang an zur Hinrichtung verurteilt und nicht als wäre es das Ergebnis des vertrauten Kreislaufs von Versuchung, Sünde und Gericht, in dem der primäre Mechanismus des Romans gelegen hatte.

Erst im Nachhinein erkannte Eisenstein, dass er mit diesem Adaptionsmanöver ungewollt einen Akt des »Dostojewski-ismus« am Dreiser-Text vollzogen hatte: Er hatte Clyde in eine Figur verwandelt, bei der eine metaphorische Übertragung zwischen Absicht und Handlung, zwischen Mordwunsch und tatsächlicher Tat stattfindet, die durch diese Übertragung gleichwertig werden. Dies, so stellte er später fest, geschieht in den *Brüdern Karamasow* auf die gleiche Weise: sowohl bei Iwan, dessen stiller und abstrakter Wunsch nach dem Tod seines Vaters sich in den tatsächlichen mörderischen Handlungen Smerdjakows niederschlägt, als auch bei Dmitri, der im entscheidenden Moment den Plan, seinen Vater zu töten, aufgibt, dann aber der Tat beschuldigt wird und bereitwillig die Schuld dafür auf sich nimmt. Dieses Zusammentreffen von Absicht und Handlung, die Gleichsetzung von Gedanke und Tat wie in Dostojewskijs Roman dient dazu, eine Atmosphäre zu schaffen, welche die einfache Kausalität des Realismus untergräbt, die unsichtbare Figur des Schicksals heraufbeschwört und im Fall von Clyde schließlich dazu führt, dass die Figur sich nicht mehr richtig verteidigen kann. So wie Dmitri Karamasow von den Schuldgefühlen überwältigt wird, die er empfindet, weil er Schritte *zur* Ermordung seines Vaters unternommen hat, ist Clyde von den extremen Schuldgefühlen gelähmt, die sich aus seinen nur wenige Augenblicke vor Robertas Tod

29 Eisenstein, Ein Kapitel über Dostojewski, S. 194 (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 409).

aufgegebenen Mordabsichten ergeben; und diese Schuldgefühle entsprechen denen, die er empfunden hätte, wenn er sie *tatsächlich* ermordet hätte.[30]

Der transitive Austausch zwischen Intention und Tat, zwischen dem Psychologischen und dem Materiellen, wird in einer späteren Szene mit dem inhaftierten Clyde und seiner Mutter veranschaulicht. Dieser Moment zeigt nicht nur, dass die wechselseitige Durchdringung von Handlung und Absicht über Clydes eigenes subjektives Trauma hinauswirkt und dabei die christlichen Werte seiner Mutter einbezieht. Er bringt auch Eisensteins Vorstellung von den Möglichkeiten des Tonfilms perfekt zum Ausdruck. In der Todeszelle wird der trostlose Clyde in der Umarmung seiner Mutter in einen infantilen Zustand zurückversetzt:

> »Alles wird gut, Clyde«, singt sie und streichelt den Kopf in ihrem Schoß. »Alles wird wieder gut. Du hast es nicht getan. Du hast es nicht getan.«
>
> »Ja, Mami, ich war es nicht.« Die Wärme ihres Glaubens, die Zärtlichkeit ihrer schützenden Hand, ihre beruhigende Stimme umhüllen Clyde. Er ist das Kind der vergangenen Jahre.
>
> »Du hast es nicht getan. [...] Mein Junge würde so etwas nie denken.«
>
> Clyde kuschelt sich enger an sie. Die Anspannung seiner langen Tortur ist verflogen. Seine Seele entspannt sich. Die tröstende Hand streichelt ihn.
>
> »Ich habe darüber nachgedacht, Mami«, sagt Clyde. Und die Liebkosung der Mutter wird langsamer, ihre Finger sind steif geworden und ihr Gesicht starr. Und Clyde reibt seine Wange an den Händen, die jetzt aus Holz sind.
>
> »Aber ich habe es nie, nie, nie getan, Mami.«[31]

Der kritische Gegensatz zwischen *Denken* und *Handeln* tritt hier mit Nachdruck zutage. Die Spannung zwischen den beiden Konzepten – dem psychologisch-subjektiven und dem materiell-objektiven – erscheint als eine große Kluft, die abwechselnd aufbricht und überbrückt wird. Eisenstein fasst die Ansicht der Mutter über der Gleichwertigkeit von Gedanken und Handlungen als religiöse Starre, als Parodie der Dialektik (»die christliche Sophistik von der Einheit des Idealen [einer Tat in Gedanken] und des Materiellen [einer Tat *de facto*]«) und

30 Im Zusammenhang seiner Diskussion des »Dostojewski-ismus« seiner Adaption, der Form des metonymischen Gleitens zwischen Denken und Handeln, verweist Eisenstein auch auf Honoré de Balzacs Erzählung »L'auberge rouge« von 1831, in der ein junger Chirurg einen Mord plant, es sich anders überlegt und von Schuldgefühlen geplagt wird, nachdem der Mord von einer anderen Figur ausgeführt worden ist. Wie Clyde kann er sich, als er verhört wird, nicht gegen den Mordvorwurf verteidigen. Vgl. Eisenstein, Ein Kapitel über Dostojewski, S. 192.

31 RGALI 1923–2-1–173, S. 129 f.

nutzt sie als Anstoß für die finale Tragödie des Films.[32] Durch das Eingeständnis der *inneren* Schuld ihres Sohnes (der Gedanke an Mord) am Boden zerstört, ist die Mutter nicht in der Lage, die Frage des Gouverneurs nach ihrer Meinung über Clydes *tatsächliche* Schuld oder Unschuld überzeugend zu beantworten, als sie versucht, für einen Aufschub der Hinrichtung zu plädieren. Gerade in dem Moment, in dem sie die Gelegenheit erhält, ihr letztes Plädoyer zu halten, gibt Eisenstein mit einem subtilen audiovisuellen Kontrast einen eindrucksvollen Einblick in ihr Inneres: Als der Gouverneur sie fragt, ob sie ihm »aus tiefster Seele« sagen könne, ob ihr Sohn unschuldig sei, setzt sie an zu einer Antwort, hält dann aber mit großen Augen inne und hört in ihrem Kopf (ebenso wie das Publikum auf der Tonspur) Clydes Stimme, die zugibt: »Ich habe darüber nachgedacht, Mami«, und ist nicht in der Lage, weiterzusprechen. Allein der Gedanke, dass Clyde *sich vorstellen konnte,* Roberta zu ermorden, macht seine Mutter unfähig zu einer entscheidenden Handlung. Ohne das Gnadengesuch der Mutter hat der Gouverneur keinen Grund, die Hinrichtung aufzuschieben, und Clydes tragisches Schicksal, sein Weg auf den elektrischen Stuhl, ist besiegelt.

Da die Kategorien von Denken und Handeln nahezu ununterscheidbar geworden sind, eröffnet das Drehbuch Eisenstein nun einen Weg, die einfachen Realitäten von Dreisers Vorlage zu verschränken. Clyde hat Roberta nicht umgebracht, und doch ist er an ihrem Mord schuldig; die transitiven Prozesse von Schuld und Unschuld bei Dostojewski werden in Eisensteins Drehbuch dialektisch, unlösbar. Das Drehbuch als Form kann diese Spezifika nur andeuten: Seine sinnlich intensiven Beschreibungen werden uns als Lesern letztlich nur in einem literarischen Format vermittelt, das die spätere Umsetzung durch audiovisuelle Medien auslösen soll. Die niederschmetternde Auflösung, die wir in Eisensteins *An American Tragedy* lesen, muss man sich mithin in einer projizierten sinnlichen Konkretion vorstellen, wie sie nur in einem voll ausgestatteten Kino möglich und mit den Mitteln audiovisueller Kontrapunktik umsetzbar wäre: mit einer Kamera, die tatsächliche Taten aufzeichnet, und einem Mikrofon, das jene registriert, die nur gedacht werden.

4. Die Apotheose der Literatur im Film

Eisensteins Montageliste für die Mordszene vom 28. September 1930 folgt einem strengen Muster audiovisueller Alternierung und präsentiert eine hypnotische Pendelbewegung zwischen der physischen Welt, der äußeren Rede,

32 Eisenstein, Help Yourself!, S. 233 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 75).

dem Nichts und der inneren Rede – immer wieder geht es im Vorfeld des Mordes durch diesen Kreis.[33] Die Einstellungen der Szene sollen sich abwechseln: Clyde rudert, Dialog mit Roberta, Blackout, Clydes innerer Monolog, aus dem Blackout heraus, mehr Rudern, mehr Dialog, wieder Blackout, mehr innerer Monolog und so weiter. Dieses Muster setzt sich zyklisch mehrmals fort und hält die Spannung zwischen Clydes innerer Psyche und seiner Existenz in der Außenwelt, mit Roberta im Boot, aufrecht. Es erinnert daran, dass die Gegenüberstellung von Innerem (Essenz) und Äußerem (Oberfläche), das Leitprinzip in allen oben genannten Beispielen literarischer Umschreibungen, nirgends so nachdrücklich zur Geltung kommt wie in dem Mittel, das Eisensteins Ansatz an dieses Filmprojekt überhaupt erst motivierte: Clydes innerer Monolog.

An den Rand dieser Liste von Einstellungen notiert Eisenstein ganz oben rechts auf Englisch:

> Внутренний монолог [*innerer Monolog*]
> Why not??!
> Joyce in literature,
> O'Neill in drama,
> We in cinema!
> In literature – good,
> In drama – bad,
> In cinema – best.[34]

An diesem Höhepunkt in der Struktur des Films hält Eisenstein inne, um selbst einen ekstatischen Moment zu erleben: Im Prozess des Drehbuchschreibens ist ihm einmal mehr klar geworden, dass das Medium Film – unter Ausschluss aller anderen Medien – in einzigartiger Weise geeignet ist, das Mittel des inneren Monologs wirksam werden zu lassen. Was etwa James Joyce in dieser Hinsicht leistet, kann trotz seiner Vortrefflichkeit nur »innerhalb des grausamen Rahmens der Grenzen der Literatur« ausgeführt werden.[35] Aus Eisensteins Ablehnung von Eugene O'Neill geht sogar noch deutlicher hervor, dass der Versuch des Theaters, den inneren Monolog zu verwenden, absurd wirkt.

33 RGALI 1923–2-175, 1, S. 4.

34 RGALI 1923–2-175, 1, S. 4. Man vergleiche dies mit Eisensteins späterer Aussage von 1943: »Ich vermute, dass es nicht so ist, dass [der innere Monolog als Struktur des sinnlichen Denkens] ausschließlich in kinematographischen Werken möglich ist, sondern nur, dass er in ihnen am vollständigsten, am lebendigsten und am besten zugänglich ist« (Eizenshtein, *Metod*, Bd. 1, 123).

35 Eisenstein, Help Yourself!, S. 235 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 78).

Solche aphoristischen Randbemerkungen finden ihren Widerhall in Eisensteins späteren Aussagen zum inneren Monolog in »Help Yourself!«:

> Die Kamera glitt »in« Clyde hinein, sie begann, den fieberhaften *Gedankengang* akustisch und visuell zu fixieren, abwechselnd mit der äußeren Handlung – dem Boot, dem Mädchen, das ihm gegenübersaß, seinen eigenen Handlungen. […] Selbst die Literatur ist in dieser Hinsicht nahezu machtlos. Sie beschränkt sich entweder auf die primitive Rhetorik von Dreisers Schilderung von Clydes innerem Geschwätz oder auf die noch schlimmere Unwahrheit der pseudoklassischen Tiraden von O'Neills Helden, die in »Nebengesprächen« sekundäre Monologe führen, die offenbaren, »was sie denken« (*Strange Interlude*).[36]

In Eisensteins filmischer Kollision zwischen Audio und Video, zwischen Subjektivem und Objektivem, scheinen die Werkzeuge des Filmemachens frühere Grenzen der Darstellung durchbrochen und das Sensorium radikalisiert zu haben.[37]

Für Eisenstein hängt die Überlegenheit des Kinos als Domäne des inneren Monologs von der Struktur einer Tonspur ab, die parallel zum sichtbaren Bild und oft in einem schrägen Winkel zu ihm verläuft. Das Bild eines Gesichts, einer Oberfläche zu zeigen und diesem Bild einen Ton gegenüberzustellen, suggeriert hier, dass dieser Ton im Verhältnis zur Oberfläche das Innere bezeichnet. Darüber hinaus wird die Sicht der Subjektivität, wie sie in der jeweiligen Szene dargestellt wird, mit dem gesamten Arsenal kinematographischer Techniken untermauert: eine rhythmische Handlungssequenz, ein Dialog, ein Blackout, ein innerer Monolog, eine subjektive Sicht, die sich zusammenfügt, mehr Handlung und so weiter. Als Eisenstein 1930 sein Drehbuch für *An American Tragedy* um das Mittel des inneren Monologs herum strukturierte, war er gewiss nicht der einzige Filmemacher, der das Potenzial des Tonfilms für die Darstellung des Innenlebens von Figuren erkannte. Alfred Hitchcock setzte 1930 in seinem Film *Murder!* seine ganz eigene Technik des inneren Monologs ein, und

36 Ebd., S. 234 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 77). O'Neills 1928 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnetes Stück besteht aus Selbstgesprächen, die von den Schauspielerinnen und Schauspielern in häufigen Unterbrechungen ihrer Handlungen auf der Bühne vorgetragen werden.

37 Die Terminologie, die Eisenstein verwendet, um die gleitende Bewegung der Kamera in Clydes Innerlichkeit zu beschreiben, basiert auf demselben russischen Wort, das er einige Absätze später verwendet, um das »Gleiten« (скольже́ние) des inneren Monologs zwischen dem objektiven und dem subjektiven Bereich zu beschreiben. Vgl. Eisenstein, Help Yourself!, S. 235 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 77).

es dauerte nicht lange, bis der Impuls, die Gedanken einer Figur durch einen Voiceover-Dialog darzustellen, so alltäglich wurde, dass er zum Klischee verkam. Eisensteins Experimente mit filmischer Subjektivität knüpfen zu gleichen Teilen an Zolas Diffusion, Chestertons Atmosphäre und Dostojewskis Transitivität an. Seine Umsetzung des inneren Monologs ist jedoch nicht nur im Licht einer plötzlichen Befreiung zu betrachten, die der illustrative Synchronton von früheren formalen Beschränkungen gewährt. Vielmehr ist ihr eine Dialektik von Altem und Neuem eigen, bei der das ausgefeilte Montagebild durch eine Tonkomponente zusätzlich verkompliziert wird. Deren Ziel besteht gerade nicht darin, das Bild, das sie begleitet, zu erklären, sondern es zu erweitern und zu eskalieren. Es liegt zweifellos eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass Eisenstein diese Apotheose der Methode erreichte, indem er sich ein ganzes Arsenal literarischer Techniken aneignete und sie in filmische Techniken umgestaltete – und dass wir nur ein Drehbuch haben, das suggestive literarische Artefakt der Filmproduktion, um diese filmischen Verfahren zu rekonstruieren. Erinnern wir uns noch einmal an das handgezeichnete Bild von Roberta, mit dem dieser Beitrag beginnt und das auf Eisensteins Drehbuch verweist. Ihre dunkle Gestalt schwebt über dem schwarzen Wasser, eingeklemmt zwischen zwei Regieanweisungen: »pause – fade out« und dann »fade in«. Zwischen diesen tintenfarbenen Aus- und Einblendungspunkten liegt ein Höhepunkt von Eisensteins Experimenten: die audiovisuelle Illustration psychologischer Subjektivitäten und Irrationalitäten innerhalb der überwältigend objektiven und rationalen Ordnung des Kinos und seiner materiellen Komponenten.

Übersetzung aus dem Englischen: Michael Wedel und Johannes von Moltke

FREDERIK LANG

ZUR PUBLIKATION UNGEEIGNET – UND ZUR VERFILMUNG? ÜBER EINIGE DREHBÜCHER IM ARCHIV DES LITERARISCHEN COLLOQUIUMS BERLIN

1. Der Kompass der Avantgardisten. Die Ziele der Filmarbeit des LCB

Im Anschluss an die Fernsehausstrahlung von *In-Side-Out* (1964), dem ersten vom Literarischen Colloquium Berlin (LCB) produzierten Kurzfilm, fand am 14. Oktober 1965 in einem Studio des Senders Freies Berlin (SFB) eine Diskussionsrunde statt.[1] Ihr Titel: »Der Kompass der Avantgardisten. Fragen nach den Grundsätzen und Zielen der Filmarbeit des Literarischen Colloquiums Berlin an Walter Höllerer und Wolfgang Ramsbott«. Zum Gespräch eingefunden hatten sich Walter Höllerer, Professor für Literaturwissenschaft an der Technischen Universität Berlin und Initiator des LCB, Wolfgang Ramsbott, Experimentalfilmemacher und seit Sommer 1964 Leiter der Filmabteilung des LCB, sowie Ernst Schnabel, Schriftsteller, Redakteur und Moderator der SFB-Sendung »Die literarische Illustrierte«. George Moorse, der Autor und Regisseur von *In-Side-Out*, war nicht anwesend.

Im Laufe des Gesprächs erwähnt Höllerer, dass das LCB in Kürze den Schritt vom Kurzfilm zum abendfüllenden Spielfilm wagen möchte und Moorse damit beauftragt habe, dafür ein Drehbuch zu schreiben. Schnabel fragt daraufhin: »Stellen Sie sich vor, ich wäre der Lektor eines literarischen Verlages, bekäme das Drehbuch in die Hand […]. Was würde ich, der ich reiner literarischer Lektor bin und vom Film nichts verstehe, zum Drehbuch von George Moorse gesagt haben?«

Höllerer erwidert darauf: »Ich habe das Drehbuch gelesen. Ich würde als Lektor damit nichts anfangen können. Ich würde dieses Drehbuch niemals so

1 Vgl. ausführlich zur von 1964 bis Anfang der 1990er Jahre bestehenden Filmabteilung des LCB: Optische Literatur. Die Filmabteilung des Literarischen Colloquiums Berlin (Filmblatt-Schriften, Bd. 12), hg. von Frederik Lang und Jutta Müller-Tamm, Berlin 2023. Im vorliegenden Text werden Materialien erschlossen und vertiefend ausgewertet, die im Band *Optische Literatur* keine Berücksichtigung finden konnten. Der vergleichende Fokus auf die Drehbucharbeit im LCB ermöglicht darüber hinaus neue Erkenntnisse über die Aktivitäten seiner Filmabteilung.

© 2025 Frederik Lang, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-016 | CC BY-NC-ND 4.0

drucken wollen, wie es geschrieben ist, denn ich glaube, erst durch die Realisation von Moorse wird daraus etwas, was man sich als etwas Entdeckendes und den Horizont Erweiterndes vorstellen kann.«

Schnabel hakt nach: »Aha. Also ohne die persönliche Kenntnis und die Kenntnis des Werks von Moorse, würden Sie nicht wagen, dieses Drehbuch anzunehmen?« Höllerer verneint: »Wenn mir ein X-Beliebiger dieses Drehbuch vorlegen würde, würde ich nicht aufgrund des vorliegenden Textes zu einer positiven Entscheidung kommen.« Daraufhin schaltet sich Ramsbott ein: »Ich würde sogar noch weiter gehen und sagen, dass ich es nicht positiv entscheiden würde, bevor ich nicht wüsste, wer die Kamera macht, […] und wie und in welchem Rahmen und von wem die ganze Sache produziert wird. Ob die völlige Freiheit, die wir in unserem Rahmen garantieren können …« Schnabel fällt ihm ins Wort: »Das Buch allein sagt nichts?« – »Das sagt nichts«, stimmt ihm Ramsbott zu.

Schnabel kommt daraufhin auf die Entstehung von *In-Side-Out* zu sprechen, den er zuvor bereits als »optisches Gedicht« bezeichnet hatte. Begeisterte Rezensenten hatten nach der Premiere auf den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen geschrieben, der Film sei ein »phantastisches Abrakadabra und erotisches Delirium«,[2] Moorses »Bilder, in furioser Folge durcheinandergewirbelt, reflektieren Stimmungen und Gefühle, kaum noch Handlungen […]. Die Kamera ist für ihn Spielzeug und Waffe zugleich. Sie entgleitet ihm nie.«[3] Beinahe prophetisch in Bezug auf Höllerers Pläne heißt es in einer Besprechung: »Wenn Moorse den Atem für einen langen Film hat, so dürfte bei seinem filmischen Temperament noch einiges zu erwarten sein.«[4] Denn der 16minütige Kurzfilm *In-Side-Out* war die erste Regiearbeit von Moorse überhaupt, der zuvor nur einige Kurzgeschichten in diversen Zeitschriften veröffentlicht hatte.[5]

Innerhalb des LCB war allerdings schon allein aus ökonomischer Hinsicht absehbar, dass ein Langfilm nicht mehr aus Eigenmitteln finanzierbar wäre, wie noch bei den ersten Kurzfilmen *In-Side-Out*, *Abends, wenn der Mond scheint* (1965, Regie: Helmut Herbst, Drehbuch: Peter Rühmkorf) und *Flowers ist sein*

2 Enno Patalas, Filme in Oberhausen. Deutschland (West), in: Filmkritik 4 (1965), S. 225.

3 Christa Maerker im Spandauer Volksblatt vom 30.10.1964. Zit. nach Information Nr. 3 über die Arbeit des Filmstudios. April 1965. XI. Westdeutsche Kurzfilmtage 1965 in Oberhausen. S. 4. Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg (LSR), Nachlass Walter Höllerer 03WH/DJ/C/5,38c.

4 Richard Schweizer in der Neuen Zürcher Zeitung vom 17.3.1965. Zit. nach Ebd.

5 Später gesammelt publiziert als: George Moorse, A Duck May Be Somebody's Mother, New York 1967.

Name (1966, Regie: Peter Paul Bergman und Wolfgang Ramsbott). Letztgenannter Film, der sich zum Zeitpunkt der Fernsehdiskussion gerade in der Postproduktion befand, entstand sogar auf Basis eines »richtigen« Drehbuchs, das der US-amerikanische Autor Bergman im Rahmen des LCB-Workshops »Dramenschreiben« im Sommer 1964 entwickelt hatte und das auszugsweise in der von Höllerer mitherausgegebenen Zeitschrift *Akzente* veröffentlicht wurde.[6] Moorse hingegen hatte wohl nur ein paar Ideenkomplexe skizziert, auf denen basierend dann *In-Side-Out* improvisiert wurde, wie Ramsbott auf Schnabels Frage nach einer Drehbuchvorlage erläutert.[7]

Schließlich kommt Ramsbott aber auf eine Nachfrage Schnabels nach Moorses Umgang mit der eigenen Drehbuchvorlage zum entscheidenden Punkt: »Das Problem ist nicht, dass Moorse nichts mit seinem Drehbuch anfangen kann, sondern das Problem ist tatsächlich, und vor dem stehen wir ja, sobald wir irgendwo ein Drehbuch einreichen, anderen Leuten klarzumachen, was eigentlich daraus werden wird.« Benannt ist damit ein wesentlicher Zweck des von Moorse verfassten Drehbuchs für einen abendfüllenden Spielfilm: Bei Entscheidungsgremien wie Fernsehsendern oder Förderinstitutionen finanzielle Mittel einzuwerben. Für die Filmabteilung des LCB ist dies eine so schwierige wie existenzielle Frage. Denn die Filmabteilung wurde mit der Idee eingerichtet, den Filmschaffenden möglichst so viel auktoriale Freiheit zu gewähren, wie sie auch ein Lyriker oder Romancier vor einem weißen Blatt Papier hat.[8] In einem kostspieligen Medium wie dem Film ist dies eine beinahe utopische Haltung.

6 Peter Paul Bergmann [sic!], Wolfgang Ramsbott: *Flowers ist sein Name*. Auszug aus einem Film-Scenario, in: Akzente 1 (1965), S. 32–39. Der fertige Film unterscheidet sich vom publizierten Drehbuch.

7 Moorse selbst hatte dazu geschrieben: »Das Drehbuch enthält eine Impression von Visionen und Bildern. Handlung und der Einsatz der Kamera werden mit Fortschreiten des Filmes zumeist improvisiert.« George Moorse: Kurzfilm *In-Side-Out*. LSR, 03WH/DB/2,13. Das »Drehbuch« ist im LCB-Archiv nicht überliefert. Das LCB-Archiv befindet sich als Dauerleihgabe im Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg und wird derzeit mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft erschlossen.

8 Höllerer propagierte einen erweiterten Literaturbegriff, der Visualität, Technikbewusstsein und »die notwendigen Zusammenhänge zwischen Literatur und Film« mit einschloss. Der modernen Literatur und des modernen Films wohlgemerkt, deren »Weltdarstellung und Weltperspektive« sich laut Höllerer entsprechen, wie er in seiner Begrüßung zur Fernsehausstrahlung der ersten Ausgabe der Veranstaltungsreihe »Veränderung im Film« am 9.12.1966 erläuterte. Vgl. weiterführend Frederik Lang und Jutta Müller-Tamm, Optische Literatur. Film im Literarischen Colloquium Berlin, in: Optische Literatur, S. 5–10, sowie Frederik Lang, Das LCB im Fernsehprogramm des SFB 1965/66. *Die literarische Illustrierte* und *Optische Literatur – Veränderungen im Film*, in: Ebd., S. 33–51.

Bei dem in der Fernsehdiskussion erwähnten Drehbuch von Moorse dürfte es sich um das Projekt »Sieben Frauen« handeln, das beim Kuratorium Junger Deutscher Film eingereicht wurde und die Jury überzeugte.[9] Der 1967 fertiggestellte Film trägt den Titel *Kuckucksjahre*. Es ist eine Art Langfassung von *In-Side-Out* oder »die Luxusausgabe eines underground-Films«,[10] wie Uwe Nettelbeck schreibt, ein »Kuckucksei, das den Fördergremien ins Nest gelegt wurde«.[11] In Form eines Bildungsromans der Swinging-Sixties-Pop-Kultur »verfolgt *Kuckucksjahre* seinen Protagonisten Hans (Rolf Zacher), wie er rast- und ruhelos durch die verlogene Konsumgesellschaft der 1960er Jahre taumelt, sich von einer Frauengeschichte in die nächste stürzt, sich an vermeintlichen Vorbildern abarbeitet, Autoritäten in Frage stellt«.[12]

Kuckucksjahre war allerdings nicht der erste abendfüllende Spielfilm, den das LCB realisieren konnte. Moorse hatte sich gewissermaßen selbst überholt und in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk zuvor die Kleist-Verfilmung *Der Findling* (1966) gedreht, ebenfalls nach eigenem Drehbuch.[13] Kleists verwickelte Erzählung vom Waisenjungen Nicolo, von Intrigen, Machtspielen und Mord, wird hier in eine dystopische Gegenwart oder gar Zukunft verlegt. Mit unterkühlten Bildern voll Strenge und Klarheit bildet der Schwarz-Weiß-Film *Der Findling* damit ein Gegenstück zu seinem verspielten und knallbunten Nachfolger *Kuckucksjahre*. Und gerade aus dieser Unterschiedlichkeit der Stimmungen, der Rhythmen wie der Bildgestaltung der beiden Filme – die wie schon *In-Side-Out* vom Kameramann Gérard Vandenberg fotografiert wurden – lässt sich ein Rückschluss auf die Grenzen von Drehbüchern ziehen. Diese Unterschiede sind dort nämlich nur zu erahnen.

9 Weder die Erstfassung von 1965 noch das eingereichte Drehbuch sind im LCB-Archiv überliefert, dafür aber die von Moorse gemeinsam mit Klaus Lea geschriebene Drehfassung von 1967.

10 Uwe Nettelbeck, Zeit, von neuen Filmen zu träumen. Die Berliner Filmfestspiele 1967, in: Die Zeit 27 (7.7.1967).

11 Michael Töteberg, »Ganz dichterisch, wenn auch zugleich ganz filmisch«. George Moorse und die Anfänge der Filmabteilung im Literarischen Colloquium Berlin, in: Optische Literatur, S. 13–32, hier S. 26.

12 Till Kadritzke, Nieder mit der Wirklichkeit oder LSD vom LCB. *Kuckucksjahre* (1967) von George Moorse, in: ebd., S. 67–71, hier S. 67.

13 Das Drehbuch zu *Der Findling* ist im LCB-Archiv erhalten.

2. Wolfgang Bauer, Uwe Brandner und der Drehbuchwettbewerb des LCB 1967

Parallel zur Entstehung der beiden Langfilmprojekte von Moorse initiierte das LCB einen offenen Drehbuchwettbewerb.[14] Unter den mehr als 40 bis Mai 1967 eingereichten Exposés findet sich auch ein Text des österreichischen Schriftstellers Wolfgang Bauer. An Walter Hasenclever, den Programmleiter des LCB, schreibt Bauer, dass er »gerade an einer Sache herumspiele, die [er] zwar schon in Prosa (*Der Fieberkopf*)[15] probiert habe, jetzt aber auch fürs Theater machen wollte und nicht konnte – Film wäre aber sehr geeignet.«[16] Anschließend schildert er seine Grundidee: »Ein paar Stichworte: Jeder ist die anderen; im Film so dargestellt, daß jeder immer nur sich selbst sieht – mit der Stimme und den Gebärden des anderen. Ein totales Spiegelkabinett in bezug auf die äußere Erscheinung. Die Kamera macht gewiß klar, aus wessen Blickwinkel sie gerade aufnimmt. Die Story: Besuch eines Herren bei einer Familie, der er diese Filmidee erzählt.«

In der Wahl des Dreh- und Handlungsortes passt sich der in Graz lebende Bauer der ausschreibenden Institution an: »Schauplatz: Der Flughafen Berlin-Tempelhof. Der Einfachheit und der Wirkung halber ist die Wohnung der Familie (Der Mann ist vielleicht Autor oder ein Filmer, hübsche, schlanke, blonde Frau, fünfjähriger Sohn) auf dem Flughafen (ohne Wände, nur mit komplettem Inventar) aufgestellt. Es gibt vielleicht drei Zimmer, Betten, Kühlschrank, Fernseh-Apparat, Küche, WC und dergleichen mehr. Wind wäre gut.«

Anhand einer groben Handlungsskizze versucht Bauer das Prinzip des »Spiegelkabinetts« zu erläutern:

> Die Frau macht sich an Gläsern und Flaschen zu schaffen, raucht, eine Wilson Pickett-Platte läuft, der Sohn schreibt Schulaufgaben. Flugzeuge landen und starten. Ein Dialog zwischen Mutter und Sohn, wobei die Mutter immer zu ›sich‹ spricht, also zu ihrem Körper, der Schularbeiten schreibt; der Sohn redet zu sich, sieht sich Gläser wischen, rauchen, zur Platte wippen.

14 Vgl. ausführlich Frederik Lang, Der Drehbuchwettbewerb des LCB. *Entwicklungen* (1969) und *Blinker* (1969), in: Optische Literatur, S. 73–81. Die zum Drehbuchwettbewerb eingereichten Materialien von Wolfgang Bauer konnten im vorliegenden Text erstmals vergleichend mit dessen publizierten Texten ausgewertet werden.

15 Bauers *Der Fieberkopf. Roman in Briefen* wurde noch im selben Jahr 1967 im Verlag Bärmeier & Nikel (Frankfurt am Main) veröffentlicht. Er besteht aus dem Briefwechsel zweier Freunde, die sich – wie sich am Ende herausstellt – in ein und demselben Kopf befinden.

16 Bauer an Hasenclever, undatiert. LCB-Archiv. Die folgenden Zitate ebd.

> Die Stimmen bleiben fix; also wird die Mutter, die Schulaufgaben schreibt, mit der Stimme des Sohnes antworten, der rauchende und Gläser wischende Bub mit der Stimme der Mutter; sind beide im Bild, haben sie ihre eigenen Stimmen.

Sicher, dass er verstanden wird, scheint sich Bauer nicht zu sein: »Ich hoffe, daß ich mich klar genug ausgedrückt habe, dies ist nämlich das Prinzip, das, was immer jetzt kommt, beibehalten wird.« Er fährt mit der Handlung fort:

> Es kommt jetzt der Mann nach Hause. (Auch er sieht sich im Sohn und in der Mutter – jetzt sieht sich also jeder schon zweifach in verschiedenen Situationen, mit verschiedenen Stimmen). Alltagsgespräch; mit welchem Flugzeug wohl der Freund ankommt. Man trinkt, ist freundlich, lustig. Man ist sogar besonders freundlich! Ja, der ganze Dialog muß in stiller, feiner, beinahe ironischer Freundlichkeit verpackt sein! Jetzt kommt dann mit dem Flugzeug der Freund aus Frankfurt oder Zürich. (Jetzt sehen sich alle in drei verschiedenen Versionen). Er erzählt kurz diese Filmidee, nimmt zwei Drinks und verabschiedet sich wieder freundlichst, fliegt wieder mit einer Maschine davon.

Auch den visuellen Stil des angedachten Films deutet Bauer bereits an: »Daß die Filmidee des Mannes die Idee dieses Films ist, wird ganz unaufdringlich dargestellt […]. Die Kamera bleibt objektiv und freundlich. […] Alles ist nett und selbstverständlich; nur ein bißchen soll man die Absicht des Films merken. Mehr will ich ins Exposé nicht hineinpfropfen.«

Das LCB ist offenbar angetan von Bauers Idee und lädt ihn zusammen mit elf weiteren Personen für das erste Juliwochenende 1967 zu einem Drehbuchkolloquium nach Berlin ein.[17] Im nächsten Schritt sollen bis zum 1. Oktober fertige Drehbücher ausgearbeitet werden; 1.000 DM sind dabei als Honorar für eine Vorlage zu einem Langfilm vorgesehen, 600 DM für einen Kurzfilm. Nach einem Erinnerungsbrief von Hasenclever vertröstet Bauer diesen zunächst auf den 15. Oktober, da er für eine Aufführung am Landestheater Hannover sein Stück *Magic Afternoon* überarbeiten müsse.[18] Kurz darauf erhält Hasenclever

17 Vgl. Bauer an Hasenclever, 9.6.1967, und Hasenclever an Bauer, 16.6.1967, LCB-Archiv. Eingeladen waren darüber hinaus Uwe Brandner, Eike Barmeyer, Jürgen Drese, Erling Eichholz, Eva Häussler, Jan Huber, Josef J. Kristof, Manfred Salzgeber, Ingeborg Schober und Walter Ziegler.

18 Vgl. Hasenclever an Bauer, 25.9.1967, und die undatierte Antwort von Bauer, LCB-Archiv. Die Uraufführung des Stücks wird erst am 12. September 1968 stattfinden, bedeutet für Bauer aber schließlich den internationalen Durchbruch als Dramatiker.

einen weiteren Brief, in dem Bauer schreibt: »[…] mit der geplanten Idee (Tempelhof etc.) komme ich bis zum 15ten sicher nicht hin. […] Zur geplanten Sache fehlt mir noch ein richtiger ›Aufhänger‹ für die Idee der vertauschten Körper, Stimmen, Menschen. Ich habe alles klar vor mir, aber ich kann nicht richtig einsteigen.«[19] Stattdessen schickt er ein Drehbuch mit dem Titel *Der Schiedsrichter*, »eine Erzählung von mir filmisch bearbeitet«.[20] Es handelt sich um eine Adaption der Kurzgeschichte *Tor und Tod. Bericht über den letzten Lebensabschnitt des Fußballschiedsrichters Dr. Gustl Stowasser.*[21]

Die Handlung von Vorlage und Drehbuchadaption sind identisch, einige Episoden sind aber unterschiedlich stark auserzählt und teilweise bereits in Bildbeschreibungen übersetzt. Es geht um den Verfall des Schiedsrichters Dr. Gustl Stowasser – Verwaltungsjurist und einst Fußballer, inzwischen aber »gealtert und verfettet«[22] – nachdem er seine Frau Emily in flagranti mit seinem besten Freund, dem Linienrichter Edi Stampfer erwischt hat. Edi war nicht der einzige Gast bei Emily, und »jetzt, wo die Sache einmal heraus ist, macht sie erst recht keinen Hehl daraus,«[23] erläutert im Drehbuch der Kommentar und fährt einige Einstellungen später fort:

> Jetzt geht es abwärts mit Dr. Gustl Stowasser. (Es folgen in rascher Abfolge, wild durcheinander gewirbelt ohne Rücksicht auf Zeit und Ort, viele Beispiele von Stowassers Abstieg […]:) Stowasser betritt eine Kneipe, trinkt, betritt eine andere, verkommenere, sitzt zwischen ausgemergelten Gestalten, erzählt ihnen Witze, torkelt durch die Straßen […] er singt vor erleuchteten Fenstern, pöbelt Frauen an, schoppt sich in überfüllte, dampfende Frühlokale hinein, ißt Bohnensuppe – immer wieder dazwischengeschnitten: Fußballmatches, die er leitet, wie er von Mal zu Mal schwerer läuft […] wie er nach Hause kommt, Emily schlägt, wie sich seine Wohnung von Einstellung zu Einstellung verfeinert […] wie Emily hübscher wird, (Dies seien nur einige Tips, die den Kameramann zu einer genialen Montage anregen sollen.)[24]

19 Bauer an Hasenclever, undatiert, Anfang Oktober 1967, LCB-Archiv.
20 Ebd.
21 Erstveröffentlicht 1966 in der Zeitschrift *Protokolle*, S. 83–93; hier zitiert nach Wolfgang Bauer, Werke, Bd. 6: Kurzprosa, Essays und Kritiken, Graz 1997, S. 53–61. Das im LCB-Archiv erhaltene 26-seitige Drehbuch *Der Schiedsrichter* ist in der Werksausgabe nicht enthalten.
22 Bauer, Tor und Tod, S. 53.
23 Bauer, Der Schiedsrichter, S. 7.
24 Ebd., S. 8 f.

Gustl Stowassers endgültiger Absturz geschieht beim »Cup-Finale«. Volltrunken und viel zu spät trifft er im Stadion ein. In der Vorlage wird sein Zustand deutlich ausführlicher und wortgewaltiger beschrieben, in der Adaption wird dies übersetzt in eine Parallelhandlung zwischen dem vollen Stadion und der Kneipe, in der er sich besäuft. Das Spiel wird zum Desaster. Die Wahrnehmungsebenen vermischen sich. Die Spieler auf dem Platz sieht Gustl plötzlich in Emilys Bett. Zweimal pfeift er unvermittelt ab und gibt Elfmeter. Das Publikum stürmt schließlich den Platz: »[…] sie fielen über den Schiedsrichter her und verhauten und zerschlugen ihn und ließen nicht eher von ihm ab, bis er reglos, überall blutend, mit eingeschlagenem Kopf und ausgeschlagenen Zähnen im Mittelkreis lag und keinen Ton mehr von sich gab.«[25] Im Drehbuch sind diese Szenen deutlich knapper und weniger bildhaft geschildert und werden vom Kommentar mit den lapidaren Worten beendet: »Als er wieder zu sich kam und als seine Wunden verheilt waren, erkannten die Ärzte, daß er im Gehirn einen Schaden erlitten hatte, der kaum reparabel war.«[26] Emily steckt ihn daraufhin in ein Sanatorium, die beiden Söhne gibt sie ins Heim, »um völlige Freiheit zu haben und ihren kleinen […] Familienbetrieb etwas großzügiger auszubauen.«[27]

In der Kurzgeschichte folgt nun die ausführliche Schilderung einer wüsten – und von Bauer sehr plastisch beschriebenen – Party mit Emily und all ihren Freiern aus der Fußballszene, die im Straßengraben in der Nähe des Stadions endet. Immer wieder hören sie ein Pfeifen und beschließen im Morgengrauen, ins verschlossene Stadion einzusteigen, nur um überrascht festzustellen, dass Gustl Stowasser allein auf dem Platz ein imaginäres Spiel leitet. Im Drehbuch wird die Party parallel montiert mit Aufnahmen aus dem Sanatorium, wo Gustl zunächst ein »Irren-Spiel«[28] aufstellt und schließlich aus der Anstalt ausbricht. Angefeuert von Emily und ihrer Entourage spielt Gustl das »Cup-Finale« noch einmal imaginär durch. Im Drehbuch ist dazu eine Vermischung der Bild- und Tonebenen vermerkt. Zu Bildern vom leeren Stadion soll mal der akustisch passende Widerhall, mal der Originallärm aus dem »Cup-Finale« zu hören sein. Zwischengeschnitten werden zudem immer wieder Einstellungen vom Originalspiel. Am Ende »Stowasser nah. Alte Narben brechen in seinem Gesicht auf, auch am Körper. […] Er ist blutüberströmt«[29] – »wie bei einem Stigmati-

25 Bauer, Tor und Tod, S. 57.
26 Bauer, Der Schiedsrichter, S. 18.
27 Identisch in Tor und Tod, S. 57, und Der Schiedsrichter, S. 19.
28 Ebd., S. 20.
29 Ebd., S. 26.

sierten«.[30] Der Schiedsrichter Dr. Gustl Stowasser ist tot. Laut Drehbuch wird sein »Abstieg innerhalb einer Minute in blitzschnellen Ausschnitten nocheinmal gezeigt. Am Schluß wie die Emily-Runde abzieht«.[31] In der Kurzgeschichte ruft einer der Männer immerhin noch die Unfallstation an.

Für Wolfgang Bauer hätte dies »ein eher konventioneller Spielfilm« werden sollen, »fürs Fernsehen aber sehr geeignet«.[32] Das Projekt wurde vom LCB aber leider ebenso wenig weiterverfolgt wie die »Tempelhof-Idee«.

Stattdessen konnte der ebenfalls zum Drehbuchwettbewerb eingeladene Schriftsteller und angehende Filmemacher Uwe Brandner[33] im Herbst 1968 *Blinker* drehen, als Co-Produktion von LCB und Bayerischem Rundfunk und basierend auf seinen »Über kurz oder lang« betitelten Drehbüchern.[34] Der fertige Film hat mit den Drehbüchern wenig gemein. Die Hauptfiguren Blinker und Lizzy werden im ersten Drehbuchentwurf noch als »gutmütiger Riese« und »Fotomodell« charakterisiert, ihre Gegenspieler Chef und Karle in beiden Fassungen als »seriöser Endvierziger« und »klein, korpulent, ängstlich«. Schon allein durch die Besetzung mit Hanns Zischler als Blinker, sowie Günter Bruno Fuchs und Robert Wolfgang Schnell als im Film nicht mehr namentlich genannte Widersacher, verändern sich die Hauptfiguren deutlich. Einzig Karina Ehret als Lizzy entspricht noch der Zuschreibung. In den Drehbüchern wie dem fertigen Film enthalten ist eine Szene, die Lizzy bei einem Fotoshooting vor einer Industriekulisse zeigt. In ersteren findet sich allerdings noch ein Dialog mit dem Fotografen, der sich zunächst gegen Blinkers Auftauchen im Bild wehrt, dann aber begeistert von seinem Schnappschuss ist, als Blinker Lizzy erbost schultert und davonträgt; was wiederum im Film zu sehen ist, unterlegt mit Musik.

Einzelne weitere Szenen wie auch die zugrunde liegende Handlung sind in den Drehbüchern ebenfalls enthalten. Erzählt wird eine Art Agentengeschichte um die Übergabe einer Aktentasche mit geheimnisvollen Unterlagen, die im Film deutlich konkreter und dystopischer ausfällt als in den Vorlagen und die

30 Bauer, Tor und Tod, S. 61.
31 Bauer, Der Schiedsrichter, S. 26.
32 Bauer an Hasenclever, undatiert, Anfang Oktober, LCB-Archiv.
33 Brandner hatte bereits 1962 bei Hanser den Roman *Drei Uhr Angst* veröffentlicht. Im Frühjahr 1968 folgte dort *Innerungen – ein Abenteuer-, Liebes-, Kriminal-, Zukunfts- und Tatsachenroman.* Seine Kurzprosa *Am elften Tag* kam im selben Jahr noch als Nummer 6 der LCB-Editionen heraus. Sein selbstproduzierter Kurzfilm *Ballade vom Julian oder Einäugige tarnen sich als Zwillinge* hatte 1968 auf den Hofer Filmtagen Premiere, zu deren Gründern Brandner gehörte.
34 Zwei Drehbuchfassungen sind im LCB-Archiv erhalten, nicht aber das ursprünglich eingereichte Exposé.

Figuren Lizzy und Blinker dort am Ende auch das Leben kostet. Die erste und die letzte Szene der Drehbücher wurden aber für den Film umgesetzt: »(Kamera am Boden einer Mülltonne) Ein unrasierter, unausgeschlafener Tramp hebt den Deckel hoch (dadurch wird es hell und die Szene sichtbar), wühlt neben der Kamera herum, holt sich etwas zur Ansicht raus, schmeisst es enttäuscht weg, knallt den Deckel wieder auf die Mülltonne«.[35] Im fertigen Film geht dieser Einstellung noch ein so autoreflexiver wie selbstironischer und von Brandner selbst gesprochener Prolog voraus. Nachdem die Aktentasche in den Besitz von Chef und Karle übergegangen ist, wird das Ende des Films im Drehbuch wie folgt umrissen:

> Strassenecke. Vier Männer in breiten Hüten und grossen Mänteln haben die Hände in den Taschen vergraben und gehen gereizt auf und ab. (Handkamera, Weitw[inkel], geht und schwenkt zwischen ihnen hin und her.)
>
> off, sie sprechen abwechselnd, drohend, etwas rhythmisch.
>
> einzeln: KRIMINALPOLIZEI! wir werden alle Häuser durchsuchen
>
> im Chor: wir werden alle Gärten umgraben und Kleider abtasten,
>
> einzeln: wir werden kein Auge zudrücken und kein Ansehen der Person kennen,
>
> im Chor: wir werden Regungen belauschen, Telefone anzapfen, Blicke auffangen
>
> einzeln: wir werden die Vergangenheit hervorholen und uns der Zukunft bemächtigen,
>
> Gr[oße] Totale: im Chor: WIR KOMMEN!
>
> (Fahrt vor ihnen her) Sie formieren sich, machen sich nebeneinander auf den Weg, (auf die Kamera zu)
>
> die Fahrt wird etwas langsamer, sodass die Vier immer größer ins Bild kommen …
>
> ihre Schritte lauter, lauter …[36]

Gedreht wurde diese Schlussszene nahezu dialoggetreu in der Ruinenlandschaft am Potsdamer Platz in Berlin, was das Dystopische des Films noch einmal verstärkt. Einige weitere Dialogzeilen, Orte und Figuren aus den Drehbüchern finden sich ebenfalls im Film wieder: ein blinder Bettler, ein Corps-Student oder ein Aufenthalt Blinkers in einem Bahnhofskino. Die zentrale Szene des Films, die der dystopischen Handlung einen gewissen Überbau gibt, findet sich in den Drehbüchern allerdings nicht. Gedreht wurde sie im großen

35 Uwe Brandner, Über kurz oder lang, 1. Fassung, S. 2, LCB-Archiv.
36 Ebd., S. 12.

Abb. 1: Dreharbeiten zu »Blinker«. Karina Ehret und Hanns Zischler auf einem Balkon der LCB-Villa (Foto: LCB-Archiv)

Veranstaltungssaal der LCB-Villa. Ein formell gekleideter Mann spricht mit monotoner Stimme zu den Männern im Trenchcoat, die am Ende des Films durch die Ruinenlandschaft stapfen werden: »Wir von der Regierung wissen seit langem, dass das, was man allgemein als Wirklichkeit, Realität, Dasein und so weiter bezeichnet, nichts weiter ist als ein Film. Nichts anderes führen wir als eine projizierte Existenz, nichts weiter sind wir als Film.« Im Angesicht zunehmender »Unruhen« und »Revolutionen« muss etwas unternommen werden: »Wer ist der große Regisseur? Von wem werden wir in den leeren Raum projiziert? […] Unser Auftrag an Sie, kurz und bündig, die Filmperson des großen Regisseurs aufzuspüren. Ab sofort wird Kriminalpolizei und Militär zu Kameraassistenten, Beleuchtern, Filmschauspielern, Produzenten und so weiter umgeschult und in die Kinoindustrie eingeschleust.« (Abb. 1)

Die Dystopie der Szene wird dabei durch die bereits im Sprechtext enthaltene Ironie gebrochen, ebenso wenn Brandner selbst einmal im Dunkeln hinter der Kamera neben einem Scheinwerfer ins Bild kommt und der Sprecher kurz

darauf sagt: »Nehmen wir an, dass ein Mann mit solchem Spieltrieb, mit solcher Lust am Film, dass er eine ganze Welt erschafft, sich kaum die Gelegenheit entgehen lassen wird, sich selbst zu filmen.«

Erst durch diese, etwa in der Mitte des Films gelegene Sequenz bekommt die fragmentarisch erzählte und mit Found Footage[37] angereicherte Handlung einen Überbau, der vieles, aber bei weitem nicht alles, mit einer gewissen Stringenz verbindet, was in den Drehbüchern noch komplett im Vagen bleibt. Entsprechend heterogen lesen sich auch die wenigen Rezensionen, die nach der Premiere von *Blinker* auf den Hofer Filmtagen 1969 und der Fernsehausstrahlung erschienen; einen Kinoverleih suchte das LCB vergeblich. Es wird das einzige gemeinsame Projekt von Brandner und dem LCB bleiben und auch die letzte Zusammenarbeit des Bayerischen Rundfunks mit dem LCB.

3. Jonatan Briels biografische Trilogie über Kleist, Hebbel und Hölderlin

Für seinen *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* (1969) betitelten Abschlussfilm an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin genoss Jonatan Briel eine ähnliche künstlerische und auktoriale Freiheit wie sie das LCB in ihren Anfangsjahren gewährte. Mit einem äußerst begrenzten Budget von etwas mehr als 10.000 DM drehte Briel den ersten abendfüllenden Spielfilm an der 1966 gegründeten Filmhochschule.[38] *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* handelt vom gemeinsamen Selbstmord Heinrich von Kleists und Henriette Vogels. Der Film verbindet dabei aus dem Off gesprochene Texte mit Spielszenen wie mit experimentellen Bildern und beweist bereits Briels außerordentliches ästhetisches Talent.[39] Dieses wurde wahrgenommen: Seine Premiere feierte *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* am 5. Juli 1969 in der Akademie der Künste Berlin im

37 Enthalten sind beispielsweise Aufnahmen von Militärmanövern der US-Armee, von Polizeiwettkämpfen im Berliner Olympiastadion, private Super-8-Aufnahmen oder das im Bahnhofskino gezeigte Material aus einem Spielfilm, auf dem sich eine Frau auszieht; aufgrund der letztgenannten Szene gab die FSK den Film erst ab 16 Jahren frei (Jugendentscheid, Prüfsitzung vom 30.7.1969, Prüf-Nr. 41.029, LCB-Archiv).

38 Kalkulation *Wie zwei fröhliche Luftschiffer*, Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv, dffb Bestand (DK-dffb), F51476_N12339_dffb.

39 Im Nachlass von Jonatan (eigentlich: Karl Dieter) Briel ist ein undatiertes vorläufiges Szenarium erhalten. Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Jonatan Briel (DK-Briel), 4.3–201103Briel 19–25-Box 2_Luftschiffer. Der Titel *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* greift eine Zeile aus dem Abschiedsbrief Kleists auf.

Rahmen einer Veranstaltung der Freunde der deutschen Kinemathek, er gewann auf der Mannheimer Filmwoche den Preis des Volkshochschulverbandes, nachdem er zuvor bereits für den Hauptpreis gehandelt[40] und mit Jean-Marie Straubs und Danièle Huillets *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) verglichen worden war.[41] Im September 1970 lief er zudem auf dem Filmfestival in Locarno und wurde im amerikanischen Branchenblatt Variety als »remarkable film« bezeichnet, »it even justifies the expression ›cinematic art‹«.[42]

In ähnlicher Manier wollte Briel zwei weitere biografische Filme drehen, über Friedrich Hebbel und über Friedrich Hölderlin. Ein erstes Exposé »Der junge Hebbel« hatte er bereits 1966 seiner Studienbewerbung beigelegt.[43] Mit dem SFB und dem LCB fand er schließlich zwei interessierte Partner für *Glutmensch*, wie Projekt und Film bald heißen sollten.[44] Laut den Vorverträgen sollte das fertige Drehbuch am 31. Dezember vorliegen, eine Erstfassung zum 15. Oktober.[45] Briels daraufhin eingereichtes 40-seitiges Manuskript[46] wurde vom SFB allerdings abgelehnt: »Auch die Erstfassung eines Drehbuches setzt den gesamten Umfang eines solchen Manuskriptes von ca. 130 Seiten voraus. […] Außerdem erscheinen uns die Ideen des Autors auf der linken Drehbuchseite so aufwendig, dass sie nicht mit dem uns zur Verfügung stehenden Budget in Einklang gebracht werden können.«[47]

Daraufhin fand eine Besprechung ohne Jonatan Briel statt, bei der der SFB gegenüber dem LCB klarstellte, »dass nur ein sendereifes und von uns abge-

40 bd, Preisverdächtig: *Wie zwei fröhliche Luftschiffer*. Bisher bester Beitrag aus der Bundesrepublik von Karl Dieter Briel, in: Rhein-Neckar-Zeitung, Zeitungsausschnitt ohne Datum, Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, DK-Briel, 4.3–201103Briel 02–25-Box 2a_Luftschiffer.

41 Jörg Schäfer in einer Sendung des RIAS Berlin vom 30.10.1969.

42 Hans., *Wie zwei fröhliche Luftschiffer*, in: Variety vom 20.10.1969.

43 Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv, DK-dffb, N12339_dffb Briel, Jonatan.

44 Der Titel bezieht sich auf ein Zitat von Eduard Mörike. Dieser bezeichnete Hebbel als »Gluthmensch durch und durch, zugleich von schneidendem Verstand […], äußerst beredt, auf alles Mögliche mit gleicher Lebhaftigkeit eingehend«, in einem Brief vom 7.7.1862 an Wilhelm Hartlaub. Zit. nach Eduard Mörike, Werke und Briefe, Bd. 17: Briefe 1857–1863, hg. von Regina Cerfontaine und Hans-Ulrich Simon, Stuttgart 2022, S. 205.

45 Vorvertrag zwischen SFB und LCB, 12.7.1973, und Vertrag zwischen LCB und Briel, 20.7.1973. DK-Briel, 4.3–201103Briel 11–25-Box 18_Glutmensch. Geschlossen wurden die Verträge mit Bezug auf das »Treatment zum Film *Glutmensch* von Jonatan Briel« (21.6.1973), LCB-Archiv.

46 Drehbuchentwurf zum Film *Glutmensch*, LSR, 03WH/CA/23,5.

47 Herbert Alter und Hans Kwiet (SFB) an LCB, 14.11.1973, LCB-Archiv.

nommenes Drehbuch zu einer Verwirklichung dieses Projektes führen kann«.[48] Ursula Ludwig, die Produktionsleiterin des LCB, schreibt anschließend an Briel:

> Im Drehbuch soll der Ablauf Hebbels Lebens auch demjenigen klar werden, der seine Biographie nicht kennt. […] Die Situation des 50. Geburtstags sollte am Anfang und am Schluß als Klammer erscheinen, so daß der Ablauf in der Rückblende erkennbar wird. […] Wir sprachen über die innere Handlung. Hebbel versucht den Ausbruch aus seinem ersten Gefängnis (seine proletarische Kindheit), er sucht diesen Ausbruch ins Absolute (große Heldenfiguren, metaphysische Geschichtssicht), dabei gerät er in sein zweites Gefängnis (in das bürgerliche, in Wien). Damit diese innere Handlung sinnfällig wird, könnte sie am Anfang ausgesprochen werden (Ansagerin), damit die Funktion dieser Szenen deutlich wird.[49]

Die Drehbuchabgabe wurde nun auf den 15. Januar 1974 verschoben, am Ende wird es der 10. Februar sein.[50] Im Juni wird schließlich in Hebbels Heimatregion Dithmarschen und in Berlin gedreht, ausgestattet mit einem für einen solchen Spielfilm sehr knapp kalkulierten Budget von 235.000 DM.[51]

Erzählt wird die Biografie Hebbels in Form von komplexen Rückblenden und Visionen sowie anhand von Textauszügen aus Briefen, Stücken sowie dem Tagebuch. Den Rahmen bildet der 50. und letzte Geburtstag Hebbels, den der Dichter am 18. März 1863 erkrankt im Bett in seiner Wohnung in Wien verbringt. Er erinnert sein Leben und halluziniert Figuren aus seinen Werken; im fertigen Film eingefärbt in den leuchtenden Farben einer Stummfilm-Virage, in Blau, Grün, Rot, Violett und Sepia.

Glutmensch wurde zu einer komplizierten Produktion; ökonomisch, aber auch in Bezug auf die ästhetischen Konventionen des Fernsehfilms.[52] Ursula Ludwig notierte dazu, dass der SFB bereit sei, »den Film so abzunehmen, wie er gemacht wurde, also in jedem Fall«. Zudem sei er »als ›experimenteller Studio-

48 Herbert Alter und Hans Kwiet (SFB) an LCB, 22.11.1973, LCB-Archiv.

49 Ludwig an Briel, 29.11.1973, LCB-Archiv, Herv. im Orig.

50 Aktennotiz Ursula Ludwig, 6.3.1974, LCB-Archiv. Das Drehbuch ist weder im LCB-Archiv noch im Nachlass von Jonatan Briel überliefert.

51 Kalkulation für den Film *Glutmensch* (7.3.1974) und »grundsätzliche Überlegungen« zum »Filmprojekt Hebbel«, »wegen der knappen Produktionsmittel«; Gesprächsprotokoll Ludwig, Höllerer, Ramsbott, 8.3.1974, LCB-Archiv.

52 Vgl. ausführlich Frederik Lang, Hebbel im Farbenrausch. *Glutmensch* (1975) von Jonatan Briel, in: Optische Literatur, S. 111–124.

film‹ deklariert worden, was bedeutet, daß eventuelle technische und künstlerische Abweichungen von üblichen Produktionen akzeptiert werden«.[53]

Erwartungsgemäß gestaltete sich die Abnahme durch den SFB schwierig.[54] Dessen Änderungswünsche wurden von Briel kaum berücksichtigt. Daraufhin wurde *Glutmensch* »nach Testvorführungen vom SFB aus dem 1. ins 3. Programm abgeschoben«[55] und am 29. November 1975 um 21 Uhr im gemeinsamen Dritten Programm mit NDR und Radio Bremen ausgestrahlt; es blieb die einzige Fernsehausstrahlung. Die Uraufführung hatte bereits am 24. Juni 1975 in der Akademie der Künste stattgefunden, im Rahmen der Reihe »Literatur und Film«. Festivals wie die Berlinale oder das Internationale Forum des jungen Films hatten den Film zuvor abgelehnt, ein Kinoverleih fand sich nicht. Seine einzige zeitgenössische Wertschätzung erfuhr *Glutmensch* durch eine Einladung der Cinémathèque Royale de Belgique zur Teilnahme am Prix de l'age d'or 1976.[56] Bis zur Restaurierung durch die Deutsche Kinemathek 2023 blieb der so komplex wie bildgewaltig erzählte Film nahezu unsichtbar.

Für Jonatan Briel erwies sich *Glutmensch* damit als schweres Erbe für sein drittes biografisches Projekt »Untertänigst Scardanelli«, über das er schreibt: »Der Ablauf eines […] ›Tages im Turm‹ im Tübingen des Jahres 1840 vom morgendlichen Erwachen bis in den nächtlichen Schlaf ist dramaturgischer Rahmen des Films. Dies Refugium – war es Zelle, Kerker oder Gebetsnische? – wird Austragungsort innerer Kämpfe und Start- und Landeplatz weiterer Gedankenflüge. Die Darstellung eines Tageszyklus gerät zu einem ›Lebensprotokoll‹ Hölderlins.«[57] Wie schon in *Glutmensch* soll Hölderlin auf Figuren seiner Biografie – wie Susette Gontard, Lotte Zimmer oder Christian Theodor Schwab – und seiner Werke treffen – wie Diotima oder Hyperion: »Das Licht der schwäbischen Landschaft vermählt sich mit dem Licht der Antike. In einer plötzlichen Begegnung zwischen Alabanda, Hyperions Freund, kommt die tiefe Bezogenheit Hölderlins auf die griechischen Götter ins Spiel.«[58] War *Glutmensch*

53 Aktennotiz Ursula Ludwig, 4.4.1974, LCB-Archiv.
54 Kwiet an Ludwig, 11.12.1974, LCB-Archiv.
55 o.V., Eine ungewöhnliche Erstaufführung, in: *Der Abend* vom 29.5.1975.
56 Jacques Ledoux an Ursula Ludwig, 2.2.1976, LCB-Archiv. Der Film konkurrierte dort unter anderem mit mittlerweile kanonisierten Werken wie *Ai no corrida* (J 1976) von Nagisa Oshima, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (B 1975) von Chantal Akerman, *Numéro deux* (F 1975) von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville sowie dem Gewinnerfilm *O Thiassos* (GR 1974) von Theo Angelopoulos.
57 Jonatan Briel, Hölderlin. »Untertänigst Scardanelli«. Exposé zu einem Film, undatiert, S. 1, LCB-Archiv. Scardanelli war ein Pseudonym Hölderlins.
58 Ebd., S. 2.

ein Farbenfilm, so soll »Untertänigst Scardanelli« ein Film des Lichts werden: »Der karge Innenraum des Hölderlinschen Turmzimmers ist optisch der Boden für eine Lichtregie, die dem Film die Erzählform geben wird. […] Dazu kommt die Sprache, die Hölderlinsche Sprache, die das optische Klima der äusseren Farbräume mitbestimmt.«[59] Allerdings soll der Film »kein Historien- oder Kostümfilm werden, sondern in einer Form entstehen, die dem Bedürfnis unserer Zeit entspricht: Probleme darstellen, mögliche Auswege zeigen.«[60] Es soll ein Film über »Hölderlin als romantisches Idol für die Sex and Drugs and Rock 'n' Roll Generation« werden.[61]

Die hauptsächlichen »Recherchen und Vorbereitungen zum Hölderlin-Film (Drehbuch)«[62] führte Briel zwischen 1978 und 1980 durch. Zusammen mit den Produktionsfirmen DNS-Film, RM-Production und Olga-Film (alle in München) reichte er zunächst Förderanträge beim Kuratorium Junger Deutscher Film sowie bei der Filmförderungsanstalt ein; diese wurden abgelehnt.[63] Dann erst kam das LCB ins Spiel. Bis Sommer 1984 sollte es mehrere Anläufe geben, das Projekt bei verschiedenen Fernsehanstalten unterzubringen.[64] Es wurde ein langwieriger und letzten Endes vergeblicher Versuch, Menschen in Entscheidungspositionen »klarzumachen, was eigentlich daraus werden wird«, wie es Wolfgang Ramsbott 1965 ausgedrückt hatte. Vielleicht war einigen auch nur allzu klar, was Briel mit seinem Drehbuch vorhatte. Norbert Schneider vom SFB gebührt hier das Schlusswort:

> Ich habe keine Belege dafür gefunden, daß Ihr Hölderlin-Projekt über eine ganz kleine Gruppe von Zuschauern hinaus Interesse finden könnte, nicht zuletzt wenn ich dies in Zusammenhang mit Ihrem Hebbel-Film sehe. Er macht auf mich einen außerordentlich exclusiven Eindruck und liegt insofern quer zu unserem Programmauftrag. […] mir muß es um die Akzeptanz

59 Jonatan Briel, Über die Kinoeignung des Spielfilms »Untertänigst Scardanelli«, undatiertes Dokument, LCB-Archiv.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Jonatan Briel, Filmografie / Biografie, Anlage für einen Förderantrag, handschriftlich datiert auf 3/1981, LCB-Archiv.

63 Vgl. Filmförderungsanstalt an DNS-Film, 24.2.1981, und Kuratorium Junger Deutscher Film an Jonatan Briel, 16.3.1981, Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, DK-Briel, 4.3–201103Briel 19–25-Box 17_Hölderlin.

64 Vgl. z. B. Ursula Ludwig (LCB) an Reinhart Müller-Freienfels (SDR), 12.4.1984, oder Clara Burckner (Basis-Film) an Joachim von Mengershausen (WDR), 10.7.1984, LCB-Archiv. Antwortschreiben sind nicht überliefert.

beim Publikum gehen, dafür schließt sowohl das Hölderlin-Buch als auch die Ästhetik, die Sie in Ihrem Hebbel-Film wählen, eher aus als ein.[65]

Das Drehbuch »Untertänigst Scardanelli« ist unverfilmt geblieben. Es ist im LCB-Archiv ebenso überliefert wie im Nachlass des 1988 an Aids verstorbenen Jonatan Briel.[66] *Glutmensch* ist Briels letzter realisierter Film.

4. Coda

Das LCB produzierte noch bis in die 1990er Jahre hinein Filme. Realisierten Projekten wie *Deutschland bleiche Mutter* (1980) von Helma Sanders-Brahms oder *Logik des Gefühls* (1982) von Ingo Kratisch stehen zahlreiche unverfilmt gebliebene Ideen und Drehbücher gegenüber, unter anderem von Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Malte Ludin oder Rosa von Praunheim. Einige Filme, die beim LCB noch in der Finanzierungsphase gescheitert waren, konnten anderswo umgesetzt werden, so etwa *Heinrich* (1977) von Sanders-Brahms oder *Undinade* (1968) von Eva Häußler, die damit am Drehbuchwettbewerb teilgenommen hatte. Filmschaffenden die völlige auktoriale Freiheit eines Schriftstellers zu gewähren, war dem LCB schon aus ökonomischen Gründen nur in ganz wenigen Fällen möglich; und brachte die Institution mehr als einmal in existentielle Nöte. Versinnbildlicht findet man dies auch im Produktionsarchiv wieder, wenn man die Akten von *In-Side-Out* mit jenen von *Flügel und Fesseln* (1984) von Helma Sanders-Brahms vergleicht, der letzten großen Kinoproduktion des LCB.

Die Exposé-Varianten von *In-Side-Out* umfassen fünf DIN-A4 Seiten, die Abrechnung über die Gesamtsumme von 19.934,17 DM gerade einmal eine. Hinzu kommen ein Paar Briefe zwischen Moorse, Höllerer, dem LCB und einigen Festivals. Das umfangreichste Dokument ist bereits der Vertrag zwischen LCB und SFB für die Fernsehausstrahlung. Insgesamt sind es etwa 25 Seiten.

Zwanzig Jahre später bei *Flügel und Fesseln* beträgt das Budget der deutsch-französischen Co-Produktion 2.252.607,48 DM. Die Produktionsakten füllen ein knappes Dutzend Aktenordner im LCB-Archiv, im Nachlass von Regisseu-

65 Norbert Schneider (SFB) an Jonatan Briel, 30.8.1984, LCB-Archiv.

66 Ein weiteres Exemplar dürfte sich auch im Hölderlin-Archiv befinden, dorthin gelangt durch Uvo Hölscher, den damaligen Präsidenten der Hölderlin-Gesellschaft; vgl. Maria Kohler (Hölderlin-Archiv) an Jonatan Briel, 15.10.1984, Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, DK-Briel, 4.3–201103Briel 19–25-Box 17_Hölderlin.

rin und Co-Produzentin Sanders-Brahms in der Deutschen Kinemathek finden sich weitere. Blättert man durch diese Unterlagen, mit Exposé- und Drehbuchvarianten, Förderanträgen, Bewilligungen, Bürgschaften, internationalen Verträgen, aber auch sehr viel juristischer Korrespondenz, dann beschleicht einen irgendwann das Gefühl, dass die Utopie einer wagemutigen, offenen und unabhängigen Filmproduktion in einer eigentlich der Literatur gewidmeten Villa am Berliner Wannsee allerspätestens hier an ihrer Grenzen gelangt war; oder sie vielleicht schon längst überschritten hatte. Denn ob Drehbücher zur Verfilmung »geeignet« sind, entscheidet sich am Ende nicht dort, sondern bei Fernsehsendern, Fördergremien und anderen geldgebenden Institutionen. Filmgeschichte ist selbst bei einem »praktizierte[n] Autorenbegriff«,[67] wie ihn Wolfgang Ramsbott im Namen des LCB propagierte, immer auch Wirtschaftsgeschichte.

67 Wolfgang Ramsbott, Film im LCB, in: Autoren im Haus. Zwanzig Jahre Literarisches Colloquium Berlin, hg. von Walter Höllerer, zusammen mit Gerald Bisinger, Detlef Krumme, Ursula Ludwig, Renate von Mangoldt, Wolfgang Ramsbott, Berlin 1982, S. 17–20, hier S. 20.

MEGAN EWING

WARUM KÖNNEN DREHBÜCHER KEINE LITERATUR SEIN? ZU DEN FILMEN VON FERDINAND KHITTL

> »Kunst ist nicht das Schwierigste, was man heute tun oder ertragen kann. Schwieriger ist es jedoch, die Kunst ›umzuleiten‹ (wie es die Situationisten formulierten), indem man ihre Aura nutzt, um etwas noch Überraschenderes zu bewirken: öffentliche Bedeutung. Auf diese Weise wird die Kunst zu einer Kunst des Dialogs als Form; eine Form, die sich verselbständigt. Und das würde ich heute ›Poesie‹ nennen«.
>
> Jochen Gerz[1]

Obgleich der Film längst in die »Phalanx der etablierten Künste« aufgestiegen ist, bleibt die Frage nach der Unabhängigkeit des Drehbuchs als Erzählform ungelöst.[2] Anderweitigen Meinungen seitens der Kritiker:innen und Hersteller:innen von Filmen seit mindestens den 1940er Jahren zum Trotz,[3] werden Drehbücher nach wie vor als bloße »Entwürfe«[4] für andere schöpferische Werke, nämlich Filme und Fernsehprogramme, und nicht als eigenständige Texte behandelt: »Das Drehbuch ist keine Literatur, entweder weil es im Wesentlichen unvollständig ist oder weil es im Wesentlichen ein Zwischenprodukt ist und kein von dem Film, mit dem es verbunden ist, unabhängiges

1 Jochen Gerz, Toward Public Authorship, in: Third Text 18, (2004), H. 6, S. 649–656, hier S. 652. doi:10.1080/0952882042000285050.

2 Jan Heiner Gebhardt, Das Drehbuch als fiktionaler Erzähltext, Hamburg 2016, S. 19.

3 1949 schreibt Béla Balázs: »Noch vor nicht allzu langer Zeit musste man den Philistern erst beweisen, dass der Film eine selbständige Kunst mit eigenen Prinzipien und Gesetzen ist. Wie es heute scheint, muss auch noch bewiesen werden, dass die literarische Grundlage dieser neuen visuellen Kunst eine selbständige, eigene literarische Kunstform darstellt, genauso wie etwa das geschriebene Drama. Das Drehbuch ist nicht nur ein technisches Hilfsmittel, es ist nicht wie ein Baugerüst, das man wieder abträgt, wenn das Haus fertig steht, sondern es ist eine der Arbeit von Dichtern würdige literarische Form, die ohne weiteres als Lektüre in Buchform publiziert werden kann.« Béla Balázs, Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1980, zitiert nach Arno Rußegger, Das Drehbuch als Literatur, in: Linguistica 35 (1995) H. 1, S. 189–202, hier S. 190.

4 Dallas Baker, Scriptwriting as Creative Writing Research. A Preface, in: TEXT – Journal of Writing and Writing Courses 17 (2013), H. 19, S. 1 f.

© 2025 Megan Ewing, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-017 | CC BY-NC-ND 4.0

Kunstwerk.«[5] Diese Argumentation stuft das Drehbuch nicht als literarisches Werk, sondern als Gebrauchstext ein, da es nicht in erster Linie geschrieben wird, um gelesen, sondern um produziert zu werden.[6] Dass das Drehbuch in der Literatur- und Medienwissenschaft immer noch weitgehend über seine Funktion für den Filmdreh definiert wird, ist wiederum selbst eine Funktion der vorherrschenden Sichtweise, welche die Autonomie des Drehbuchs in dreifacher Hinsicht in Frage stellt: 1) seine Unvollständigkeit/Zwischenform, 2) die Unzugänglichkeit des Drehbuchtextes und 3) seine gattungstheoretische Unbestimmtheit.[7] Im Folgenden werde ich stattdessen einen rezeptionstheoretischen Ansatz vorschlagen, um den Kunststatus, das heißt die Literarizität, des Drehbuchs zu definieren.[8] Dieser Ansatz steht im Gegensatz zu gattungstheoretischen Definitionen des Literarischen, die sich allein auf Beschreibungen

5 Ted Nannicelli, Why Can't Screenplays be Artworks?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 69 (2011), H. 4, S. 405–414, hier S. 405. Vgl. Noël Carroll, The Philosophy of Motion Pictures, Oxford 2008. Bevor Film- und Medientheoretiker in jüngster Zeit wieder begannen, sich für das Drehbuch als Form zu interessieren, vertrat der kognitivistische Kunstphilosoph Carroll innerhalb der anglo-amerikanischen Ästhetik die maßgebliche Position zum Drehbuch. Als Reaktion auf seine Sichtweise, die dem Drehbuch den Status einer Kunstform absprach, erschienen Ende der 1980er Jahre in englischsprachigen Zeitschriften für Ästhetik und Literaturtheorie Studien über den Kunstcharakter des Drehbuchs. Vgl. Ted Nannicelli, A Philosophy of the Screenplay, London 2013; Ian W. Macdonald, Screenwriting Poetics and the Screen Idea, Basingstoke 2013; Steven Maras, Screenwriting. History, Theory, and Practice, London 2009; Steven Price, The Screenplay. Authorship, Theory, and Criticism, Basingstoke 2010.

6 In der deutschsprachigen Forschung reichen die wissenschaftlichen Interventionen bis in die Mitte der 1990er Jahre zurück. Inzwischen liegen mit Birgit Schmids *Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Beispiel »Agnes« von Peter Stamm,* Bern 2005, und Gebhardts *Das Drehbuch als fiktionaler Erzähltext* Monografien vor, die sich kritisch gegen die Marginalisierung von Drehbuchautorinnen und -autoren sowie literarischer Ansätze zum Drehbuchschreiben wenden. Vgl. Rußegger, Das Drehbuch als Literatur; sowie Michael Schaudig, Literalität oder Poetizität? Zum Textstatus von »Filmtexten«, in: Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis, hg. von Alexander Schwarz, München 1992, S. 9–15.

7 Unabhängig davon, ob Kritiker das Drehbuch nach diesen Kriterien als funktionalen Gebrauchstext oder als eigenständiges, literarisches Werk einstufen, müssen in einem solchen binären Schema beide Kategorien als Abstraktionen des komplexen Objekts ›Drehbuch‹ verstanden werden, die dazu dienen, die eine Sichtweise gegenüber der anderen zu privilegieren. Vgl. Gebhardt, Das Drehbuch als fiktionaler Erzähltext, S. 45, 158.

8 Damit soll nicht behauptet werden, dass das Drehbuch nicht auf einzigartige Weise auf den Leser wirkt, die sich von anderen literarischen Formen unterscheidet. Ich stimme zu, dass bestimmte Formen des Drehbuchs das Potenzial haben, »[…] beim Leser eine filmische Wahrnehmung auszulösen«. Ebd., S. 39.

des Textobjekts stützen.[9] Vielmehr geht es mir um die Frage, ob der Text eines Drehbuchs Sinneswahrnehmungen bewahrt, um so beim Leser die für ästhetische Erfahrung konstitutiven pathischen Effekte hervorzurufen.[10]

Die vorliegende Fallstudie fragt, was passiert, wenn dokumentarisches Filmmaterial als Inspiration für das Drehbuch eines Films verwendet wird, anstatt dass das Drehbuch das zu produzierende Filmmaterial erst legitimiert und dann anleitet. Darum geht es im Werk von Ferdinand Khittl (1924–1976), Begründer (mit Haro Senft) des DOC59-Filmzirkels, der als Oberhausener Gruppe bekannt wurde, und Verfasser von deren historischem Manifest bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 1962. Durch die Vermischung von Industriefilmtechniken mit experimentellen, bewusst lyrischen Drehbüchern veränderten Khittl und sein in München ansässiges Produktionsteam der Gesellschaft für bildende Filme (GbF) das Genre des Industriefilms mit dem Ziel, ein kritisches Nachdenken über die weitreichenden Auswirkungen von Rationalisierung und industriellen Technologien zu provozieren. In diesen Filmen fungiert die industrielle Technik, das herkömmliche Thema des Industriefilms, nicht mehr nur als Gegenstand. In Khittls überlieferten Werken wird dokumentarisches Filmmaterial – etwa vom Gelände einer Chemiefabrik oder eines Schlachthofs – umfunktioniert. Anstatt die gezeigten technischen Prozesse für ein Laien- oder Fachpublikum zu erläutern, wie es für den Industriefilm üblich

9 So zum Beispiel Jost Schneiders Schnittmengen-Diagramm der drei Merkmale des Literarischen, das Gebhardt seiner narratologische Studie des Drehbuchs zugrunde legt. Um für die literarische Identität des Drehbuchs zu argumentieren, prüft Gebhardt methodisch, ob es Josts Kriterien der Fiktionalität, der Fixiertheit (die im Falle des Drehbuchs im Allgemeinen schwach ausgeprägt ist, weil es nicht allgemein zugänglich ist) und des ästhetischen Sprachgebrauchs bzw. Stils aufweist oder nicht. Vgl. Jost Schneider, Die Sozialgeschichte des Lesens und der Begriff ›Literatur‹, in: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis, und Gerhard Lauer, Berlin 2009, S. 434–454, hier S. 451 f.

10 »Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist *ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*.« Gilles Deleuze und Félix Guattari, Was ist Philosophie?, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 2000, S. 191. Für die folgende Darstellung der Literarizität orientiere ich mich an Deleuzes und Guattaris Theoretisierung des Kunstwerks in *Was ist Philosophie?* Mein Verständnis ihrer Auseinandersetzung mit Erwin Straus' Begriff des »pathischen Moments«, auf dem die im Abschnitt »Perzept, Affekt und Begriff« (S. 191–237) vorgestellte Theorie der ästhetischen Erfahrung beruht, verdankt sich insbesondere Louis Schreel, The Work of Art as Monument. Deleuze and the (After-)Life of Art, in: Footprint (2014), H. 14, S. 97–108.

ist, verwandeln Khittl und seine Drehbuchautoren[11] dieses Material in Beweise für die ontologischen Argumente, die das Drehbuch vorgibt.[12] Diese Argumente betreffen die Chancen und Herausforderungen des Zeitalters des ›homo technologicus‹: *Das magische Band* (1959) untersucht die Geschichte des technischen Mediums Magnetband, um generell über die Rolle der Kommunikationstechnologien im menschlichen Leben zu nachzudenken; *Der heiße Frieden* (1964) hinterfragt die wissenschaftliche Methode oder, wie es im Pressetext des Films heißt, »das Wesen der Forschung an ihren Phänomenen«.[13] Der Titel, eine Umkehrung der Redewendung vom Kalten Krieg, kündigt die Absicht des Films an, technikdeterministischen Argumenten entgegenzutreten, denen zufolge der Krieg der Vater aller Dinge sei. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei diesen beiden Industriekurzfilmen um Auftragsarbeiten des deutschen Chemiegiganten BASF handelt, sind diese Werke bemerkenswert, weil sie schon aufgrund der Literarizität ihrer Drehbücher Vorbehalte gegen den wissenschaftlichen Fortschritt zum Ausdruck bringen. Der einzige erhaltene unabhängige Spielfilm der GbF, *Die Parallelstraße* (1962), thematisiert auf ähnliche Weise die globalisierte Welt und das Scheitern des kolonialen Projekts, das sie hervor-

11 Die Drehbuchnachweise für die in Frage kommenden Filme werden wie folgt zugeordnet. *Das magische Band*: Ferdinand Khittl, Bodo Blüthner und Ernst von Khuon; *Der heiße Frieden*: Khittl; *Die Parallelstraße*: Bodo Blüthner. Über Blüthner, der nach dem Konkurs der GbF »bei einer großen Werbefilmfirma in München landete, für die auch Edgar Reitz (*Geschwindigkeit*) arbeitete«, ist wenig bekannt. Aus persönlichen Gesprächen, die Hans Scheugl 2006 und Kai Knörr 2010 mit Ronald Martini (Kameramann und Sohn des GbF-Inhabers Otto Martini) führten, geht hervor, dass Khittl bei allen seinen Filmen am Schreibprozess beteiligt war. Hans Scheugl, Der Film der frühen Jahre. Herbert Vesely und der Neue deutsche Film, in: Katalog zur Viennale 2006, https://scheugl.org/website-von-hans-scheugl-startseite/texte-von-hans-scheugl/der-film-der-fruhen-jahre-herbert-vesely-und-der-neue-deutsche-film/ (4.3.2024).

12 Auch wenn die Ästhetik des Gebrauchsfilms, unter den der Industriefilm fällt, auf eine Vielzahl von Genres und Stilen zurückgreift und daher in Bezug auf die Form nicht verallgemeinerbar ist, haben alle Industriefilme einen Anlass, einen Zweck und einen Adressaten. Während Anlass und Adressat variieren, besteht der Zweck des konventionellen Industriefilms darin, industrielle Technologien zu fördern und zu feiern, indem er den Adressaten über deren Funktionsweise aufklärt. Vgl. Thomas Elsaesser, Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media, in: Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media, hg. von Vizenz Hediger und Patrick Vonderau, Amsterdam 2009, S. 19–34, hier S. 23.

13 Ferdinand Khittl, *Der heiße Frieden* (1964), Pressemappe. Der Film, der zwei Jahre nach der Schweinebuchtkrise veröffentlicht wurde, endet mit dem halbherzigen Ausdruck der Hoffnung, dass der internationale Wettbewerb auf dem Markt der wissenschaftlichen Ideen eines Tages den Krieg vollständig ersetzen könnte.

gebracht hat, insbesondere die industriellen Praktiken der Ausbeutung von Arbeit und Rohstoffen im globalen Süden.

Das Drehbuch spielt in diesen Filmen nicht mehr die Rolle eines Entwurfs, das heißt einer Zwischenform oder eines ›Zwischenprodukts‹ im kreativen Prozess, vergleichbar mit den Skizzen, die der Ausführung des eigentlichen Kunstwerks durch den/die Künstler:in vorausgehen.[14] Vielmehr wird es zur conditio sine qua non und zur animierenden Kraft des Films. Denn ohne die Sprache des Drehbuchs, die das dokumentarische Material ironisiert und damit problematisiert, wären Khittls Arbeiten einfach nur konventioneller Industriefilm. Im Folgenden geht es nun allerdings nicht einfach darum, für Drehbücher dieser Art den Status als Literatur einzufordern. Vielmehr möchte ich einen Beitrag zur laufenden Debatte über den Status des Drehbuchs leisten, indem ich anhand der Filme Khittls die Bedingungen untersuche, unter denen es den Status eines literarischen Werks – Literarizität – erlangt.

Der Kunstcharakter des Drehbuchs über die Ereignispartitur

Während viele Drehbücher als reine Gebrauchstexte funktionieren, erreichen andere eine Literarizität, die bei Leser:innen ähnliche ästhetische Effekte hervorruft wie die Lektüre von Gedichten, Romanen oder Dramen. In dieser Hinsicht ›verselbständigen‹ sich solche Drehbücher und werden unabhängig von dem Film, dem sie wie eine Art Partitur zugrunde liegen. Das Aufkommen der Kunstform »Ereignispartitur« (event score) in der Neoavantgarde um die Mitte des letzten Jahrhunderts unterstreicht nun den Kunstcharakter der Partitur über alle Sparten hinweg; darüber hinaus ähnelt eine bestimmte Variante der Ereignispartitur den Khittl-Blüthner-Drehbüchern in ihrem Verhältnis zu den jeweiligen Filmen.

Als kurze, wie Gebrauchsanleitungen zu verstehende Texte entstanden Ereignispartituren in den Jahren 1958/59 in den Kreisen der Avantgarde-Komponisten um John Cage an der New School; bald danach sollten sie schon zum Handwerkszeug von Konzeptkünstler:innen und Dichter:innen gehören. Ereignispartituren entstanden in der interdisziplinären New Yorker Neo-Avantgarde »aus einem erweiterten Sinn für ›Musik‹ und einem erweiterten Sinn für das

14 Petr Szczepanik, Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine politische Historiographie des Drehbuchs, in: Montage AV 22 (2013), H. 1, S. 102–136, hier S. 109.

Medium«.[15] »Voice Piece for Soprano« (1961) von Yoko Ono kann als repräsentatives Beispiel gelten:

> VOICE PIECE FOR SOPRANO
> to Simone Morris
> Scream.
> 1. against the wind
> 2. against the wall
> 3. against the sky
>
> y. o. 1961 autumn[16]

Indem Ono einen Aufführungsplan nicht in einem Notensystem, sondern sprachlich komponiert, erlangt ihre kesse Partitur eine gewisse Literarizität. Es handelt sich um einen Aufführungsplan, der bei der Lektüre ästhetische Gefühle generiert, da seine Bilder und sein Stil Vorstellungs- und Interpretationsprozesse hervorrufen. Insofern ist die geschriebene Ereignispartitur ein eigenständiges Kunstwerk, dessen Lektüre ein pathisches Moment auslöst und damit trotz des scheinbar zukunftsorientierten Charakters der Partitur unabhängig von einer vergangenen oder zukünftigen Aufführung ist:[17] »Partituren sind Verfahren zur Kontrolle von Ereignissen und zur Beeinflussung dessen, was geschieht.«[18] In der Fluxus-Bewegung, an der Ono beteiligt war, wurde die Ereignispartitur verwendet, um ein Ereignis zu erzeugen.[19] Doch während Par-

15 Liz Kotz, Words To Be Looked At. Language in 1960s Art, Cambridge 2007, S. 101 f.

16 Yoko Ono, Grapefruit, New York 2000, S. 98. *Grapefruit* wurde ursprünglich 1964 als Künstlerbuch in Onos eigenem Verlag Wunternaum Press veröffentlicht.

17 In diesem Paradigma ist die Kunst ungegenständlich und damit auch unabhängig von Modell, Wahrnehmendem und Schöpfer: »Kunst bewahrt, aber konserviert nicht nach Art der Industrie, die eine Substanz hinzufügt, damit die Sache sich länger hält. Das Ding ist von Beginn an von seinem ›Modell‹ unabhängig geworden, unabhängig aber auch von eventuellen anderen Personen, die selbst Künstler-Dinge sind […]. Und es ist nicht minder unabhängig vom aktuellen Betrachter oder Zuhörer, die es erst nachträglich erfahren, wenn sie dazu die Kraft haben. Und was ist mit dem Schöpfer? Das Ding ist kraft der Selbst-Setzung des Geschaffenen, das sich in sich erhält, vom Schöpfer unabhängig. Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist *ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*. […] Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.« Deleuze und Guattari, *Was ist Philosophie?*, S. 191 f.

18 Lawrence Halprin, The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment, New York 1969, S. 5.

19 Die Ereignispartitur »Proposition #1: Make a Salad« (1962) von Fluxus-Künstlerin Alison Knowles erzeugt zum Beispiel ein gemeinsames Essen für die Künstlerin und ihr Publikum, indem Knowles einen großen Salat für die versammelten Zuschauer ihrer

tituren zunächst als Technik zur Kontrolle oder Beeinflussung zukünftiger Ereignisse dienten, erkannten Künstler:innen auch ihr Potenzial als Aufzeichnungstechnik: »Partituren sind Notationen, die mit Hilfe von Symbolen Prozesse über einen bestimmten Zeitraum hinweg beschreiben«.[20] Während es bei der Institutionenkritik der Performance Art zum Teil um Entmaterialisierung ging (Lippard), erkannten die Künstler:innen, dass dieselbe Partiturtechnik auch dazu verwendet werden kann, Ereignisse im Nachhinein zu notieren. Bei diesem sekundären Einsatz wird die Notationspraxis nicht als Anweisung für eine zukünftige Aufführung des Werks verstanden, sondern dazu verwendet, einen Index von Aktivitäten und Empfindungen zu erstellen, die aus der Aufführung resultieren.

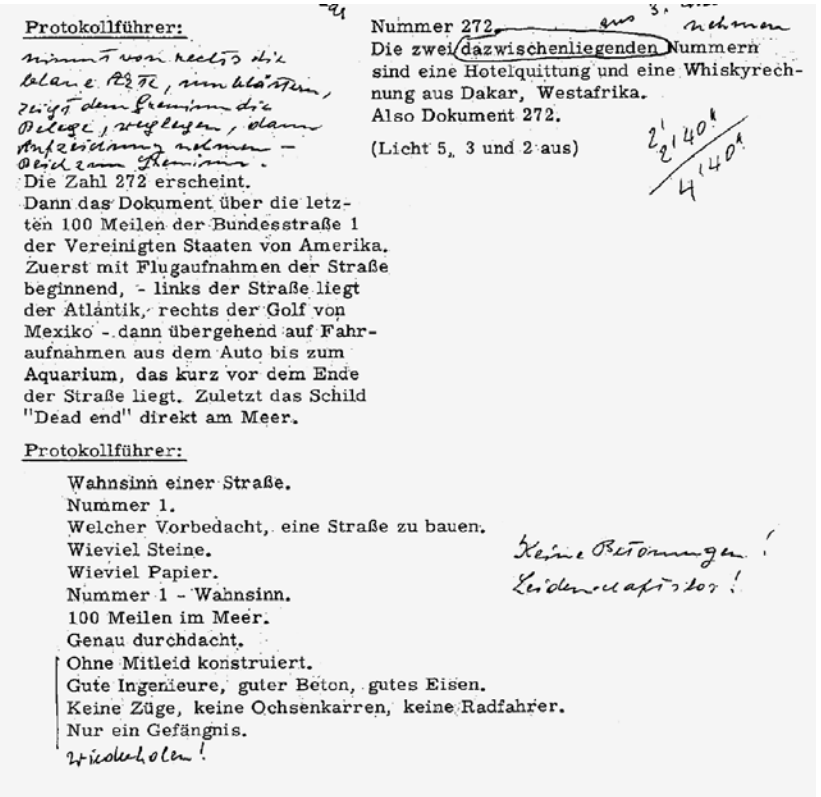
In Analogie zur derart verstandenen Ereignispartitur lassen sich nun Khittls Drehbücher betrachten. Notiert das Drehbuch in der Regel den noch zu produzierenden Film, so verweisen die Drehbücher im Fall von Khittls hybriden Industriefilmen eher auf die (tiefer liegenden) Realitäten, die bereits durch das aufgezeichnete industrielle Filmmaterial erfasst wurden.

Das Drehbuch zu *Die Parallelstraße* beginnt mit einer Rahmenerzählung, in der ein Gremium von fünf Männern mit der Beurteilung und Ordnung einer Reihe von 308 Dokumenten aus dem Leben einer »fraglichen Persönlichkeit« beauftragt ist; von diesen »Dokumenten« zeigt der Film sechzehn auf 16mm gedrehte Farbkurzfilme aus fünf Kontinenten, die wir gemeinsam mit den fünf Männern im Gremium zu sehen bekommen. Sie werden jeweils vom »Protokollführer« und Leiter des Gremiums vorgestellt und kommentiert, wobei die ihnen zugewiesene Nummer zu Beginn eines jeden Kurzfilms auf schwarzem Hintergrund erscheint. Der im Folgenden wiedergegebene Drehbuchauszug (Abb. 1) begleitet den zweiten Farbkurzfilm des Films, das »Dokument 272«.[21] Wie in der Regieanweisung angegeben, wurde das Filmmaterial zu diesem ›Dokument‹ zunächst aus einem Flugzeug und dann aus einem fahrenden Auto heraus gedreht, das auf dem Overseas Highway, dem letzten Stück der US-Route 1 von Miami in die Florida Keys, nach Süden fährt.

Performanz zubereitete. Cage war bei der Uraufführung dieses Stücks am Institute of Contemporary Arts in London anwesend, und hat die Aktion als »Neue Musik« gepriesen. Julia Fiore, When Making a Salad became Groundbreaking Performance Art, in: Artsy, September 20, 2018. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-making-salad-groundbreaking-performance-art (5.6.2024)

20 Halperin, The RSVP Cycles, S. 5.

21 Diese von Khittl kommentierte Fassung des Drehbuchs zu *Die Parallelstraße* stammt aus der Bibliotheks-Sammlung der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München.



Protokollführer:

nimmt von rechts die blaue Akte, umblättern, zeigt dem Gremium die Belege, weglegen, dann Aufzeichnung nehmen – Beide zum Gremium.

Die Zahl 272 erscheint.
Dann das Dokument über die letzten 100 Meilen der Bundesstraße 1 der Vereinigten Staaten von Amerika. Zuerst mit Flugaufnahmen der Straße beginnend, - links der Straße liegt der Atlantik, rechts der Golf von Mexiko - dann übergehend auf Fahraufnahmen aus dem Auto bis zum Aquarium, das kurz vor dem Ende der Straße liegt. Zuletzt das Schild "Dead end" direkt am Meer.

Nummer 272. aus 3. ... nehmen
Die zwei dazwischenliegenden Nummern sind eine Hotelquittung und eine Whiskyrechnung aus Dakar, Westafrika.
Also Dokument 272.

(Licht 5, 3 und 2 aus)

2' 2' 40'
4' 40'

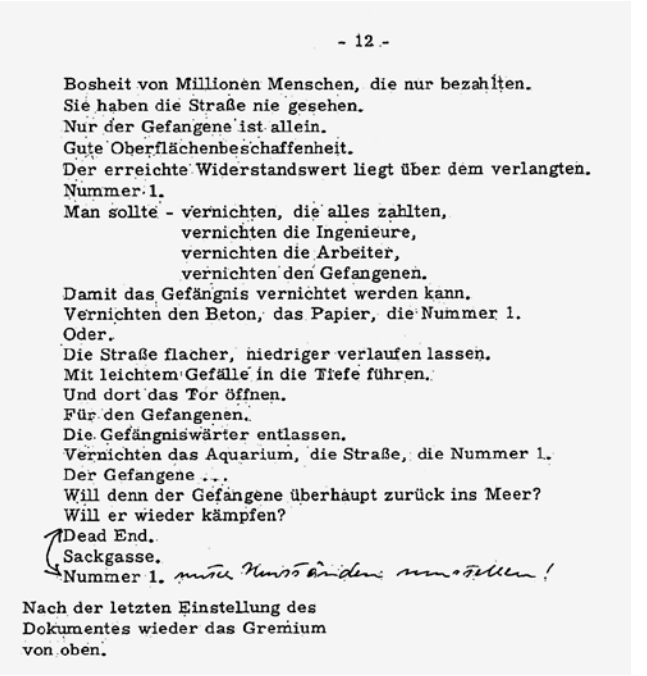
Protokollführer:

Wahnsinn einer Straße.
Nummer 1.
Welcher Vorbedacht, eine Straße zu bauen.
Wieviel Steine.
Wieviel Papier.
Nummer 1 - Wahnsinn.
100 Meilen im Meer.
Genau durchdacht.
Ohne Mitleid konstruiert.
Gute Ingenieure, guter Beton, gutes Eisen.
Keine Züge, keine Ochsenkarren, keine Radfahrer.
Nur ein Gefängnis.
wiederholen!

Keine Betonungen!
Leidenschaftslos!

Das Fehlen von Regieanweisungen macht deutlich, dass das Filmmaterial vor dem Text entstanden ist – es bezieht sich nur auf das Aquarium und lässt den großen Fisch, der darin gefangen ist, völlig außer Acht. Wäre das Drehbuch dem Filmmaterial vorausgegangen, würde es notwendigerweise die zu produzierende Szene beschreiben und Kamerawinkel, Schauplatz (schummriges, schmutziges Becken) und vielleicht die Fischart (großer, depressiv aussehender Zackenbarsch) angeben, wie wir sie in der fiktiven Rahmenerzählung sehen. Andererseits räumt der Text des Voiceovers dem »Gefangenen« vergleichsweise viel Platz ein. Seine sonderbare Erwähnung sorgt für die dramatische Spannung des Films, da weder die Zuschauer:innen noch Leser:innen des Drehbuchs wissen, auf wen oder was sich »der Gefangene« bezieht, bis er in den letzten Momenten des Films mit den Zeilen »Der Gefangene … / Will er wieder kämpfen?« enthüllt wird.

Die Off-Stimme in diesem Dokument, welche das Drehbuch als Monolog des Protokollführers ausweist, steht stellvertretend für den einzigartigen literari-



- 12 -

Bosheit von Millionen Menschen, die nur bezahlten.
Sie haben die Straße nie gesehen.
Nur der Gefangene ist allein.
Gute Oberflächenbeschaffenheit.
Der erreichte Widerstandswert liegt über dem verlangten.
Nummer 1.
Man sollte - vernichten, die alles zahlten,
vernichten die Ingenieure,
vernichten die Arbeiter,
vernichten den Gefangenen.
Damit das Gefängnis vernichtet werden kann.
Vernichten den Beton, das Papier, die Nummer 1.
Oder.
Die Straße flacher, niedriger verlaufen lassen.
Mit leichtem Gefälle in die Tiefe führen.
Und dort das Tor öffnen.
Für den Gefangenen.
Die Gefängniswärter entlassen.
Vernichten das Aquarium, die Straße, die Nummer 1.
Der Gefangene ...
Will denn der Gefangene überhaupt zurück ins Meer?
Will er wieder kämpfen?
Dead End.
Sackgasse.
Nummer 1. unter Umständen umstellen!

Nach der letzten Einstellung des
Dokumentes wieder das Gremium
von oben.

Abb. 1. Von Khittl kommentierte Fassung des Drehbuchs zu »Die Parallelstraße« (S. 11 f.)

schen Stil des gesamten Textes. Er verbindet technische Details, wie wir sie vom konventionellen Industriefilm erwarten (»gute Oberflächenbeschaffenheit. / Der erreichte Widerstandswert liegt über dem verlangten«), mit einer hermetischen Lyrik, die sowohl auf der Seite als auch beim Vorlesen als Poesie erscheint. Die Mise-en-page, etwa in den Einrückungen der strophenähnlichen Passage, die mit »Man sollte – vernichten, die alles zahlten« beginnt, ist ein demonstrativ poetisches Mittel, um durch stilisierte Zeilenumbrüche Atem- oder Sprechpausen zu markieren. Syntaktische Umkehrungen wie »[man sollte] vernichten die Ingenieure / vernichten die Arbeiter / vernichten den Gefangenen« kennzeichnen diese Sprache ebenso als literarisch und spezifisch lyrisch wie die Wiederholungen, eine Dimension, die Khittl durch die Markierung der Strophe »Ohne Mitleid […]« mit »Wiederholen!« zu verstärken sucht.

Auch ohne den Hinweis des Regisseurs »Keine Betonungen! Leidenschaftslos!« ist der Ton des Textes bösartig (worauf auch ein Mitglied des Gremiums

hinweist): »Genau durchdacht. / Ohne Mitleid konstruiert […] Nur ein Gefängnis. / Bosheit von Millionen Menschen, die nur bezahlten […] Vernichten das Aquarium, die Straße, die Nummer 1 […] Sackgasse«. Was das Drehbuch hier aufruft, ist nicht einfach das technische Wunderwerk des Overseas Highway, nicht die Verärgerung, die er 1954 bei vielen Steuerzahlern in Florida auslöste,[22] und auch nicht die Existenz einer schlecht gewarteten Touristenattraktion auf der letzten Insel der Keys, die Tierquälerei praktiziert – alles mögliche Themen für konventionelle Dokumentarfilme. Indem das Drehbuch das dokumentarische Filmmaterial rückblickend mit einer techno-lyrischen Sprache ausstattet, registriert es stattdessen die menschliche Hybris, die erforderlich war, um eine Straße über den Ozean zu bauen, um den Tourismus in den fischbaren Gewässern der Lower Keys[23] zu steigern und die Umwelt und das dortige nichtmenschliche Leben effizienter auszubeuten. Das Drehbuch verweist ökokritisch auf Letzteres, indem es die Subjektivität des gefangenen Fisches erweitert und seine gerechte Befreiung imaginiert:

> Oder.
> Die Straße flacher, niedriger verlaufen lassen.
> Mit leichtem Gefälle in die Tiefe führen.
> Und dort das Tor öffnen.
> Für den Gefangenen.

Was dem Drehbuch an Regieanweisungen fehlt, liefert der lyrische Text als Bild: Obwohl der Fisch nie als solcher identifiziert wird, verfügen erfahrene Leser:innen von Gedichten über Techniken, um die Situation angemessen zu analysieren. Ein Aquarium und ein Gefangener werden vorgestellt, und dieser Gefangene will vielleicht ins Meer zurückkehren, vielleicht auch nicht. Sollte der/die Leser:in den Gefangenen mit einem Oktopus verwechseln, bleibt die Pointe des Drehbuchs durch die Indizierung von Prozessen der Naturbeherrschung bestehen.

Die von Khittl kommentierte Fassung des Drehbuches verrät etwas über die Zusammenarbeit zwischen Blüthner und Khittl beim Schreiben. Dort fügt der Regisseur gegen Ende der folgenden Passage einen kurzen Kommentar ein, der

22 Der Overseas Highway wurde kontrovers diskutiert, da die Kosten für seinen Unterhalt weit über denen herkömmlicher Autobahnen lagen. Diese Zusatzkosten wurden bis 1954 durch Mautgebühren ausgeglichen. Die Steuerzahler in Florida wollten nicht, dass »der Overseas Highway mautfrei in unseren Schoß fällt«, was ein gewisser Cecil Webb, der Beauftragte der staatlichen Straßenbehörde, nicht verhindern konnte. Jim Powell, Road Chairman Bends to Political Winds, in: *The Tampa Tribune*, 25.4.1954.

23 Jerry Wilkinson, The History of the Overseas Highway, https://www.keyshistory.org/osh.html (1.4.2024).

nicht nur auf die Literarizität, sondern auch die Musikalität des poetischen Textes verweist:

> Und dann wird er etwas Seltsames tun.
> Er gibt seine Staatsbürgerschaft auf, nimmt eine andere an.
> Ändert deshalb seinen Vornamen von Enrico in Heinrich.
> Für eine illustrierte Zeitung wird er eine Weile am Krieg teilnehmen.
> Die lange Zeit der Trennung macht das Wiedersehen traurig.
> Doch bevor dieser zu Ende geht, wird er diesen Erdteil verlassen.
> Der Tag kommt, an dem er in ein Land fährt, das er noch nie gesehen hat.
> Sein Vaterland.
> Doch er weiß es noch nicht.
> Er wird seine bisherige Sprache vergessen und nur noch die seines Vaterlands sprechen.
> Sein Schiff läuft in den Hafen ein.
> Seine Eltern stehen am Kai.
> Er wird sie zum ersten Mal sehen, doch ihre Fotografien helfen ihm, sie sofort zu erkennen. ⟨Zu wenig lyrisch? Meinung von Posegga!⟩
> Die lange Zeit der Trennung macht das Wiedersehen traurig.[24]

Der Regisseur identifiziert hier eine Reihe von Zeilen, die sich seiner Meinung nach nicht lyrisch genug lesen, und unterstreicht ein eher prosaisches Couplet, das nicht zum Metrum des umgebenden Textes passt, mit dem Hinweis: »Zu wenig lyrisch? Meinung von Posegga!« Hans Posegga war der Komponist des Films, der für den Jungen Deutschen Film auch über 200 Filme, »die zum größten Teil experimentellen Charakter haben«, vertonte – so auch für Alexander Kluge, Haro Senft, Peter und Ulrich Schamoni, Boris von Borresholm, Hans Ertl, Rob Houwer, Raimund Ruehl, Franz Spieker und Wolfgang Urchs sowie Blüthner und Khittl.[25] Posegga war offenbar nicht nur für das Sounddesign von *Die Parallelstraße* verantwortlich, sondern auch für die Überprüfung der Lyrik des Drehbuchs – wobei er unter Umständen die Differenzen zwischen Khittl und Blüthner dank seiner musikalischen Autorität vermittelte.[26]

24 Khittls kommentierte Kopie des Drehbuchs für *Die Parallelstraße*, S. 9.

25 Astrid Posegga, Hans Posegga & der junge Deutsche Film, https://www.hans-posegga.de/?p=266 (10.5.2024)

26 Offenbar waren diese Zeilen »zu wenig lyrisch« und verdienten keine Überarbeitung, da sie nicht in die endgültige Fassung aufgenommen wurden. Das Drehbuch weist weitere Textkürzungen auf, bei denen zwei weitere, eher prosaische Fragmente wegfallen (»Für eine illustrierte Zeitung wird er eine Weile am Krieg teilnehmen« und »Die lange Zeit der Trennung macht das Wiedersehen traurig«).

Deutlich wird, wie wichtig den Produzenten die Literarizität und die klangliche Musikalität des Drehbuchtextes war. *Die Parallelstraße* verdankt ihren experimentellen Charakter vor allem dieser pointierten Verbindung eines Gebrauchsfilms mit einem Text, der bei Leser:innen ein pathisches Moment des literarischen Empfindens auslöst. Es handelt sich also keineswegs um einen Gebrauchstext, »der sich im fertigen Film auflöst und verschwindet«.[27] Gerade die Literarizität des Drehbuchs von *Die Parallelstraße* inspirierte zeitgenössische französische Kritiker:innen zu positiven Vergleichen mit bestimmten ›chimärenhaften‹ Filmen der Nouvelle Vague, doch der Spielfilm scheiterte spektakulär in Deutschland. Hier attestierten Kritiker:innen ihm aufgrund der dichten, experimentellen Sprache und des undurchschaubaren Philosophierens mangelnden Reiz. Robert Benayoun erklärt in *Positif* die durchwachsene Rezeption des Films mit einer allgemeinen Nachträglichkeit, die dem Medium eigen ist:

> Das Kino, in dessen Namen man gerne schöne sprachliche Exzesse begeht, ob man will oder nicht, ist der Literatur immens hinterher. Es wartet immer noch auf die Entsprechung eines Joyce, eines Roussel oder eines Lautréamont. Es ist immer noch so lästigen Anforderungen wie der einer Erzählung oder einer dramatischen Einheit ausgesetzt. Mit Ausnahme einiger weniger Werke (*L'Année dernière à Marienbad*, *L'Eclisse*, *Zazie dans le métro*, *Never Give a Sucker an Even Break*) haben wir selten mit dem Wesen seines Geheimnisses und seiner Illusion gespielt. Wenn dann ein Film wie *Die Parallelstraße* auftaucht, wirkt er wie eine Chimäre.[28]

Der Film erweist sich in mehrfacher Hinsicht als chimärisch: am offensichtlichsten, wie Benayoun anmerkt, in seiner Remediation experimenteller Literatur, die den Voiceover-Text für die Farbkurzfilme liefert. Der einzigartige und verblüffendste chimärische Aspekt von *Die Parallelstraße* ist jedoch seine fragmentierte Diegese: Der Film ist unterteilt in die sechzehn Farbkurzfilme einerseits, die den Großteil seiner Gesamtdauer ausmachen, und andererseits in eine Rahmenhandlung in schwarz-weiß, innerhalb derer die Kurzfilme von fünf als »Teilnehmern« bezeichneten Männern vorgeführt und diskutiert werden. Die ungewöhnliche Struktur des Films versetzt Zuschauer:innen und Figuren in dieselbe Position gegenüber dem Farbmaterial, sehen doch beide die Kurzfilme gemeinsam an. Während die Teilnehmer explizit die Aufgabe haben, deren Bedeutung zu verarbeiten, fordert der Film die Zuschauer:innen implizit dazu

27 Nach der Gebrauchstext-Definition des Drehbuchs, das »dazu da ist, im fertigen Film aufzugehen und zu verschwinden«. Schmid, Die literarische Identität des Drehbuchs, S. 157.

28 Robert Benayoun, »Le western de la méditation«, *Positif* (April 1968), H. 94, S. 56–58.

auf, sich ebenfalls mit den Botschaften des Films auseinanderzusetzen und die Unzulänglichkeiten und Fehltritte der Figuren als Anleitung für das eigene Verstehen zu nutzen.

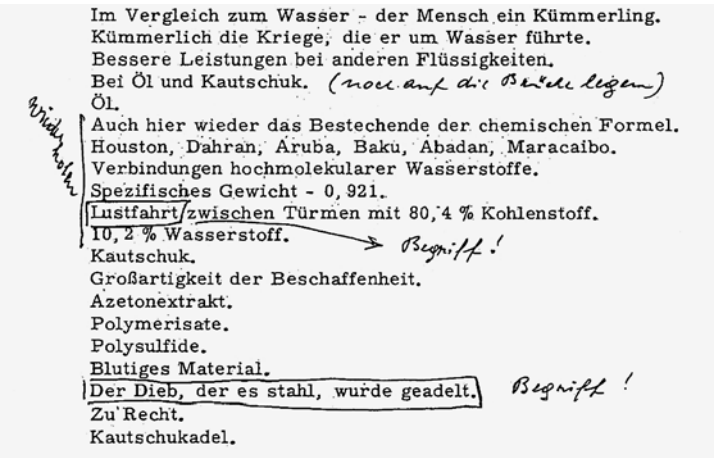
Um es in Bezug auf die Autonomie des Drehbuchs zu sagen: Anstatt nahtlos im produzierten Film zu verschwinden, widersetzt sich die lyrische Hermetik des Textes zu *Die Parallelstraße* dem linearen Verständnis und hält dadurch eine provokative Spannung zu den Bildern aufrecht, die sie kritisch vermittelt. Diese Distanz fordert zusammen mit der eigenartigen Doppelstruktur des Films das Engagement der Leser:innen/Zuschauer:innen; der Komplex erinnert an Nietzsches These in *Die fröhliche Wissenschaft*, die Lyrik liege am Ursprung der Philosophie. Das Pressematerial des Films erklärt dieses Ziel ganz offen:

> *Die Parallelstraße* schlägt die Brücke zwischen den fortschrittlichen Tendenzen des Spielfilms und des Dokumentarfilms. Die Vision einer Welt wird nicht durch das Erzählen einer Geschichte, sondern durch die Reflektion der Wirklichkeit geschaffen. Die Dokumente von Zeit und Welt werden nicht mehr beschrieben, sondern stimulieren eine Philosophie: Meditation über Dokumente.[29]

Neben der Absicht, eine Philosophie – begriffen als »Meditation über Dokumente« – zu »stimulieren«, macht der Titel des Pressedokuments »Wege zur Parallelstraße« Heideggers Einfluss auf das Drehbuch deutlich. Bei der Erschließung dessen, was ich die ›tiefer liegenden‹ Realitäten der 16mm-Farbkurzfilme genannt habe, fordert das chimärische Drehbuch selbst die Leser:innen/Zuschauer:innen zu einer höheren Ebene der Betrachtung auf: nicht auf der Ebene der Funktionsweise von Technik als bloßem Mittel zum Zweck, wie sie Thema eines konventionellen Industriefilms wäre (z. B. Aufnahmen aus einer chemischen Fabrik, die den Prozess zeigen, durch den Nitrate für Düngemittel kondensiert werden), sondern vielmehr auf der ontologischen Ebene, auf der Heidegger »die Frage nach der Technik« diskutiert. Fängt der dokumentarische Film die bloßen technischen Mittel ein, so ist es die ästhetische Funktion des Drehbuchs, zum Nachdenken über »das Wesen der Technik« anzuregen.[30] Auch hier gilt: Ohne Blüthners und Khittls techno-lyrisches Drehbuch

29 »*Die Parallelstraße*: Wege zur Parallelstraße«, Gesellschaft für bildende Filme (GbF), Pressedokument, aus dem persönlichen Archiv Kai Knörrs von Ronald Martini überliefert.

30 Erstmals 1949 als Vortrag in Bremen gehalten und 1953 in leicht gekürzter Form veröffentlicht. Martin Heidegger, Die Frage nach der Technik, in: Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Vorträge und Aufsätze, Bd. 7, Frankfurt a. M. 2000, S. 9.



bliebe uns nur der Gebrauchsfilm, ob als Industrie- oder Kulturwerbung. Der vollständige Titel von *Der heiße Frieden – Vom Wesen der Forschung* unterstützt diese Lesart zusätzlich.

Zur weiteren Veranschaulichung dieses lyrischen Anspruchs an Leser:innen/Zuschauer:innen eignet sich der Drehbuchausschnitt in Abb. 2, der das Verhältnis der Menschheit zu drei Flüssigkeiten – Wasser, Öl und Kautschuk – zum Gegenstand hat und die Gewalt thematisiert, die deren Abbau mit sich bringt.

Die technowissenschaftliche Sprache dieses »Dokuments«, die man von einem konventionellen Industriefilm erwartet, wird hier umgewertet oder umgeleitet (im Fluxus, über den Einfluss der Situationistischen Internationale: »détournement«), um die Leser:innen mit beißender Ironie zum Nachdenken anzuregen:

> Welche Kraft in der Paraffinreihe: Metan, Äthan, Propan, Oktan. / Die Schönheit dieser Namen berechtigt, Kriege zu führen. / Gift zu verschreiben […] Wieviel Tote durch Verbrennungen? / Für den Glanz einer chemischen Verbindung lohnt es […] Öl und Kautschuk. / Welche Flüssigkeiten. / Jeder Tropfen von ihnen hat sein notwendiges Verbrechen. / Seine Morde, seine Selbstmorde.

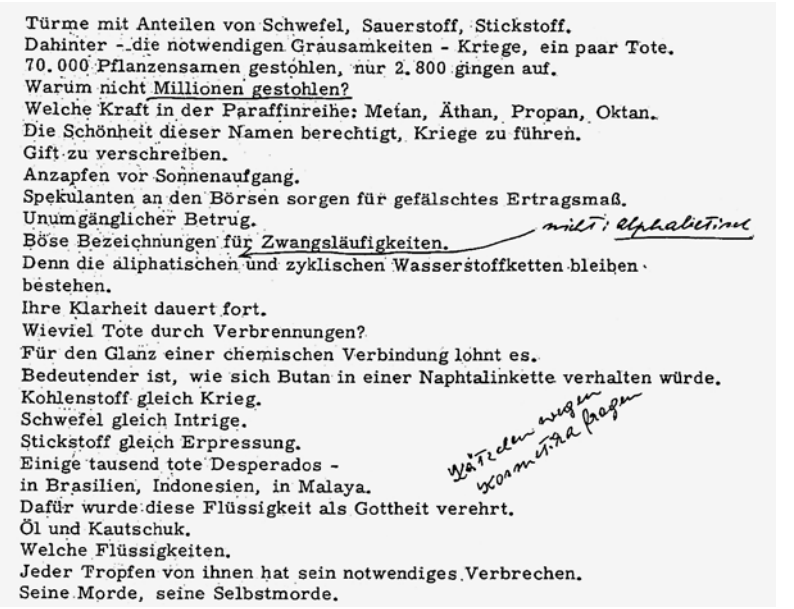

Türme mit Anteilen von Schwefel, Sauerstoff, Stickstoff.
Dahinter - die notwendigen Grausamkeiten - Kriege, ein paar Tote.
70.000 Pflanzensamen gestohlen, nur 2.800 gingen auf.
Warum nicht Millionen gestohlen?
Welche Kraft in der Paraffinreihe: Metan, Äthan, Propan, Oktan.
Die Schönheit dieser Namen berechtigt, Kriege zu führen.
Gift zu verschreiben.
Anzapfen vor Sonnenaufgang.
Spekulanten an den Börsen sorgen für gefälschtes Ertragsmaß.
Unumgänglicher Betrug.
Böse Bezeichnungen für Zwangsläufigkeiten.
Denn die aliphatischen und zyklischen Wasserstoffketten bleiben bestehen.
Ihre Klarheit dauert fort.
Wieviel Tote durch Verbrennungen?
Für den Glanz einer chemischen Verbindung lohnt es.
Bedeutender ist, wie sich Butan in einer Naphtalinkette verhalten würde.
Kohlenstoff gleich Krieg.
Schwefel gleich Intrige.
Stickstoff gleich Erpressung.
Einige tausend tote Desperados -
in Brasilien, Indonesien, in Malaya.
Dafür wurde diese Flüssigkeit als Gottheit verehrt.
Öl und Kautschuk.
Welche Flüssigkeiten.
Jeder Tropfen von ihnen hat sein notwendiges Verbrechen.
Seine Morde, seine Selbstmorde.

Abb. 2: Von Khittl kommentierte Fassung des Drehbuchs zu »Die Parallelstraße« (S. 18 f.)

Wie Heideggers Aufsatz von 1949 zeugen alle drei Filme von der »nuklearen Subjektivität« der Nachkriegszeit, aber als eigenständiger Spielfilm hat *Die Parallelstraße* die größere Freiheit, die Frage nach der Technik zu stellen. Er weist daher den höchsten Grad an kritischer Negativität auf, gefolgt von *Der heiße Frieden*.[31] Beide Filme unternehmen »eine Betrachtung der Zukunft, die wahrscheinlich grausamere Aspekte hat als all jene provozierten und hypothetischen Betrachtungen, die man zuletzt sieht«.[32] Auch im Drehbuch zu *Das magische Band* steht die Zukunft im Mittelpunkt, aber trotz der Bilder von

31 Gabriele Schwab hat jüngst auf die subjektstiftende Funktion der allzu realen Möglichkeit einer nuklearen Vernichtung hingewiesen und die Konturen einer »nuklearen Subjektivität« skizziert, um die menschliche Verfassung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu beschreiben. Vgl. Gabriele Schwab, Radioactive Ghosts, Minneapolis 2020, S. 39.

32 Zit. n. Ulrich Schamonis Film *Geist und ein wenig Glück* (Axel Jahn Film- und Fernsehproduktion, 1965).

historischer Gewalt und Leid, die neben Symbolen des US-amerikanischen Imperialismus und des Kalten Krieges auftauchen, schlägt dieser Film einen deutlich hoffnungsvolleren Ton an. So sieht die zweite Seite des Drehbuchs zu *Der heiße Frieden – Vom Wesen der Forschung* die Darstellung eines Atompilzes vor, während die Off-Stimme sagt: »kaum einer aber wird zögern, / den wesentlichsten Feind des Menschen zu erwähnen: den Menschen selbst. / Zwang. Sein Weg führt zu tragischen, scheinbar nicht zu korrigierenden Situationen«.

Das magische Band hingegen, 1959 entstanden und damit einer Welt vor der Schweinebucht-Krise entstammend, zieht alle Register. So verwendet das Drehbuch die Metapher »ein[es] Gedächtnis[es], das niemals vergisst«, um die Vorzüge des technischen Mediums Magnetband als Informationsspeicher zu preisen, mit dem sich bereits das Informationszeitalter ankündigt. Die darauffolgende Zeile »Was das Band festhält, ist Dokument« unterstreicht die Bedeutung der Technologie für die Rechenschaftspflicht und die Transparenz des öffentlichen Diskurses, wobei die Regieanweisung anzeigt, dass im Hintergrund Wochenschauaufnahmen des ersten Atom-U-Boots der Welt, der USS Nautilus, laufen sollen. Unmittelbar darauf folgen Aufnahmen eines Tonbandgeräts, das eine Vollversammlung der Vereinten Nationen aufzeichnet und den Delegierten eine Simultanübersetzung ermöglicht.

Die enge Verknüpfung dieser Elemente auf der Ton- und Bildebene ist bezeichnend für die andeutungsweise Behandlung des Kalten Krieges und seiner Herausforderungen in *Das magische Band*. Ebenso andeutungsweise ist der Film bemüht, das Wesen der Technik zu ergründen; die hoffnungsvollen Äußerungen verraten jedoch auch die gegenwartsbezogenen Sorgen der Autoren. Auf den letzten Seiten des Drehbuchs findet sich eine kurze ökonomische Lektion im Voiceover: »Was der Konsument heute kaufen will … muß die Wirtschaft gestern produziert haben. Jedoch Überproduktion … Ebenso wie Unterproduktion … bedeuten Wirtschaftskrisen«.[33] Diese Rede ist mit vertrauten Bildern aus Dokumentarfilmen und Fernsehnachrichten verwoben: mit Bildern von hungrigen Kindern, die trockenes Brot kauen, von »chromglänzenden amerikanischen Autos«, von Silos voller Weizen, vom Gelände einer verlassenen Fabrik und schließlich mit Szenen und Zeitungsausschnitten, die die Schrecken des Black Friday und der alliierten Währungsreformen von 1948 dokumentie-

33 Ferdinand Khittl, Bodo Blüthner und Ernst von Khuon, Drehbuch zu *Das magische Band* (1959), S. 29. Dieses Exemplar gehörte Ronald Martini (Kameramann und Sohn des GbF-Besitzers, Otto Martini) und stammt aus dem persönlichen Archiv Kai Knörrs.

ren. Es folgt ein Ausdruck der Hoffnung, dass das überlegene Gedächtnis und die Rechenkraft dieser »Informationsmaschinen mit noch leistungsfähigeren Magnetgedächtnissen« eines Tages die Volkswirtschaften (oder gar den ganzen Kontinent!) beherrschen werden: »Dann werden Elektronengehirne mithelfen können, eine Welt ohne Not zu schaffen«.[34] Für das Regiedrehbuch wurde dieser Abschnitt erheblich überarbeitet, um die Ängste vor der Bevölkerungsexplosion einzubeziehen; die Pointe bleibt jedoch dieselbe und wird mit einer Erläuterung des chinesischen Wortes für Frieden unterstrichen: »Hépíng«, was laut Off-Stimme »Nahrung für alle« bedeutet.

Als kommerzielle Projekte, die ein konventionelles Genehmigungsverfahren durchlaufen haben, weisen die Drehbücher der beiden für BASF produzierten Kurzfilme weitaus detailliertere Anweisungen auf als es bei *Die Parallelstraße* der Fall ist. Obwohl sie somit eher dem Modell eines Aufführungsplans für eine zukünftige Produktion als einer retrospektiven Partitur für *found footage* entsprechen, findet dieses doch auch Verwendung (zum Beispiel verlangt das Drehbuch die Verwendung von Wochenschau-Material aus dem von der US-Regierung finanzierten »Voice of America«-Programm). Insbesondere das Regiedrehbuch zu *Das magische Band* ist intensiver lyrisch angelegt als das genehmigte Drehbuch, was darauf hindeutet, dass Khittl und seine Drehbuchpartner ihre künstlerische Vision umsetzten, indem sie das Drehbuch überarbeiteten, nachdem sie den Auftrag erhalten hatten.[35] Das konventionellere Vorgehen bei der Notation untergräbt nicht den Anspruch auf Literarizität und damit auf Autonomie als literarisches Werk.

Schlussbemerkungen

Neuere Debatten über den Kunststatus des Drehbuchs stützen ihre Argumente nicht auf die ästhetischen Wirkungen dieser Texte, das heißt auf das Hervorrufen literarischer Gefühle bei ihrer Lektüre, sondern auf konventionelle Lesepraktiken oder gattungstheoretische Kategorisierungen, die versuchen, das literarische Objekt in Bezug auf Eigenschaften wie Fiktionalität oder Zugänglichkeit zu beschreiben – Eigenschaften, die selbst Drehbücher mit hohen literarischen Qualitäten nicht immer auszeichnen. Ich schlage einen flexibleren rezeptionstheoretischen Ansatz vor, um die Diskussion anhand der Filme von

34 Ebd., S. 33.

35 Es war mir nicht möglich, weitere verschiedene Fassungen der Drehbücher im Archiv zu finden; derzeit sind dies die beiden einzigen erhaltenen Versionen.

Ferdinand Khittl voranzutreiben, die ein interessantes Gegenbeispiel bieten. *Das magische Band*, *Die Parallelstraße* und *Der heiße Frieden* basieren auf Drehbüchern voller experimenteller lyrischer Prosa, die ich als techno-lyrischen Stil bezeichnet habe. Ohne ihn wären die Werke vom konventionellen Industriefilm nicht zu unterscheiden. Das Drehbuchautorenteam Khittl und Blüthner generiert stattdessen hermetisch lyrische Texte, die sich einem linearen Verständnis widersetzen und darauf abzielen, Leser:innen und Zuschauer:innen durch eine Form der Partiturpraxis, die die Auswirkungen einer technologisierten Welt registriert, zum Denken entlang von Parallelstraßen anzuregen. Dies lenkt das lesende/zuschauende Bewusstsein auf das Wesen der Technik beziehungsweise auf das Wesen der Forschung, wie es im Untertitel von *Der heiße Frieden* heißt. In dem Maße, in dem das bewegte Bild zu einem immer dominanteren Medium in unserer Kultur des Spektakels wird, sollten wir den literarischen Formen, die ihm im wahrsten Sinne des Wortes zugrunde liegen, erhöhte Aufmerksamkeit zukommen lassen.

Übersetzung aus dem Englischen: Johannes von Moltke und Michael Wedel

DISKUSSION
GASTHERAUSGEBER: TILL DEMBECK
MEHR LITERATUR – SPRACHVIELFALT UND LITERATURWISSENSCHAFT

TILL DEMBECK

EINLEITUNG DES GASTHERAUSGEBERS MEHR LITERATUR – SPRACHVIELFALT UND LITERATURWISSENSCHAFT

Die Gegenstände der germanistischen Literaturwissenschaft sind immer nur mehr oder weniger deutschsprachig. Bzw.: ihre Deutschsprachigkeit kann man nicht voraussetzen, sondern sie steht immer schon in Frage. Solche Behauptungen mögen auf den ersten Blick wenig plausibel wirken – und in jedem Fall laufen sie dem Selbstverständnis eines Fachs zuwider, das sich in erster Linie über die spezifische Sprachigkeit[1] ›seiner‹ Texte definiert. Gleichwohl führt kein Weg an der Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung vorbei, aus der die beiden Sätze resultieren. Das ist die Grundannahme der hier versammelten Diskussionsbeiträge.

Dabei soll keinesfalls (nur) von ›Mehrsprachigkeit‹ die Rede sein, also nicht (nur) vom Einfluss anderer Idiome auf (literarische) Texte und deren Präsenz in ihnen. In diesem Sinne hat sich die Mehrsprachigkeitsforschung gut in die ›deutsche Philologie‹ integrieren lassen – insofern man nämlich ›andere‹ Sprachen als funktionale Äquivalente der ›deutschen‹ Sprache auffasst und sich dann dafür interessiert, wie ihre Verwendung zum Beispiel mit Fragen der kulturellen Differenz in Verbindung steht. Forschung, die davon ausgeht, ist und bleibt verdienstvoll. Hier soll es dennoch um etwas anderes gehen – deshalb steht ›Sprachvielfalt‹ im Titel und eben nicht ›Mehrsprachigkeit‹. Es könnte auch ›Nichteinsprachigkeit‹ heißen.

Was ist damit gemeint? In den vergangenen Jahren (beziehungsweise eigentlich schon: Jahrzehnten) haben Arbeiten in der angewandten Sprachwissenschaft, der Soziolinguistik und der Literaturwissenschaft die Annahme grundsätzlich in Frage gestellt, dass Sprachproduktion notwendig an Einzelsprachen gebunden ist – und seien es viele. Das ist wichtig, denn von genau dieser Vor-

1 Für die meines Wissens aktuellste Bestimmung des Begriffs vgl. Robert Stockhammer, Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), H. 3, S. 13–31, hier S. 15.

© 2025 Till Dembeck, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-018 | CC BY-NC-ND 4.0

stellung hängt die postulierte funktionale Äquivalenz des Deutschen zu anderen in literarischen Texten vorkommenden Sprachen ab: Man orientiert sich, so meint man, wenn man schreibt oder spricht, eben an den Regeln der einen oder der anderen Sprache, und man kann natürlich auch hin- und herschalten. Mehrsprachigkeit ist dann, wie unter anderem David Gramling festgestellt hat, nur die Vervielfältigung von Einsprachigkeit (in dessen an M.A.K. Halliday angelehnten Terminologie: »glossodiversity«)[2].

Dagegen (und gegen viele der Konzepte, die mit dem von Yasemin Yildiz so getauften »monolingual paradigm«[3] verbunden sind) ist viel eingewandt worden. Es mögen hier einige Hinweise genügen: »Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne«, schreibt Jacques Derrida in *Monolinguisme de l'autre*,[4] und dann: »il n'y a pas d'idiome pur«.[5] Die *langue*, von der hier die Rede ist, hat man sich, im Grunde gar nicht so fern von Ferdinand de Saussures ursprünglicher Vorstellung,[6] als hochindividualisiertes Sprechvermögen vorzustellen, das allen von uns jeweils eigentümlich ist und das gerade deshalb als partikular gelten muss (also nicht als *langage*, als allgemeinmenschliches Sprachvermögen), weil es immer schon von konkreten ›anderen‹ herkommt. In der Auseinandersetzung mit diesen ›anderen‹ verändert sich *langue* überdies ständig, und diese durch das Sprechen induzierte Veränderlichkeit erzeugt eine Form der Sprachvielfalt (Gramling nennt sie »semiodiversity«),[7] die wiederum nicht mit dem Modell von Mehrsprachigkeit als Vervielfachung von Einsprachigkeit verrechenbar ist.

Das alles aber heißt: Es ist für jedes Sprechen konstitutiv, dass es jederzeit die Regeln brechen und in den Bereich des bislang Unsagbaren vorstoßen kann, ja, in dieser Bewegung mag man einen Grundimpuls von Sprechen überhaupt sehen. Die Rhetorik hat dies immer schon gewusst, denn sie hat die Möglichkeit, im Namen des guten (also überzeugenden, situationsangemessenen) Sprechens die Richtigkeit der Sprache aufzugeben, ausdrücklich bedacht.

2 David Gramling, The Invention of Monolingualism, New York 2016, S. 31–36.

3 Yasemin Yildiz, Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition, New York 2012, S. 2.

4 Jacques Derrida, Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine, Paris 1996, S. 13.

5 Ebd., S. 23.

6 Robert Stockhammer hat darauf hingewiesen, dass Saussure in seinen Notizen nicht zufällig durchgängig von *la langue* spricht, ohne deren Sprachigkeit zu thematisieren – und eben nicht von *une langue* oder von *langues* im Plural; Robert Stockhammer, Grammatik. Wissen und Macht in der Geschichte einer sprachlichen Institution, Frankfurt a. M. 2014, S. 348–352.

7 Gramling, The Invention of Monolingualism, S. 31–36.

Im Grunde argumentieren die hier versammelten Beiträge also von der Warte der Rhetorik gegen eine Übermacht der Grammatik, wenn es um die Frage geht, wie sich die Philologie ihre Gegenstände zurechtlegt. Dass es möglich ist, die Einsprachigkeit eines Textes aufzubrechen, ohne dabei Gebrauch von anderen, als Äquivalenten ›der‹ Sprache des Textes vorgestellten Sprachen zu machen, kann man aber auch wissen, wenn man gründlich über Viktor Šklovskijs Konzept der остранение (*ostranenie*) nachgedacht hat.[8] Dies wiederum legt es nahe, einem Vorschlag von Brigitte Rath[9] zu folgen und von ›Nichteinsprachigkeit‹ zu sprechen: Diese umfasst dann alle jene Bewegungen, die die Integrität von Einzelsprachen beeinträchtigen, sei es durch den Rückgriff auf Anderssprachigkeit (in der frühen Begrifflichkeit Rainier Grutmans: »hétérolinguism«),[10] sei es durch остранение, sei es durch die Anwendung poetischer *contraintes* wie im Oulipo; nicht einbegriffen wäre allerdings die schiere ›Glossidiversität‹, also jene Art von Mehrsprachigkeit, die glaubt, aus der Vervielfachung von Einsprachigkeit hervorzugehen.

In den folgenden Beiträgen werden die analytischen sowie fach- und kulturpolitischen Konsequenzen einer Vorstellung von Sprachvielfalt als Nichteinsprachigkeit diskutiert. Juliette Taylor-Battys Beitrag pointiert die Kritik an den Kulturpolitiken der Einsprachigkeit und kann so der Philologie die grundsätzliche Reflexion auf dasjenige abverlangen, was oft ganz unbedacht ›eine Sprache‹ heißt. David Martyn befasst sich mit einem Fall von ›Wenigersprachigkeit‹ als spezifischer Form von Literarizität und stellt so, um es im Vokabular der Rhetorik zu formulieren, die Relevanz der *latinitas* für gelungene Literatur in Frage. Am Beispiel mehr oder weniger anglophoner Romane zeigt Birgit Neumann, dass eine nichteinsprachige Perspektive auf Literatur die Funktion von Nichtverstehen neu bedenken muss, weil die Beherrschung ›der‹ Sprache(n) eines Textes als Voraussetzung für das Verständnis nicht mehr vorausgesetzt werden darf. Für Goethes »Mährchen« und Hofmannsthals Chandos-Brief schließlich führt Brigitte Rath vor, wie sich entscheidender interpretativer Gewinn ziehen lässt, wenn man die ostentative, dennoch aber fast immer übersehene Nichteinsprachigkeit der Texte ernstnimmt. Am Beispiel eines mehr oder

8 Vgl. Viktor Šklovskij, Искусство как приём. Kunst als Verfahren, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München 1971, S. 3–35.

9 Brigitte Rath, Speaking in tongues of a language crisis: Re-reading Hugo von Hofmannthal's »Ein Brief« as a non-monolingual text, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), H. 3, S. 75–106.

10 Rainier Grutman, Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIXe siècle québecois, Montréal 1997.

weniger deutschsprachigen Klassikers gehe ich selbst der Frage nach, welche Form von Kulturpolitik sich mit einer dezidiert nichteinsprachigen Schreibweise verbinden kann. Mit alldem verbindet sich, so Rainier Grutmans abschließendes Plädoyer, die Frage, wie eigentlich die Sprache der Philologie selbst beschaffen sein sollte, wenn sie ihren Gegenständen gerecht werden will.

JULIETTE TAYLOR-BATTY

THE CULTURAL POLITICS OF LINGUISTIC DIVERSITY

Rather than ask about the cultural politics of linguistic diversity, we should be asking: what are the cultural politics of *monolingualism*? Most of the world's population uses more than one language, but the monolingual paradigm remains dominant, leaving us with a paradox: multilingualism is (in real terms) more common and more ›natural‹, but is *perceived* (particularly in the global North) as being exceptional, strange, *un*natural. The monolingual paradigm continues to dominate educational standards, academic disciplines, publishing norms, and language education, so to write multilingually is to run against the tide in many ways, necessitating an inherently oppositional or resistant stance. Multilingual writers often feel the need to make clear statements and arguments justifying and explaining their supposedly ›unusual‹ linguistic choices, usually on explicitly political grounds. In Chinua Achebe's well known debate with Ngũgĩ wa Thiong'o, for example, both writers play out the politics of writing in the coloniser's language, English, with Achebe defending his creation of »a new English […] altered to suit its new African surroundings.«[1] Salman Rushdie, meanwhile, describes himself as a »translated man«, arguing that much can be »gained« in translation, not least the political act of writing in a distinctly Indian English imbued with the words and cadences of Indian languages.[2] M. NourbeSe Philip uses multiple languages in her poem *Zong!* (2008) to evoke the »multicultural, multilingual« universe and »linguistic balkanization« of the slave ship.[3] Yoko Tawada, when questioned about her own literary multilingualism, goes so far as to challenge the perceived authenticity of the mother tongue, asserting the »artificial«, »magical« and translational na-

1 Chinua Achebe, The African Writer and the English Language, in: Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, ed. by Laura Chrisman and Patrick Williams, Hemel Hempstead 1993; Ngũgĩ wa Thiong'o, The Language of African Literature, in: The Post-Colonial Studies Reader, ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, 2nd ed., London 2006, pp. 263–267.

2 Salman Rushdie, Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991, London 2012, p. 17.

3 Marika Preziuso and M. NourbeSe Philip, On Fracturing and Healing the Conventions of Language: A Conversation with M. NourbeSe Philip, 2016, https://smallaxe.net/sxsalon/interviews/fracturing-and-healing-conventions-language (16.1.2024).

© 2025 Juliette Taylor-Batty, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-019 | CC BY-NC-ND 4.0

ture of *all* language.[4] I could cite many more examples. As a result, to write multilingually often seems more political and more unusual, but in fact we need to challenge the ideological position that leads us to believe the ›monolingual‹ as more ›natural‹. And how do we move away from a position whereby multilingualism is perceived as opposition to monolingualism? Monolingualism is a fiction, an ideological construct, an ›invention‹, to borrow Gramling's apt description.[5] We therefore need to move away from monolingualism as the norm against which multilingualism is defined. The concept of nonmonolingualism – which speaks to the *impossibility of monolingualism* – provides a way out of this conceptual impasse.

Yildiz conceptualises the »monolingual paradigm« and elucidates the inherently political nature of language choice and language use in literature. The monolingual paradigm rests on the assumption (still dominant today) that language and national identity are inherently linked. It assumes that each individual ›owns‹ a language which is bound to their cultural heritage, and uses the powerful and emotive concept of the ›mother tongue‹ to propagate the idea of ›one true language‹ that is inherently ›natural‹ to a speaker.[6] Yildiz focuses on German Romanticism as a key moment in the development of the monolingual paradigm, though its history goes still further back: the ideology of the ›naturalness‹ of monolingualism – as embodied in the concepts of ›native language‹, ›native speaker‹, and ›mother tongue‹ – developed alongside the emergent European nation states in the early modern period.[7] Language began to be seen as fundamental to kinship and nation, leading to further organicizing metaphors of language ›families‹ and ›trees‹ which, as Bonfiglio argues, »would also act to enracinate language, to frame it as a biological entity.«[8] Such organicizing metaphors function ultimately to produce a deep-seated and powerful notion of monolingualism as ›natural‹ that is hard to shake.

When multilingualism scholars talk about the monolingual paradigm, then, we are not merely talking about monolingualism in the sense of being ›in only one language‹ and of multilingualism as being ›in more than one language‹. Indeed, we are engaging with how language *per se* is perceived, and in particular

4 Monika Totten and Yoko Tawada, Writing in Two Languages: A Conversation with Yoko Tawada, in: Harvard Review 17 (Fall 1999), pp. 93–100, p. 95.

5 David Gramling, The Invention of Monolingualism, New York 2016.

6 Cf. Yasemin Yildiz, Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition, New York 2012.

7 Cf. Thomas Paul Bonfiglio, Mother Tongues and Nations: The Invention of the Native Speaker, New York 2010, p. 5.

8 Ibid., p. 94.

the powerful cultural construct that presents bounded, distinct national languages as inherently linked to their respective national cultures and national identities. So before we can even engage with linguistic multiplicity in literary texts, questions arise that unsettle so many of the assumptions that underlie our education and academic training: what is ›a language‹? How do we define a single ›language‹? (And should we do so?) What is the distinction between ›language‹ and ›dialect‹? How does the idea of a ›national language‹ relate to our study of ›national literatures‹, and how are languages manifest within those literatures?

All these questions are deeply political in that they ask us to re-evaluate the relationship between language and nation, language and culture, language and literature. It is especially hard to do this in relation to literature, precisely because literature has historically been central to maintaining, justifying and perpetuating the monolingual paradigm. Within Romantic cultural nationalist ideology, literature is seen as both growing out of and actively nurturing an essential national culture. Witness, for example, Herder's argument in 1767 about the reciprocal bond between a nation's language and its literature:

> Wenn also jede ursprüngliche Sprache, die ein Landesgewächs ist, sich nach ihrem Himmels- und Erdstriche richtet: wenn jede Nationalsprache sich nach den Sitten und der Denkart ihres Volks bildet: so muß umgekehrt die Literatur eines Landes, die ursprünglich und national ist, sich so nach der originalen Landessprache einer solchen Nation formen, daß eins mit dem andern zusammenrinnt. Die Literatur wuchs in der Sprache, und die Sprache in der Literatur: unglücklich ist die Hand, die beide zerreißen, trüglich das Auge, das eins ohne das andere sehen will.[9]

Herder acknowledges the extent of borrowing and mixing that occurs when foreign literatures are imported into a national language, but likens »eine Sprache, die ihre Literatur aus verschiedenen Himmels- und Erdstrichen, aus mancherlei Sprachen und Völkern her hat« to a »babylonischen Sprachenmischung«, a »Cerberus […], der aus neun Rachen neun verschiedene Sprecharten, […] herausstößt.«[10] Multilingualism thus is envisioned as a monstrous source of confusion.

9 Johann Gottfried Herder, Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste Sammlung, in: Herder, Werke in zehn Bänden, vol. 1: Frühe Schriften 1764–1772, ed. by Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1985, pp. 541–649, p. 559.

10 Ibid., pp. 559 f.

The writer, as ›naturally‹ or ›organically‹ linked to the culture of their nation, is seen to hold a privileged position (and indeed a responsibility) to counter that confusion and nurture the national language, but the monolingual paradigm goes further than this, often producing a conception of the *impossibility* of writing in (and by implication truly ›mastering‹) other languages. The idea of language as hereditary national ›birthright‹ – so powerfully enshrined in the concept of the ›mother tongue‹ – is inextricably linked to ideas of linguistic ›ownership‹: if a language can only be your ›own‹ through kinship and national heritage, then you can never fully ›own‹ any other language. This ideological position can create particular paradoxes for the colonial or postcolonial writer, where the ›mother tongue‹ may be the language of the coloniser rather than any language ›rooted‹ in the national culture. In the 1930s, W. B. Yeats recounts telling a group of Indian writers that »[n]o man can think or write with music and vigour except in his mother tongue«, and concludes that »I could no more have written in Gaelic than can those Indians write in English.«[11] The nationalist Irish Literary Revival used the monolingual paradigm to resist the violent British colonial imposition of the English language in Ireland, but that very paradigm also guaranteed the linguistic alienation felt by those writers for whom, like Yeats, their ›mother tongue‹ was not the language of their ›national culture.‹ Indian writing in English, particularly since the early twentieth century, has proven Yeats's statement to be false, often unsettling notions of linguistic ›ownership‹ in the process. Raja Rao, in his introduction to *Kanthapura* (1938), describes the need »to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own«, describing English as an »alien« language, but almost in the same breath undermining that statement: »I use the word ›alien‹, yet English is not really an alien language to us. It is the language of our intellectual make-up – like Sanskrit or Persian was before – but not of our emotional make-up. We are all instinctively bilingual, many of us writing in our own language and in English.«[12] The monolingual concept of linguistic ›ownership‹ creates a tension in such statements: Rao attempts to challenge the monolingual paradigm and to promote more fluid bilingual modes of expression, but falls back on the tenets of that very paradigm (the distinction between one's »own« and an »alien« language) in order to do so. For Yildiz, the concept of »linguistic depropriation« provides one way out of this impasse by exploring and challenging the very

11 William Butler Yeats, The Collected Works, vol. V: Later Essays, ed. by William H. O'Donnell, New York 1994, pp. 211 f.

12 Raja Rao, Kanthapura, Oxford 1989, pp. v–vi.

notion of language as property.[13] For Phipps, the act of decolonising multilingualism must go even further, beginning with a rejection of language as property altogether: »A language cannot be owned; nor can its teaching.«[14]

Some of the most trenchant challenges to the monolingual paradigm come from colonial and postcolonial perspectives because the monolingual paradigm is itself inextricably intertwined with European colonialism. Indeed, the idea of the national language was harnessed for the first wave of European colonialism as »vehicle for and articulation of conquest.«[15] By the height of European imperialism in the nineteenth century, colonial powers had imposed the idea of the bounded language along with European ideas of the nation state across large swathes of colonial territories. Much colonial linguistics of this period was carried out by European missionaries, who imposed Christian ideological constructs on to the linguistic landscapes they encountered. As Errington, building on the work of Schutz, Mannheim and Herzfeld, explains:

> Primevalness and purity were convergent, overdetermined aspects of missionary language ideologies. The perceived primitivity of the communities they encountered resonated in the first place with Biblical narratives of (monolingual) Eden, and the theology of dispersal from (multilingual) Babel. Linguistic diversity within and across communities could be perceived in this way as a puzzling sign of barbarism […], whereas linguistic homogeneity in Pacific island communities summoned up paradisiacal images of noble, if savage, societies […]. By the same token, secular understandings of human and language origins […] helped to legitimize colonial efforts to reduce linguistic diversity.[16]

Assuming the ›naturalness‹ of monolingualism »helped Europeans grapple with bewildering linguistic diversity, which they could frame as a problematic, Babel-like condition to be subjected to regulation […] or balkanization.«[17] Nationalist and colonial conceptualisations of language paved the way for perceived hierarchies within colonial linguistics, whereby languages were judged as being more ›sophisticated‹ or more ›primitive‹ according to European colonial and linguistic standards. The colonial creation and promotion of lingua

13 Yildiz, Beyond the Mother Tongue, p. 40.
14 Alison Phipps, Decolonising Multilingualism: Struggles to Decreate, Bristol 2019, p. 7.
15 Bonfiglio, Mother Tongues and Nations, p. 81.
16 Joseph Errington, Colonial Linguistics, in: Annual Review of Anthropology 30 (2001), pp. 19–39, p. 27.
17 Ibid., p. 24.

francas at the expense of other languages, and the development of certain languages as ›national‹ languages were to have particularly lasting impacts.[18]

Although the overt tenets of colonial linguistics have since been discredited, their legacy endures: colonial ideology is integral to the history and continuing development of the discipline of linguistics. Errington highlights the colonial origins of comparative philology and of modern linguistics more generally.[19] Deumert and Storch signal the colonial means by which »certain knowledges were or are accepted or negated, were or are produced and administered, marginalized or removed from texts, curricula, and institutions« and how these »shaped – and continue to shape – linguistics.«[20] Particularly persistent are the »discourses of standardization and normativity« which »are inevitably inscribed within the bounded genre of grammar, which presents language as codifiable.«[21] Engaging with multilingualism thus necessitates a decolonial approach that attempts to untangle our understanding of language and linguistic diversity from the colonial contexts and assumptions that underlie the very basis of our linguistic and literary disciplines. Makoni and Pennycook argue that »it is what is seen as marginal or exceptional that should be used to frame our understandings of language«, and draw on creolisation as a key concept in the act of »disinventing« languages: »all languages are creoles, and […] the slave and colonial history of creoles should serve as a model on which other languages are assessed.«[22] For Canagarajah it is the »fluid and hybrid« forms of precolonial/premodern language, particularly in the South Asian context, that can provide a model for new understandings of language and new linguistic pedagogies.[23]

What are the implications of this for how we read linguistic diversity within literature? Despite the significant scrutiny of monolingual ideology within linguistics and, more recently, within literary multilingualism studies, the monolingual paradigm remains dominant within literary studies more generally. Yet

18 Cf. Joseph Errington, Linguistics in a Colonial World: A Story of Language, Meaning, and Power, Malden 2008, pp. 123–148.

19 Errington, Colonial Linguistics, p. 31.

20 Ana Deumert and Anne Storch, Introduction: Colonial linguistics – then and now, in: Colonial and Decolonial Linguistics: Knowledges and Epistemes, ed. by Deumert, Storch and Shepherd, Oxford 2021, pp. 1–21, p. 20.

21 Ibid., p. 6.

22 Sinfree Makoni and Alastair Pennycook, Disinventing and Reconstituting Languages, in: Disinventing and Reconstituting Languages, ed. by Makoni and Pennycook, Clevedon 2007, pp. 1–41, p. 21.

23 Suresh Canagarajah, After Disinvention: Possibilities for Communication, Community and Competence, in: Disinventing and Reconstituting Languages, pp. 233–239.

the way that we conceptualise language is absolutely central to how we read *any* literary text (and not only overtly multilingual texts). A sensitivity to the cultural politics of linguistic plurality allows us to see the restrictions and controls placed on writers within the literary marketplace, for example: the highly monolingual ideologies maintained by publishers restricts the types of literature that we have access to, and indeed much multilingual writing still reflects monolingual ideologies.[24] Every time we come across linguistic plurality in a text, we need to examine the cultural politics of that specific example. It is fairly common, for example, to find examples where languages are juxtaposed and combined such that they remain distinct, bounded, even ›foreign‹ within / to the text. Such forms of multilingualism often belie essentialist ideas about language and national culture, reflected in language which we might, borrowing Makoni and Pennycook's phrase, describe as a »pluralization of monolingualism«: they use multiple languages but still uphold the monolingual paradigm.[25] On the other hand, texts which at first glance might seem ›monolingual‹ can manifest rich and complex modes of linguistic interpenetration such that they destabilise and subvert the boundaries of languages, undermining our sense of any language as a unitary, ›rooted‹ and bounded structure, and prioritising heteroglossic modes of expression. Such texts could thus be described as *non*monolingual, as defined by Rath and adopted by Dembeck in this cluster of essays.[26] Ultimately, we need to scrutinise and question cultural nationalist notions of language and identity, resist the norms imposed by publishers and textual conventions, and find ways of moving outside of the monolingual paradigm in how we conceptualise language in literary texts.

24 On the relationship between literary multilingualism and print culture, see Brian Lennon, In Babel's Shadow: Multilingual Literatures, Monolingual States, Minneapolis 2010.

25 Makoni and Pennycook, Disinventing and Reconstituting Languages, p. 22.

26 Brigitte Rath, Speaking in tongues of a language crisis: Re-reading Hugo von Hofmannthal's »Ein Brief« as a non-monolingual text, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), no. 3, pp. 75–106. Till Dembeck goes so far as to argue that »[t]here is no such thing as a monolingual text«, demonstrating the importance of acknowledging latent forms of linguistic diversity. Till Dembeck, There Is No Such Thing as a Monolingual Text! New Tools for Literary Scholarship, in: Polyphonie – Mehrsprachigkeit_Kreativität_Schreiben, 2017, http://www.polyphonie.at/index.php?op=publicationplatform&sub=viewcontribution&contribution=105 (16.1.2024).

DAVID MARTYN

LITERARIZITÄT UND SPRACHIGKEIT ZU TOMER GARDIS *BROKEN GERMAN*

Gerade der Fokus auf die Rezeption literarischer Texte könnte die Annahme, alle Texte seien an Einzelsprachen gebunden – sei es, an eine bestimmte, sei es, an eine Anzahl bestimmter Sprachen – als unhaltbar erscheinen lassen. Denn sobald ein Text als Einzelphänomen, in seiner Singularität in den Blick genommen wird, und darin wird aus durchaus naheliegenden Gründen das unterscheidende Merkmal der Literatur- gegenüber der Sprachwissenschaft gesetzt, so fehlt die verallgemeinernde Perspektive, die es ermöglicht, von ›Sprachen‹ im Sinne der Einzelsprachen, der *langues* überhaupt zu sprechen. Diese treten nämlich nur dadurch in Erscheinung, dass von der Singularität einzelner Texte abstrahiert wird, um Gemeinsamkeiten mit anderen Texten festzustellen, die in der gleichen oder den gleichen Sprachen geschrieben sein sollen. Ein Lesen von Texten in ihrer Einzigartigkeit ist aber nicht daran interessiert, aus dem Gelesenen eine Regel, eine Grammatik, eine ›Sprache‹ herauszudestillieren; ja, sobald es zu diesem Geschäft übergeht, verliert es das Singuläre, das immer-wieder-anders-Sein eines jeden Textes und eines jeden Leseaktes aus dem Blick. Beim Lesen von Texten in ihrer Singularität, so scheint es zunächst, kann keine Sprache und auch keine *Mischung* bestimmter Sprachen in Erscheinung treten.

Und dennoch kommt das Lesen auch literarischer Texte kaum umhin, neben dem Singulären eines Textes auch die Gemeinsamkeiten mit anderen Leseerfahrungen und damit anderen Texten wahrzunehmen, ohne die ein Verstehen nicht möglich wäre. Zu diesen Gemeinsamkeiten gehören nun auch solche, die es erlauben, die Sprache oder genauer die ›Sprachigkeit‹ – »das Bewusstsein davon, dass das sprachliche Medium eine *Einzel*sprache ist«[1] – des Textes zu identifizieren, und sei es nur unterschwellig. Ohne Sprachigkeit, ohne das Bewusstsein, dass man es nicht mit ›Sprache‹ schlechthin, sondern mit einer bestimm-

1 Robert Stockhammer, Susan Arndt und Dirk Naguschewski, Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache, in: Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur, hg. von dens., Berlin 2007, S. 7–27, hier S. 26. (Herv. im Orig.) Der Begriff ist eine Prägung von Robert Stockhammer, der ihn bereits 2002 in Vorträgen verwendet hat.

© 2025 David Martyn, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-020 | CC BY-NC-ND 4.0

ten oder mit einer Mischung aus bestimmten Einzelsprachen zu tun hat, kann wohl kein Lesen vonstattengehen. Doch kann dieses »Bewusstsein«, phänomenologisch gesprochen, mehr oder weniger intentional sein. Man kann es fokussieren oder auch nicht. Sprachigkeit – und damit auch Mehrsprachigkeit, eine Unterart der Sprachigkeit – erscheint dann nicht einfach als eine Eigenschaft von Texten, sondern als unlösbar von Entscheidungen auf der Rezeptionsebene, die durchaus kontingent sind und Auswirkungen aufweisen, die es kritisch zu reflektieren gilt.

Das zeigte sich mit besonderer Deutlichkeit in der Jurydiskussion auf dem 43. Ingeborg-Bachmann-Literaturwettbewerb in Klagenfurt nach der Lesung des israelischen Autors Tomer Gardi aus seinem inzwischen vielfach besprochenen Roman *Broken German*. 2016 erschienen, setzt sich *Broken German* – Gardis zweiter Roman und sein erster in deutscher Sprache – aus mehreren, ineinander verwobenen, teils komischen, teils tragikomischen narrativen Strängen zusammen, in deren Zentrum ein junger Israeli steht, der in Berlin wohnt und literarische Ambitionen hegt. Der Roman und auch der Auszug daraus geben mehr als genug Stoff her für eine intensive Diskussion des Inhalts. Doch die Jury interessierte nur eines: nämlich, was das denn für eine Sprache sei, in der dieser Roman verfasst sei. Wie der Titel bereits ahnen lässt, ist *Broken German* in einem ›gebrochenen‹, also in grammatischer und lexikalischer Hinsicht fehlerhaften Deutsch geschrieben. Im ersten Absatz begegnet das Wort »U-Bahn« in mindestens zwei verschiedenen Genera (»eine U-Bahn«, »[i]m U-Bahn«, »das U-Bahn«), ebenso »Rolltreppe« (»zum Rolltreppe« »die Rolltreppe«); »Tür« wechselt das Genus in ein und demselben Satz (»die Tür […] vor dem Tür«).[2] Die nicht regelkonforme Sprache veranlasste ein Jurymitglied gleich zu Beginn der Diskussion die Frage aufzuwerfen, ob der Text überhaupt diskutiert werden könne: Die gewöhnlichen Kriterien für die Bewertung literarischer Qualität könnten auf einen solchen Text nicht angewendet werden. Darauf erwiderte das einladende Jurymitglied, Klaus Kastberger, der Text könne durchaus mit denselben ästhetischen Kategorien gemessen werden wie jeder andere, es zeige sich sogar, dass mit dem ›gebrochenen Deutsch‹ genau die passende Form gefunden sei, um die extrem dichte Aufbereitung der geschichtlichen und politischen Zusammenhänge, die der Roman vornehme, sowie seine fundamentale Hinterfragung von Identität zu gewährleisten. Die Sprache erreiche gerade dadurch, dass sie nicht korrekt sei, eine besondere Exaktheit. Hierauf fragte ein drittes Jurymitglied, Hildegard E. Keller: Wenn Form und Inhalt so genau aufein-

2 Tomer Gardi, Broken German, 2. Aufl., Wien 2016, S. 5. Sämtliche Nachweise aus dieser Ausgabe erfolgen unter Angabe der Seitenzahlen im Fließtext.

ander abgestimmt seien, bedeute dies dann nicht, dass sich Gardi – im Unterschied zu anderen nicht-muttersprachlichen, aber das Deutsche einwandfrei beherrschenden Autoren – keiner neuen Themen annehmen könne?[3]

Die Reaktion der Jury war zu erwarten. Nach eigenem Bekunden wollte Gardi mit seinem Roman zeigen, »wie nicht standardisierte Sprache im deutschsprachigen Raum legitimiert werden kann«,[4] das heißt, es kam ihm gerade darauf an, fehlerhaftes Deutsch provokativ als literarisches Medium einzusetzen. Kein Wunder, dass sich die Diskussion darauf konzentrierte – und dabei nolens volens einige der unreflektierten Prämissen aufdeckte, die die Wahrnehmung der Sprachigkeit eines Textes beim Lesen beeinflussen. Die offenbar kritisch gemeinte Frage, ob das ›gebrochene Deutsch‹ von Gardis Text sich nicht ausschließlich für die Behandlung eben derjenigen Themen eigne, die in Gardis Text verhandelt werden – Migration, Identität etc. –, ob also seine Sprache den Handlungsraum des Autors nicht allzu sehr einenge, zeugt von einer bestimmten Auffassung der Natur literarischer Sprache. Nur eine solche Sprache sei zur Literatur tauglich, so die Implikation, die in der Lage sei, sich *verschiedener* Stoffe und Themen anzunehmen. Eine Literatursprache wäre also eine universell einsetzbare, in der die unterschiedlichsten Themen und Stoffe in den unterschiedlichsten Gattungen und Formen zur Darstellung gelangen können. Ein solcher Begriff von Literatursprache setzt allerdings einen ungeheuren Grad an Abstraktion voraus. Er besagt etwa, dass die Texte Goethes, Fontanes, Brechts, auch Arno Schmidts, den nicht zu übersehenden gewaltigen Unterschieden und auch Regelverstößen zum Trotz, allesamt in *derselben* Sprache geschrieben sind. De facto kommt diese Sprache aber nirgendwo vor, sie existiert nur als Abstraktion. Die einzige Wirklichkeit sind die einzelnen, singulären Texte selbst, deren Eigenheiten für sich diskutiert werden können. Statt nun darauf einzugehen, fand es die Jury wichtiger, darüber zu spekulieren, ob etwaige andere Texte in ›derselben‹ Sprache geschrieben werden könnten wie dieser. Was dabei nicht reflektiert wurde, ist die Möglichkeit, dass kein literarischer Text – will sagen, kein Text, der als Literatur behandelt wird – ›in‹ irgendeiner außerhalb von ihm existierenden Sprache existiert, weil er die Sprache, in der er verfasst ist, zugleich erfindet. Verfehlt eine Lektüre diese Ebene der Singularität, wird der

3 Vgl. Diskussion Tomer Gardi, 43. Tage der deutschsprachigen Literatur, Videoaufzeichnung vom 1.7.2016, https://bachmannpreis.orf.at/v3/stories/2773156/index.html (25.1.2024).

4 Hannah Lühmann, Jeder sollte auf Deutsch schreiben dürfen. Interview mit Tomer Gardi, in: Die Welt, 18.8.2016, https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article157738156/Jeder-sollte-auf-Deutsch-schreiben-duerfen.html (28.1.2024).

Text nicht mehr als Literatur gelesen – sondern etwa als Beleg in sprachwissenschaftlicher Absicht.

Dass die Forschung Gardis Roman unter dem Aspekt der Mehrsprachigkeit behandelt hat, leuchtet durchaus ein.[5] Mehrsprachigkeit ist in der Tat ein prominentes Thema des Romans. Doch ob der Text *selbst* als mehrsprachig zu charakterisieren ist?

> Geerte Herren von die Akademie. Geerte Herren von die Akademie. Wenn eine Jude ins Jüdische Museum rein geht, ist er dann ein Teil des Ausstellungs? (S. 67)

Die Entscheidung, ob es sich bei dieser für den Roman durchaus typischen Stelle um einen mehr- oder einsprachigen Text handelt, fiele, würde eine solche Entscheidung forciert werden, eindeutig zugunsten der Einsprachigkeit aus. Denn um ein Gemisch *welcher* Sprachen genau sollte es sich hier handeln? Ein Einfluss des Hebräischen, wie ein Jurymitglied etwas verstört feststellte, ist nicht auszumachen; es spielt sich alles auf Deutsch ab. Doch damit ist sehr wenig über den Text gesagt. Mehr noch: Entscheidende Aspekte gehen in dieser allzu abstrakten Aussage unter, gerade auch, was die Sprache des Textes betrifft. Denn, so deutsch sie ist, so ist sie das offenbar auf besondere Weise. Es käme nun darauf an, diese Besonderheit zu beschreiben, ohne Zuflucht nehmen zu müssen in einem diffusen, allzu unkonkreten Begriff von ›Mehrsprachigkeit‹, bei dem es überhaupt nicht um eine Pluralität von identifizierbaren Einzelsprachen ginge.

Dazu nur einige kurze Beobachtungen zu der zitierten Stelle. Es ist das einzige Mal im Roman – wie eine Suche im E-Book verrät –, dass ein Genitiv-s an die Endung ›-ung‹ angehängt wird; sonst wird entweder regelkonform (»[…] tanzte ich meinen Tanz der Überlegung«, S. 47) oder gar nicht gebeugt (»Das Ende alle Hoffnung«, S. 73). Wer ein Genitiv-s an ein Substantiv hängt, kennt zumindest eine der Regeln zur Genitivbildung im Deutschen – auch oder gerade dann, wenn er sie fehlerhaft, nämlich dort anwendet, wo sie nicht hingehört. Wir können Gardi schon Glauben schenken, dass er die Regeln des Stan-

5 Vgl. Sandra Vlasta, »Was ist ihre Arbeit hier, in Prosa der deutschsprachige Sprach?« Mehrsprachige Räume der Begegnung und Empathie in Tomer Gardis Roman *broken german*, in: Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. von Marion Acker, Anne Fleig und Matthias Lüthjohann, Tübingen 2019, S. 143–157; Wiebke Sievers, From Monolingualism to Multilingualism? The Pre- and Post-monolingual Condition in the Austrian Literary Field, in: Austrian Studies 26 (2018), S. 40–56.

darddeutschen tatsächlich nur unvollkommen beherrscht.[6] Es ist ein durchaus echtes sprachliches Unvermögen, das sich in diesem Roman äußert oder vielmehr als literarisches Medium behauptet. Doch der Regelverstoß an dieser Stelle wirkt konstruiert. In der Anspielung auf den Affen Rotpeter aus Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* – sie ist nicht zu übersehen – hat Yael Almog eine kritische Vorwegnahme der Rezeption des Romans durch den deutschen Literaturbetrieb gesehen, der den marginalisierten, ausländischen Autor zwar feiert, ihn aber zugleich exotisiert (was dann auch tatsächlich mit Gardi geschah). Der israelische Autor kann vor dem deutschen Publikum Erfolg haben, aber nur gleichsam als Affe.[7] Es erhöht nun diesen satirischen Effekt, dass bei Gardi die Rede vor der Akademie – es geht um die feierliche Umbenennung des Goethe-Instituts in Kafka-Institut, zu welcher der Protagonist als Hauptredner eingeladen ist – in fehlerhaftem Deutsch vorgetragen wird. Dadurch bietet er sich nämlich auch in seiner Sprache als Teil einer Ausstellung dar, gleich einem Exponat in einem ethnographischen Museum. Überhaupt ist an der Sprache des Romans auffällig, wie regelmäßig die Regelverstöße verteilt sind. Das Genus der Substantive wird weniger dem Zufallsprinzip überlassen als vielmehr systematisch verstreut. Es ist, als ob sie vom grammatischen Geschlecht losgelöst werden sollen, aber möglichst konsequent – auf ähnliche Weise etwa wie die Harmonik vom Grundton in der atonalen Musik.

Statt den Text als einsprachig oder mehrsprachig zu bezeichnen, wäre es daher angebrachter zu sagen, er ist auf spezifische, vielleicht auch singuläre Weise metasprachig: über die Sprache hinaus, in der er geschrieben ist. Ein Vergleich mit Gardis drittem Roman, *Eine runde Sache* (2022), legt genau dies nahe. Der deutsch geschriebene erste Teil – der zweite ist aus dem Hebräischen übersetzt – ist zwar ähnlich ›fehlerhaft‹ wie *Broken German*; auch hier ist das Deutsch mehr als nur Deutsch. Doch es ist das auf andere Weise. Denn zu dem gebrochenen Deutsch des Erzählers kommen andere Formen sprachlicher Abweichung hinzu, etwa ein in Reimen rappender toter Erlkönig sowie ein sprechender Hund, dem eine Silikon-Vagina als Maulkorb aufgebunden wurde, so dass alle Vokale nur noch als ›ü‹ realisiert werden. Es gibt also nicht nur *eine* Art, über die eigene Sprache hinaus zu schreiben. Sondern auch das Schreiben außerhalb der Sprache, in welcher der Text verfasst ist (sein soll), lässt unterschiedliche, jeweils andere Spielarten zu. Es spricht nun vieles dafür, dass dies generell auf lite-

6 Vgl. Lühmann, Jeder sollte auf Deutsch schreiben dürfen.

7 Vgl. Yael Almog, Politics and Literary Capital in Tomer Gardi's *Broken German*, in: German Studies Review 45 (2022), H. 3, S. 557–576, hier S. 562–566. Ähnlich Katja Garloff, Making German Jewish Literature Anew. Authorship, Memory, and Place, Bloomington 2022, S. 158 (den Hinweis verdanke ich Wei Wang).

rarische Texte zutrifft, ganz gleich, ob man sie als ein- oder mehrsprachig bezeichnen will. Darauf hinzuweisen, dass kein Text in ›Sprache‹ schlechthin, sondern immer nur in einer bestimmten beziehungsweise in mehreren bestimmten Einzelsprachen geschrieben ist, und darauf zielte der Begriff der ›Sprachigkeit‹ ursprünglich ab, ist zwar richtig, doch ließe sich ergänzen: ebenso wie kein Text in ›Sprache‹ geschrieben ist, ist kein Text, der auf seine Literarizität hin gelesen wird, in einer beziehungsweise in einem Gemisch von mehreren Einzelsprachen geschrieben.[8] Literarische Texte sind weder ein- noch mehrsprachig, auch nicht sprachig, oder zumindest nicht nur; vielmehr zeigen sie sich bei jeder Lektüre in der ein oder anderen Weise als metasprachig.

8 Stockhammer hat den Begriff, wie er ihn 2007 eingeführt hat, 2017 selbst in diesem Sinne revidiert: »Sprachigkeit wäre […] das Bewusstsein davon, dass es Sprache stets nur in Gestalt von Sprache*n* gibt, die es als ›Einzelsprachen‹ zugleich nicht gibt.« Robert Stockhammer, Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), H. 3, S. 13–31, hier S. 16, Anm. 2. (Herv. im Orig.)

BIRGIT NEUMANN

READING POST-MONOLINGUAL NOVELS: THE VALUE OF NON-COMPREHENSION

> Muhidin, who was on his evening walk, the tap-tap of brogues with steel heel and toe caps announcing his approach, had pronounced, »Ni kisukuku. Alieishi tangu enzi za dinasaria.« […] As the kettle now hissed and spat water at Muhidin, he heard her voice:
>
> »Sisimizi mwaenda wapi?
> Twaenda msibani …«[1]

> Budhanbang-galang don't like walga-galang or maliyan-galang, and they will duck when they are at risk of being divided upon.[2]

> My mother would have approved, if not of the clothes, then certainly of the plumpness. Dekhte besh Rolypoly, she'd have said.[3]

1. Challenging monolingual self-sufficiency

Despite their apparent difference, the quotes above share some striking similarities. All three quotes are taken from contemporary anglophone novels, written by authors whose histories are, in different though interrelated ways, shaped by the after-effects of colonialism. *The Dragonfly Sea* is the second novel by Kenyan author Yvonne Owuor, *Bila Yarrudhanggalangdhuray* has been written by Anita Heiss, an Aboriginal Australian author; and the last example is taken from *The Ministry of Utmost Happiness*, penned by Indian writer and activist Arundhati Roy. Moreover, all three novels mobilize multi- and translingual strategies to explore the lifeworlds of their protagonists and to embrace plurality as a principle of community-building. And lastly, the novels by Roy, Owuor and Heiss fall, broadly speaking, into the category of literary fiction (rather than genre fiction) and have been published by major Western publishing houses (namely Simon & Schuster, Alfred A. Knopf and Hamish

1 Yvonne Owuor, The Dragonfly Sea, New York 2019, p. 17.
2 Anita Heiss, Bila Yarrudhanggalangdhuray: River of Dreams, Cammeray and New York 2021, p. 326.
3 Arundhati Roy, The Ministry of Utmost Happiness, New York 2017, p. 148.

© 2025 Birgit Neumann, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-021 | CC BY-NC-ND 4.0

Hamilton, an imprint of Penguin). The latter aspect is not trivial since modes of production have substantial consequences for the literary text: They impact the possibilities – and constraints – of literary language and they also structure the texts' circulation in the international literary sphere.[4] Simply put, published by transnationally operating media conglomerates, *The Dragonfly Sea*, *The Ministry of Utmost Happiness* and *Bila Yarrudhanggalangdhuray* target a larger international audience across the anglophone world rather than a predominantly domestic one. Thus squarely located within the ›anglosphere‹, the readability of *The Dragonfly Sea*, *The Ministry of Utmost Happiness* and *Bila Yarrudhanggalangdhuray* obviously relies on the dominance of English in a range of different places. And yet, as Stefan Helgesson and I have argued, the novels, simultaneously, namely through various forms of literary multi- and translingualism, put pressure on the very kind of readability granted by the preeminence of English.[5] Thriving, as they do, on the boundaries between languages and subjecting English to the conceptual, material and affective specificities of other languages, these novels offer a challenge to the »self-sufficiencies«[6] of the anglosphere *and* of monolingual readings. Or, to put it more positively, the novels by Owuor, Heiss and Roy remind us that even the world's largest language (in terms of L2 speakers) relies on various forms of relationality and co-existence.

Following Yasemin Yildiz,[7] I call novels that take issue with the ›monolingual norm‹, entrenched in many institutional policies and the international book market, ›post-monolingual novels‹.[8] Post-monolingual novels in English link the hyper-central language of our contemporary age to one or more other languages which coexist at its side, sometimes peacefully, sometimes antagonistically – but almost always with transformative effects. They make clear that multilingualism in literature is not just an addition of different monolingualisms, directed at readers who are, ideally, themselves multilingual and who can be ex-

4 Cf. Birgit Neumann, Post-monolingual Anglophone Novels: Yvonne Adhiambo Owuor's *The Dragonfly Sea* and Karina Lickorish Quinn's *The Dust Never Settles*, in: Journal of Literary Multilingualism 1 (2023), no. 1, pp. 94–117.

5 Cf. Stefan Helgesson and Birgit Neumann, The Postmonolingual Turn, in: Recherche littéraire / Literary Research 37 (2021), pp. 223–230.

6 Sherry Simon, Cities in Translation: Intersections of Language and Memory, London and New York 2012, p. 1.

7 Yasemin Yildiz, Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition, New York 2012.

8 Cf. Neumann, Post-monolingual Anglophone Novels.

pected to fully comprehend the text.[9] Rather, placing Swahili (Owuor), Bengali (Roy) and Wiradjuri (Heiss) in novels that address a globally dispersed anglophone readership, post-monolingual novels ask for reading practices beyond comprehension and beyond the ideal of a fully shared literary language. More specifically, as post-monolingual novels open one language, English, to the influence of other languages, they also push reading practices that expect comprehensibility (or what reader-oriented criticism in multilingual studies considers the communicative function of language) toward their limits.[10]

In the following, the essay will briefly reflect on the appearance of literary multi- and translingualism in some contemporary post-monolingual novels before moving on to a discussion of the reading practices these novels call for. Though running the risk of cementing an already existing bias in multilingualism studies, I deliberately put emphasis on the genre of the novel in English (published by transnational media conglomerates). The reason for this is that the novel and its literary languages are typically more rigorously policed by the demands of the market than, say, poetry or genre fiction (e. g., fantasy or speculative fiction).

2. Post-Monolingual Poetics and Readings – The Right to Opacity

The representation of multi- and translingualism in narrative fiction is sometimes considered a near-perfect imitation of extratextual, ›real-life‹ language, inflected by place, time and subject-positions. From this perspective, multilingualism, tied to the category of voice, primarily operates in the service of verisimilitude and a sense of locality. Yet, we should note that the representation of speech in general and of literary multilingualism in particular is an aesthetic configuration, intricately connected to the affordances of literature and its creative, inventive potential. In other words, while multi- and translingualism are evocative of reality, namely the reality of some multilingual collective, they always go beyond that reality by establishing new links between languages and

9 The concept of ›Nichteinsprachigkeit‹, mentioned by Till Dembeck in the introduction to this section, is relevant here. See also Juliette Taylor-Betty's comments on non-monolingualism in this volume.

10 Julia Tidigs and Markus Huss, The Noise of Multilingualism: Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), no. 1, pp. 208–235.

testing, possibly reconfiguring, the boundaries between them. Beyond »the ›surface effects‹ of language«,[11] committed to the creation of verisimilitude, language, in post-monolingual novels, should therefore be valued as a creative and generative force that has a performative effect: As such, literary multilingualism construes its own reality *as* language and *of* language. Occurring within an anglophone novel, it posits multilingualism as the linguistic norm, rather than the exception and constructs communities that emerge from and grapple with linguistic »*thrown-togetherness*«.[12] More specifically, Roy's *The Ministry of Utmost Happiness*, for instance, makes it clear that concepts such as ›a language‹, ›mother tongue‹, ›mono- and multilingualism‹ are hardly in tune with habitual language use in India. And just as importantly: The novel actively validates such practices by constantly intermingling different languages and, step by step, ›disinvesting‹[13] monolingual norms.

Implied in my remarks is the assumption that multi- and translingualism partly assume their meaning in relation to a prevalent monolingual norm, which is, to varying degrees, enforced by the international publishing industry and which is, again to varying degrees, expected by readers. In other words, if multi- and translingualism become salient and hence a prompt for interpretation, they become so also because they deviate from standardized expectations to be confronted with ›one‹ language – presumably one, respective readers are well familiar with. The ›postmonolingual condition‹, that Yildiz has described so persuasively, references just that: *a tension*, and uneasy oscillation, first and foremost between the realities of multiple – lived and literary – multilingualisms and the ongoing persistence of the monolingual norm, including its »homologous logic«, i. e., the requirement of unitary forms of categorization.[14] Note that the said tension is not resolved by the possible existence of readers who are themselves multilingual and who will be capable of understanding, for instance, both Bengali and English. Though these readers will indubitably exist, the fact that novels such as *The Ministry of Utmost Happiness* and *The Dragonfly Sea* are published by the trade publishing industry ultimately means that they target anglophone readers across the world who, to quote Juliana Spahr in

11 Rebecca Walkowitz, Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature, New York 2015, p. 43.

12 Mike Baynham and Tong King Lee, Translation and Translanguaging, Abingdon and New York 2019, p. 7. (Emphasis in original)

13 Cf. Till Dembeck and Georg Mein, Philology's Jargon: How Can We Write Post-Monolingually?, in: Challenging the Myth of Monolingualism, ed. by Liesbeth Minnaard and Till Dembeck, Leiden 2014, pp. 53–70.

14 Yildiz, Beyond the Mother Tongue, p. 11.

a different context, »will have fluency in English but not necessary in the other languages«.[15]

In other words: Post-monolingual novels actively and strategically factor in a certain degree of incomprehensibility as integral to their poetics and the reading processes they elicit. If I say to a certain degree it is because firstly, the majority of post-monolingual novels will still, to a considerable part, be written in one namable language and, secondly, because some of the multi- and translingual elements will usually be translated, glossed or loosely explained in the predominant language. In a recent essay, Stefan Helgesson has argued that literary multi- and translingualism are therefore best understood as negotiations of »regimes of comprehensibility«.[16] Regimes, according to Helgesson, reference the – culturally and historically variable – forms of multilingualism that »will in a given context be made publicly and textually visible«;[17] accordingly, regimes of comprehensibility are fairly rigidly controlled (typically by publishers) so as to secure a larger readership.

Still, in post-monolingual novels, some in- or non-comprehension will inevitably persist, and, precisely because it forms part of a *literary* poetics, this phenomenon deserves attention. Approaches to literary multilingualism have recently offered some valuable re-evaluations of incomprehension, which go far beyond the ›multilingual-literature-for-multilingual-readers‹-paradigm and the resulting exclusion-inclusion dichotomy. Reader-oriented approaches[18] emphasize that reading is more than semantic comprehension, and accordingly, they put a premium on the affective dimensions of incomprehension. Puzzlement, surprise, uncertainty and irritation are some of the effects that literary multi- and translingualism may elicit in readers. Decoupled from discursive signification, non-comprehensible multi- and translingualism may also draw readers' at-

15 Juliana Spahr, Du Bois's Telegram: Literary Resistance and State Containment, Cambridge and London 2018, p. 18.

16 Stefan Helgesson, Shifting Comprehension in Novels by Abdulrazak Gurnah and Zoë Wicomb: Lingualism in Action, in: Journal of Literary Multilingualism 1 (2023), no. 1, pp. 118–133, p. 119.

17 Ibid., p. 123.

18 See, e.g., Doris Sommer, Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education, Durham and London 2004; Julia Tidigs and Markus Huss, The Noise of Multilingualism: Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), no. 1, pp. 208–235; Rainier Grutman, The Missing Link: Modeling Readers of Multilingual Writing, in: Journal of Literary Multilingualism 1 (2023), no. 1, pp. 15–36.

tention to the material side of language, i. e., to the script and its visual appearance on the book page (or in any other medium).[19]

I would like to suggest a further, more specific assessment of the possible effects of multi- and translingualism on readers, based on the fact that these constellations are typically tied to the speech of *individualized* characters and sometimes narrators. More to the point: literary multi- and translingualism – and the resulting non-comprehension on the side of readers – typically occurs within a social constellation, evoking the full range of ethical and political complexities as well as insecurities that sociality entails. The potential incomprehensibility of the speech of others has prominently been addressed by a number of philosophers, most notably by Caribbean French scholar Édouard Glissant. Glissant introduces the concept of opacity in his widely cited book *Poetics of Relation* (1997), positing it as a counterpoise to hegemonic language politics, which are predicated on the intersections between racial and linguistic inequality.[20] According to Glissant, Western societies almost obsessively seek to render cultural others transparent, and language politics, that is, an enforced monolingual standard and compulsory translation, functions as a major instrument of achieving such transparency.[21] Against the authoritarian drive to render others readable, Glissant invokes the right to opacity, which demands interaction, exchange and relationality beyond full (discursive) comprehension. ›Opacity‹ defends the right of cultural others to linguistic inscrutability and hence their right not to be understood on the terms defined by a hegemonic majority. Directed against shallow forms of multilingualism, opacity therefore also offers possibilities of sustaining more just forms of sociality.

From this point of view, multi- and translingual configurations, such as those we find in Owuor's *The Dragonfly Sea*, Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* and Heiss' *Bila Yarrudhanggalangdhuray*, are also challenges to grapple with the irreducible opacity of others, of other people, who speak languages that are not the readers' ›own‹. Placed within a largely comprehensible text, instances of opacity serve as intermittent reminders of the limits of understanding, transparency and controllability. Instances of opacity are not invitations to misunderstanding and non-communication, working to accommodate »monolingual incompetence«.[22] Rather, emerging at a moment when, to quote Gram-

19 Cf. Neumann, Post-monolingual Anglophone Novels.
20 Cf. Édouard Glissant, Poetics of Relation, transl. by Betsy Wing, Ann Arbor 1997.
21 Cf. ibid., pp. 118–120.
22 Grutman, The Missing Link, p. 33.

ling, »the modern pretense of civic monolingualism« is quickly crumbling,[23] they ask readers to accept that some speech acts will inevitably remain opaque and fall outside their comfort zones of the known, the familiar and the transparent; as such, they are also inducements to imagine new – possibly post-monolingual – ways of community-building, which escape the coercive uniformity of monolingual norms. Tolerating linguistic opacity in fiction requires readers to trust in the meaningfulness of utterances they do not fully comprehend rather than seeing them as signs of »adversity, deficiency or endangerment« and use them as a pretext for stigmatizations and exclusion.[24] What results from instances of opacity is a process that, following Emily Apter, one might call the ›de-owning‹ of language;[25] a de-owned language asks even so-called native speakers to see the foreign and other in what is presumably their own and to share some of the privileges that are enshrined in monolingual norms and that come with claims of language possession. Becoming a post-monolingual reader means finding more unstable, contingent, humble and unpredictable »ways of being in language«.[26] If this humbleness and contingency matters, then that is because it might provide new, more hospitable ways of approaching others and of thinking about civic participation.

To be sure, scholars who pursue market-oriented approaches would most likely take issue with such a positive and ultimately ethical take on literary multilingualism. For scholars such as Brian Lennon[27] and Pascale Casanova, there is little to celebrate about the use of multilingualism in literature, at least not in anglophone literature. They consider it, by and large, as one more shallow (and commodifiable) token of difference, activated to please metropolitan readers. Casanova, in her volume *La langue mondiale: Traduction et domination* (2015), for instance, makes a case for perceiving multilingualism in anglophone fiction as a central device for cementing the hegemony of English in the international book market.[28] For her, multilingualism is, first and foremost, an instance of the insatiable appetites of the anglophone, which incorporates ever-new languages to showcase its global flexibility and thus to promote its hyper-centrality.

23 David Gramling, The Invention of Multilingualism, Cambridge 2021, p. 138.
24 Ibid., p. 129.
25 Cf. Emily Apter, Against World Literature: On the Politics of Untranslatability, London 2013, p. 15.
26 Rachael Gilmour, Unmooring Literary Multilingualism Studies, in: Journal of Literary Multilingualism 1 (2023), no. 1, pp. 37–54, p. 37.
27 Brian Lennon, In Babel's Shadow: Multilingual Literatures, Monolingual States, Minneapolis 2010.
28 Cf. Pascale Casanova, La langue mondiale: Traduction et domination, Paris 2015.

But just because, from a market-oriented perspective, literary multi- and translingualism might be seen as »linguistic exhibitionism«,[29] does not mean that it can be reduced to just that. Literary language, all the more so literary multi- and translingualism, is polyvalent, shaped as it were, by multiple factors. While, in the age of conglomerate publishing, it seems futile to read *against* the market, it seems reductive to read only *with* the market and to argue for literature's subsumption under capital.[30] Equating literary devices with rather generalized claims about the mechanisms of the market ultimately means that a number of questions concerning the experience of reading and the ethics of the text become unaskable. If we agree on a minimal definition of literature as a form of verbal art (targeting human readers), then it is certainly worth engaging more rigorously with the specificities and potential effects of its language.

29 Anjali Pandey, Monolingualism and Linguistic Exhibitionism in Fiction, Basingstoke 2016.

30 Cf. Pieter Vermeulen, Reading alongside the Market: Affect and Mobility in Contemporary American Fiction, in: Textual Practice 29 (2015), no. 2, pp. 273–293.

BRIGITTE RATH

NICHT-EINSPRACHIGKEIT: GOETHES »MÄHRCHEN«-SPRACHE UND HOFMANNSTHALS HIEROGLYPHEN

Der germanistische Kanon ist nicht-einsprachig. Dies gilt mitnichten nur für Texte der letzten Jahrzehnte, die etwa für den Adelbert-von-Chamisso-Preis nominiert wurden oder hätten werden können. Nicht-Einsprachigkeit ist vielmehr im germanistischen Kanon tief verwurzelt: Das *Nibelungenlied* wird von der nachfolgenden *Klage* als Übersetzung eines lateinischen Berichts imaginiert, und der *Parzival* Wolframs von Eschenbach erzählt seine mehrstufige Textgenese – aus Sternenschrift über »heidensch« und »franzoys« zu deutsch – und verknüpft dabei die sprachlichen Grenzüberschreitungen mit der heilsversprechenden Inkarnation Christi.[1] Statt davon ausgehend nun eine rudimentäre nicht-einsprachige germanistische Literaturgeschichte zu skizzieren, konzentriere ich mich im Folgenden auf zwei Texte aus dem ausgehenden 18. und dem beginnenden 20. Jahrhundert: Goethes »Mährchen« aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) und Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1902). Beide binden in der Fiktion ihrer Textgenese die Sprachverwendung an eine konkrete Kommunikationssituation, die in der rahmenden Vervielfältigung von Kontexten zur Nicht-Einsprachigkeit oszilliert. In beiden Fällen, so möchte ich argumentieren, erschließt die sich daraus ergebende Sprachreflexion den problematisierten Weltbezug literarischer Texte in seinem je spezifischen Verhältnis zu Gemeinschaftsbildung respektive ästhetischer Produktion neu. Eine für ihre Nicht-Einsprachigkeit aufmerksame Lektüre kann, so möchte ich plausibel machen, auch bei fraglos zu einem germanistischen Kanon gehörigen und so wie selbstverständlich als deutschsprachig kategorisierten Texten weitere Interpretationszusammenhänge erschließen.

* * *

1 Vgl. Peter Strohschneider, Sternenschrift. Textkonzepte höfischen Erzählens, in: Wolfram-Studien XIX (2006), S. 33–58.

© 2025 Britgitte Rath, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-022 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Forschung zu Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* ist sich in zwei Aspekten einig: betitelt nach den Konversationen einer vor französischen Revolutionstruppen auf rechtsrheinisches Gebiet geflüchteten Gruppe, die sich Geistergeschichten, Novellen und das abschließende »Mährchen« erzählt, geht es erstens, wie Inka Mülder-Bach überzeugend auf den Punkt bringt, »um die Wiederherstellung der Geselligkeit, den Erhalt gesellschaftlichen Verkehrs, die Aufrechterhaltung sozialer Kommunikation«,[2] und mit der Notwendigkeit dieser »Wiederherstellung« reagieren zweitens die *Unterhaltungen*, erschienen 1795 in sechs Teilen im ersten Jahrgang von Schillers *Horen*, auf deren ästhetisches Programm.[3] In den *Unterhaltungen* formuliert die Gastgeberin der deutschen Ausgewanderten nach einem Eklat Kommunikationsregeln »im Namen der gemeinsten Höflichkeit«, die gebiete zu vermeiden, »irgend etwas zu berühren, was einem oder dem andern unangenehm seyn« könnte, insbesondere die »grossen Weltbegebenheiten […] deren Opfer wir leider selbst schon geworden sind«,[4] in denen Schillers »Einladung zur Mitarbeit« an den *Horen* mitklingt, die sich »vorzüglich aber und unbedingt […] alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht.«[5] Der Weltbezug ästhetischer Texte scheint hier unvereinbar mit ihrer Aufgabe, Gemeinschaft zu bilden.

Es ergibt sich die Herausforderung, wie sich aktuell relevante Fragen so verhandeln lassen, dass die Gesellschaft nicht in offenen Konflikt getrieben und aufgelöst wird, sondern alle Beteiligten auf je ihre eigene Art angesprochen werden. Wie Mülder-Bach zeigt, trägt dazu die »Weiterentwicklung von Formen und Medien der Interaktion und Kommunikation, des Austauschs und Verkehrs [bei], die in Goethes Erzählsammlung mit verschiedenen Gattungen und Schreibweisen narrativer Prosa und verschiedenen Verfahren narrativer Verknüpfung enggeführt werden.«[6] Spezifisch im abschließenden »Mährchen«

2 Inka Mülder-Bach, Die Prosa der Gesellschaft. Literarische Form und soziale Bindung in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht, hg. von ders., Jens Kersten und Karsten Zimmermann, Paderborn 2019, S. 225–248, hier S. 230.

3 Vgl. ebd., S. 233 sowie den dortigen Forschungsüberblick zu dieser Frage.

4 Johann Wolfgang Goethe, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, in: Die Horen (1795), 1. Band, 1. Stück, S. 49–78 und 2. Stück, S. 1–28; 2. Band, 4. Stück, S. 41–67; 3. Band, 7. Stück, S. 50–76 und 9. Stück, S. 45–52; 4. Band, 10. Stück, S. 108–152; hier 1. Band, 1. Stück, S. 66 f.

5 Friedrich Schiller, Die Horen. Einladung zur Mitarbeit, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 103–105, hier S. 103.

6 Mülder-Bach, Die Prosa der Gesellschaft, S. 231.

bildet sich eine prominente Kette von metonymischen Kontakten, die sich schließlich zu einem Netz verwebt, das Einzelne erst in die Lage versetzt, die an sie gestellten Herausforderungen zu lösen. In gemeinschaftlichem Zusammenspiel entsteht eine prophezeite feste Brückenverbindung zwischen bis dahin durch einen reißenden Strom getrennten und nur notdürftig und zeitweise verbundenen Ufern. Die »Prosa der Gesellschaft« schafft so die Verkehrsinfrastruktur für gesicherten sozialen Austausch.

Charakteristisch für die Struktur des »Mährchens« ist allerdings neben der prosaischen Kontiguität auch die damit einhergehende märchenhafte Reihe von Verwandlungen. So schütteln zu Beginn der Geschichte Irrlichter Goldmünzen von sich ab. Die Irrlichter verstehen die Münzen als Bezahlung des Fährmanns, der sie über den Fluss gesetzt hat; dieser hingegen reagiert entsetzt, weil Goldmünzen den Fluss zu einem lebensgefährlichen Hochwasser veranlassen könnten und so eine Bedrohung darstellen. Da er sie zur sicheren Entsorgung in eine abgelegene Kluft bringen muss, machen sie dem Fährmann darüber hinaus zusätzliche Arbeit. Die in der Kluft befindliche Schlange hingegen sieht die Münzen weder als Zahlungsmittel noch als Bedrohung noch als Arbeit, sondern als willkommene Nahrung. Die Goldmünzen bedeuten so in der Kette verschiedener Konstellationen je verschiedenes und verwandeln sich je nach Kontext zu Hochwasser oder, im Körper der Schlange, zu erhellendem Licht. Saussure führt zwei Prinzipien für die Beziehungen von Signifikant und Signifikat in einem System weiterer Signifikanten und Signifikate ein, nämlich das Vergleichen von Ähnlichem und das Verwandeln in Unähnliches. Sein veranschaulichendes Beispiel dafür ist der Vergleich von Geld mit Geld und der Tausch von Geld in Nahrung.[7] Die charakteristischen Kontakte und Verwandlungen des »Mährchens« stellen so die Relationalität sprachlicher Zeichen aus. Von den Irrlichtern, die die nachfolgende Kette in Gang setzen, heißt es gleich zu Beginn des Textes, dass sie während der Überfahrt »in einer unbekannten sehr behenden Sprache gegen einander zischten und mit unter in ein lautes Gelächter ausbrachen.«[8] Die verschiedenen Bedeutungen der Goldmünzen für Irrlichter und Fährmann wie auch die für den Fährmann opake und so in dieser Situation unhöfliche Kommunikation der Irrlichter erzeugen einen potentiellen Konflikt. Es geht daher im »Mährchen«, wenn es um Gemeinschaft und Weltbezug geht, um Sprache, genauer: um Nicht-Einsprachigkeit.

7 Vgl. Ferdinand de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, übers. von Herman Lommel, 2. Aufl., Berlin 1967, S. 137.

8 Goethe, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, 4. Band, 10. Stück, S. 108.

Die Nicht-Einsprachigkeit des »Mährchens« verdeutlicht ein Umweg. 1832 veröffentlicht Thomas Carlyle unter dem Titel *The Tale* seine Übersetzung von Goethes »Mährchen«. Carlyle löst es dafür aus seinem Erzählzusammenhang und bettet es stattdessen in einen doppelten Rahmen von Vorwort und kommentierenden Fußnoten eines fiktiven Übersetzers D. T. und eines ebenso fiktiven Herausgebers O. Y. ein. Die angeblich im Detail ausgearbeitete Interpretation des Übersetzers streicht der kritische Herausgeber größtenteils, präsentiert seinem Lesepublikum allerdings folgende Kostprobe daraus:

> Can any mortal head (not a wigblock) doubt that the Giant of this Poem means Superstition? That the Ferryman has something to do with the Priesthood; his Hut with the Church?
>
> Again, might it not be presumed that the River were Time; and that it flowed (as Time does) between two worlds? Call the world, or country on this side, where the fair Lily dwells, the world of Supernaturalism; the country on that side, Naturalism, the working week-day world where we all dwell and toil: whosoever or whatsoever introduces itself, and appears in the firm-earth of human business, or as we well say, *comes into* Existence, must proceed *from* Lily's supernatural country; whatsoever of a material sort deceases and disappears might be expected to go *thither*. Let the reader consider this, and note what comes of it.[9]

Diese Interpretationsskizze zeugt von einer doppelten Arbeit D. T.s. Erstens bringt D. T. Goethes Text ins Englische, sodass aus »Riese« »Giant« und aus »Fährmann« »Ferryman« wird. Damit gerät in den Fokus, dass die »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« auf Deutsch geführt werden. Was selbstverständlich scheint, beruht allerdings auf Entscheidungen und Übersetzungsarbeit, denn die Vorlagen der Mehrzahl der Binnenerzählungen der *Unterhaltungen* sind französische Texte.[10] Diese durch adaptierende Übersetzung getragene sprachliche Einheit garantiert allerdings den sozialen Zusammenhalt nicht. Die stille Übereinkunft zwischen den Ausgewanderten, dass Deutsch sie sprachlich als Gruppe eint, ermöglicht den Streit, der zum Eklat und zum Ausschluss aktueller Ereignisse aus der Konversation führt.

Zum Zweiten versucht D. T., eine typographisch hervorgehobene weitere Liste von Entsprechungen anzulegen: Giant – Superstition, Ferryman –

9 Thomas Carlyle, The Tale. By Goethe, in: Fraser's Magazine 6 (October 1832), S. 257–278, hier S. 258. (Herv. im Orig.)

10 Vgl. Sigrid Bauschinger, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, in: Goethe Handbuch, Bd. 3: Prosaschriften, hg. von Bernd Witte und Peter Schmidt, Stuttgart und Weimar 1997, S. 232–252, hier S. 236–238.

Priesthood, Hut – Church. Was sich wie eine Seite aus einem Vokabelheft ausnimmt, ist hier ein zwischen Ernsthaftigkeit und ironischer Brechung changierender Versuch, zentrale Figuren, Orte und Gegenstände aus Goethes »Mährchen« als Worte einer durch diesen Text erfundenen neuen Sprache zu verstehen. In der Interpretation der Übersetzerfigur D. T., deren Initialen auf den fiktiven idealistischen Philosophen Diogenes Teufelsdröckh aus Carlyles *Sartor Resartus* verweisen – einen Roman, der von den schier unüberwindlichen Schwierigkeiten handelt, Teufelsdröckhs Hauptwerk *Die Kleider, ihr Werden und Wirken* ins Englische zu übersetzen –, schafft das »Mährchen« eine anschauliche Sprache für nicht sprachgebundene universale Konzepte. Carlyles neue Rahmung umspielt demnach die Hypothese, dass Goethes Text eine ›Mährchensprache‹ erfindet.

Während Bekannte von Goethe den richtigen »Schlüssel« zum »Mährchen« (vergeblich) einfordern, sammelt dieser entsprechende Versuche, die erwartungsgemäß ein breites Spektrum an Interpretationsvorschlägen liefern.[11] Carlyles Einleitung in der doppelten Stimme von Übersetzer und Herausgeber leistet beides. Sie bietet einen möglichen »Schlüssel«, indem sie das Vokabular der ›Mährchensprache‹ als ein eindeutig übersetzbares auflistet, und unterläuft diese Eindeutigkeit zugleich, da D. T. vor seinem Versuch bereits zu bedenken gibt:

> […] this is no Allegory; which […] you have only once for all to find the key of, and so go on unlocking: it is a Phantasmagory, rather; wherein things the most heterogeneous are, with homogeneity of figure, emblemed forth; which would require not one key to unlock it, but, at different stages of the business, a dozen successive keys.[12]

Die ›Mährchensprache‹ ist also nicht *eine*, und so ist es kein Wunder, dass der Übersetzer D. T. und der Herausgeber O. Y. nicht einer Meinung sind. Dennoch erlaubt es die doppelte Rahmung, in der O. Y. etwa dem Stellenkommentar D. T.s direkt in der Fußnote widerspricht, in der also die Diskrepanz explizit thematisiert wird, dass D. T.s Übersetzung inklusive Interpretationsskizze und Kommentaren erscheinen kann.

In den *Unterhaltungen* wird ein Nebeneinander verschiedener Interpretationen in der Bedeutungsgebung nicht-sprachlicher Zeichen mehrmals vorgeführt. So rätseln die »Ausgewanderten« etwa über die Klopfgeräusche in einer der erzählten Geschichten, und testen ausführlich die Hypothese, ob ein plötzlich entstehender Riss in einem Schreibtisch vor Ort als eine »Sympathie«-Re-

11 Vgl. ebd., S. 241 f.
12 Carlyle, The Tale, S. 258.

aktion[13] auf das gleichzeitige Verbrennen eines nahegelegenen Zwillingsschreibtisches zu deuten sei. Solche vielfachen Möglichkeiten zu resonieren öffnet auch die ›Mährchensprache‹, die damit einlöst, was der Geistliche als Erzähler seinem Publikum als Reaktion auf den Wunsch, die Erzählung möge »wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen und zwar so daß wir vergessen, daß etwas ausser uns sey, das diese Bewegung hervorbringt«, versprochen hatte, nämlich »ein Mährchen, durch das Sie an nichts und an alles erinnert werden sollen.«[14] Die ›Mährchensprache‹ bietet so, was die Einigung auf Deutsch als Sprache der »Unterhaltungen« allein nicht zu leisten vermag: einen durch die Nicht-Einsprachigkeit für alle anschlussfähigen und so verbindenden Bezugspunkt.

Entsprechend ambivalent liest sich das Ende des »Mährchens«. Denn die prophezeite und gefeierte feste Brücke stabilisiert zwar die Verbindung zwischen den Ufern, beendet allerdings auch den Reigen der Umformungen. Ermöglicht wird sie durch die endgültige Verwandlung der drei Akteure, die bisher für das unsichere Hin und Her zwischen den Ufern gesorgt hatten: durch die Selbstaufopferung der flexiblen Schlange, die zur steinernen Brücke wird, durch die Versteinerung des unberechenbaren Riesen, der künftig als Zeiger einer Sonnenuhr Zeit messbar macht, und durch die Berufung des Fährmanns zum Priester. Der Schluss des »Mährchens« und damit der *Unterhaltungen* zeigt mit dem Ende der changierenden ›Mährchensprache‹ die Kosten des geregelten Austauschs.

* * *

Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief (1902) dagegen rückt Sprache so offensichtlich ins Zentrum, dass Beitragende einer Tagung zum hundertsten Jahrestag aufgefordert wurden, »Hofmannsthals Brieffiktion nicht nur als ein Dokument der Sprachkrise zu lesen, als welches es die germanistische Aufmerksamkeit bisher fast ausschließlich gefesselt hatte.«[15] Dennoch geriet bisher kaum in den Blick, dass der Chandos-Brief das Schreiben über eine Sprachkrise dezidiert nicht-einsprachig verhandelt.[16] Denn der fiktive Lord Chandos

13 Goethe, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, 1. Band, 2. Stück, S. 21.
14 Ebd., 3. Band, 9. Stück, S. 52.
15 Juliane Vogel, Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft in Wien 12.–15. September 2002, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), S. 401–407, hier S. 401.
16 Dieser Abschnitt skizziert eine Argumentationslinie, die ich detaillierter ausführe in Brigitte Rath, Speaking in tongues of a language crisis: Re-reading Hugo von Hof-

adressiert 1603 einen fiktionalisierten Francis Bacon auf Englisch, während Hofmannsthal 1902 den Brief inklusive eines kurzen Einleitungssatzes für das Publikum der Berliner Zeitung *Der Tag* und damit auf Deutsch schreibt. Das frühneuzeitliche Englisch des Lord Chandos ist dabei in einem nicht-einsprachigen Kontext zu denken. Als Literatursprachen wären Latein wie auch Italienisch und Spanisch je valide Alternativen, wie Chandos impliziert, wenn er all diese Sprachen als mögliche, aber für ihn ungeeignete aufzählt und zurückweist, »weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische oder [SW: und] spanische ist«.[17] Der deutschsprachige Text Hugo von Hofmannsthals dagegen findet sich in seinem Veröffentlichungskontext 1902 umgeben von Zeugnissen einer politischen Haltung, die für von deutschsprachigen Staaten regierte Gebiete etwa im heutigen Polen oder der Tschechischen Republik Einsprachigkeit zum Ziel hat.[18] Hofmannsthals Chandos-Brief imaginiert also aus dem durch ein monolinguales Paradigma mitgeprägten Deutsch der klassischen Moderne um 1900 ein Englisch der Renaissance, das nicht ohne seine Beziehungen zu Latein und den aufkeimenden romanischen Literatursprachen zu denken ist. Chandos charakterisiert die Sprachkrise als fehlenden Weltbezug, wenn er das »wundervolle[] Verhältnisspiel« sprachlicher Konstellationen beschreibt als »herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen«, die es aber »nur miteinander zu tun« haben, sodass »das Tiefste, das Persönliche meines Denkens […] von ihrem Reigen ausgeschlossen« bleibt.[19] Dieser mangelnden Anschlussfähigkeit ästhetischer Sprachspiele setzt die Brieffiktion ihre sprachliche Oszillation zwischen zwei konkreten kommunikativen Kontexten entgegen.

mannsthal's »Ein Brief« as a non-monolingual text, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), H. 3, S. 75–106.

17 Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* wurde zuerst in zwei Teilen an aufeinanderfolgenden Tagen in der Zeitung *Der Tag* veröffentlicht: Erster Teil: Ein Brief. Von Hugo von Hofmannsthal, in: Der Tag 489 (18. Oktober 1902), S. [1–3]; Zweiter Teil: Ein Brief. Von Hugo von Hofmannsthal. (Schluß), in: Der Tag 491 (19. Oktober 1902), S. [1–3]; hier Zweiter Teil, S. 3; die entsprechende Stelle in der kritischen Ausgabe mit der markierten Abweichung findet sich in: Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 1991 [abgekürzt: SW], S. 45–55, hier S. 54.

18 Vgl. bspw. Anon., Die Sprachenfrage in Elsaß-Lothringen, in: Der Tag 397 (26. August 1902), o. S.; Paul Roland, Die polnische Sprachenfrage, in: Der Tag 394 (24. August 1902), o. S.; L[eopold] Schönhoff, Neue Stürme im ›modernen‹ Oesterreich, in: Der Tag 489 (18. Oktober 1902), S. [2].

19 Hofmannsthal, Ein Brief, Erster Teil, S. [3]; SW, S. 50.

In dieser Oszillation zwischen einem imaginierten englischsprachigen Text von 1603 und dem publizierten deutschsprachigen Text von 1902 schwingen auch Bedeutungen. Die vieldiskutierten »Hieroglyphen«[20] respektive »hieroglyphs« etwa beziehen sich zwar 1603 und 1902 auf das gleiche Schriftsystem. Das Wort ändert aber seine Konnotationen im Laufe dieser drei Jahrhunderte wesentlich, nicht zuletzt wegen Champollions 1822 erfolgreichem Versuch, sie wieder verständlich zu machen. Aleida Assmann liest die Stelle im Chandos-Brief vor dem Hintergrund der hermeneutischen Faszination der Hieroglyphen als paradigmatische Transformation von den von göttlicher Bedeutung erfüllten Zeichen der Renaissance zu Epiphanien der unmittelbaren Erfahrung einer mystischen Präsenz als Hieroglyphen der Moderne.[21] Stefan Schultz knüpft die Bedeutung der »Hieroglyphen« über intertextuelle Verweise an Bacons frühneuzeitliche und Novalis' romantische Verwendungen des Worts.[22] Beide Lesarten zeigen, je für sich genommen und gemeinsam, das Spektrum nachvollziehbarer Konnotationen und Bedeutungen, das verschiedene historische Kontexte und textuelle Bezüge erzeugen können. So vervielfältigt sich »die Sprache« des Textes.

Diese Bedeutungsverschiebung endet aber nicht 1902, denn Hofmannsthals Text denkt das Datum des jeweiligen Akts des Lesens und seiner – möglicherweise gar nicht bewussten – Aktualisierungen mit: wie Worte wird auch das »Selbst […] über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen«.[23] Damit gerät die referenzielle Stabilität des Personalpronomens der ersten Person Singular in Oszillation und so die Identität des schreibenden Ichs. Die auf diese Weise performative Nicht-Identität des Schreibenden wird als Fantasie eines jüngeren Chandos beschrieben:

> [W]ie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Actäon: verschwinden wollte ich in ihnen, und aus ihnen heraus mit Zungen reden.[24]

Hofmannsthal redet mit Chandos' Zunge, und Chandos mit Hofmannsthals; keiner könnte diesen Brief ohne den anderen, ohne den vorgestellten Bacon und ohne die vorgestellten zukünftigen Leserinnen und Leser schreiben. Der

20 Hofmannsthal, Ein Brief, Erster Teil, S. [2]; SW, S. 47.
21 Vgl. Aleida Assmann, Hofmannsthals Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), S. 267–279.
22 Vgl. H. Stefan Schultz, Hofmannsthal und Bacon: The Sources of the Chandos Letter, in: Comparative Literature 13 (1961), H. 1, S. 1–15, hier S. 9.
23 Hofmannsthal, Ein Brief, Zweiter Teil, S. [3]; SW, S. 53 f.
24 Hofmannsthal, Ein Brief, Erster Teil, S. [2]; SW, S. 47.

Brief ist so weder auf 1603 noch auf 1902 noch auf den Moment datierbar, in dem man ihn liest. »[M]it Zungen reden« erlaubt Hofmannsthal, mit einem deutschsprachigen Text einer Zeit, die dazu tendiert, den Genius der Sprache und den Genius des Volkes engzuführen, einen englischsprachigen Text einer nicht-einsprachigen Renaissance zu imaginieren und damit identitäre Restriktionen in Schwingung zu versetzen: Weder Schreiber noch Sprache noch Bedeutung sind eins. Ein Mangel an Welt- und Subjektbezug ästhetischer Texte löst die Sprachkrise aus, von der die Rede ist. Wenn eine sich stets ändernde Bezüglichkeit Schreibenden wie Lesenden erlaubt, ihre Welterfahrung als Aktualisierung der Sprachen des Textes einzubringen, so lässt sich nicht-einsprachig von ihr reden.

TILL DEMBECK

GOETHES GRIECHISCH: ZUR NICHTEINSPRACHIGKEIT DES *FAUST*

Goethes *Faust* (1808/1832) sieht auf den ersten Blick aus wie ein einsprachiger Text.[1] Abgesehen von Namen und Lehnwörtern nicht-deutscher Herkunft, die längst in die Sprache integriert sind, findet sich nur sehr wenig, was nicht deutsch ist: Latein in der Maxime, die Mephistopheles dem Schüler ins Stammbuch schreibt (vgl. V. 2048)[2], und in den Fetzen des Requiems, die Gretchen aus der Ferne hört (vgl. V. 3798–3834), sowie zwei Wörter auf Englisch, als sich Mephistopheles im zweiten Teil »old Iniquity« (V. 7123) nennt. Ferner gibt es im ersten Teil zwei Stellen, an denen man vermuten mag, dass das Deutsche eigentlich eine Übersetzung aus dem Lateinischen beziehungsweise Spanischen ist – während der Ostermesse (vgl. V. 737–807) und in einem Lied, das in ›Auerbachs Keller‹ gesungen wird (vgl. V. 2205 f.). Wenn sich Faust gleich zu Beginn daran macht, das Neue Testament ins Deutsche zu übersetzen, ruft er damit das griechische Original zumindest auf. Und man könnte sagen, dass das Deutsch der Renaissance, auf dem sich Faust und die übrigen Protagonisten ›in Wirklichkeit‹ unterhalten haben dürften, durchgängig als Neuhochdeutsch wiedergegeben wird. Im zweiten Teil schließlich beziehen große Teile der Handlung Protagonistinnen aus der griechischen Antike ein, und auch hier ist anzunehmen, dass sie ›eigentlich‹ Griechisch sprechen. Über die Frage, auf welcher Sprache sich Gott und Mephistopheles im ›Prolog im Himmel‹ unterhalten, mag ich hier nicht spekulieren.

Diese grobe Bestandsaufnahme zur Sprachvielfalt im *Faust* mag auf den ersten Blick reichlich pedantisch wirken. Folgt doch der Text keinesfalls den Zwängen eines wie auch immer bestimmten Realismus, sondern viel eher einem

1 Die hier vorgelegte Lektüre ist auf Englisch bereits publiziert worden in Till Dembeck, Multilingual Philology and Monolingual *Faust*. Theoretical Perspectives and a Reading of Goethe's Drama, in: German Studies Review 41 (2018), H. 3, S. 567–588. Ich habe sie hier nicht nur übersetzt, sondern auch mit Blick auf die Begrifflichkeit der Nichteinsprachigkeit gründlich überarbeitet.

2 Ich zitiere *Faust* aus der folgenden Ausgabe und gebe die Versnummern im Fließtext an: Johann Wolfgang Goethe, Faust: Die Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust, hg. und kommentiert von Erich Trunz, München 1991.

© 2025 Till Dembeck, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-023 | CC BY-NC-ND 4.0

allegorischen Schreibprogramm. Doch verweist der Text selbst immer wieder auf die je unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexte, denen die Protagonisten entstammen, und es gibt zumindest eine Szene, in der von Sprachvielfalt die Rede ist. Denn als Faust auf Helena trifft, die zunächst in jambischen Trimetern oder trochäischen Tetrametern spricht, also den wichtigsten Metren der griechischen Tragödie, staunt sie über die Reime, die einer von Fausts Vasallen verwendet:

HELENA: Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Mann's mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.
FAUST: Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker
O so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten wir übens gleich,
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.
(V. 9365–9376)

Die griechische Heldin kann dieses poetische Mittel nicht kennen, da es weder im Griechischen noch im Lateinischen existierte. Faust bringt ihr daraufhin das Reimen spielerisch bei:

HELENA: So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?
FAUST: Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt –
HELENA: Wer mit genießt.
FAUST: Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück,
Die Gegenwart allein –
HELENA: Ist unser Glück.
FAUST: Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer giebt sie?
HELENA: Meine Hand.
(V. 9377–9384)

Helena hat eine neue Sprache erlernt, und diese Sprache kann nun zur Grundlage der Liebesbeziehung zwischen den beiden werden.[3]

Natürlich handelt es sich um einen Witz – im Sinne Jean Pauls also um das Finden eines »Verhältnis[ses] von Ähnlichkeit, die unter größerer Unähnlichkeit verborgen ist«.[4] Doch ist es eben ein Witz von Bedeutung, denn die Verbindung, die so hergestellt wird, ist grundlegend für die Poetik nicht nur des *Faust*. Postuliert wird eine Äquivalenz zwischen ›Sprachigkeiten‹ (nach Robert Stockhammer die Eigenschaft sprachlicher Elemente und Strukturen, ›einer Sprache‹ mehr oder weniger zuzugehören)[5] und den *contraintes* der poetischen Sprache (*contrainte* auf Französisch, weil der Begriff vom Oulipo in seiner Relevanz für das poetische Schreiben vollumfänglich erkannt wurde).[6] Man könnte auch sagen: In der Szene zwischen Faust und Helena erweist sich, dass die *contraintes* der poetischen Sprache als Allegorien von Sprachigkeiten fungieren können. Damit einher geht eine Relativierung dessen, was wir gemeinhin als Sprachdifferenz bezeichnen: So wie es zumindest den poetisch begabten Protagonistinnen des *Faust* augenscheinlich leicht fällt, im Bereich der poetischen *contraintes* von einem Redemittel zum anderen überzugehen, erscheint Sprachigkeit als graduelles Phänomen. In der Welt des *Faust* (oder zumindest: in dessen zweitem Teil) sind Deutsch und Griechisch weniger unterschiedliche Sprachsysteme, sondern eher so wie Dialekte auf einem Sprachkontinuum angesiedelt.

3 Die erste mir bekannte Interpretation, die diese Szene als Schlüssel zum Drama versteht, ist Katerina Zachu, Multikulturalität und Mehrsprachigkeit in *Faust II*. Der Helena-Akt, in: Sprache und Multikulturalität. Festschrift für Professor Käthi Dorfmüller-Karpusa, hg. von Eleni Butulussi, Evangelia Karagiannidou und Katerina Zachu, Thessaloniki 2005, S. 439–456. Zachu setzt die formale Vielfalt des Textes ausdrücklich in Beziehung zu kultureller und sprachlicher Vielfalt. Viel ausführlicher als hier möglich hat Dirk Weissmann die Sprachvielfalt im *Faust* in den Blick genommen; Dirk Weissmann, Les langues de Goethe. Essai sur l'imaginaire plurilingue d'un poète national, Paris 2021, S. 25–45, zur hier interessierenden Passage S. 35–45.

4 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000, Abt. I, Bd. 5, S. 7–514, hier S. 171.

5 Vgl. etwa Robert Stockhammer, Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), H. 3, S. 13–31, hier S. 15.

6 Harry Mathews, ein Mitglied des Oulipo, hat behauptet, dass auch eine beliebige, künstliche *contrainte*, der man sich unterwirft (bspw. die Regel, nur Wörter ohne ›e‹ zu verwenden), dem Schreiben einen ebenso festen Halt gebe wie eine Muttersprache; Harry Mathews, Translation and the Oulipo: The Case of the Persevering Maltese, in: Brick 58 (1998), S. 70–76.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Vielfalt der poetischen *contraintes*, die im *Faust* eingesetzt werden, an Bedeutung.[7] Gattungspoetisch handelt es sich bei der »Tragödie« um ein hochkomplexes Hybrid: Das Drama enthält höfische Maskenspiele, macht Gebrauch von Elementen der Tragödie (Gretchen-Handlung) wie der Komödie (siehe die Nutzung des Spiels im Spiel)[8], trägt opernhafte Züge, greift auf die Tradition der Moralitäten (Calderón) und auf Shakespeare zurück. Die Komplexität des Versbaus steht dem in nichts nach: Es gibt kaum ein den zeitgenössischen Leserinnen bekanntes Metrum, das nicht irgendwo auftaucht, und Goethe bedient sich strategisch metrischer Strukturen unterschiedlichster Herkunft, also zum Beispiel romanischer Formen wie der *ottava rima* (in den Prologen), des deutschen Knittelverses (am Anfang der Faust-Handlung), der antiken Metren (wie gesehen), des Blankverses und verschiedener anderer, oft eigenwilliger Formen der Versgestaltung. Insofern all diese Formen auf ihre jeweiligen Ursprünge in anderen kulturellen und sprachlichen Kontexten verweisen und insofern wir sie ganz allgemein allegorisch auf Sprachvielfalt beziehen dürfen, ist ihnen eine Aussage über den *Faust* selbst zu entnehmen: Sie bedeuten uns, dass wir das Deutsch des Textes keineswegs (nur) für Deutsch halten dürfen. *Faust* will ein nichteinsprachiger Text sein.

Darin liegt ein kulturpolitischer Impuls, der sich genauer bestimmen lässt, wenn man den Kontext bedenkt. Nicht zu Unrecht gilt der Beginn des 19. Jahrhunderts als Zeitalter der Einsprachigkeit. Aufbauend auf der (neuen) Semantik der Muttersprache macht die Nationalbewegung nach der Auflösung des Reiches und im Anschluss an die Napoleonischen Kriege die deutsche (Standard-) Sprache zum Bestimmungsgrund der Nation. Goethes Werk hat daran insofern teil, als es das Deutsche als Literatursprache etabliert oder zumindest festigt. Sein Beharren auf Nichteinsprachigkeit, das nicht nur dem *Faust* eigen ist,[9] hält ihn allerdings zugleich deutlich auf Distanz.

Nichts hat Goethe gemein mit der radikalen Position eines Johann Gottlieb Fichte, dessen *Reden an die deutsche Nation*, im selben Jahr publiziert wie der erste Teil des *Faust* (1808), das Deutsche als einzige wirklich lebendige Gegen-

7 Für eine sehr ausführliche Darstellung der formalen Vielfalt des *Faust* und seiner überbordenden Anspielungen auf die literarische Tradition vgl. Stuart Atkins, Goethe's *Faust*: A Literary Analysis, Cambridge 1958, Jane K. Brown, Goethe's *Faust*: The German Tragedy, Ithaca 1986 und Markus Ciupke, Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes »Faust«, Göttingen 1994.

8 Vgl. Ralf Simon, Theorie der Komödie, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, hg. von dems., Bielefeld 2001, S. 47–66, hier S. 53.

9 Vgl. zu den *Meister*-Romanen Stockhammer, Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit; sowie ausführlich zum Gesamtwerk Weissmann, Les langues de Goethe (ebenfalls mit einem Kapitel zu den *Meister*-Romanen und natürlich zum *Divan*).

wartssprache ausweisen.[10] Auch Friedrich Schlegels Behauptung in *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (ebenfalls 1808 veröffentlicht), das Sanskrit und das diesem angeblich besonders nahestehende Deutsche seien allen anderen europäischen Idiomen geistig überlegen,[11] stand Goethe sehr kritisch gegenüber.[12] Einleuchtender muss ihm die transzendentalphilosophisch inspirierte Sprachauffassung Wilhelm von Humboldts erscheinen sein, wie sie sich dessen 1836 erschienener Studie *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* entnehmen lässt, deren Argumentation Goethe zur Zeit der Arbeit am zweiten Teil des *Faust* bekannt gewesen sein dürfte.

Für Humboldt bietet nur die irreduzible Vielfalt der »Weltansicht[en]«, die den verschiedenen Sprachen der Menschheit innewohnen, einen Zugang zum Geist der Menschheit.[13] Die Einzelsprachen verkörpern demgegenüber jeweils bestimmten, partikularen Geist.[14] Keiner dieser Sprachen, ja, überhaupt dem Sprachvermögen keines Individuums, ist es daher gegeben, den Geist der menschlichen Sprache an sich zu erfassen. Das Allgemein-Menschliche, wie es sich in der Gesamtheit der menschlichen Sprachen ausdrückt, ist nur der per se unabschließbaren transzendentalen Reflexion zugänglich – im Medium des Scheins. Der Sprachforschung, wie sie Humboldt ins Werk setzen will, ist aufgegeben, im Bewusstsein dieser Einschränkung ein immer nur unvollkommenes Bild der menschheitlichen Kultur dennoch zur Erscheinung zu bringen.

Auch im *Faust* geht es fortwährend darum, den ungebundenen Geist in der Welt zu erfassen – und wenn es eine ›Moral‹ des Stücks gibt, dann besteht sie in der am Anfang des zweiten Teils formulierten Einsicht, dass dieser Geist niemals an sich, sondern immer nur im Bild, als Werk der Einbildungskraft, als Kunst, erfasst werden kann: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«

10 Vgl. Johann Gottlieb Fichte, Reden an die deutsche Nation, hg. von Alexander Aichele, Hamburg 2008, S. 74.

11 Friedrich Schlegel, Über die Sprache und Weisheit der Indier, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 8: Studien zur Philosophie und Theologie, eingeleitet und hg. von Ernst Behler und Ursula Struc-Oppenberg, München, Paderborn und Wien 1975, S. 105–433, vgl. hier z. B. S. 153–165.

12 Vgl. Helmut Schanze, Schlegels Orient. Dynamisierung der Sprachgeographie, Vortrag an der Université du Luxembourg, 25. April 2014.

13 Vgl. Wilhelm von Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: Ders., Werke, hg. von Albert Leitzmann, Bd. VII.1, Berlin 1907, S. 1–344, hier S. 29. Vgl. hierzu ausführlich Till Dembeck, Der Ton der Kultur. Lyrik und Sprachforschung im 19. Jahrhundert, Göttingen 2023, S. 204–219.

14 Vgl. z. B. Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues, S. 14 und S. 42.

(V. 4727). Das Drama inszeniert eine Abfolge von scheiternden Versuchen, das Absolute zu ergreifen, und der Leser ist eingeladen, diese Bewegung selbst als die Reflexion (aber nur die Reflexion!) des Absoluten aufzufassen.[15]

Die Nichteinsprachigkeit des *Faust* ist Teil dieser Poetik – der Versuch, es auf dem Feld der Literatur der Sprachwissenschaft Humboldts gleichzutun und den Geist der Menschheit in der Vielfalt der poetischen Formen in Erscheinung zu bringen, die für die Vielfalt der Sprachen einsteht. Deren Gesamtheit soll im Bewusstsein dessen, dass sie als solche nicht erfasst werden kann, immerhin als ›farbiger Abglanz‹ evoziert werden. Das setzt Schein voraus, der zugleich als Schein durchschaut wird. Als Abglanz der menschlichen Sprache und Kultur in ihrer Gesamtheit muss das Drama ein Ganzes darstellen – aber eben nur darstellen. Die Beschränkung auf das Deutsche bewirkt genau dies: Die Einsprachigkeit des Dramas deutet auf Geschlossenheit hin, seine Nichteinsprachigkeit aber auf den scheinhaften Charakter dieser Geschlossenheit. In seiner gleichzeitigen Einsprachigkeit und Nichteinsprachigkeit erweist sich der *Faust* so als zutiefst klassizistischer Text.

15 Zu dieser Interpretation des Dramas vgl. Brown, Goethe's *Faust*, S. 135–152 und passim.

RAINIER GRUTMAN

FÜR MEHR METASPRACHEN IN DER MEHRSPRACHIGKEITSFORSCHUNG EIN PLÄDOYER

Die Leser und Leserinnen des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* werden es mir vermutlich nachsehen, wenn ich mit einem Zitat von Schiller selbst beginne:

> Es ist ein armseliges kleinliches Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geist ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bey einer so wandelbaren zufälligen und willkührlichen Form der Menschheit, bey einem Fragmente (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stille stehen.[1]

Diesen Gedanken teilte Schiller am 13. Oktober 1789 in einem Brief seinem Freund Gottfried Körner mit. Ich zitiere ihn hier, weil er mehrere Ausgaben einer der frühesten Zeitschriften für vergleichende Literaturwissenschaft ziert: die mehrsprachigen *Acta comparationis litterarum universarum* (im Folgenden: ACLU), die von 1877 bis 1888 in Cluj-Napoca (wie die Stadt im heutigen Rumänien jetzt heißt) unter der Leitung von zwei Ungarn erschienen – Samuel Brassai, einem vergleichenden Sprachwissenschaftler und Sanskrit-Spezialisten, und Hugo Meltzl von Lomnitz, einem Literaturhistoriker mit germanistischem Hintergrund. Unabhängig von der Frage, ob die Passage, die sie Schillers Brief entnommen haben, seine Haltung gegenüber der deutschen »Nation« angemessen widerspiegelt oder nicht, bezeugt der Inhalt doch die internationalen Ambitionen der ACLU und ihrer Herausgeber.

Im Laufe der Jahre kann die Zeitschrift über hundert Beiträger aus nicht weniger als vierundzwanzig Ländern vorweisen.[2] »Neben den Litteraturen der 3 gro-

1 Zitiert nach Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 25: Briefwechsel, Schillers Briefe 1.1.1788–28.2.1790, hg. von Eberhard Haufe, Weimar 1979, S. 304.

2 Biographische Notiz der Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen für Wissenschaft und Forschung, https://kulturstiftung.org/biographien/meltzl-von-lomnitz-hugo-von-2 (21.2.2024).

© 2025 Rainier Grutman, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-024 | CC BY-NC-ND 4.0

ßen europäischen Sprachen, der deutschen, französischen und englischen«[3] (in dieser Reihenfolge) wollte Hugo Meltzl, der aktivere der beiden Herausgeber, die italienische, spanische, portugiesische, niederländische, schwedische, isländische und ungarische Tradition in den Gegenstandsbereich der Komparatistik einbeziehen. Auch wollte er andere, weniger bekannte Literaturen fördern:

> Ein vergl. Organ, wie das unsrige, berücksichtigt prinzipiell jede noch so kleine, oder für noch so klein geltende Litteratur […]. Ja vom vergl.-litterar. Standpunkt hört sogar die Wichtigkeit einer Litteratur auf Kosten der anderen vollständig auf – sie sind alle gleich wichtig, ob sie dann europäische oder nicht-europäische, ob »Culturvölkern« oder sogenn. Wilden angehörige Geisteserzeugnisse mögen sein.[4]

Für Meltzl galt: »Wer fremde Litteraturen fördert, […] fördert eben dadurch auch die Litteratur seiner eigenen Nation.«[5] Das war als Axiom für die eben entstehende Disziplin der Vergleichenden Literaturwissenschaft gemeint, wie er sie konzipierte und mit aufbaute.

Bemerkenswert ist an dem Schiller-Motto jedoch nicht nur sein Inhalt, sondern auch seine Form. Das Medium ist hier in der Tat die Botschaft. Statt in seiner deutschen Muttersprache erscheint Schiller in französischem Gewand:

> C'est un idéal pauvre, un idéal peu élevé, de n'écrire que pour une seule nation; quant à l'esprit philosophique, il lui répugne de respecter de pareilles bornes. Il ne saurait faire halte près d'un fragment – et la nation, même la plus importante, est-elle plus qu'un fragment?[6]

Es wird keine Quelle angegeben, was den irreführenden Eindruck erweckt, der Text stamme in dieser Form von Schiller selbst. Dessen Französischkenntnisse waren allerdings eher passiv als aktiv,[7] so dass man die Übersetzung wohl den Redakteuren der Zeitschrift zuschreiben muss.

Schillers geflügelte Worte werden durch diesen Sprachwechsel nicht nur von der Person des Autors abgekoppelt. Sie erhalten auch einen Hauch von ›Universalität‹, sind sie doch in der Sprache der europäischen Aufklärung und der *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* von 1789 verfasst. Ein Jahrhun-

3 [Hugo] Meltzl [von Lomnitz], Vorläufige Aufgaben der Vergleichenden Litteratur: III. Der Dekaglottismus, in: ACLU 3 (28. Februar 1878), H. 4, S. 494–501, hier S. 494.
4 Ebd., S. 496.
5 Ebd.
6 ACLU, 28. Februar 1878, S. 33.
7 Siehe Edwin C. Roedder, Schiller's Attitude toward Linguistic Problems, in: The Journal of English and Germanic Philology 14 (1915), H. 4, S. 467–498.

dert später hatte das supranationale Prestige der französischen Sprache kaum nachgelassen: Noch im Jahr 1885 liegt der offizielle Text der General-Akte der von Fürst von Bismarck organisierten Berliner *Kongokonferenz* auf Französisch vor, mit deutscher Übersetzung.[8]

Die Entscheidung, Schiller auf Französisch zu zitieren, wird so zu einer deterritorialisierenden Geste. Sie hält Abstand zu jener »mononationalistisch-nervöse[n] und inferiore[n] Geistesströmung […], welche Europa und leider in erster Linie das einst universalste Deutschland völlig geknebelt hält.«[9] Der Nationalismus hatte in den Schlachten von Solferino, Sadowa (Königgrätz) und Sedan sein hässlichstes Gesicht gezeigt. Er drohte, den Humanismus, den Stefan Zweig später *Die Welt von Gestern* nennen sollte, ganz zu verdrängen. Als studierter Germanist ist Meltzl fast ebenso melancholisch wie Zweig, wenn er schreibt: »Es ist sehr bedauerlich, dass gerade Goethes Heimat es ist, welche der Wissenschaft noch heutzutage ein nationales Costüm anlegen zu müssen glaubt und damit den kleineren Sprachen ein böses Beispiel giebt.«[10]

Brassai und Meltzl stammten aus einer der kleineren Sprachgemeinschaften Europas. Doch als ungarische Untertanen des österreichischen Kaisers waren sie auch ›exzentrische‹ Sprecher des Deutschen außerhalb Deutschlands. Im Bestreben, dem von den großen Nationen beanspruchten Sprachmonopol etwas entgegenzusetzen, begründeten sie eine ungewöhnliche, geradezu spektakuläre Politik des polyglotten Publizierens, wie sie die akademische Welt seither nicht mehr gesehen hat. Im zweiten und dritten Teil seiner »Vorläufigen Aufgaben der Vergleichenden Litteratur« verteidigt Meltzl die Prinzipien des »Polyglottismus«[11] und des »Dekaglottismus«[12] – lange bevor die Olympischen Spiele der Neuzeit einen Wettbewerb einführten, der als Zehnkampf (*decathlon*) bekannt ist. In beiden Fällen signalisiert das griechische δέκα das Vorhandensein von zehn Elementen.

Was Meltzl im Sinn hatte, war jedoch nicht nur Forschung *über* zehn verschiedene Literaturen (die oben aufgezählten Traditionen), sondern eine *in* zehn verschiedenen Sprachen publizierte Forschung. Das Prinzip des »Polyglottismus« war also nicht auf die Untersuchungsgegenstände beschränkt, sondern wurde auf die Ebene der Metasprache ausgedehnt.

8 Der Text ist online verfügbar: https://de.wikisource.org/wiki/General-Akte_der_Berliner_Konferenz_(Kongokonferenz) (21.2.2024).
9 Meltzl, Vorläufige Aufgaben der Vergleichenden Litteratur (III), S. 500.
10 Ebd.
11 Meltzl, Vorläufige Aufgaben der Vergleichenden Litteratur: II. Das Prinzip des Polyglottismus, in: ACLU 15 (15. Okt. 1877), S. 307–315.
12 Meltzl, Vorläufige Aufgaben der Vergleichenden Litteratur (III).

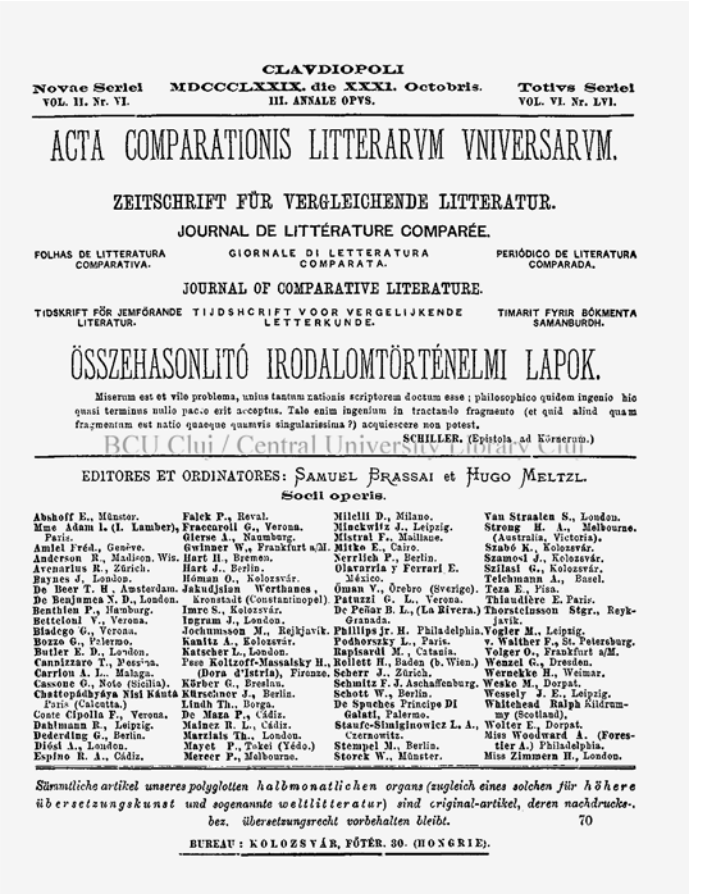
Ein hehres Ziel, das freilich nicht ganz frei war von jenem utopischen Geist, wie ihn auch Ludwik Lejzer Zamenhof, alias Doktoro Esperanto, in eben jenen Jahren in Warschau prägte. Wie dem auch sei: Im Laufe ihres kurzen Bestehens (1877–1888) veröffentlichten die ACLU Artikel in mehr als zwanzig Sprachen. Wie nicht anders zu erwarten, standen Deutsch, Französisch und Englisch im Vordergrund, doch jede Ausgabe enthielt auch Beiträge in mehreren anderen Sprachen, vor allem (aber keineswegs nur) auf Ungarisch und Rumänisch. Letzteres erklärt sich, wenn man die Identität der Herausgeber bedenkt. Als Bürger der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie lehrten Brassai und Meltzl an der damals frisch gegründeten Franz-Josephs-Universität im siebenbürgischen Klausenburg, das auf Ungarisch Kolozsvár und auf Rumänisch Cluj-Napoca heißt. Den Wechsel zwischen diesen Sprachen werden die beiden täglich erlebt (und höchstwahrscheinlich auch praktiziert) haben.[13]

Erst ab 1879 erscheint ihre Zeitschrift in einer neuen Serie unter dem lateinischen Titel, unter dem sie heute noch bekannt ist: *Acta comparationis litterarum universarum* ist eine Übersetzung des ursprünglichen ungarischen Titels der Zeitschrift *Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok*. Wie auf der Abbildung zu sehen (Abb. 1), stehen ab 1879 diese beiden Sprachen gleichberechtigt auf der Titelseite der Zeitschrift, gefolgt von Deutsch (in etwas kleinerer Schrift), dann Französisch und Englisch und schließlich, in noch kleinerer Schrift, Portugiesisch, Italienisch und Spanisch auf der einen Seite, Schwedisch, Niederländisch und Isländisch auf der anderen – entsprechend dem Prinzip des Dekaglottismus. Seit demselben Jahr erscheint Schillers Zitat nicht mehr auf Französisch, sondern ziert die Titelseite der ACLU nun auf Latein:

> Miserum est et vile problema, unius tantum nationis scriptorem doctum esse; philosophico quidem ingenio hic quasi terminus nullo pacto erit acceptus. Tale enim ingenium in tractando fragmento (et quid aliud quam fragmentum est natio quaeque quamvis singularissima?) acquiescere non potest. (Schiller, Epistola ad Körnerum)

Schiller war zwar mit der lateinischen Sprache vertraut, aber dies ist ebenso wenig sein Werk wie die vorherige französische Übersetzung. Mutmaßlicher Autor ist Meltzl, dessen Initialen in der gleichen Ausgabe unter dem lateinischen »lectori salutem« (Gruß an den Leser) erscheinen.

13 Levente Nagy, Romans, Romanians and Latin-Speaking Hungarians: The Latin Language in the Hungarian-Romanian Intellectual Discourse of the Eighteenth and Nineteenth Century, in: Latin at the Crossroads of Identity. The Evolution of Linguistic Nationalism in the Kingdom of Hungary, hg. von Gábor Almási und Lav Šubarić, Leiden 2015, S. 278–306.



CLAVDIOPOLI

Novae Seriei VOL. II. Nr. VI. | MDCCCLXXIX. die XXXI. Octobris. III. ANNALE OPVS. | Totivs Seriei VOL. VI. Nr. LVI.

ACTA COMPARATIONIS LITTERARVM VNIVERSARVM.

ZEITSCHRIFT FÜR VERGLEICHENDE LITTERATUR.

JOURNAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE.

FOLHAS DE LITTERATURA COMPARATIVA. | GIORNALE DI LETTERATURA COMPARATA. | PERIÓDICO DE LITERATURA COMPARADA.

JOURNAL OF COMPARATIVE LITERATURE.

TIDSKRIFT FÖR JEMFÖRANDE LITERATUR. | TIJDSHCRIFT VOOR VERGELIJKENDE LETTERKUNDE. | TIMARIT FYRIR BÓKMENTA SAMANBURÐR.

ÖSSZEHASONLITÓ IRODALOMTÖRTÉNELMI LAPOK.

Miserum est et vile problema, unius tantum nationis scriptorem doctum esse; philosophico quidem ingenio hic quasi terminus nullo pacto erit acceptus. Tale enim ingenium in tractando fragmento (et quid aliud quam fragmentum est natio quaeque quamvis singulariss ima?) acquiescere non potest.

SCHILLER. (Epistola ad Körnerum.)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

EDITORES ET ORDINATORES: SAMUEL BRASSAI et HUGO MELTZL.

Socii operis.

Abshoff E., Münster.	Falck P., Reval.	Milelli D., Milano.	Van Straalen S., London.
Mme Adam l. (I. Lamber), Paris.	Fraccaroli G., Verona.	Minckwitz J., Leipzig.	Strong H. A., Melbourne. (Australia, Victoria).
Amiel Fréd., Genève.	Gerse A., Naumburg.	Mistral F., Maillane.	Szabó K., Kolozsvár.
Anderson R., Madison. Wis.	Gwinner W., Frankfurt a/M.	Mitko E., Cairo.	Szamovi J., Kolozsvár.
Avenarius R., Zürich.	Hart H., Bremen.	Nerrlich P., Berlin.	Szilasi G., Kolozsvár.
Baynes J., London.	Hart J., Berlin.	Olavarria y Ferrari E. México.	Telchmann A., Basel.
De Beer T. H. Amsterdam.	Hóman O., Kolozsvár.	Öman V., Örebro (Sverige).	Teza E., Pisa.
De Benjumea N. D., London.	Jakudjalan Werthanes, Kronstadt (Constantinopel)	Patuzzi G. L., Verona.	Thiaudière E. Paris.
Benthien P., Hamburg.	Imre S., Kolozsvár.	De Peñar B. L., (La Rivera.) Granada.	Thorsteinsson Stgr., Reykjavik.
Betteloni V., Verona.	Ingram J., London.	Phillips Jr. H. Philadelphia.	Vogler M., Leipzig.
Bisdego G., Verona.	Jochumsson M., Rejkjavik.	Podhorszky L., Paris.	v. Walther F., St. Petersburg.
Bozzo G., Palermo.	Kaultz A., Kolozsvár.	Rapisardi M., Catania.	Volger O., Frankfurt a/M.
Butler E. D., London.	Katscher L., London.	Rellett H., Baden (b. Wien.)	Wenzel G., Dresden.
Cannizzaro T., Messina.	Pace Koltzoff-Massalsky H., (Dora d'Istria), Firenze.	Scherr J., Zürich.	Wernekke H., Weimar.
Carriou A. L., Malaga.	Körber G., Breslau.	Schmitz F. J. Aschaffenburg.	Weske M., Dorpat.
Cassone G., Noto (Sicilia).	Kürschner J., Berlin.	Schott W., Berlin.	Wessely J. E., Leipzig.
Chattopádhyáya Nisi Kánta Paris (Calcutta.)	Lindh Th., Borga.	De Spuches Principe Di Galati, Palermo.	Whitehead Ralph Kildrummy (Scotland).
Conte Cipolla F., Verona.	De Maza P., Cádiz.	Staufe-Simiginowicz L. A., Czernowitz.	Wolter E., Dorpat.
Dahlmann R., Leipzig.	Mainer R. L., Cádiz.	Stempel M., Berlin.	Miss Woodward A. (Forestier A.) Philadelphia.
Dederding G., Berlin.	Marrials Th., London.	Storck W., Münster.	Miss Zimmern H., London.
Diósi A., London.	Mayet P., Tokei (Yédo.)		
Espino R. A., Cádiz.	Mercer P., Melbourne.		

Sämmtliche artikel unseres polyglotten halbmonatlichen organs (zugleich eines solchen für höhere übersetzungskunst und sogenannte weltlitteratur) sind original-artikel, deren nachdrucks-, bez. übersetzungsrecht vorbehalten bleibt. 70

BUREAU: KOLOZSVÁR, FŐTÉR. 30. (HONGRIE).

Abb. 1: Die ACLU vom 31. Oktober 1879

Die lateinische Sprache stellt hier einen idealen ›glokalen‹ Kompromiss dar zwischen der globalen Ausrichtung der Zeitschrift und ihrer lokalen Verankerung.[14] Abgesehen von seinem rituellen Gebrauch im Vatikan (und in der ka-

14 Zum letztgenannten Aspekt siehe insbesondere die Beiträge von Levente T. Szabó, The Subversive Politics of Multilingualism in the First International Journal of Comparative Literary Studies, in: Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900, hg. von Britta Benert, Brüssel 2015, S. 229–250, und ders., The Glocality of the *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, in: Hungarian Studies Yearbook 2 (2020), S. 60–73.

tholischen Kirche im Allgemeinen) war Latein eine tote Sprache, die weder mit einem bestimmten Territorium in Verbindung gebracht noch von einem solchen beansprucht wurde, was ihr ein noch stärker deterritorialisierendes Potenzial verlieh als dem Französischen. Zugleich genoss das Lateinische aber seit langem einen privilegierten Status als interkulturelles Kommunikationsmittel im Habsburger Reich, das zunehmend von Vielsprachigkeit geprägt war.[15] Dies spiegelt sich in den berühmten Worten wider, die angeblich die Politik der Habsburger zusammenfassen: »Bella gerant alii, tu, Felix Austria, nube« – »Lass andere Krieg führen, aber du, o glückliches Österreich, heirate«.[16] Entscheidender ist hier allerdings, dass gerade die ungarischen Eliten das Lateinische beherrschten und verwendeten – der Adel in der öffentlichen Verwaltung, die gebildeten Klassen in Angelegenheiten der Hochkultur,[17] wofür wiederum die *Acta comparationis litterarum universarum* ein herausragendes Beispiel sind. Für die Ungarn hatte das Lateinische also neben seiner ›universellen‹ Anziehungskraft auch identitätsstiftende Funktion, und zwar nicht nur als Ergänzung der als begrenzt empfundenen Mittel ihrer alles andere als zugänglichen Muttersprache.

Der Kontrast zu heute könnte nicht größer sein. Vor eineinhalb Jahrhunderten machten zwei polyglotte Ungarn am Rande des österreichischen Kaiserreichs aus einer Sprache (Schillers Deutsch) mehrere (Französisch, Latein). Sie vervielfachten Metasprachen, fast wie Jesus nach den Evangelien das Brot vermehrte: *ex uno plura*. Heute erleben wir das exakte Gegenteil. Eine Vielzahl von Objektsprachen wird einer einzigen Metasprache untergeordnet: *e pluribus unum*, getreu dem Motto der Vereinigten Staaten von Amerika. In unserer angeblich ›postmonolingualen‹ Welt müssen Chomsky'sche Linguisten die Sprachen, die sie studieren, nicht mehr aktiv beherrschen, anglophone Komparatisten sind routinemäßig nicht in der Lage, Artikel in anderen Sprachen zu verfassen, und werden selten beim Lesen von Sekundärliteratur in anderen Sprachen ertappt. Ihre Bibliographien verweisen zwar auf literarische Texte in ›fremden‹ Sprachen, aber die wissenschaftlichen Arbeiten, die sie nutzen, sind oft ausschließlich in englischer Sprache verfasst oder liegen in englischer Übersetzung

15 Die Literatur zu diesem Thema ist umfangreich. Hier mögen zwei Referenzen genügen: Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn, hg. von Endre Hárs u. a., Tübingen und Basel 2006; Language Diversity in the Late Habsburg Empire, hg. von Markian Prokopovych, Carl Bethke und Tamara Scheer, Leiden und Boston 2019.

16 https://www.habsburger.net/de/themen/tu-felix-austria-nube (21.2.2024).

17 Almási und Šubarić (Hg.), Latin at the Crossroads of Identity (siehe Fußnote 13).

vor, als gäbe es keine Forschung in anderen Sprachen oder als wäre sie nicht von Bedeutung.

Dieser Provinzialität ist nicht nur für die Literaturwissenschaft typisch. In den 1980er Jahren plädierte der bekannte US-amerikanische Soziolinguist Joshua A. Fishman für eine »advanced reading mastery in at least one of the major continental languages (preferably two) as a prerequisite skill for sociolinguistic specialization.«[18] Damals machten soziologische Forschungsarbeiten, die in anderen Sprachen als Englisch veröffentlicht wurden, etwas mehr als ein Viertel (26,82 %) des gesamten Outputs aus, eine Tatsache, die Fishman als Soziolinguist mit zwei Muttersprachen nicht ignorieren konnte. (Anders als Noam Chomsky, sein Zeitgenosse, wuchs Fishman in einem jiddischsprachigen Haushalt auf.) Auch in der Übersetzungswissenschaft regiert das Englische, alle anderen Sprachen scheinen ins Abseits geraten zu sein.[19] Wenn wir einer anderen bekannten Forscherin, Aneta Pavlenko,[20] glauben dürfen, ist es heute sogar salonfähig, die Mehrsprachigkeit einsprachig zu beforschen, als sei die Gegenüberstellung dieser beiden Wörter kein Lehrbuchbeispiel für ein Oxymoron.

Dennoch stellt sich die Frage: Wie entscheidend ist das? Es lässt sich nicht leugnen, dass das Englische heute weltweit Lingua franca ist. Das gilt auch für die akademische Welt, vor allem wenn man sie aus dem Blickwinkel der Verwaltung und der Forschungsförderungseinrichtungen oder der Verleger von Zeitschriften und zunehmend auch von Büchern betrachtet. Doch sollte man sich davor hüten, den akademischen Betrieb mit der Wissenschaft, das Management mit dem Streben nach Wissen zu verwechseln. Insbesondere in den Geisteswissenschaften, aber wohl auch in den Naturwissenschaften, wurzelt die Forschung in Traditionen, die sich in anderen Sprachen als dem Englischen entwickelt haben (und weiter entwickeln). Für die Philosophie ist das selbstverständlich, aber auch für eine relativ junge Disziplin wie die Soziologie gilt das

18 Joshua A. Fishman, Macrosociolinguistics and the Sociology of Language in the Early Eighties, in: Annual Review of Sociology 11 (1985), S. 113–127, hier S. 115.

19 Mary Snell-Hornby, Is Translation Studies going Anglo-Saxon? Critical comments on the globalization of a discipline, in: Why Translation Studies matters, hg. von Daniel Gile, Gyde Hansen und Nike K. Pokorn, Amsterdam und Philadelphia 2010, S. 97–103.

20 »It has become acceptable to be a scholar of multilingualism while not knowing more than one language.« (https://www.languageonthemove.com/lies-we-tell-ourselves-about-multilingualism/) (21.2.2024). Professor Pavlenko wuchs in der Ukraine auf, als diese noch zur UdSSR gehörte. Sie studierte und lehrte drei Jahrzehnte lang Mehrsprachigkeit in den Vereinigten Staaten, bevor sie an die Universität Oslo wechselte. Neben Ukrainisch, Russisch, Polnisch und Englisch spricht sie auch Französisch und Spanisch.

nicht weniger. Wäre die Soziologie das, was sie heute ist, ohne die französische Forschung (von Auguste Comte über Émile Durkheim bis Pierre Bourdieu) oder die deutsche (von Karl Marx bis Karl Mannheim, Max Weber und Georg Simmel, von Norbert Elias bis Niklas Luhmann)? Die Vertrautheit mit diesem Denken setzt die Vertrautheit mit den Sprachen voraus, in denen es entworfen wurde und in denen grundlegende Arbeiten über es verfasst wurden und werden.

Ignoriert man dies, ist man zur Provinzialität jener mittelalterlichen Schreiber verurteilt, die es vorzogen, abzutun, was sie nicht verstanden – und die griechischen Zitate, auf die sie in lateinischen Manuskripten stießen, beim Abschreiben mit den Worten quitierten: ›graecum est, non legitur‹ – ›es ist Griechisch, deshalb ist es unlesbar‹. Die moderne Version davon ist die englische Redewendung ›It's all Greek to me‹, die (wie ihre deutschen und österreichischen Entsprechungen ›Das kommt mir spanisch vor‹ und ›Das ist mir ein böhmisches Dorf‹) impliziert, dass der Sprecher das Gesagte nicht versteht und auch nicht verstehen muss. Das ist nach meinem Dafürhalten zutiefst provinziell – die Verwendung einer oder mehrerer ›kontinentaler Sprachen‹, wie sie Fishman forderte, ist es dagegen nicht, und auch nicht die Auseinandersetzung mit Arbeiten in den Sprachen der Forschungsgegenstände (also zum Beispiel mit italienischsprachigen Beiträgen zu Dante oder deutschsprachigen zu Schiller). Genau hier liegt das Problem: Wenn man die einschlägige Forschung in diesen Metasprachen nicht zur Kenntnis nimmt, kann man nicht wissen, ob man wirklich etwas Neues sagt, und läuft Gefahr, das Rad neu zu erfinden.

Hinzu kommt, dass Forschungsthemen in den verschiedenen Traditionen unterschiedlich zugeschnitten werden. Wichtige Nuancen in der Terminologie gehen in Übersetzungen oft verloren. Dies wurde im *Dictionnaire des intraduisibles*[21] ausführlich dargelegt, daher kann ich mich hier auf meine eigenen Erfahrungen damit beschränken, Michail Bachtin auf unterschiedlichen Sprachen zu zitieren (und daher zu lesen). Die Kapitelüberschrift »Разноречие в романе« (»Raznorechie v romane«) aus dem 1975 erschienenen Buch *Вопросы литературы и эстетики* (*Voprosy Literatury i Estetiki*, *Fragen zur Literatur und Ästhetik*) wurde ins Französische mit »Le plurilinguisme dans le roman« übersetzt.[22] In der französischen Literaturwissenschaft gab dies Anlass zu endlosen Spekulationen zu Bachtins Ansichten über mehrsprachiges Schreiben, ob-

21 Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles, hg. von Barbara Cassin, Paris 2004.

22 Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, übers. von Daria Olivier, Paris 1978, S. 122–151.

gleich er das Thema in Wirklichkeit kaum berührte. Laut dem *Oxford Russian Dictionary* ist ›разноречие‹ ein veraltetes Wort für ›contradiction‹, ›Widerspruch‹. Bachtin machte aus dem Archaismus einen Neologismus, indem er ihn zur Bezeichnung der Vielschichtigkeit des Sprachgebrauchs und der ›Zweistimmigkeit‹ des Wortes verwendete. Einige Jahre später entschieden sich seine amerikanischen Übersetzer für »heteroglossia« als Kurzform für entweder ›Schichtung und Vielfalt der Sprache‹ oder ›soziale Vielfalt der Sprechweisen‹.[23] Sie versuchten, »heteroglossia« und »polyglossia« (ihre Übersetzung von Bachtins ›многоязычие‹, ›mnogojazycie‹) voneinander abzugrenzen,[24] aber der Schaden war nicht mehr gutzumachen: Alle genannten Übersetzungen nämlich sind irreführend, da ihre Wurzeln (lateinisch *lingua* und griechisch γλῶσσα, glôssa) sich auf ›Sprache‹ im einfachsten Sinne des Wortes beziehen, oder genauer: auf ›Sprachigkeit‹ im Sinne Robert Stockhammers.[25] Infolge dieser Verschiebung taucht Bachtins Begriff in vielen Artikeln auf Französisch und Englisch auf, die sich mit der Mehrsprachigkeit von Texten befassen. Im Italienischen und im Deutschen hingegen, wurde das betreffende Kapitel mit »La pluridiscorsività nel romanzo«[26] beziehungsweise »Die Redevielfalt im Roman«[27] übersetzt. Deshalb scheint es hier ein größeres Bewusstsein für den Unterschied zwischen intralingualer »Redevielfalt« und interlingualer Interaktion zu geben.[28] Dennoch ist das Gewicht der akademischen Anglosphäre so groß, dass auch deutschspra-

23 Mikhaïl M. Bakhtin, The Dialogic Imagination. Four Essays, übers. von Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin 1981, S. xiv bzw. S. 263.

24 »The distinction between razno- (hetero-) and mnogo (poly-) is the difference between type and quantity, but the two attributes are often used together.« (Ebd., S. 430) Das Kapitel »Heteroglossia in the Novel« erscheint auf S. 301–331 des Bandes.

25 Laut Robert Stockhammer, Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), H. 3, S. 13–31, hier S. 15, bezeichnet »Sprachigkeit« den Umstand, dass alle Texte »in bestimmten Verhältnissen zu spezifischen Idiomen (etwa vom Typ der ›Nationalsprachen‹ oder ›Dialekte‹) stehen, denen sie sich niemals vollständig, aber doch in verschiedenen Graden der Vollständigkeit zurechnen lassen«.

26 Michail Bachtin, Estetica e romanzo, hg. von Rossana Platone, Turin 1979, S. 108–139, sowie die Einleitung der Übersetzerin, S. xvii.

27 Michail M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt a. M. 1979, S. 192–219.

28 Siehe Till Dembeck, Sprachwechsel/Sprachmischung, in: Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch, hg. von dems. und Rolf Parr, Tübingen 2017, S. 125–166, hier S. 148–150, und schon Robert Weninger, Zur Dialektik des Dialekts im deutschen Realismus: Zugleich Überlegungen zu Michail Bachtins Konzeption der Redevielfalt, in: The German Quarterly 72 (1999), H. 2, S. 115–132.

chige Literaturwissenschaftler von ›Heteroglossie‹ sprechen und so dem (irreführenden) Beispiel der amerikanischen Übersetzung folgen.

Deshalb also ist es wichtig, mehr als eine Metasprache zu beherrschen. Jeder, der sich schon einmal mit einer neuen Sprache umgeben hat, weiß, dass diese Erfahrung es einem ermöglicht, die eigene(n) Muttersprache(n) aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Wie Goethe es in einer Maxime formulierte: »Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen.«[29] Darüber hinaus zwingt ein Sprachbad dazu, etablierte Konventionen und Vorurteile in Frage zu stellen, seien sie sprachlicher oder ›nationaler‹ Prägung – oder beides. Zugegeben, der Versuch, es mit Meltzls »Dekaglottismus« aufzunehmen, wäre heute nicht sehr erfolgversprechend. Man sollte jedoch erwarten können, dass Wissenschaftler, die sich mit Mehrsprachigkeit befassen, selbst mehrsprachig sind oder zumindest über mehr als eine ›Arbeitsmetasprache‹ verfügen. Im Idealfall würde sich die Beherrschung der Sprache natürlich auf die aktive Beherrschung ausweiten, aber einstweilen kann man ja zumindest damit anfangen, Material in anderen Sprachen zu lesen – mit oder ohne Hilfe von Google translate, Deep-L oder ähnlichen Tools – und das Hörverständnis zu entwickeln, was besonders bei internationalen Konferenzen nützlich ist. In Meltzls Version mag Schiller darauf herabgesehen haben, ›der Schriftsteller einer Nation‹ (unius nationis scriptor) zu sein, aber auch wir können es uns nicht leisten, ›Gelehrte einer Sprache‹ (docti unius linguae) zu sein, denn unter dem Deckmantel des konsensuellen Universalismus verbergen sich die erkenntnistheoretischen Grenzen der Einsprachigkeit.[30] Einheitswurst ist nie sehr schmackhaft.

Originalbeitrag aus dem Englischen übersetzt von Till Dembeck

29 Johann Wolfgang Goethe, Maximen und Reflexionen, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter, Bd. 17, München 2006, S. 715–953, hier S. 737 (Nr. 91).

30 Peter Auer, Bilinguales Sprechen: (immer noch) eine Herausforderung für die Linguistik, in: Sociolinguistica 20 (2007), S. 1–21; Rainier Grutman, Troubled by the Translation Trope: Metaphors, Movement, and the Kinetic Fallacy in Translation Studies, in: Intralinea (2021), https://www.intralinea.org/specials/article/2568 (21.2.2024).

MARBACHER VORTRÄGE

ABDULRAZAK GURNAH

SCHILLERREDE AM 12. NOVEMBER 2023
SCHILLER

I first came across Schiller and his work in the aftermath of the revolution in Zanzibar in January 1964. Among the victorious insurgents was a left-leaning group called the Umma Party. There is a long tale behind the formation of this group and its aftermath, but in this context it is important to relate that members of the Umma had received military training in Cuba in the early 1960s, right under the eyes of the British colonial administration. The connection with Cuba meant that Umma had friends and supporters in the Soviet block of nations. After the revolution, the group had a very powerful influence in the new power-balance in the government, and it was no doubt through its influence as well as through expediency, that the post-revolutionary government invited or accepted the fraternal assistance of the ›socialist‹ group of nations.

So, very soon afterwards the newly-created army was wearing Cuban-style forage caps and marching the Soviet goose-step, ancient Soviet tanks were disembarked in our tiny harbour and their tracks tore up the tarmac roads through the town on their way to the army barracks some miles away. The People's Republic of China provided us with medical personnel, maybe doctors, in any case people especially trained to provide some kind of medical care, though they did not all speak a language anyone understood.

The British teachers, who were usually the privileged occupiers of secondary school teaching posts – presumably local teachers were not thought skilled enough for such demanding work – were all asked to leave, and in that scary time they were no doubt all happy to do so. When our schools re-opened some four months later than they should have done, we found that we had new teachers: from Ghana, at the time still ruled by Kwame Nkrumah, another friend of the socialist group of nations, from the German Democratic Republic, from Czechoslovakia, from North Korea. They were all of them kind, elegant people, but not all of them fluent in the languages most of us understood, Kiswahili and English.

The GDR contribution to our well-being did not stop with teachers. They also took charge of the security department with predictable results, restricted travel and identity cards. But they also opened a library, with hard-cover

© 2025 Abdulrazak Gurnah, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-025 | CC BY-NC-ND 4.0

gold-embossed titles by, among others Schiller, which was where I met the great man for the first time. I wish I could tell you which edition it was, or which translation, or even the title of the collection, but I was fifteen years old, and bibliographical details like that were not even visible to my untutored eye, let alone that they might be important. I can tell you that the cover boards were a beautiful metallic grey. and the title on the spine was gilded, and in that volume I read for the first time the poem ›Das Geheimnis‹, translated into English as ›The Secret‹, and which stayed with me until I came to write *Afterlive*s 53 years later.

I had no idea when I first came across Schiller that I was encountering a figure of great fame, both in Germany and in other parts of Europe and North America. It was many years later that I came to understand that at certain historical moments Schiller was much more than a writer. He was a symbol. This event is in some senses is a demonstration of that.

Nor was I aware at the time that there was some kind of rivalry to claim Schiller. National Socialist propaganda required him and his work to do service for ›the New Germany‹. In the meantime he continued to be seen as a representative of a German cultural ideal. Then he was also seen as a voice of resistance to a feudalistic social order. It is not a surprise then that I ran into Schiller's work in a library of the GDR information service, to whom he was already seen as a writer of revolutionary change. After all, he wrote ›Ode to Joy‹ in Leipzig.

But schiller was not the only great poet I made acquaintance with at that time. We were playthings of the Cold War, and the United States of America also had its own mission in Zanzibar, headed by a diplomat who it was rumoured was part of the CIA and US government plot to murder Patrice Lumumba, then the Prime Minister of the Congo Republic. While there is no question of the existence of a government order to carry out such a plot, Frank Carlucci, the diplomat in question, has vehemently and successfully denied his involvement in it. What we know without question is that Frank Carlucci, the US Consul in Zanzibar in 1964, became Secretary of Defense for President Ronald Raegan in 1987.

Whatever else he did, he was, I suppose, the formal patron of the beautiful small library in the US Consulate in Zanzibar, which also housed bound and gilded volumes of poetry and prose, among which I came to read the work of Emerson, among others. I had not heard of this poet before, or of his many achievements as a thinker and activist. I confess that what I first found compelling about him was his name, Ralph Waldo Emerson. Someone with a name like that was bound to have something to say to the world, but it turned out he had a great deal more than a powerful name. His poetry and later his reflective

writing made a powerful impression on me, and I had the happy opportunity to study and teach his works in the years to come.

But of course Emerson was not the first American that I was coming to know something about. Nor was Schiller my first knowledge of Germany and Germans. Both Americans and Germans had been with us before.

The first stories I heard of what I have now come to know as Deutsch-Ostafrika were from my grandfather, as we called him. He was not really my grandfather, he was my mother's uncle, but we tend to be generous in how we name our relatives. Cousins become brothers or sisters etc., and it is not easy to find a term for my mother's uncle in Kiswahili. Much nicer to call him my grandfather. In addition, my real grandfathers on both sides of my family were gone by the time I was awake enough as a child. So he became our grandfather.

According to his story, and he was a slippery and resourceful man, he was conscripted as a carrier to the schutztruppe, the German askari, their African mercenary army. It is probably necessary to explain that all the mercenary armies in the 1914–18 conflict in this part of the world employed human carriers to transport supplies because the roads were not adequate to move supplies and weapons. I remember in particular his description of a train ride from Tanga on the coast to the interior, which was so heavily packed with people that the carriers travelled on top of the coaches rather than inside. Most memorably, he had many stories of the ferocity of the African mercenaries and the brutal discipline of their German officers. His were not the only stories of these brutalities, and in later years it was only too common to hear these stories repeated and to read them in the few sources that were available.

Deutsch-Ostafrika only existed from 1888–1918, a mere thirty years, but years of almost constant conflict between the German administration and native people, culminating in the Maji Maji rebellion in 1905. The official estimate of that rebellion was that 75,000 civilians died from famine and starvation. Even worse was to happen a decade later, during the 1914–18 conflict in Deutsch-Ostafrika. It is perhaps no longer possible to come up with an accurate figure of lives that were lost, of histories that were broken and extinguished and of agonies that were left behind in that time. It is regrettable that it is a historical episode which is little known about in the countries which orchestrated the worst atrocities that occurred in it, Britain and Germany. If we cannot arrive at an accurate figure of the devastation, we can cite an approximation.

According to official figures, 95,000 porters in British service died – nearly twice the number of Australian, Canadian or Indian troops who were killed in the entire war. In German East Africa, where figures were not kept, at least 300,000 African civilians are estimated to have died as a result of the conscrip-

tion of labour and the levying of food supplies, resulting in mass starvation among parts of the population. These people perished as a direct consequence of the authorities' conduct of the war, and exclude those conscripted for carrier service. This was an even higher death toll than that inflicted by German colonial troops during the suppression of the Maji Maji rebellion a decade earlier.

Much has been said and recently has been shown in Germany about the atrocities committed by the imperial German administration against the Herero and Nama people in South-West Africa. It is indeed regrettable that the tragedies inflicted on the people of East Africa as a result of European rivalries are belittled and forgotten, and the historical responsibility for these events is not accepted. I do believe that accepting responsibility for wrongs is the first step towards both understanding and reconciliation.

I grew up under British colonialism. Our rulers flashed past us in the streets or appeared in the feathery regalia they liked to wear on ceremonial occasions. In a sense, they were a fact of no significance in the life of a young person, just the source of dictates and regulations from a distance. Perhaps it felt different to people of my parents' generation, some of whom would have been children when the British came to take charge of our lives. When I came to meet them in person, briefly, it was as teachers for a year or so before independence, and as I mentioned earlier, the revolution sent them home the following year.

But whereas the British were this everyday presence, which grew increasingly intolerable as we grew up in the decolonising uproar, the German presence in our historical imagination occupied a different space. Whereas the British were with us in their quotidian fullness – knee-length stockings in the heat, grim faces even at the cinema, a tone of voice, when you heard it at all, that expected submission, senior police officers with their swagger sticks and coppery moustaches – the Germans were a myth, and their absence made the myth even more potent.

What was the myth? I am sad to say that it was a myth of implacability and cruelty, and I don't think it was one generated by the British when they replaced Deutsch-Ostafrika with their colonial dispensation after 1918. I have wondered about this, and I am sure many of you have done too, how the history and experience of German colonialism in Africa was so ferociously brutal. This wondering was one of the impulses behind my desire to write about the episode I have been talking about, the conflict in Deutsch-Ostafrika over the period 1914–18, which resulted in the novel *Afterlives*.

From a long time ago, even before I had published my first novel in 1987, I knew that I wanted to write about that episode in our history, when the Germans came to our part of the world and left us with such terrible memories.

It took me a long time to learn enough to be able to do so in a sensible way, and in the meantime there were many other matters to attend to. When I did so, Schiller came to mind and the experience of reading his poems when I was a teenager. In particular, I remembered ›The Secret‹ and its lament against the materialist ascendancy in human life but also its echoes of amicable melancholy, a bearable sadness which had resonance in the recall of conflict. The poem enabled me to advance matters in a practical way in the machinery of the narrative, but it was also a way in which I could remind myself and anyone else who bothered to read my account that myths are often an elaboration of a more complicated reality.

This has some bearing on the way I imagined the German officer in *Afterlives*. When people are required to be in the service of a cruel ideology, and have a sense of the meaning of the enterprise they are engaged in, and feel divided about what they are doing, this uncertainty may not be enough to make an individual make a stand. To do so would be to take sides against your community, against a common social identity or the social institutions which both protect you and sanction you. In this context, the division might be at odds with decades of self-representation and the representation of the object of an aggression, the European and the African. Late 19th-century European colonial practice in Africa had this in common, the racist differentiation between legal practice and colonial practice, where the colony was a police state governed by decree, and wherever expedient, by violence, so what was illegal in Germany was not in South-West Africa and Deutsch-Ostafrika. German colonial practice in Africa took this to an extreme.

I wanted the German officer in *Afterlives* to be this figure of silent inarticulate division, for whom even the mildest repudiation of the national duty was not possible, but he could not resist recognising the humanity of the young askari he took under his protection. As a way of signalling this, I made him a lover of the poetry of Friedrich Schiller, and as a way of signalling this further, I made him boast that he would teach the young askari German so he too could read Schiller. To connect him more firmly with Schiller, I gave him the home town of Marbach, which is also Schiller's, and where I am happy to be this morning.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ANSCHRIFTEN

Dr. Dustin Condren, University of Oklahoma, Department of Modern Languages, Literatures, and Linguistics, Kaufman Hall 222, 780 Van Fleet Oval Norman, OK 7319, USA

Assoc. Prof. Dr. Till Dembeck, Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache und Literatur und für Interkulturalität, 11, Porte des Sciences, 4366 Esch-Belval, Luxemburg

Dr. Megan Ewing, University of Michigan, Department of Germanic Languages and Literatures, 3208 MLB, Ann Arbour, MI 48109–1275, USA

Prof. Dr. Abdulrazak Gurnah, University of Kent, School of English, Canterbury, CT2 7NZ, United Kingdom

Prof. Dr. Rainier Grutman, Université d'Ottawa, Département de français, Pavillon Hamelin 70, rue Laurier Est, Ottawa, Ontario, Canada

Dr. Philip Kraut, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Frederik Lang, CineGraph Babelsberg, Redaktion Filmblatt, Postfach 12 09 20, 10599 Berlin

Prof. Dr. David Martyn, Macalester College, Department of German and Russian Studies, 1600 Grand Avenue, Saint Paul, MN 55105, USA

PD Dr. Christopher Meid, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg

Dr. Yashar Mohagheghi, RWTH Aachen, Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft, Eilfschornsteinstraße 15, 52062 Aachen

Prof. Dr. Johannes von Moltke, University of Michigan, Department of Germanic Languages and Literatures, 6330 North Quad, Ann Arbour, MI 48109–1275, USA

Prof. Dr. Ingo Müller, Stellenbosch University, Department of Modern Foreign Languages, Private Bag X1, Matieland 7602, Stellenbosch, South Africa

Prof. Dr. Birgit Neumann, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universitätsstraße 1, 40225 Düsseldorf

Univ.-Prof. Dr. Barbara Neymeyr, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65–67, 9020 Klagenfurt, Österreich

Alessandro Niero, c/o Jahrbuchredaktion, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar

Prof. Dr. Maurizio Pirro, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Lingue, Lettere, Culture e Mediazioni, Piazza Indro Montanelli 1, I-20099 Sesto San Giovanni (MI)

Assoz. Prof. Dr. Brigitte Rath, Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Innrain 52d, 6020 Innsbruck, Österreich

Dr. Jasper Schagerl, Universität Bremen, Fachbereich 10: Sprach- und Literaturwissenschaften, Universitäts-Boulevard 13, Gebäude GW 2, 28359 Bremen

Prof. Dr. Werner Wilhelm Schnabel, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Dep. Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen

Prof. Dr. Stephan Michael Schröder, Universität zu Köln, Institut für Skandinavistik/Fennistik (ISF), Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

Prof. Dr. Peter Sprengel, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Dr. Juliette Taylor-Batty, Leeds Trinity University, School of Digital and Screen Media, Brownberrie Lane, Leeds, LS18 5HD, United Kingdom

Dr. Rahel Villinger, Universität Zürich, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (AVL), Plattenstr. 43, CH-8032 Zürich

Prof. Dr. Michael Wedel, Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, Medienwissenschaft, Marlene-Dietrich-Allee 11, D-14482 Potsdam

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT
INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht, die in deutscher Sprache verfasst ist oder einen Bezug zu Deutschland aufweist. Diese Fokussierung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e. V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber nur einen Teil des Spektrums. Neben den literaturgeschichtlichen Schwerpunkten gilt ein verstärktes Interesse der Geschichte der Germanistik (der sich auch die Marbacher Arbeitsstelle für philologische Wissenschaftsforschung widmet). Ab dem Jahrbuch 2020 lädt das Kapitel *Die Literatur und ihre Medien* dazu ein, über Träger, Darbietungsweise und Vermittlungsformen von Literatur nachzudenken. Mit dem Jahrbuch 2021 kehrte die Tradition der Diskussionen zurück. Gastherausgeber betreuen ein mit den Herausgebern abgestimmtes Thema, wählen die Beiträger hierzu aus und geben aktuellen Forschungsperspektiven eine Plattform. Im Blog des Deutschen Literaturarchivs Marbach können die Diskussionen nach Erscheinen des *Jahrbuchs* für weitere Interessierte geöffnet und weitergeführt werden (https://blog.dla-marbach.de/category/ereignis-und-gespraech/). Darüber hinaus bleibt es ein Anliegen des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte Texte und Dokumente aus Archiven vorzustellen.

Herausgeber

Prof. Dr. Elisabeth Décultot, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Germanistisches Institut, Ludwig-Wucherer-Straße 2, 06099 Halle (Saale) – Prof. Dr. Alexander Honold, Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, 4051 Basel, Schweiz – Prof. Dr. B. Venkat Mani, University of Wisconsin-Madison, Institute for German, Nordic, and Slavic+, 858 Van Hise Hall, 1220 Linden Dr, Madison, WI 53706, USA – Prof. Dr. Steffen Martus, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Sandra Richter, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar.

Redaktion

Birke Bödecker | Loredana Columbo | Magdalena Schanz, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar / *Tel.* +49 (0) 7144 848–149 / *Fax* +49 (0) 7144 848–191 / *E-Mail* jahrbuch@dla-marbach.de / *Internet* https://www.dla-marbach.de/ueber-uns/traegerverein-dsg/jahrbuch/.

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluss für Jg. 69/2025: 1. Februar 2025. Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* umfasst in der Regel circa 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres. Es ist zum Preis von € 29,90 über den Buchhandel zu beziehen; für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e. V. (Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar) ist – bei entsprechender Mitgliedsvariante – der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Mit dem Jahrgang 2021 erscheint das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* parallel zur Printausgabe auch im *Open Access*. Damit wird die Sichtbarkeit und internationale Reichweite der Beiträge erhöht und eine schnellere und nachhaltigere Nutzbarkeit ermöglicht.

Hinweise zu Manuskript-Einsendungen

Alle Beiträge werden von der Redaktion anonymisiert an die Herausgeber weitergegeben; über die Aufnahme in das Jahrbuch entscheiden alle Herausgeber gemeinsam. Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegexemplar* kostenlos.

Das Manuskript ist per E-Mail oder CD (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des gedruckten Beitrags sollte in der Regel bis zu 25 (maximal 30) Seiten (67.000 bis maximal 81.000 Zeichen) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen, digitalisierten* Vorlagen (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* (einschließlich der Genehmigung zur Veröffentlichung im *Open Access*) bis Ende März

in der Redaktion vorliegen (eventuell entstehende Kosten für Sonderwünsche und/oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor*. *Geschlechtsspezifische Formulierungen* werden begrüßt.

Open Access

Das *Jahrbuch* und die Beiträge erscheinen parallel zur Print-Ausgabe unter der CC-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im *Open Access*. Diese Lizenz erlaubt, dass die Beiträge heruntergeladen und in unveränderter Form weiterverbreitet werden dürfen. Dabei dürfen sie nur unter der Bedingung weitergegeben werden, dass der Urheber genannt wird. Die Beiträge dürfen nicht kommerziell verwendet werden. Sie werden mit einem DOI (Digital Object Identifier) versehen und sind über die Website des Wallstein Verlags (www.wallstein-verlag.de) abrufbar. Zudem werden die Beiträge an Bibliotheken und Open-Access-Verzeichnisse distribuiert, sodass sie über die gängigen Repositorien und Verzeichnisse – wie zum Beispiel über das DOAB oder OAPEN Library – auffindbar sind und von Bibliotheken in ihre elektronischen Kataloge aufgenommen werden können.

Rechtliche Hinweise

Mit *Übernahme eines Beitrags zur Veröffentlichung* durch die Herausgeber erwirbt der Verlag das ausschließliche Verlagsrecht und das alleinige Recht zur kommerziellen Vervielfältigung in gedruckter Form sowie das entsprechend der CC-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 nicht-ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung in digitaler Form im *Open Access*.

Internet

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse https://www.dla-marbach.de/.