

JAHRBUCH
DER BAND LXIX 2025
DEUTSCHEN
SCHILLER-
GESELLSCHAFT

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

69. JAHRGANG 2025



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.

© Autorinnen und Autoren 2026

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2026

www.wallstein-verlag.de

Wallstein Verlag GmbH
Geiststraße 11, 37073 Göttingen

info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Garamond

ISBN (Print) 978-3-8353-6069-3

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8178-0

ISSN (Print) 0070-4318

DOI <https://doi.org/10.46500/83536069>

INHALT

AUFSÄTZE

ARNE KLAWITTER	
»... so gut, als Lenz und Göthe«.	
Abraham Kutters »Der Büchsenmacher« (1775)	
im Schnittfeld von Wissen, Begehrten und Macht	11
JULIA BOHNENGEL	
Der Bräutigam als Puppe:	
Zu einer frühen Theaterrede August von Kotzebues (1778)	29
NINA BIRKNER	
»die Gesetze der Welt sind Würfelspiel worden« –	
Narzisstische Modi der Konfliktverarbeitung in Schillers »Die Räuber«	45
ALEXANDER NEBRIG	
Goethes Kritik der Redeszene und das Ende der Bühne	
in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«	73
MATTHIAS MANSKY	
Der »Eigenthümlichkeit dieses großen Meisterwerks« verpflichtet,	
»dem Auge wohlgefällig«. Karl Franz Grüners Bearbeitung	
von Schillers »Wilhelm Tell«	99
JOANNA NOWOTNY	
»Ich <i>musste</i> an die Öffentlichkeit appellieren«.	
Polemik und Philologie am Beispiel Jonas Fränkels	
und der Debatte rund um Carl Spitteler's Nachlass	131
ROLAND BERBIG	
Hinübergehen in die Ostzone. Ingeborg Bachmann und die DDR .	163
YVONNE ZIMMERMANN	
Autosozиobiographie – Zu den Grenzen eines Gattungsbegriffs . . .	197

CHARLOTTE KURBJUHN	
Zur Auftragsliteratur in der Gegenwart	219
JEANNIE MOSER	
Bildpolitik Bündnis Blickregime.	
Weibliche Macht in Rourkes »Mary Queen of Scots«	
und Schillers »Maria Stuart«	247
DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN.	
»FÜRS ARCHIV ODER AUCH NICHT ...«?	
COMICS UND LITERATUR(ARCHIVE)	
ANNA KINDER	
»Fürs Archiv oder auch nicht ...«? Comics und Literatur(archive) . .	281
ANDREAS PLATTHAUS	
Was Comics im Literaturarchiv zu suchen haben	287
ASTRID BÖGER	
Wortlose Graphic Novels	295
MONIKA SCHMITZ-EMANS	
Literarisches in grafischen Inszenierungen:	
Zu Nicolas Mahlers Literaturcomics	315
LYNN L. WOLFF	
Drawing on and Drawing out Holocaust Testimony	339
ANDREAS STUHLMANN	
Vorüberlegungen zu einer integrativen Sammlungsstrategie	
des DLA für Comics und Graphic Novels	355

AUSEINANDERSETZUNGEN
MIT DEM DEUTSCHEN KOLONIALISMUS
IN DEN ZEITGENÖSSISCHEN LITERATUREN AFRIKAS

ANNETTE BÜHLER-DIETRICH UND SYLVIA SCHLETTWEIN Auseinandersetzungen mit dem deutschen Kolonialismus in den zeitgenössischen Literaturen Afrikas	369
KLAUS TEZOKENG »Unsere Generation ist aufgerufen, ihm das Licht der Zivilisation zu bringen.« Überlegungen zur deutsch-kamerunischen Kolonial- geschichte am Beispiel von »Kamerun oder der Belltownaufruhr« (2014) und »der Junge aus Duala« (1973)	377
FIDÈLE YAMEOGO Ironische (Selbst-)Betrachtungsweisen: Frankreich, Deutschland und die Menschen von Soba in Ahmadou Kouroumas »Monnè, outrages et défis«	385
GABRIEL KOMBASSÉRÉ Die Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus in der Literatur in Togo: Erinnern und Vergessen einer performativen Geschichte	391
GIANNA ZOCCHI Afropäische Auseinandersetzungen mit dem deutschen Kolonialismus: Die deutsch-kamerunische Erfahrung aus der Perspektive von Mirianne Mahn und Dualla Misipo	397
NELSON MLAMBO Skinning the skunk: Reflecting Race, Dystopia, and Germany-Namibia Entanglements in Uazuvarua Ewald Katjivena's »Mama Penee: Transcending the Genocide« and Schlettwein's »At the Tropic of Jackal«	405
SANDRA RICHTER Friedrich Schiller in Zanzibar. Abdulrazak Gurnah's »Afterlives« . . .	415

MARBACHER VORTRÄGE

MICHAIL SCHISCHKIN

Schillerrede am 10. November 2024.

Die Feder in der Weltenuhr. Versuch über den russischen Schiller . . . 423

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

Anschriften	441
Impressum	443

AUFSÄTZE

ARNE KLAWITTER

»... SO GUT, ALS LENZ UND GÖTHE«.
ABRAHAM KUTTERS »DER BÜCHSENMACHER« (1775)
IM SCHNITTFELD VON WISSEN, BEGEHREN UND MACHT

Abstracts

Der vorliegende Beitrag behandelt Abraham Kutters Trauerspiel *Der Büchsenmacher* (1775) im Kontext seiner Rezeption durch Christian Friedrich Daniel Schubart in der *Deutschen Chronik*. Auf einen kurzen Lebensabriß des Autors folgt eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem nahezu vergessenen Theaterstück, eine Analyse des Frauenbildes, der Begehrungsstrukturen und den damit verbundenen Machtverhältnissen. Ferner werden die Implikationen der drei aristotelischen Wissensformen untersucht.

This article explores Abraham Kutter's tragedy *Der Büchsenmacher* (1775) in the context of Christian Friedrich Daniel Schubart's review in the *Deutsche Chronik*. A brief outline of the author's life is followed by a detailed examination of this almost forgotten play, an analysis of the representation of women, and the structures of desire and power relations. Furthermore, the three types of knowledge according to Aristotle, who distinguished between *episteme*, *téchne*, and *phronesis*, are examined.

I. »... aus gerichtlichen Akten« gezogen

Als Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner *Deutschen Chronik auf das Jahr 1775* den anonym erschienenen Zweikakter *Der Büchsenmacher* in knappen Sätzen rezensierte,¹ fand er, obgleich er aus politischer Vorsicht nicht auf den Inhalt des Stücks eingeht, äußerst überschwängliche Worte zum Lobe des Verfassers:

Nur zwey Wort' an dich, Landsmann, der du uns den Büchsenmacher,
ein bürgerliches Trauerspiel liefertest, das wir kecklich dem Ausland vorweisen
dürfen! – Aus politischen Ursachen kann ich dein Gemälde nicht in einen

¹ [Abraham Kutter,] *Der Büchsenmacher*, ein bürgerliches Trauerspiel in zwey Aufzügen, o. O. 1775. Im Folgenden zitiert: B. Das Original ist unpaginiert; die vom Verf. hinzugefügte Zählung folgt der des Exemplars in der Universitätsbibliothek Tübingen (Signatur Dk XI 41r-OR), beginnend mit dem Titelblatt.

Auszug bringen: aber laß dir ins Ohr sagen: Bist 'n guter Junge! hast was von Prometheus Flamm' in der Seele! hast Ideenwurf, Beobachtungsgeist, Pinselkraft, Sprachgewalt und einen Dialog, so gut, als Lenz und Göthe.²

Die recht spärlich ausgefallene zeitgenössische Kritik war im Gegensatz zu Schubart unentschieden, was die Qualität des Stückes angeht: vorsichtiges Lob auf der einen Seite – so hält das *Schwäbische Magazin* das Stück zumindest für »nicht übel³ –, gnadenloser Verriss auf der anderen: Christian August Bertram will sich in seinem *Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters* erst gar nicht bei dem Drama aufhalten und urteilt lakonisch: »Ein elendes Ding!«⁴ Auch Johann Joachim Eschenburg geißelt den Verfasser in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* und meint, dieser junge Schwabe hätte »lieber ganz allein bey seiner Rechtsglehrsamkeit« bleiben sollen, denn er sei von seinen Freunden, die ihn zur Veröffentlichung aufmunterten, »so jämmerlich hintergangen« worden, da sie »etwas abscheuliches für schön hielten«. Alles in allem sei sein Trauerspiel »tief unter der Kritick«. Die Sprache sei »so schwäbisch pöbelhaft wie möglich, die Handlung selbst äusserst ungereimt, oft unanständig«.⁵ Aber nicht nur die Mundart und die anstößigen Dialoge lassen Eschenburg aufschrecken. Jenseits der sprachlichen Unvollkommenheiten deutet der Rezensent auf ein weit gravierenderes Problem, und zwar die Freimütigkeit und Offenheit, mit der der Verfasser die Ereignisse schildert und die sozialen Verhältnisse anprangert, denn wenn der Stoff tatsächlich »aus gerichtlichen Akten« (B 3) gezogen sei, wie es im Vorwort des Stücks nahegelegt wird, wenn das alles »würklich vorgefallen« sein sollte, »so müste es doch auch ein nahmhafter Herzog seyn, der hier eine abscheuliche Rolle spielt«.⁶

Der vermeintliche Bezug zur Realität gibt dem Drama eine zusätzliche politische Dimension und macht das literarische Werk zu einer Art des ›Wahrsprechens‹ (*parrhesia*)⁷ gegen die herzogliche Willkür und die unterdrückende Macht des Adels. Eschenburg ist sich – ebenso wie Schubart – der gefährlichen Situation völlig bewusst und während letzterer seine Meinung dem Verfasser scheinbar vertraulich ins Ohr sagt und auf diese Weise seine Zustimmung ›unter der Hand‹ zu verstehen gibt, wünscht Eschenburg ›dem jungen Menschen

2 Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Vierteljahr, 52. Stück, 29. Juni 1775, S. 413 f.

3 Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1775, 10. Stück, S. 825.

4 Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Vom Juli bis Dezember 1775, 2. u. 3. Stück, Berlin/Leipzig 1776, S. 99.

5 Allgemeine deutsche Bibliothek 28. Bd., 1. Stück, 1776, S. 191 f., hier S. 192.

6 Ebd., S. 192.

7 Vgl. Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen* II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84, Frankfurt a. M. 2010.

in Schwaben, daß sich das Blat nicht wende, und daß nicht so, wie aus den Ackten ein Trauerspiel wurde, aus dem Trauerspiel wieder Ackten werden mögen«,⁸ dass also der Verfasser nicht selbst vor Gericht gestellt oder gleich ohne Verfahren ins Gefängnis gesperrt werde.

II. Der (fast) vergessene Autor

Wer aber war überhaupt der Verfasser des Stücks? Auf der Grundlage von Johann Jacob Gradmanns *Das gelehrte Schwaben* kann der Ravensburger Senator und Rentenamtsverwalter Abraham Kutter (1751–1822) als Autor namhaft gemacht werden.⁹ Er wurde als jüngstes von acht Kindern des Ravensburger Strumpffabrikanten Christian Paul Kutter und seiner Frau Anna Maria am 1. September 1751 geboren. Sein Vater starb, als er fünf Jahre alt war. In seiner Heimatstadt besuchte er die Lateinschule und erhielt zusätzlich juristischen Unterricht beim Ratskonsulenten Jakob von Beck, der in Erlangen studiert hatte. Am 9. Mai 1770 schrieb sich Kutter gemeinsam mit Johann Jakob Gradmann an der Universität Erlangen ein, Kutter, worauf er Jahre lang hingearbeitet hatte, für das Fach Jura, Gradmann für Theologie. Und es liegt in der Freundschaft zu dem Lexiko- und Bibliographen Gradmann begründet, dass wir heute über biographische Informationen zu dem fast in Vergessenheit geratenen Dramatiker verfügen. Im September 1772 wechselte Kutter seinen Studienort und bezog die Universität in Jena, kehrte aber im April 1773 nach Ravensburg zurück, wo er unter Vorbehalt zum »Senator« ernannt wurde, und zwar solange, bis »eine seinen Eigenschaften angemessene Stelle vakant sei«.¹⁰ Seine Tätigkeit bestand vornehmlich darin, Akten zu registrieren, anzulegen bzw. zu ordnen, hinzu kamen Pflege- und Vormundschaften sowie Verwaltungsaufgaben. Im Alter von 24 Jahren verfasste er dann den *Büchsenmacher*, inspiriert durch die Recherche juristischer Dokumente. Aus den Unterlagen des Stadtarchivs

⁸ Allgemeine deutsche Bibliothek 28. Bd., 1. Stück, 1776, S. 192

⁹ Das gelehrte Schwaben oder Lexicon der jetzt lebenden schwäbischen Schriftsteller, hg. von Johann Jacob Gradmann, Ravensburg 1802, S. 321. Aus vornehmlich kulturhistorischer Sicht befasste sich bereits Werner Heinz mit Kutters Schauspiel und liefert in seinem Beitrag eine Reihe wissenswerter Fakten über die Biographie Kutters, auf die ich mich hier neben den in Gradmanns Gelehrtenlexikon angeführten Informationen beziehe, sowie zur Ravensburger Theatergeschichte, vgl. Werner Heinz, »Sie ist ja nur ein Mädchen«. Abraham Kutter und sein Trauerspiel »Der Büchsenmacher«, in: Oberland 28 (2017) H. 1, S. 47–54.

¹⁰ Heinz, Sie ist ja nur ein Mädchen, S. 48.

Ravensburg hat der Historiker Werner Heinz weiterhin ermittelt, dass Kutter im Frühsommer 1775 dem Pfarrer Johannes Beck, der seit 40 Jahren das Amt bekleidete, öffentlich den Vorwurf machte, zu lange Predigten zu halten, doch die Anschuldigung wurde vom Magistrat missbilligt und Kutter zu einer Geldstrafe verurteilt. Immerhin konnte er einen Teilerfolg für sich verzeichnen, denn der evangelische Rat beschränkte die Dauer der Predigten auf eine Stunde.

Über Kutters schriftstellerische und schauspielerische Tätigkeit ist nicht sonderlich viel bekannt. Nach Recherchen von Heinz führte die evangelische Schauspieltruppe Ravensburg am 2. und 3. März 1778 das »Originaltrauerspiel« *Der Graf von Walltron* (1776) auf.¹¹ Dabei spielte Kutter die Hauptrolle des Grafen und Anna Margareta Gradmann (1753–1834), die Schwester seines Studienfreundes, welche Kutter im Jahr 1781 heiratete, die Rolle der Gräfin. Bis 1802 übte er verschiedene Ämter in der Reichsstadt Ravensburg aus, er war Konsistorialrat, Präsident des Handwerksgerichts, Direktor des Arbeitshauses, Rentamtsverwalter, vertrat die Reichsstände in Prozessen beim Reichskammergericht und Reichshofrat. Über den 1789 begonnenen Streit zwischen der Kaufmannschaft und den Zünften veröffentlichte er 1791 eine Abhandlung, in der er sich durch und durch als Reformer bekannte: Die veraltete Ordnung müsse seiner Ansicht nach nicht einfach nur erneuert werden; sie verliere durchweg Gültigkeit, sobald sich die Bedingungen und politischen Umstände änderten.¹²

Als im Juni 1796 die französischen Truppen nach Oberschwaben kamen, verfasste Kutter für das Ravensburger Rutenfest ein weiteres Schauspiel mit dem Titel »Der Rekrut Rehkater«. Auch den Stoff für dieses Drama entnahm er der Wirklichkeit: Er las in einer Zeitung vom Schicksal eines Müllers, dessen Sohn als Soldat für das Reichskontingent im Kampf gegen die Franzosen eingezogen werden sollte.¹³ Ein Mühlknecht, den der Müller als Kind aufgenommen hatte,

11 Vgl. Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Walltron, oder die Subordination. Ein Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen*. Aufgeführt zum erstenmal den 25. Jänner 1776, Dresden 1776.

12 Vgl. Abraham Kutter, Geschichte eines wichtigen Streits zwischen der Kaufmannschaft und allen Zünften und Gewerben in Ravensburg, und dessen Entscheidung, in: *Juristisches Magazin für die deutschen Reichsstädte* 2. Bd., 1791, S. 357–436. Die biographischen Informationen stammen aus: Heinz, Sie ist ja nur ein Mädchen, S. 53.

13 So unter der Rubrik »Edle Handlungen« im *Prager Intelligenzblatt*, Nr. 19, 11. Mai 1796, S. 797, wo es heißt, dass im Amte Schwalenberg, im Lippe Detmoldischen, ein Müller vom Schicksal getroffen wurde, »daß sein Sohn durch Loos zum Rekruten unter das Reichskontingent ausgehoben wurde«. Weiter ist zu lesen: »Ein Mühlknecht, Namens Rehkater, der als ein armes Kind vom Müller aufgenommen, und hernach im Müllerhandwerk unterrichtet wurde, sieht den Schmerz des Vaters und den Jammer der Mutter über ihren Sohn. Er erbietet sich, für den Sohn sich zu stellen. Ein schöner

erbot sich angesichts des väterlichen Kummers, an des Sohnes Stelle zum Militär zu gehen. Die Handlung des Schauspiels stellt den inneren Widerstreit zwischen Dankbarkeit und Großmut dar.¹⁴

Im Zuge des Friedens von Lunéville, der im Februar 1801 zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich geschlossen wurde, ernannte man Kutter 1804 zum kurfürstlich bayrischen Stadtkommissar und Polizeidirektor mit dem Auftrag, die Integration der Reichsstadt ins Königreich Bayern durchzuführen und die dafür nötigen Reformen zu organisieren. 1806 wurde er mit einer neuen Aufgabe betraut, um als Kreiskommissar in Bregenz das vormals österreichische Vorarlberg Bayern einzugliedern. 1808 folgte die Ernennung zum Kreiskanzlerdirektor des Illerkreises in Kempten.¹⁵

Nach der Auflösung des Illuminatenordens in Bayern 1784 wurde Kutter Mitglied der in Kempten 1787 von dem Aufklärungstheologen und Illuminaten Dominikus von Brentano, damals katholischer Hofkaplan, gegründeten Freimaurerloge »Zur Aufgehenden Sonne«. Vermutlich stammen auch einige (der nicht mit dem Namen des Verfassers unterzeichneten) Verse des *Gesangbuchs für die gerechte und vollkommene Freymaurer-Loge zur aufgehenden Sonne zu Kempten* (1790) aus seiner Feder.

III. Der Traum vom sozialen Aufstieg

So wie Schubart von dem Stück angetan war und was ihn spontan dazu bewog, den ihm namentlich unbekannten Abraham Kutter einen »Landsmann« zu nennen, schien Kutter von dem sogenannten ›neuen Drama‹ und dem zeitgenössischen Roman eingenommen gewesen zu sein. Im Vorwort zum *Büchsenmacher* rekurriert er nicht nur auf Lessings *Emilia Galotti*, sondern ebenso auf Goethes *Werther* und auf die Überschreitung der aristotelischen Lehre von den drei dramatischen Einheiten. Schubart seinerseits zögert nicht, ihn in eine Reihe mit

Kampf zwischen Dankbarkeit und Großmuth begann nun zwischen beiden. Jener glaubte nur wenig zu thun für die vielen Wohlthaten, die man ihm erwiesen; dieser hält das Opfer für viel zu groß. Nur dann, sagte er, wolle er es annehmen, wann der Mühlknecht sich von ihm an Kindesstatt annehmen, und in gleiche Kindesrechte einsetzen lassen will. Und dieses ist wirklich geschehen.«

¹⁴ Vgl. Abraham Kutter, *Der Rekrut, oder Kampf zwischen Dankbarkeit und Grosmuth in der Mühle zu Schwalenberg*. Ein Schauspiel in zwei Akten. 1797; nachgedruckt unter dem Titel »Der Rekrut Rehkater, oder der schöne Kampf zwischen Dankbarkeit und Großmuth in der Mühle zu Schwalenberg. Schauspiel« im *Schwäbisch-rheinisch-helvetica[n] Journal zur Veredlung der Sitten* (2. Bd., 1. St., Heilbronn 1803).

¹⁵ Vgl. Königlich-Baierisches Regierungsblatt, 46. Stück, 7. September 1808, S. 1865.

Lenz und Goethe zu setzen. Was der enthusiastische Rezensent an dem Stück Kutters lobt, sind genau die Charakteristika, die für ihn den aufkommenden ›Sturm und Drang‹ ausmachen: »Ideenwurf, Beobachtungsgeist, Pinselkraft, Sprachgewalt und einen Dialog«, der kein Blatt vor den Mund nimmt und »so gut« sei wie der von »Lenz und Göthe«.¹⁶ Dabei war Goethes *Werther* gerade mal ein halbes Jahr zuvor erschienen, als Kutter die gerichtlichen Dokumente und Gerichtsakten zu sichten begann und daraus den Stoff für die Handlung seines Dramas zog. Die Entstehungszeit ist dem Text förmlich eingeschrieben, nicht nur durch die Referenzen im Vorwort: Das Stück erwähnt das noch andauernde Konklave zur Papstwahl, was die Niederschrift auf spätestens Anfang 1775 datieren lässt (das Konklave dauerte von Oktober 1774 bis Februar 1775) und verweist in diesem Zusammenhang auf die *Erlanger Real-Zeitung*, in der sich in der Nummer 2 vom 6. Januar 1775 ein fast identischer Wortlaut findet: »Noch immer kein Papst ...« (dergleichen in Nr. 7 vom 24. Januar). Bald darauf wird der Text auch schon veröffentlicht (vermutlich zur Ostermesse 1775) und im Juni desselben Jahres von Schubart beifällig rezensiert.

Warum aber erschien das Stück Eschenburg so anstößig? Dass er kein Freund und Parteigänger des Sturm und Drang gewesen ist, weiß man aus den Rezensionen in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*.¹⁷ Während *Götz von Berlichingen* dort noch als ein »Meisterstück[]« gefeiert wird,¹⁸ obgleich der Rezensent erhebliche Zweifel an der Aufführbarkeit äußert, heißt es über den Verfasser des *Hofmeisters*, dass dieser »die Hülfe der Kunst recht muthwillig verschmäh« habe, weshalb das Stück kein »schönes, meisterhaftes Ganzes geworden« sei, sondern »bloß eine Reihe einzelner Gemählde«,¹⁹ und am *Neuen Menoza* tadelt Eschenburg die selbe »regellose, abentheuerliche Zusammensetzung, eben die gewaltsame Fortreissung des Lesers von einer Scene zur andern, eben die gewagten Züge der rohen, wilden Natur, die aller Kunst trotz[e]«,²⁰

¹⁶ Vgl. Anm. 2. Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Vierteljahr, 52. Stück, S. 414. Der Ausdruck ›Pinselkraft‹ stellt zugleich einen Bezug zu Horazens »ut pictura poesis« (aus der *Ars poetica*) her und zur Idee von der Verknüpfung von Dichtung und Malerei, wie man sie u. a. bei Wieland finden kann, wenn er sich erzählend einen Pinsel herbeiwünscht (vgl. den Achten Brief in [Christoph Martin Wieland,] Zwölf Moralische Briefe in Versen. Frankfurt und Leipzig [d. i. Heilbronn] 1752, S. 102).

¹⁷ Vgl. Allgemeine deutsche Bibliothek 27. Bd., 2. St., 1776, S. 361–387 (zu Goethe, Lenz und Klinger) und 34. Bd., 2. St., 1778, S. 486–491 (zu Klinger, Hahn und Lenz); Eschenburg unterzeichnet mit Dz. und Mo. Bei mehreren aufeinanderfolgenden Rezensionen findet sich das Kürzel nur unter der jeweils letzten Rezension.

¹⁸ Allgemeine deutsche Bibliothek 27. Bd., 2. St., 1776, S. 361.

¹⁹ Ebd., S. 369.

²⁰ Ebd., S. 375.

wie man sie schon im *Hofmeister* finde. Vor diesem Hintergrund ist vom Rezensenten Eschenburg keine Bewunderung zu erwarten, wenn es um Kutters *Büchsenmacher* geht.

Die Handlung des Stücks lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Agatha, die Tochter des Metzgers Haugern, hat ein Liebesverhältnis mit dem Büchsenmacher Anton Treulich. Doch ihrer Liebe droht Gefahr, denn der Vater hat andere Pläne: Der neue Pfarrer Tiffel wirbt um die Tochter und hält gleich in der ersten Szene um ihre Hand an. Auch der Amtmann Harze sowie der Herzog haben ein Auge auf sie geworfen, doch ersteren hält Haugern für einen abgefeimten »Erzvogel« (B 7) und die dreisten Annäherungsversuche des Herzogs hatte die selbstbewusste Agatha zuvor schon einmal erfolgreich abgewehrt. Aus Haugerns Mund erfährt der Leser die Vorgeschichte, wie der Herzog sich vergeblich über sie hermachte:²¹

Da kommt der Herzog und mein Agethle war allein draussen, der geht zu ihr und sagt: Hab sie schon lang gesehen und hätt gern mit ihr gesprochen, sey so schön und hin und her, wie ers macht, bis es halt Ernst werden sollt. Aber 's Agethle wollt nicht: Er kriegts, wirfts aufs Gras und übers her. Schreyen half da nichts; da thut sie, als wenn sie ihn mög und bitt ihn, er soll doch nur in d'Lauberhütten, wollen sich abziehen. Nun denkt er: ists grathen. 's Agethle sagt: er soll sich zuerst abziehen, woll ihm d'Stiffel runter thun; oder – – nichts! – – Sie zieht ihm den rechten Stiffel halb aus und – – watsch fort! der Herzog kan ihn gschwind nicht wider an und nicht ausziehn, kan ihr nicht nachlaufen, und so ist sie ihm entwischt und heim. Ist das nicht brav? (B 8 f.)

Haugern hegt die Hoffnung, dass seine Tochter durch eine gut gewählte Heirat sozial aufsteigen könne und sieht sie schon als »Frau Pfarrin« (B 6), gibt aber zu bedenken, dass sie in den Büchsenmacher vernarrt sei. Haugern selbst ist nicht unvermögend. Er hatte dem vorigen Amtmann dessen Gut abgekauft, als dieser plötzlich versetzt wurde, »hübsch angelegt, mit Springbrünnen und Lauberhütten« (B 8). Agatha aber mag nichts vom Pfarrer wissen: »Ich will den aber nicht, Vater, und bitt euch, plagt mich nicht lang!« (B 10) Auch wenn sie für »den Kanten Brot« hart arbeiten müsse, wolle sie doch nur den Büchsenmacher als Mann.

²¹ Als Vorlage für diese Passage diente Schiebelers damals weit verbreitete und überaus populäre Romanze »Das Bauernmädchen und der Edelmann«, die Kutter mit diversen Details ausschmückte; vgl. Daniel Schiebeler, Auserlesene Gedichte, hg. von Johann Joachim Eschenburg, Hamburg 1773, S. 291 f.

Für den Abend hat Haugern den Pfarrer und den ebenfalls neuen Amtmann Harze zum Essen eingeladen und Agatha soll sie bedienen. Tiffel erhofft sich durch die Vermittlung Harzens eine schnellere und günstige Entwicklung seiner Sache, doch die plumpe Aufdringlichkeit und das ungesittet-dreiste Benehmen Tiffels, aber auch die Albernheiten des Amtmanns und seine herablassende Art (»Gib ihr den Taumelbecher der Wollust zu kosten [...] das Mädchen ists werth und dann weist du: je mehr Widerstand, je lieber mirs ist, das nährt die Begierde.« B 17) bewirken bei Agatha das Gegenteil. Sie empfindet für die beiden zudringlichen Männer nur Verachtung. Dem vom Amtmann Harze aus Johann Wilhelm Ludwig Gleims scherhaften Gedichten zitierten »Ich liebe nach Gelegenheit« (B 22) setzt Agatha die Beständigkeit ihrer Liebe zu Anton entgegen. Dem Einwand der Magd Hanne, der Vater wolle aber den Pfarrer, begegnet sie schroff mit: »Halts Maul.« (B 23) Als in der siebenten Szene Agatha und Anton nach dem Arbeitstag endlich wieder zueinander finden, bricht zum Ende des ersten Aufzugs plötzlich auf dem Heuboden ein Brand aus.

Der zweite Aufzug beginnt mit einem Ortswechsel: Im herrschaftlichen Schloss bzw. Amtshaus resümieren Harze und Tiffel die Geschehnisse während der Feuersbrunst, zeigen sich erstaunt über die Entschlossenheit von Agatha und Anton, wie sie den Brand zu löschen suchten, fragen sich aber, was Anton »mit der Puteille voll Pulver« gewollt haben mag, »die er in das Feuer geworfen« (B 28). Dabei kommt Harze auf den Einfall, Anton den Brand anzuhängen: Er habe »das Feuer gelegt, aus Eifersucht« (B 29) und aus Verzweiflung über die Werbung des Pfarrers sowie über das Verbot des Vaters, seine Tochter weiterhin zu sehen. Gemeinsam mit Tiffel, der hofft, sich den Konkurrenten endlich »vom Halse« (B 29) schaffen zu können, verschwört sich der Amtmann gegen Anton und setzt beim Herzog eine Untersuchung in Gang mit dem Büchsenmacher als Beschuldigtem. Sie unterstellen Anton, den Brand absichtlich gelegt und eine Flasche Pulver hineingeworfen zu haben, um das Feuer weiter anzufachen. Auch der Herzog wittert seine Chance, Rache an Agatha nehmen zu können: »Warte, wir wollen dich zahm machen, Mädchen! du wirst für ihn bitten müssen; und nichts erhalten; oder du bequemst dich dann –« (B 32).

Zur Verwunderung der Anwesenden gibt Anton ohne Weiteres zu, eine Flasche Pulver ins Feuer geworfen zu haben, jedoch, wie er argumentiert, um es zu löschen. Auf diese Weise lässt der Verfasser das praktische Wissen des Büchsenmachers einfließen und sorgt damit (auf der Darstellungsebene) für einiges Erstaunen sowohl beim Herzog und Amtmann, als sicherlich auch bei den zeitgenössischen Lesern. Anton erklärt:

Ich hab es bey meinem Handwerk oft gesehen und erfahren, daß Pulver alles andere Feur im Augenblick gelöscht, und hab es hundertmal probirt; kan auch die Prob alle Augenblick noch machen. Vornehme gelehrte Leute, die ich deswegen auf meiner Wanderschaft gefragt, und denen ich allerley Maschinen gearbeitet, haben mir darinn recht gegeben und gesagt, es komme von der plözlichen starken Ausdehnung her. Deswegen hab ich, schon lang, immer ein paar Bouteillen voll Pulver vorräthig, daß ich sie brauchen könne, wenn Feur auskommen sollt, es damit zu löschen. (B 33)

Doch der Herzog will nichts von dieser neuen Löschmethode wissen, hält alles für »leeres Geschwätz« (B 34) und lässt den Büchsenmacher von den Husaren abführen. Vom Amtmann erfährt der Herzog, dass dieser Antons wegen bei Agatha eine Abfuhr erhalten habe, und verlangt nun von Harze, dass er die Metzgerstochter heiraten solle. Dann nimmt die Handlung eine unerwartete Wendung: Haugern entdeckt die noch volle Pulverflasche im nassen Heu und ist nun selbst von Antons Unschuld überzeugt. Die Bürger stehen auf seiner Seite und fordern den Herzog auf, den Befehl zu widerrufen und das Urteil aufzuheben. Agatha will lieber sterben, als sich zur Hure machen zu lassen, und stellt sich zwischen die bewaffneten Husaren und Anton. Ein abgelenkter Flintenkolben trifft sie tödlich an der Schläfe. Anton wird auf die Festung verbracht. Haugern reut es am Ende und in Gedanken spricht er zu Anton: »Hätt ich sie dir gelassen, armer Tropf!« (B 39) Nicht nur das Leben seines einzigen Kindes ist dahin, sondern nach seinem Tod auch sein Vermögen: »ein hübscher Commißfall für die Herren!« (B 40) Anton sieht er als Soldat für den Herzog dienen und seinen gesamten Besitz, den er nun nicht mehr vererben kann, der Militärkasse zufallen. Während sich der Herzog störrisch weigert, seine Entscheidung zurückzunehmen, kommt Haugern zur Einsicht, dass der soziale Aufstieg überhaupt nicht erstrebenswert sei, da den rechtschaffenen Bürger dort »oben« nur Niedertracht und Bosheit erwarten: »Liebs Kind, bleib gern im niedrigen Stand! da hab mirs mehr einer mit vornehmern zu thun als er selbst ist, geschweige mit dem Landsherrn –« (B 40).

IV. Frauenbilder

Bemerkenswert ist das in diesem Stück zur Darstellung gebrachte Frauenbild. Als eigentliche Heldin des Stücks tritt Agatha auf. Der Büchsenmacher Anton Treulich ist als ihr Geliebter lediglich Nebenfigur, obwohl die Berufsbezeichnung seiner Person dem Drama den Titel gibt, was wahrscheinlich dem Um-

stand geschuldet ist, dass Bürger und Handwerker als bürgerliche Klasse bzw. soziale Schicht auf die Bühne gebracht werden. Wie in vielen Stücken des bürgerlichen Trauerspiels (*Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*) und Dramen des Sturm und Drang (Goethes *Stella*, Klingers *Das leidende Weib*, Gustchen in Lenzens *Hofmeister*, Evchen Humbrecht in Wagners *Kindermörderin*) wird auch hier eine Frauengestalt und deren Schicksal in den Fokus gerückt.

Agatha wird als eine entschlossene und willensstarke Frauenfigur vorgestellt, die sich aus eigener Kraft den Zugriffen des Herzogs zu entziehen weiß. Sie ist nicht auf den Mund gefallen und vermag es auch sprachlich, den begehrlichen Zudringlichkeiten der Männer Kontra zu geben. Das wird ebenso im Verhältnis zwischen Vater und Tochter deutlich. Agatha beugt sich nicht demütig dem Willen ihres Vaters, sondern besteht auf ihren Ansprüchen, vor allem in der Frage, wer ihr als künftiger Ehemann bestimmt sein soll. Sie stellt selbstbewusst ihr Ideal beständiger Liebe der Unbeständigkeit wollüstig-erotischer Geplänkel und Liebesabenteuer entgegen, wie sie sich in Gleims ›scherhaftem‹ Vers »Ich liebe nach Gelegenheit« manifestiert, der in diesem Kontext eben nicht mehr ›scherhaft‹ erscheint, sondern dichterisch einen patriarchalischen Hegemonialanspruch mit seiner voluptuösen Begehrenstruktur zum Ausdruck bringt, der in Harzens Äußerung gipfelt: »Sie ist ja nur ein Mädchen.« (B 16) Seine ergänzenden Worte, Mädchen würden keineswegs *einen* Mann lieben, sondern vielmehr die »Mannheit«, akzentuiert noch einmal diese patriarchal-libidinöse Auffassung. Im zweiten Aufzug wird der ›Mannheits‹-Diskurs vom Herzog wieder aufgerufen mit den Worten: »Warte, wir wollen dich zahm machen, Mädchen!« (B 32)²² Hinsichtlich der dramatischen Struktur ist bemerkenswert, dass diesen herzoglichen Worten eine ganze Szene eingeräumt wird, was ihren Stellenwert nochmals unterstreicht.

Agatha aber weiß sich zu verteidigen. Ihr Auftreten und Handeln spricht das genaue Gegenteil: Sie ist eben nicht ›nur ein Mädchen‹ in dem abwertenden Sinne, den der Amtmann suggeriert, und es handelt sich auch nicht um die ›Zähmung einer Widerspenstigen‹, wie es der auf Vergeltung für Agathas Zurückweisung sinnende Herzog sich vorstellt. Agatha vertritt weiter vehement ihren auf Liebe gründenden Anspruch auf Anton – und es ist in erster Linie Agatha, die diesen Liebesanspruch erhebt und nicht der Mann. Mit dem persönlichen Anrecht auf die eigene Wahl des Ehegatten sind die Konditionen der bürgerlichen Moralvorstellung und Lebensweise gegenüber der patriarchalischen

²² Hier mit literarischer Referenz auf William Shakespeares Komödie *Der Widerspenstigen Zähmung* (*The Taming of the Shrew*).

Welt des Adels und seiner Beamten (Herzog und Amtmann) und der im wörtlichen Sinne ›teuflischen‹ Geistlichkeit (Tiffel),²³ die deren Hegemonie moralisch stützt, unmissverständlich formuliert. Kutters *Büchsenmacher* macht zugleich deutlich, dass die bürgerliche Moralvorstellung – wie es schon Lessing gezeigt hat – nicht nur männlich geprägt ist oder anders gesagt, dass ihr Gegenteil, die feudal-patriarchalische Ordnung, für die bürgerliche Frau fatal ist, denn ein Frauenleben hat in der patriarchalen Welt keinen Wert: »Sie ist ja nur ein Mädchen.« (B 16) Dieser Zusammenhang verleiht schließlich dem dramatischen Ende, wenn Agatha sich selbstlos zwischen die Husaren und Anton stellt und dabei tödlich verletzt wird, eine diskursive Begründung.

Es ging Kutter mit seinem *Büchsenmacher* auch darum, die sozialen Bedingungen und Begehrenstrukturen sichtbar zu machen, die das bürgerliche Leben Ende des 18. Jahrhunderts determinierten, was er im Vorwort damit unterstreicht, dass der Stoff aus Gerichtsakten gezogen sei. Es ging ihm wie anderen zeitgenössischen Dramatikern (genannt seien in erster Linie Lenz, Wagner und Schubart) um die Bloßlegung der Existenzbedingungen gesellschaftlichen Übels: das Prekariat des Hofmeisterstandes, Kindermord, Zwangsrekrutierung und Soldatenhandel. Letzteres bestimmt auch das Schicksal Antons. Der »Commißfall für die Herren« (B 40), den Haugern in seinen Schlussworten erwähnt, betrifft nämlich nicht nur dessen Vermögen, sondern auch Antons Zukunft. »[D]er Herzog wird einen so sauberen Menschen ohnehin lieber zu seinem Soldaten als zu der Jungfer Haugern Mann haben wollen,« (B 15 f.) bemerkt der Amtmann Harze über den Büchsenmacher schon in der dritten Szene gegenüber Haugern. Mit aller nötigen Deutlichkeit wird in diesem bürgerlichen Trauerspiel also auch die damals gängige Praktik der Soldatenrekrutierung vor Augen geführt: Statt bürgerlicher Ehemann zu sein, wird Anton Treulich Soldat des Herzogs, und vermutlich spielt genau darauf Schubart, der in vielerlei Hinsicht an Carl Eugen von Württemberg gedacht haben dürfte, mit den dem Autor ins Ohr gesagten Worten an: »Aus politischen Ursachen kann ich dein Gemälde nicht in einen Auszug bringen.«²⁴

²³ Gleichzeitig könnte Kutter mit diesem Namen auf die Figur des Magisters Tuffelius in Friedrich Nicolais Roman *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothunker* (3 Bde., 1773–76) angespielt haben.

²⁴ Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, 2. Vierteljahr, 52. Stück, S. 413.

V. Episteme versus téchne

Neben den Begehrungsstrukturen und den damit verbundenen Machtverhältnissen thematisiert Kutters Drama auch die Wissensordnungen aufklärerischen Denkens. Wenn Anton als Büchsenmacher in Aktion tritt als jemand, der alle Arten von Feuerwaffen herstellt und repariert wie Handbüchsen, aber auch größere wie Kanonen und Bombarden, dann unter speziellen Bedingungen: Zum Löschen des auf dem Heuboden ausgebrochenen Feuers, das sich offenbar selbst entzündet hat (daher der Verweis zuvor auf den Geruch des nassen Heus), bringt Anton Erfahrung und Fachwissen ein. In der nachfolgenden gegen ihn angestrengten Untersuchung erklärt er: »Ich hab es bey meinem Handwerk oft gesehen und erfahren, daß Pulver alles andere Feur im Augenblick gelöscht, und hab es hundertmal probirt« (B 33). Und er bietet an, eine Probe zu geben, doch daran sind weder der Herzog noch der Amtmann interessiert: Technische Details sind nicht ihr Metier.

Was ist das für ein Wissen, das Anton sich angeeignet hat? Wie unterscheidet es sich von der vermeintlichen Belesenheit, die Tiffel und Harze kundtun, wenn sie sich ›mit fremden Federn schmücken‹, oder von dem Machtwissen, das der Herzog ausübt, indem er eine Untersuchung gegen Anton anstrengt?

Zunächst einmal ist offensichtlich, dass es sich um ein technisches Fachwissen handelt, das sich Anton im Zusammenhang mit seinem Beruf als Büchsenmacher durch seine handwerkliche Tätigkeit erworben hat. Es ist ein praktisches Wissen, zurückgehend auf die griechische *téchne*, das dazu bestimmt ist, in der alltäglichen Praxis angewendet zu werden und etwas hervorzubringen;²⁵ ein *Know-how*, bei dem es nicht wie bei der theoretischen Erkenntnis auf Wahrheit ankommt, sondern auf Wirksamkeit. Die Aufklärung trug diesen verschiedenen Wissensarten sehr wohl Rechnung. Vor allem Johann Georg Krünnitz schenkte in seiner 1773 begonnenen *Oeconomischen Encyclopädie, oder allgemeines System der Land- Haus- und Staats-Wirthschaft in alphabetischer Ordnung* (fortgeführt bis 1858) diesem technischen Wissen Aufmerksamkeit, indem er den Versuch unternahm, sämtliches aufgeklärtes Wissen zu Wirtschaft, Handwerk und Technik zusammenzuführen.

Anton erklärt, er habe während seiner handwerklichen Tätigkeit verschiedene »[v]ornehme gelehrte Leute, [...] deswegen auf [s]einer Wanderschaft gefragt« und sie hätten ihm darin Recht gegeben und gesagt, der Effekt »komme

²⁵ Vgl. allgemein dazu Rudolf Löbl, Texnh-Techne. Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles, 3 Bde., Würzburg 1997–2008.

von der plötzlichen starken Ausdehnung« des zum Löschen verwendeten Pulvers. Er habe deshalb »immer ein paar Bouteillen voll Pulver vorräthig«, damit er sie gebrauchen könne, »wenn Feur auskommen sollt, es damit zu löschen«. (B 33)

Das ist keine literarische Erfahrung Kutters, sondern faktisches Wissen der Zeit. Unter der Überschrift »Ein Mittel zum Feuerlöschen« war 1771 in einem Beitrag im *Hannoverischen Magazin* zu lesen:

Es ist eine bekannte Würkung der Alaune, daß wenn man sie auflöst, und in Holz einziehn läßt, solches im Feuer unversehrt erhalten werde. Wenn die Feuersbrunst weiter um sich greift, als daß man Handsprützen mit Vortheil gebrauchen könnte, so werfe man gläserne oder auch aus Leimen, so groß als Canonenkugeln gedrehte Kugeln ins Feuer.²⁶

Diese Kugeln, so heißt es weiter, seien mit »fein gestoßnem Alaune« gefüllt, das ist das schwefelsaure Doppelsalz von Kalium und Aluminium (Kaliumaluminumsulfat), und in die Mitte werde »ein Schuß Pulver gethan, der sich durch einen Schwefelfaden entzündet, der zur Mündung, die mit Harz oder Pech dicht ver macht seyn muß, heraus geht«. Man könne auch andere Behältnisse wie Flaschen verwenden. »Das Feuer soll auf diese Weise nicht nur schleunig gedämpft werden, sondern auch an den Orten, die auf vorbemeldete Weise gelöscht worden, nicht wieder zünden. Wenn man noch überdies feinen angefeuchteten Sand ins Feuer hinzuwirft, so soll dieser die Würkung des Alaunpulvers beschleunigen.«²⁷

Diese Technik geht zurück auf Beobachtungen des Chemikers und Apothekers Claude-Joseph Geoffroy (1685–1752) sowie seines Bruders Étienne François Geoffroy (1672–1731) und wurde später sowohl von Johann Georg Volckamer d. J. (1662–1744) als auch von Michael Christoph Hanow (1695–1773) aufgegriffen. Das Wissen von der feuerlöschenden Wirkung »wandert« nun gleichsam durch die gelehrten Journale, Intelligenzblätter und Magazine, bis es schließlich, bei Krünitz angelangt, Eingang in die *Oeconomische Encyclopädie* findet.²⁸ Kutter, der sich bereits in anderer Hinsicht als aufmerksamer Leser von Zeitungen und gelehrten Zeitschriften erwiesen hat, wird ihm vielleicht im *Churbäie-*

26 Hannoverisches Magazin, 28. Stück, 8. April 1771, Sp. 445 f.

27 Ebd., Sp. 447 f.

28 Vgl. Churbäierisches Intelligenzblatt, Nr. VIII, München, 20. April 1771, S. 95; vgl. auch Gemeinnützige Abhandlungen, 85. Stück, Göttingen, 13. November 1773, S. 684; Münchener Intelligenzblatt, Nr. 31, 16. August 1777, S. 284; leicht modifiziert wiederabgedruckt in: Johann Georg Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-Stadt-Haus- u. Landwirthschaft*, 13. Theil, Berlin 1778, S. 92.

rischen Intelligenzblatt oder aber im *Hannoverischen Magazin* von 1771 begegnet sein.

Mit Antons Auftritt und seinem Fachwissen wird im Drama ein epistemisches Spannungsfeld eröffnet, indem zwei Wissensarten, nach antiker Unterscheidung²⁹ *episteme* und *téchne*, miteinander konfrontiert werden, nur handelt es sich im ersten Fall nicht um wirkliche theoretische Erkenntnisse. Übertragen auf das 1775 publizierte Schauspiel könnte man sagen, Kutter setzt handwerkliches Wissen gegen geistlose Belesenheit und eröffnet mit dem eingeleiteten Untersuchungsverfahren noch einen dritten Eckpunkt der Überlegung, nämlich das Machtwissen des Herzogs unter Zuhilfenahme juristischer Beweisaufnahme und Protokollierung. In dieser Hinsicht sollte nicht vergessen werden, dass der Verfasser im Vorwort erklärt, dass eben solche »gerichtliche Akten« dem Trauerspiel zugrunde lagen, also ein Wissen, das aus menschlichen Handlungen, aus mehr oder weniger zufälligen (oder im Gegenteil intendierten) Geschehnissen und Zusammenhängen einen ›Fall‹ macht.

Bei genauerer Betrachtung des Textes wird die Spannung zwischen praktischem Wissen und geistloser Belesenheit auch an anderen Stellen sichtbar, insbesondere, wenn man sich den Dialogen zwischen Tiffel und Harze zuwendet. Wozu setzen diese beiden Gegenspieler Antons ihre Belesenheit ein? An den Einwürfen Harzens wird offenbar, dass er poetische Verse (u. a. von Wieland, Heinse und Gleim) nicht nur zur Unterhaltung bei Tisch einwirft, sondern um mit seiner bürgerlichen Halbildung zu protzen und seine Anzüglichkeiten zu kaschieren:

»Was ich beschwören kan, ist, daß Cupidens Pfeil
 Durch eine Marmorbrust wie durch die weichste dringet [...]
 Ein reiches Weib macht alles gut
 Obgleich der Pursche viel verthut [...]
 Ich bin kein Freund der Ehlichkeit
 Das sag ich ohne Scheu [...]« (B 21)

Angebliche Belesenheit wird benutzt, um das eigene Begehrten zu verklausulieren. Wenn der Herzog mit den Worten, »diese Nymphe [sei] alles werth«, Harze dazu auffordert, er möge doch Agatha ehelichen, antwortet dieser, indem er sein Begehrten mit einem mythologischen Code, der in dieser Zeit bereits ein fester Bestandteil nicht nur der südwestdeutschen ›Provinzial-Sprache‹ ist, mit-

²⁹ Aristoteles unterscheidet bekanntlich drei Arten des Wissens: *episteme*, *téchne* und *phronesis*: wissenschaftliches, praktisches und ethisches Wissen.

teilt: »Die Nymphe ist – – noch gar zu rasch. Eher mag sie Herr Tiffel in den eleusinischen Geheimnüssen einweyhen und – – degoutiren.« (B 35)

Angelesenes Wissen, oberflächliche Kenntnisse von Kulturgeschichte und anakreontischer Dichtung dienen nicht der Erkenntnis, sondern der Dissimulation patriarchalischer Begehrungsmechanismen. Agatha durchschaut diese Strategie, ganz im Gegensatz zur Magd Hanne, die, so Agatha, »nie nichts« sieht und der sie die gleiche Unbeständigkeit und ›Liebeslosigkeit‹ vorwirft wie dem Amtmann und dem Pfarrer: »Nichts? da haben wir auch wi[e]der eine ›Ich liebe nach Gelegenheit‹ bald so bald so!« (B 23) Hanne, so wird in diesem Dialog deutlich, hätte an ihrer Stelle die Werbung Tiffels akzeptiert und wäre gern »Frau Pfarrin« geworden, allein schon des sozialen Aufstiegs wegen.

Noch eine weitere Bemerkung verdient in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit: »[E]in Quintchen Genie ist besser als ein Centner Gelehrsamkeit,« (B 20) tönt es (in Abwandlung des Sprichworts »Ein Quentchen Mutterwitz ist besser als ein Centner Schulwitz.«) aus Tiffels Mund. Das hätte auch Anton sagen können, doch fehlt ihm die Gelegenheit dazu, denn vom Abendessen und der Tischgesellschaft ist er ausgeschlossen. Das ›Genie‹ scheint sich hier nicht auf das praktische Wissen der *téchne* zu beziehen, sondern auf das Geniewesen des 18. Jahrhunderts (und somit auf das poetische Wissen). Zugleich eröffnet sich mit der Nähe zur Kunst (Kunstgriff, List, Simulation, aber auch wissensgeleitete Hervorbringung des Kunstwerks) eine weitere Dimension der *téchne*, nämlich zum Autor-Künstler.³⁰

In Kutters Drama sind folglich alle drei aristotelischen Wissensformen präsent. Dabei kristallisiert sich auf der Basis der Wirksamkeit eine Form des praktischen Wissens als genuin bürgerlich heraus, ja ein ganzes Ensemble von Wissensstrategien: Der Handwerker auf der Bühne bringt sein Fachwissen zum Einsatz, die Frau als das Objekt männlichen Begehrrens deckt die hegemonialen Verschleierungsstrategien auf, der Kunsthändler (Autor) bedient sich gerichtlicher Akten, um anhand eines dokumentierten ›realen‹ Falles die soziale Bedingtheit menschlichen Handelns aufzuzeigen, nach den Ursachen zu fragen und, wenn nötig, die bestehenden Existenzbedingungen in Frage zu stellen, so, wenn der auf Rache sinnende Anton über den Herzog sagt: »... ich will seine Furie seyn! will ihm den Vor[ge]schmack der Hölle geben.« (B 39)

³⁰ Vgl. Michael Wetzel, Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum, Göttingen 2020, S. 85–92.

VI. Fazit

Auch wenn am Ende kein deutlich politisches Interesse erkennbar wird, die ›lasterhaften Verbrecher‹ straffrei ausgehen und die ›tugendhafte Unschuld‹ in der Gestalt Agathas stirbt, lässt sich die Dramatik des *Büchsenmachers* nicht allein im Sinne des aristotelischen Harmatia-Konzepts auf das Muster einer Tugend-Laster-Schematisierung reduzieren, indem der Text in einem hohen Maß Mitleid mit einer leidenden Unschuld erregt.³¹ Ob Agatha wirklich so eindeutig den Typus der leidenden Unschuld verkörpert und ihr Tod als Selbstopfer zu bewerten ist, bleibt fraglich. Auch ist die dramatische Struktur, wie mit Blick auf die Differenzierung von Wissensformen und den Einsatz von Wissen sowie in Hinsicht auf die hegemonialen Verschleierungsstrategien gezeigt wurde, weit subtiler, als eine gattungstheoretische Typologie es darzustellen vermag.³²

Als sozialkritische Tragödie (mit Standesbewusstsein und Gesellschaftskritik) hatte Kutters *Büchsenmacher* unmittelbar nach seinem Erscheinen Schubarts Aufmerksamkeit erregt. Für das Interesse der Stürmer und Dränger an diesem Schauspiel zeugt eine weitere Rezension, die Heinrich Leopold Wagner (1747–1779) in der Ausgabe vom 15. September 1775 der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* anonym veröffentlicht hat.³³ Sie lässt zwar auf den ersten Blick nichts Außergewöhnliches erkennen, zumal sich Wagner so gut wie jeglichen Urteils über die ästhetische Qualität des Stückes enthält und stattdessen lediglich seinen Inhalt resümiert mit der abschließenden Bemerkung, dass die Sache »einer wahren Geschichte ähnlich« sehen würde.³⁴ An einer Stelle geht er aber dann doch noch auf die Personengestaltung ein, wobei er vor allem die Darstellung der Figur Harzes lobt, »eines Genies von der ersten Größe, in dessen Schilderung der Verfasser vorzüglich glücklich gewesen ist«.³⁵

³¹ Vgl. dazu Cornelia Mönch, Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen 1993, S. 309–311.

³² Für Karl Guthke, der das anonym und ohne Ortsangabe gedruckte Stück »keinem bekannten Sturm-und-Drang-Dramatiker zuweisen« konnte, passt es »thematisch bei aller banalen und absurdren Vergrößerung in die geniezeitliche gesellschaftskritische Konzeption des bgl. Tr[auerspiels]. im Gefolge der ›Emilia Galotti‹«, vgl. Karl S. Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, 6. Aufl., Stuttgart/Weimar 2006, S. 92.

³³ Die Verfasserschaft wird nachgewiesen in Elisabeth Genton, *La Vie et les Opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779)*, Frankfurt a. M./Bern/Cirencester 1981, S. 455.

³⁴ Frankfurter gelehrte Anzeigen, Nro. LXXIV, 15. September 1775, S. 617 f., hier S. 618.

³⁵ Ebd., S. 617.

Die Nähe zum Drama des Sturm und Drang wird im *Büchsenmacher* vor allem in dem zweiten Aufzug deutlich, der zwar mit knapp 13 Oktavseiten einen weit geringeren Umfang aufweist als der erste mit 23 Seiten, aber im Gegensatz zu diesem aktionsgeladener und dramatisch dynamischer ist. Für den ersten Aufzug sind Sprichwörter und Redensarten konstitutiv ebenso wie sprechende Namen und angelesene Zitate. Im zweiten Aufzug überstürzen sich dann die Ereignisse und Antons Aktionismus rückt in den Blickpunkt.

In der Forschung, wenn sie den *Büchsenmacher*, zumeist ohne den Text dem Autor Abraham Kutter zuzuschreiben,³⁶ innerhalb der letzten dreißig oder vierzig Jahre entweder zufällig oder innerhalb gattungstypologischer Betrachtungen wahrgenommen und diskutiert hat, wurde dem Stück eine literarische Qualität zumeist abgesprochen. Karl Guthke beispielsweise kritisiert die »banalen und absurdens Vergröberung[en]«.³⁷ »Banal« ist das Stück jedoch keineswegs. Der primäre Grund dafür, warum es Kritikern bislang so schwere Gefallen ist, dem *Büchsenmacher* eine literarische Qualität zuzugestehen, liegt sehr wahrscheinlich in der volkstümlichen, teils groben Sprache, die Kutter in den Dialogen verwendet und die schon Eschenburg abgestoßen hat. Da sich aber mit der Zeit die Auffassungen über Sprachgebrauch, vor allem aber über den literarischen Einsatz von Mundart und volkstümlichen Wendungen grundlegend verändert haben, ist das heute, fast 250 Jahre nach Erscheinen des Schauspiels kein Grund mehr, sich bei der Lektüre und Beurteilung literarischer Texte von solchen überkommenen, keinesfalls vorurteilsfreien Ansichten leiten zu lassen.

Kutter war als Autor gewiss kein Stürmer und Dränger, sondern ein Gelegenheitsdramatiker ohne bedeutende literarische Verbindungen, von dem neben dem *Büchsenmacher* nur der *Rekrut Rehkater* (1797) bekannt ist. Aber *Der Büchsenmacher* gewinnt für uns heute literaturgeschichtlich durch die Rezensionen von Schubart und Wagner an Bedeutung, die uns das Stück aus einer anderen Perspektive wahrnehmen und neu lesen lassen. Kutter bringt nicht nur Handwerker auf die Bühne, sondern den Büchsenmacher aufs Titelblatt. Er übt offene Kritik an der Willkür des Adels und der Niedertracht der Amtmänner und Geistlichen. Die Sozialkritik sprengt zwar nicht die Gattungsgrenzen, aber subtile Formen der Problematisierung von Begehrens- und Wissensstrukturen sind erkennbar und auch das Frauenbild verdient besondere Aufmerksamkeit. In dramatischer Hinsicht wird die Einheit des Raumes überschritten: Die Handlung spielt zuerst im Hause des Vaters Haugern, in der siebenten Szene sieht man den Heuboden brennen. Der zweite Aufzug ist hinsichtlich des Orts

³⁶ Die einzige Ausnahme ist der regionalhistorische Aufsatz von Werner Heinz.

³⁷ Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, S. 92

zweideutig. Es heißt: »im Herrschaftlichen Schloß oder Amtshauß« (B 28). Statt einer konkreten Ortsangabe werden alternativ zwei mögliche Lokalitäten ins Auge gefasst. Zeitlich ist die Handlung um die zentrale Szene der Feuersbrunst konstruiert. Es gibt ein ›vor‹ und ein ›nach‹ dem Feuer.

Schließlich bietet das sprachliche Spiel mit den Mundarten interessante selbstreflexive Momente. Im Alemannischen ist mit ›Heubühne‹ der Heuboden gemeint, doch wenn es im Text heißt: »s nasse Heu auf der Bühne stinkt so« (B 25), dann entsteht daraus bei der Lektüre und erst recht bei der Aufführung ein selbstreflexiver Effekt: Der Blick wird auf die Inszenierung, genauer gesagt, auf das Feuer auf der Bühne als Teil der Inszenierung gelenkt. Dass dieser selbstreflexive Bezug nicht zufällig oder ungewollt ist, legt eine Passage aus dem Vbericht nahe, wo der Verfasser auf die Aufführung von Pierre-Laurent Buirette de Belloys Drama *Le Siège de Calais* (dt. ›Die Belagerung von Calais‹, erschienen 1765) zu sprechen kommt, für die »jüngsthin ein kriegerischer Directeur [...] mit kleinen Bomben, Kanonen etc. und einem dutzend Soldaten« die Bühne »würklich belagern und unter thätiger Beschieß- und lieblicher Besiegung vaterländischer Arien erobern ließ«. (B 3) Die Inszenierung ist so zu einem Teil des Textes geworden und Inszenierbarkeit bleibt gleichermaßen Teil der dramatologischen Überlegungen. Die Frage, inwiefern ihre Stücke für die Bühne überhaupt tauglich sind, stellte sich für Lenz und Goethe genauso wie für Wagner. Die Feuerszene lässt auch Kutter zunächst an der Aufführbarkeit seines Stücks zweifeln. Es gibt aber noch einen anderen Grund, warum das Schauspiel nicht in den zeitgenössischen Listen aufgeföhrter Stücke zu finden ist, denn für eine öffentliche Vorstellung hätte es der obrigkeitlichen Genehmigung bedurft, die bei einem derart hochbrisanten Thema mit Sicherheit nicht zu erwarten war.

DER BRÄUTIGAM ALS PUPPE:
ZU EINER FRÜHEN THEATERREDE AUGUST VON KOTZEBUES (1778)

Abstracts

Eines der frühesten Zeugnisse August von Kotzebues zum Theater, das sich erhalten hat, ist der Epilog *Röschen an das Parterre in Jena*, den der etwa Sechzehnjährige 1778 für das studentische Liebhabertheater in Jena verfasste. Vermutlich hat Kotzebue bei der Theateraufführung der studentischen Laien den Epilog selbst in Mädchenkleidern und in der Rolle der einzigen weiblichen Figur des gespielten Stücks, Johann Christian Bocks *Der Bettler* (1771), vorgetragen und dabei ein virtuoses intertextuelles, metapoetisches und performatives Spiel entfaltet: Die Handlung des *Bettlers* fortschreibend spricht hier eine weibliche Figur, die ihren Bräutigam scherhaft als Puppe betrachtet und ihrer eigentlichen Liebe – der Leidenschaft für das Theater – Ausdruck verleiht. Damit partizipiert Kotzebue nicht nur erstaunlich früh an der Literarisierung des Genres Theaterrede in Deutschland, sondern zeigt sich innovativ auch in der Sensibilisierung für die Konstruktion von Geschlechterkonzepten.

One of August von Kotzebue's earliest surviving documents relating to the theatre is the epilogue *Röschen an das Parterre in Jena*, which the sixteen-year-old wrote in 1778 for the student amateur theatre in Jena. It is likely that Kotzebue performed the epilogue himself in girls' clothes and in the role of the female character of Johann Christian Bock's *Der Bettler* (1771), staged by this amateur student theatre. This was a virtuoso intertextual, meta-poetic and performative game: Continuing the plot of *Der Bettler*, a young, self-confident female character speaks here, jokingly referring to her groom as a doll and expressing her true love – a passion for the theatre. Kotzebue therefore not only shapes artistically the literary genre of the epilogue at a surprisingly early moment in Germany, he also proves to be innovative in his playful awareness of the construction of gender concepts.

Was über die Anfänge von August von Kotzebues (1761–1819) vielfältiger Theatertätigkeit bekannt ist, lässt sich hauptsächlich durch seine Selbstzeugnisse rekonstruieren. Aufschluss gibt hier vor allem die 1796 veröffentlichte Skizze *Mein literärischer Lebenslauf*, in der er als arrivierter Autor auf die Geschichte seiner Lektüren, seiner Ausbildung, auf die Anfänge seiner schriftstellerischen Versuche und zugleich auf den Beginn seiner Theaterleidenschaft zurückblickt: Ein erster dramatischer Versuch, *Die Verschwörung des Catilina*, stammt bereits aus seiner Gymnasialzeit,¹ doch kannte er die Bühne schon sehr früh auch

¹ August von Kotzebue, *Mein literärischer Lebenslauf*, in: Ders., *Die jüngsten Kinder meiner Laune. Fünftes Bändchen*. Leipzig 1796, S. 123–243, hier S. 171.

von ihrer praktischen Seite. Bereits im November 1776 stand er zusammen mit seiner Schwester Amalie und mit Goethe bei der Uraufführung von dessen *Geschwistern* auf der Bühne des Weimarer Liebhabertheaters.² Insbesondere aber kam er seit dem Frühjahr 1777 in Jena, wo er sich auf das Jurastudium vorbereitete, mit einem studentischen Liebhabertheater in Berührung, das sofort sein Interesse weckte. Dort übernahm er als sehr junger Mitspieler wohl in erster Linie Frauen- und Mädchenrollen:

Auch in Jena blieb meine Liebe für die edle Schauspielkunst nicht ohne Nahrung; denn als ich dort ankam, fand ich bereits ein Liebhabertheater von Studenten errichtet, und es war natürlich mein erstes Bestreben, als Mitglied desselben aufgenommen zu werden. Die jungen Damen auf Academien weigern sich auf solchen Studententheatern Rollen zu übernehmen, und ich glaube, sie thun recht wohl daran. Schlimm ist es freylich, daß man dadurch genöthigt wird, Jünglinge in Weiberkleidern auftreten zu lassen; denn, obgleich bartlos, behalten sie doch immer ein sehr linkes Ansehn. Meiner Jugend wegen wurde auch ich zu Frauenzimmerrollen bestimmt, und ich kann nicht ohne Lachen daran denken, daß ich in den sechs Schüsseln [von Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann] die Frau von Schmerling im Reifrock, und außerdem noch so manche andere, zärtliche und naïfe Mädchenrolle gespielt habe.³

»Schlimm« erscheint Kotzebue im Rückblick nicht der ihm auferlegte geschlechterspezifische Rollenwechsel, auch wenn er sich darüber distanzierend erheitert, sondern die mit ihm verbundene Gefahr, die Illusion der dargestellten Wirklichkeit auf dem Theater zu unterlaufen. Damit ist zugleich einer der Gründe benannt, warum es in Europa seit dem 16. Jahrhundert (mit Ausnahme des englischen Theaters) nicht mehr üblich war, Frauenrollen durch junge Männer (boy actors, ›Mädchen-Darsteller‹) zu besetzen – zumindest was die Berufsschauspieler betraf:⁴ Neben dem schwindenden Einfluss der Kirche und dem Erstarken einer adeligen Frauenkultur förderte das Realitätsverständnis der Renaissance die Präsenz von Schauspielerinnen auf der Bühne.⁵ Dabei vollzog

2 Vgl. den Kommentar in: Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Kommentar und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 4: Dramatische Dichtungen II. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, München 1990, S. 608.

3 Kotzebue, Mein literärischer Lebenslauf, S. 180 f.

4 Vgl. zur Präsenz weiblicher Schauspielerinnen auf den europäischen Bühnen Ruth B. Emde, Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum, Amsterdam, Atlanta 1997, S. 34–45.

5 Renate Möhrmann, Einleitung. In: Dies. (Hrsg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt a. M. 1989, S. 7–25, hier S. 10 f.

sich allerdings die »Ablösung der Mädchendarsteller [...] in einem langwierigen, etwa 200 Jahre dauernden, höchst widersprüchlichen Prozeß.«⁶ Das betrifft auch noch das 18. Jahrhundert und den Umstand, dass damals »auf allen sozialen Ebenen gespielt« wurde: von »Fahrende[n] oder Bürger[n]« bis zu »Adelige[n] und Fürsten: sie stehen alle auf der Bühne.«⁷ Während in Deutschland seit dem späten 17. Jahrhundert Berufsschauspielerinnen im Wandertheater nachzuweisen sind,⁸ während etwa auch im adeligen Liebhabertheater – wie in Weimar – Frauen auf der Bühne agierten, gestaltete sich die Situation im Kontext des studentischen Liebhabertheaters anders: Das Theater war hier als Medium des Vergnügens und der Unterhaltung noch immer schlecht beleumundet, obwohl es gerade die »Führungsschichten der ständischen Gesellschaft, die Adeligen und Akademiker, oder, institutionell gesehen, Hof und Universität« waren, die den »Aufschwung des Liebhabertheaters im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts« beförderten.⁹ So war beispielsweise das studentische Liebhabertheater in Göttingen in den 1760er und 1770er Jahren zwar offiziell verboten, doch konnten Studenten hin und wieder die Erlaubnis für eine Aufführung erhalten.¹⁰ »Als verderblicher Zeitvertreib mißbilligt, spielte das Studententheater, mehr oder weniger halböffentliche, immer an der Grenze des Erlaubten«,¹¹ so dass Theaterspielen in Jena Frauen – also vermutlich den weiblichen Verwandten der Studenten oder etwa auch den Professorentöchtern – wohl nicht verboten, sondern aus Gründen der rufschädigenden Wirkung verschlossen blieb.

In diesen Kontext lässt sich eines der frühesten erhaltenen Dokumente Kotzebues zum Theater einordnen, das er für das studentische Liebhabertheater in

6 Ebd., S. 14.

7 Reinhart Meyer, Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater, in: Rolf Grimminger (Hrsg.), Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3), München 1980, S. 186–216, hier S. 189.

8 Vgl. Anna Helleis, *Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte*, Wien 2006, S. 66.

9 Heinrich Bosse, Jenaer Liebhabertheater 1775–1800, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 101–137, hier S. 102.

10 »Liebhabertheater waren [...] 1749 und 1766 je ein Mal gestattet worden, im Jahre 1776 schlug man die Erlaubnis ab, im folgenden Jahr hingegen wurden [...] zwei Vorstellungen zugelassen.« Otto Mejer, *Kulturgeschichtliche Bilder aus Göttingen, Linden-Hannover 1889*, S. 60. Zugleich wurde studentisches Liebhabertheater wohl auch inoffiziell gespielt, etwa mit Beteiligung Friedrich Wilhelm Gotters 1764 und 1769. Vgl. Rudolf Schrösser, *Friedrich Wilhelm Gotter. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Leipzig 1894, S. 18 u. 35–38.

11 Bosse, Jenaer Liebhabertheater 1775–1800, S. 103.

Jena verfasste. Es trägt den Titel *Röschen an das Parterre in Jena. Als die Bühne eine Zeitlang geschlossen wurde* und wurde erstmals zusammen mit einer weiteren Theaterrede im März 1778 in Heinrich August Ottokar Reichards *Theater-Journal* gedruckt. Dort sind beide mit K** unterschrieben.¹² Sie stammen, so Heinrich Bosse, »sicherlich« von Kotzebue.¹³

Die Rede von *Röschen an das Parterre* ist nicht nur deshalb interessant, weil fast alle frühen dramatischen Texte Kotzebues wie die schon genannte *Ver-schwörung des Catilina* oder das Trauerspiel *Charlotte Frank* und das Lustspiel *Die Weiber nach der Mode* (1779) verloren sind. Sie zeugt darüber hinaus von der großen dramatischen Begabung eines 16-jährigen und von dem Geschick, geschlechterspezifische Erwartungshaltungen des Publikums aufzugreifen und damit spielerisch umzugehen. Zudem leistet Kotzebue mit dem Epilog einen eingenständigen Beitrag zur Literarisierung von Theaterreden, wie sie in dieser Zeit das Genre erfährt.¹⁴

Röschen an das Parterre in Jena.

Als die Bühne auf eine Zeitlang geschlossen wurde.

Wie artig doch die Männer sind!

Da soll man stets mit ihnen, wie ein Kind
mit seinen Puppen, tändeln, immer fröhlich sehen;
soll nie von ihrer Seite gehen. –

Das ist doch auch nicht Recht! Ihr Mädchen wißt
es selbst recht gut, daß, wenn wir immer küssen
und immer lachen, schäckern müssen,
uns Kuß und Tändeley zuletzt verdrüßlich ist. –

Dein Röschen, Albert, sagt ich, möchte gern
die so geputzten schönen Damen,
und auch die feinen und gelehrten Herrn
die heute sich mit uns zu freuen kamen,
noch einmal sehn. Nur einen Augenblick
mein Lieber! – Eins, zwey, drey, bin ich bey dir zurück –
Und glaubt Ihr, daß er's that? – Er sprach so viel von Liebe,

¹² In: Theater-Journal für Deutschland (Gotha). 5. Stück, [März] 1778, S. 10 f. Wieder in: Litteratur- und Theater-Zeitung (Berlin), Nr. XLII, Berlin, den 17. Oktober 1778, S. 661 f. – hier ohne Autorkürzel.

¹³ Bosse, Jenaer Liebhabertheater 1775–1800, S. 106. Hier auch weitere Einzelheiten zu Kotzebues Aufenthalt in Jena und zum dortigen Laientheater.

¹⁴ Vgl. Clemens Özelt, Anfangsschwierigkeiten. Zur Poetik von Goethes Eröffnungsprologen, in: Goethe-Jahrbuch 137 (2020), S. 38–50, hier S. 41.

vom schönsten Röschen, wenn ich heute bey ihm bliebe,
 und was noch weiter, daß – ja, ja, bald wär's geschehn
 ich hätte Euch, wer weis wie lange, nicht gesehn.
 Und das konnt ich dann doch nicht übers Herze bringen.
 Zum Glück fiel mir noch etwas bey:
 hör Albert, sagt ich, ich gesteh dir frey,
 bey allem Reiz, die Herzen zu bezwingen,
 fehlt dir noch – meynst du nicht, ein Blumenstraus:
 ein Veilchenkranz würd dich auf unserm Hochzeitschmaus
 so schön – o schöner noch als Gold und Silber schmücken?
 Wart ich will dir ihn selber pflücken!

Husch war ich weg! Nun hab ich schon
 mehr Veilchen als ich brauch, gefunden.
 Zvey Kränze werden draus. Den einen kriegt zum Lohn
 mein Albert, und den andern hab ich schon,
 nur wenig fehlt, für Euch gewunden.
 Zwar ist's nicht viel für so viel Güteigkeit,
 womit ihr unsern Spielen zugesehen;
 doch nehmt darzu ein Herz, daß [sic] sich Euch gänzlich weyht,
 ein Herz voll reiner Dankbarkeit,
 das sich, das größte Glück Euch zu erflehen
 bestrebt – ich wette, ihr verzeyht.
 Und kommt der Sommer erst zu uns hernieder
 Der uns viel schöne Blumen bringt,
 wo jede um den Vorzug ringt,
 und wir sehn Euch bey unsern Spielen wieder:
 dann wird das Röschen, reich
 wie eine Königin, von Hyazynthen,
 von Rosen, Lilien, Aurikeln wird sie Euch,
 verlaßt Euch drauf! das schönste Sträuschen binden.

K**.

Aus der Redesituation geht hervor, dass eine junge Braut namens Röschen sich von ihrem Bräutigam Albert losreißen möchte, um das anwesende Theaterpublikum noch einmal zu sehen, weil – wie es im Titel heißt – es in absehbarer Zeit keine Aufführungen mehr geben wird. Wie es damals in Pro- und Epilogen durchaus üblich war,¹⁵ ist die Rede aus der Perspektive der Figur eines Dramas

¹⁵ Vgl. Hans-Joachim Jakob, »Und so wie er ersticht auch keiner mehr.« Pro- und Epilog als Medien zwischen Bühne und Publikum (am Beispiel von Emilia-Galotti-Auf-

verfasst. In diesem Fall ist sie als Epilog zu einem Stück zu verstehen, in dem ein Röschen eine Rolle spielte und das das Publikum offenbar gerade gesehen hat; nun dürfen sich die Zuschauerinnen und Zuschauer mit dieser Ansprache direkt angeredet und geehrt fühlen (Epiloge hatten vor allem explikative Funktion oder beinhalteten Bitten um Beifall oder Nachsicht, während Prologe auf das zu spielende Stück vorbereiten sollten).

Kotzebue führt auf diese Weise zwei Tendenzen von Theaterreden zusammen, wie sie sich im 18. Jahrhundert als getrennte Textgruppen entwickelt haben und die Clemens Özelt folgendermaßen beschrieben hat, wobei er sich hauptsächlich auf Prologe bezieht: In einer ersten Textgruppe treten Figuren eines aufgeführten Dramas auf und stellen es dem Publikum vor. »Die zweite Textgruppe sieht dagegen vom Einzeltext ab und führt das (stehende) Theater als kulturelle Institution ein«.¹⁶ Indem Kotzebue in seinem Epilog eine Figur aus dem eben gespielten Drama auftreten lässt, die in Dialog mit dem Theater als Institution tritt, gehört er zu jenem Kreis von Zeitgenossinnen und Zeitgenossen, darunter auch Goethe (allerdings früher als dieser), die der »Geschichte des Prologs im ausgehenden 18. Jahrhundert« wichtige neue Impulse verleihen:¹⁷ Zunehmend verlieren Theaterreden ihren ›bänkelsängerhaften‹ und zumindest teilimprovisierten Charakter. Die in ihrer Konvention erstarrten und das Publikum langweilenden Pro- und Epiloge – bestehend bei Prologen aus Museninvocatio, Erweckung von Interesse für das Stück, Hinweise auf Schauspieler und einer *captatio benevolentiae*¹⁸ – werden zu einem kleinen eigenständigen, literarisch kunstvollen Genre weiterentwickelt.

Kotzebue behält dabei einerseits tradierte Elemente bei – den umgangssprachlich-improvisierenden Ton, die traditionelle Ansprache an das Publikum – und baut sie zugleich zu einem komplexen ästhetischen Vexierspiel aus. Mit einer Variation der bekannten Bezugnahme der dramatischen Figur auf das eben gespielte Stück und der zeitgleich erfolgenden Thematisierung des Thea-

führungen zwischen 1772 und 1793), in: Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob, Bastian Dewenter (Hrsg.), *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2015, S. 77–91, hier S. 84.

¹⁶ Vgl. Clemens Özelt, *Anfangsschwierigkeiten. Zur Poetik von Goethes Eröffnungsprologen*, in: *Goethe-Jahrbuch* 137 (2020), S. 38–50, hier S. 41.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Mirjam Springer, *Schauspiel vor dem Theater. Theaterprolog und -epilog zwischen 1750 und 1800*, in: *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob, Bastian Dewenter, Heidelberg 2015, S. 53–76, hier S. 55. Sie präsentiert u. a. einen solchen, von ›Lustlosigkeit‹ durchzogenen Prolog, den Schiller als Auftragsarbeit für ein Kindertheater 1783 verfasste.

ters und seines anwesenden Publikums verwischt er nicht nur die Grenze zwischen den Bereichen der Realität und Fiktion und setzt sie miteinander in Verbindung. Röschen tritt darüber hinaus in einer Art *spin-off* ihrer Rolle als Braut auf, wie sie das zuvor auf der Bühne gegebene Stück kannte,¹⁹ während sie zugleich als ›Schauspielerin‹ spricht, die sich beim Publikum für sein Wohlwollen bedankt. Die Zusammenführung von Fiktion und Realität wird noch dadurch verstärkt, dass sich Röschen zugleich auch jahreszeitlich auf die außerfiktionale Welt bezieht. Wie sich der auf den März datierten *Nachricht des Herausgebers* von Richards *Theater-Journals* entnehmen lässt, in dem der Epilog erstmals im Druck erschien,²⁰ wurde er vermutlich in einer Jahreszeit eingesandt (und damit auch geschrieben und gesprochen), in dem die ersten Frühjahrsblumen blühten und in dem man auf die Wiedereröffnung des Theaters in den Sommermonaten verweisen konnte. Es findet also eine Fortschreibung der theatralischen Illusion – Röschen agiert an ihrem Brauttag – bei gleichzeitig erfolgendem Illusionsbruch statt.

Auf diese Weise lenkt der Text zugleich die Aufmerksamkeit auf die Differenz vom Geschlecht der dargestellten Figur und des Schauspielers:²¹ Röschen spricht in ihrer doppelten Eigenschaft als junge Braut und als ›Schauspielerin‹, doch auf dem Theater wird diese Rolle durch einen jungen Mann dargestellt – und allen bei der Aufführung Anwesenden im Jenaer Studententheater war dieser Unterschied zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper²² bewusst oder wurde noch einmal zu Bewusstsein gebracht, zumal in dieser Zeit nur noch in speziellen Kontexten Frauen die Bühne verschlossen war. Dem

¹⁹ Eine solche Fortführung der Dramenhandlung ist etwa durch den just auf das Jahr 1778 datierten Einakter Bodmers *Odoardo Galotti, Vater der Emilia* bezeugt, der dann zusätzlich noch einen Epilog zu Lessings Stück beinhaltet (vgl. Jakob, Pro- und Epiloge, S. 79). Kotzebue integriert die Fortführung der Handlung in den Epilog selbst.

²⁰ Theater-Journal für Deutschland (Gotha). 5. Stück, [März] 1778, S. 102 f.

²¹ Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Stuttgart 4²⁰²¹, S. 73.

²² Es handelt es sich also nicht um den Vorgang eines *crossdressings* innerhalb der vor gestellten Dramen- und Epiloghandlungen, wie sie etwa in Form von weiblichen Figuren, die sich als Männer verkleiden, »in einem Fünftel von Shakespeares Komödien« vorkommen, sondern um *crossdressing* als »theatralische Voraussetzung«. Dazu und zur Frage nach dem Spiel mit Geschlechterrollen vor dem Hintergrund, dass in Shakespeares Stücken alle Frauenrollen von Männern gespielt wurden, siehe Anne Enderwitz, *Crossdressing auf Shakespeares Bühne*, in: Anne-Berenike Rothstein, *Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Grenz(en)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption*, Bielefeld 2021, S. 11–35, hier S. 11 u. 14.

Publikum waren – wie Anna Amalia, die am 25. April 1778 zusammen mit Goethe die eine der Vorstellungen der Studenten in Jena besuchte –²³ andere Konventionen bereits vertraut, spielten etwa im Liebhabertheater der Herzogin doch auch deren Hofdamen mit. Auf die mit diesem Spiel von Geschlechterrollen verbundenen Implikationen wird zurückzukommen sein.

Zunächst sei festgehalten, dass Kotzebue auch innovativ ist, indem er die von ihm konzipierte Rede Röschen mit dem zuvor gesehenen Drama in spannungsvolle Beziehung setzt. Der Nachdruck des Epilogs in der *Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung* im Oktober 1778 präzisiert im Untertitel das als Hauptstück gegebene Lustspiel als *Der Bettler*.²⁴ Dabei handelt es sich um einen kleinen, viel gespielten Einakter von Johann Christian Bock, der 1771 im Druck erschienen war und in den kommenden Jahren mehrfach nachgedruckt und häufig, etwa von Schröder in Hamburg, auf dem Wiener Kärntnertortheater, aber auch von unterschiedlichen Schauspieltruppen in Nürnberg, Augsburg, München, Frankfurt, Danzig oder Königsberg gegeben wurde.²⁵

In diesem Einakter mit 14 Szenen kehrt ein verstoßener junger Adliger – Albert – nach vielen Jahren des Herumirrens als ausgezehrter Bettler auf das Rittergut seines Vaters zurück. Er hatte sich mit seinem Vater zerstritten, sich nach seiner Verstoßung als Soldat verdingt, war verletzt worden und ist nun so heruntergekommen, dass er äußerlich nicht wiederzuerkennen ist. In einem zum Rittergut gehörenden »öden Eichenwald«²⁶ versteckt er sich, wo er zunächst nur mit der mildtätigen Unterstützung der jungen Pächterstochter – Röschen – überlebt. Bald entwickelt Röschen eine Zuneigung zu Albert. Auch ihr Vater, der Pächter, ist hilfsbereit, er verspricht sogar, den jungen Mann in Lohn und Arbeit zu setzen. Dieses Angebot nimmt Albert gerne an, da er darauf hofft, länger in der Nähe seines Vaters zu verweilen, um sich zu gegebener Zeit mit ihm versöhnen zu können. Doch bevor es am Ende tatsächlich dazu kommt, wird Albert durch den hartherzigen Verwalter des Ritterguts entdeckt, der den Wald bei einer Jagd durchstreift. Es entspinnt sich eine lange Auseinandersetzung zwischen dem Verwalter und Röschens Vater über die angemessene Be-

²³ Vgl. Bosse, Jenaer Liebhabertheater 1775–1800, S. 107.

²⁴ Litteratur- und Theater-Zeitung (Berlin), Nr. XLII, Berlin, den 17. Oktober 1778, S. 661 f.: »als eine Gesellschaft von Theaterfreunden auf eine Zeitlang die Bühne mit dem Bettler schloß.«

²⁵ Vgl. u. a. Reinhard Meyer, Bibliographia dramatica et dramaticorum. Abt. 2: Einzeltitel, Bd. 24. Tübingen 2005, S. 293 f.

²⁶ [Johann Christian Bock,] *Der Bettler. Ein Lustspiel in einem Aufzuge*, Leipzig, bey Christian Gottlieb Hilschern, 1771, neu ediert [nach der Ausgabe Wien: Logenmeister 1773] und mit einem Nachwort hg. von Julia Bohnengel und Alexander Košenina Hannover 2024, S. 6.

handlung von Bettlern und Armen, bis sich das glückliche Ende einfindet. Schließlich verzeihen Vater und Sohn einander, am Ende erkennen sich aber auch Röschen und Albert als das Freundespaar wieder, das sie vor langen Jahren einmal waren und das nun zum Brautpaar wird.

Bemerkenswert ist mit Blick auf das im Drama entfaltete Weiblichkeitssbild zum einen, dass die Figur Röschens die einzige Frauenrolle ist. Vermutlich wurde es auch deshalb von den Laienschauspielern in Jena gewählt, weil es mit der Überzahl an männlichen Rollen gut von einem studentischen Liebhabertheater zu besetzen war. Zum anderen wird Röschen, die zunächst als selbstständig handelnde junge Frau agiert, im Verlauf des Stücks nach und nach gleichsam an den Rand gedrängt. In auffälliger Weise wird ihr zunehmend das Heft aus der Hand genommen: Nachdem der Vater ihr karitatives Handeln zunächst grundsätzlich gutgeheißen hat, schiebt er sich als sprech-agierende Figur immer stärker in den Vordergrund. So partizipieren an dem Konflikt über Bettelei ausschließlich die männlichen Figuren, die sich zunächst in einer langen Diskussion, dann handgreiflich über Armut und Bettelei auseinandersetzen. Erst am Ende tritt Röschen als Braut wieder stärker mit Redebeiträgen in Erscheinung.

Wie sehr die weiblichen Handlungsspielräume eingeschränkt sind, wird in Bocks Stück auch explizit thematisiert. So hat Röschens Vater zwar prinzipiell nichts dagegen, dass seine Tochter den Bettler mit Lebensmitteln versorgt, tadeln aber streng, dass sie es ohne sein Wissen getan hat. Denn, so sagt er zu Albert,

seht nur – einem Mädchen lauret man auf alle Tritte und Schritte. Wenn nun eins Rösen nachgeschlichen wäre, und die Nachbarsleute hätten erfahren, daß sie einem Kerl, wie ihr seyd, Brod zutrüge, was hätten sie ihr nicht für Schandreden anhängen sollen; denn das junge Mannsvolk im Dorfe ist ihr so aufsäsig, weil sie immer ein wenig aparte thut, und sich nicht so mit ihnen abgiebt, wie sie gern wollen.²⁷

Die engen Grenzen eigenständigen weiblichen Handelns sind nicht nur durch die väterliche Autorität, sondern auch durch die dörfliche Gemeinschaft und insbesondere durch potenzielle männliche Partner gesteckt, denen jegliches nonkonformes Verhalten suspekt und sanktionswürdig erscheint, insofern sich das Mädchen damit auch der allgemeinen Verfügbarkeit entzieht.

Das Röschen in Kotzebues Epilog aber nun setzt genau das anfänglich eigenständige Handeln des Röschens aus dem *Bettler* fort, als sie Albert im Wald selbstständig versorgt und sich so über die durch ihren Vater und das Dorf eng gezogenen Grenzen hinweggesetzt hat. Bei Kotzebue sind es nicht mehr die

²⁷ Ebd., S. 21.

übelwollenden Nachreden der Nachbarn und jungen Männer, die Röschen im Weg stehen. Es ist der künftige Ehemann mit seiner Tyrannie der Liebe, der von ihr verlangt, dass sie nicht einen Augenblick von seiner Seite weiche. Röschen stellt sich in dieser Zwangslage nicht offensiv gegen solche Forderungen, aber sie fügt sich ihnen auch nicht. Mit einer Mischung aus mildem Spott gegenüber dem eigenen Bräutigam und Männern im Allgemeinen sowie kluger Gewitztheit fällt ihr eine List ein, mit der sie Albert übertölpelt: Sie müsse schnell noch Veilchen für einen Kranz suchen, der ihren Liebsten dann beim Hochzeitsmaus zieren soll. Das tut sie auch, doch wird dabei deutlich, dass die eigentliche Liebe Röschens nur in zweiter Linie dem zukünftigen Mann gilt. Sie hat so viele Veilchen gefunden, dass es für zwei Kränze reicht; den zweiten aber widmet sie den Zuschauerinnen und Zuschauern, denen sich ihr »Herz [...] gänzlich weyht« – eine Aussage, die für eine Braut immerhin erstaunlich ist. Und wie sehr das »größte Glück« des Mädchens weniger in der Heirat als im Theater liegt, lässt sich daran ermessen, dass bei der nächsten Gelegenheit, Blumen zu pflücken – wenn der Sommer gekommen ist –, vom Bräutigam überhaupt keine Rede mehr ist, sondern nur noch von jenen »schönen Damen« und »gelehrten Herrn«, die Röschen so gerne noch einmal sehen wollte und denen sie denn auch »das schönste Sträuschen« binden wird.

Es mag kein Zufall sein, dass Albert auf diese Weise umstandslos verabschiedet worden ist, erscheint er doch zu Beginn des Textes als einer jener ›artigen‹ Männer, denen man sich – wie einer Puppe – gegenüber verhalten soll. Hier frappiert, dass nicht die Parallele Mädchen-Puppe evoziert wird, wie sie sich von der argumentativen Bewegung des Textes auch herstellen ließe: Von einem Mädchen, so Röschen, wird gefordert, stets »fröhlich«, »schäckern[d]«, »lachen[d]« mit »Kuß und Tändeley« aufzutreten. Es sind aber eindeutig die Männer, die als Puppen deklariert werden; es ist der Bräutigam, der in seiner Austauschbarkeit, seiner einschränkenden Forderung und Leblosigkeit als Puppe erscheint und der durch einen ›Bräutigamskranz‹ aus Veilchen weiter feminisiert²⁸ und zum belächelten Objekt wird.

²⁸ Hochzeitskränze trugen vor allem die Bräute, vgl. dazu den Artikel »Kranz (Braut)« in Johann Georg Krünitz' *Oeconomischer Enzyklopädie* (Bd. 47, Berlin 1789, S. 694): »In noch engerm Verstande ist der Kranz ein Ehren=Zeichen der jungfräulichen Reinigkeit; daher weibliche Personen, deren guter Nahme vor der Welt unbefleckt ist, am Tage der Hochzeit mit einem Kranze erscheinen, welcher ehedem von Blumen war, jetzt aber aus Draht, Edelsteinen, u. s. f. in Gestalt einer kleinen Krone besteht [...].« In Kotzebues Rede ist zwar nicht ganz klar, ob es sich um einen Kranz oder einen Strauß handelt, doch wird mit dem in der Rede verwendeten Ausdruck ›einen Kranzwinden‹ zumindest auf einen ringförmigen Blumenschmuck angespielt.

Der Vergleich zwischen einem Mädchen und einer Puppe ist spätestens seit den 1740er Jahren etabliert, wie ein kurzer Text von Johann Wilhelm Ludwig Gleim mit dem Titel *Fragment eines Gesprächs* dokumentiert, in dem die Rede von Mädchen als Puppen bereits kritisch aufgerufen wird.

Fragment eines Gesprächs.

G.

So sind die Mädchen, wie ihr meint,
Dann keine Menschen?

W.

Nein, mein Freund.

G.

Was sind Sie denn Herr Mädchenkenner?

W.

Lebendge Puppen für die Männer.²⁹

Gleim wurde mit diesem Text in der Folge teilweise missverstanden. Der Gesprächscharakter sowie die Namen – »G.« möglicherweise für Gleim, und »W.« für einen nicht näher identifizierten Dialogpartner, der etwas spöttisch als »Mädchenkenner« tituliert wird – verweisen darauf, dass das Gedicht die Gleichsetzung von Mädchen mit Puppen gerade nicht affiniert.³⁰ Dennoch schloss sich an die Publikation eine Auseinandersetzung über diese Denkfigur an. Die damals mit einem Gedichtband debütierende Schriftstellerin Johanne Charlotte Unzer sah sich offenbar aufgrund ihres Geschlechts (und vermutlich nicht zuletzt angesichts der großen Schwierigkeiten, als Frau publizieren zu können) herausgefordert und replizierte in ihrem anakreontischen Gedichtband *Versuch in Scherzgedichten* 1751 als erste mit einem Gedicht, in dem sie umgekehrt Männer als Kinder qualifiziert, wenn diese wie mit Puppen mit Frauen spielen.³¹ Auf dieses reagierte, Gleim verteidigend, wiederum ein weiterer Autor,

29 [Johann Wilhelm Ludwig Gleim], Lieder. Amsterdam [Halberstadt] 1749, S. 23.

30 Vgl. dazu ähnlich Katharina Hottmann, Johanne Charlotte Unzer: Eine weibliche Stimme der anakreontischen Aufklärung in Vertonungen von Christian Ernst Rosenbaum, Peter Paulsen und Carl Philipp Emanuel Bach, in: Musikgeschichten, Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard, hg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke. Köln u. a. 2010, S. 183–211, hier S. 193.

31 [Johanne Charlotte Unzer], Versuch in Scherzgedichten. Halle 1751, S. 46. Das Gedicht lautet: »Nachricht.// Nun, da es Gleim im Scherz geschrieben, / Dass alle Mägdchen Puppen wären; / Hält mancher uns im Ernst für Puppen, / Als wären wir für ihn

möglicherweise Johann Georg Peter Möller. Mit einem Gedicht, das 1752 in der *Sammlung scherhafter Versuche* erschien, wandte er sich »An die Verfasserin des Versuchs in scherhaften Liedern«, zitierte einen Teil ihres Gedichts, tadelte sie scharf, den scherhaften Gestus Gleims nicht aufgegriffen, sondern im ernsten Ton gesprochen zu haben, und schloss mit einer misogynen Wendung: Im Verhältnis der Geschlechter zueinander finde sich kein Mann, dessen »Verstand« sich zu dem ihren »wie die Puppe / zu ihrem Kinde« verhalte, so dass sie sich daher eines potentiellen Partners gleichsam selbst entledigt habe.³²

Auch in anderen, vor allem in anthropologischen und pädagogischen Diskursfeldern wirkte die Puppen/Mädchen-Gleichsetzung produktiv nach. Fast immer wird in ihnen die Differenz männlich/weiblich mit der Unterscheidung lebendig/nicht lebendig überblendet. Meist handelt es sich um Zurückweisungen der Parallele Puppen-Mädchen, wobei die Applizierung Nicht-Lebendiges auf Menschen zwar generell verneint, eine genderspezifische Differenz aber verteidigt, ja teilweise verstärkt wird.³³ Kotzebue nun trug durch seine Röschen-Rede zu dieser Diskussion mit einer originellen und noch radikaleren Umkehrung

gedrechselt. / Doch wißt, ihr stolzen Mägdchenkenner, / Ihr kleinen Zwecke kleiner Puppen! / Als die Natur uns euch bestimmte, / Damit ihr mit uns spielen möchtet; / Sah sie euch an als kleine Kinder, / Die noch nicht unterscheiden können.« (In der zweiten Auflage 1753 wird Gleims Gedicht im Anschluss vollständig zitiert).

³² [Johann Georg Peter Möller?] *Sammlung scherhafter Versuche*. [Leipzig] 1752, S. 36: »An die Verfasserin des Versuchs in scherhaften Liedern. // Daß Gleim es nur im Scherz geschrieben, / Daß alle Mädchen Puppen wären, / Ist wahr; doch da du ernsthaft schreibest: / ›Wisst nur ihr stolzen Mägdchenkenner, / Ihr kleinen Zwecke kleiner Puppen, / Als die Natur euch uns bestimmte, / Damit ihr mit uns spielen möchtet: / Sah sie euch an als kleine Kinder, / Die noch nicht unterscheiden können; / So kenne ich auch diese Sprache. / Wie heimlich weist du ihn zu fesseln? / Wie heimlich weist du doch zu loben? / Das ganze männliche Geschlechte, / Dankt dir durch mich für die Verhältniß, / Der Männer zu den holden Schönen, / So wie der Kinder zu den Puppen, / Die du in deinem Liede setzest. / Wie sehr erhebt sie nicht die Männer? / Sie sollten dich zwar wieder loben, / Doch dießmal will ich dich nicht loben. / Ich will dich dießmal nur beklagen. / Wird auch, ach Freundin! ich muß zweifeln, / Ein männlicher Verstand sich finden, / Zu dem sich deiner wie die Puppe / Zu ihrem Kinde je verhalte. / Ach Schade! daß du doch für keinen / Für keinen Menschen hier bestimmt bist. / Wahrhaftig! du mußt gar nicht lieben, / Aufs wenigst nur einen Cherub.« Vgl. auch die Vorrede, die mit »Nein, mein Püppchen« beginnt.

³³ Vgl. z. B. Elise Reimarus' *Erster Versuch einer kleinen Kinderphilosophie*, zuerst in: Pädagogische Unterhaltungen, 9. Stück 1778, S. 812–821 bzw. deren Adaptionen von Campe und Eckhartshausen (vgl. Almut Spalding, Elise Reimarus [1735–1805]. The Muse of Hamburg, Würzburg 2005, S. 231 f. u. 524). Darin wird ein Kind gefragt, was es von seiner Puppe unterscheide, um es dialogisch zu der Lösung ›lebendiger Leib
und >vernünftige Seele< zu führen. Bei Campe und Eckartshausen wird aus dem Kind ein Mädchen.

des Puppen-Bildes bei, als es bei seinen Vorgängerinnen und Vorgängern teilweise der Fall war. Indem er den Mann selbst zur Puppe machte, durchbrach er nicht nur sich etablierende binäre Rollenbilder, sondern verhalf mit der Inszenierung einer klugen, aktiven jungen Frau zugleich den eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten im vorausgegangenen Drama wieder zur Entfaltung. Möglicherweise deuten sich hier bereits Frauenfiguren wie Sabine aus den *Deutschen Kleinstädtern* an. Es handelt sich nicht um weibliche Figuren, die sich den an sie gestellten Erwartungen ganz und gar verweigern; sie finden aber stets innerhalb der gegebenen Umstände Mittel und Wege, zu ihrem Ziel zu gelangen.

Außer zu dem an jenem Abend zuvor gespielten Stück *Die Bettler* lassen sich in Kotzebues Röschen-Epilog noch weitere intertextuelle Bezüge herstellen, zumal zu einer anderen, prominenten Frauengestalt, die ebenfalls mit einer Rose in Verbindung steht: »Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert«, sagt Emilia Galotti sterbend zu ihrem Vater, nachdem sie selbst eine Rose zerfetzt hat (V, 7). Auch Emilia beschließt an ihrem Hochzeitstag noch einmal alleine auszugehen, auch ihr Verhalten wird streng von Odoardo getadelt, ähnlich wie es Röschens Vater in Bocks Einakter tut. In Kotzebues Version ist vermutlich nicht zufällig an Röschens Hochzeitstag die Kirche durch das Theater ersetzt: Die Freude, die sich Emilia vom Kirchgang verspricht, hat Röschen an der Welt des Theaters bzw. am Theaterpublikum. Gegen die Einsamkeit Emalias, die sich in der Tat als gefährlich erweist, weil sie hier dem Prinzen begegnet, wird bei Kotzebue die Öffentlichkeit und Geselligkeit des Theaterraums gesetzt, der einzige Unterhaltung und Freude erlaubt, aber auch Sicherheit gewährleistet. Und schließlich bricht auch Röschen Blumen, doch sind es keine Rosen, und sie bricht sie nicht für sich, sondern geht mit ihnen kreativ um. Fasst man die Rede als Gegenentwurf zu Lessings berühmtem Trauerspiel auf, so zeugt sie nicht nur vom Versuch, den Aporien bürgerlicher Ideologie lebenspraktische Lösungsmöglichkeiten entgegenzusetzen, sondern auch vom Selbstbewusstsein eines sehr jungen Autors. Die Verbindung zu Lessing ist schon deshalb zulässig, weil sich die zweite Theaterrede Kotzebues, die Reichard in seinem *Theater-Journal* 1778 direkt vor der Röschen-Rede abdruckte, just einer Aufführung von *Emilia Galotti* widmet, so dass zumindest den Leserinnen und Lesern des *Theater-Journals* der intertextuelle Anspielungsraum präsent war. Mit dem Titel *Prolog bei der Wiedereröffnung der Jenaischen Bühne mit der Emilia Galotti* ist außerdem ein weiteres aufführungs- und theaterpraktisches Ereignis genannt, das die beiden Texte noch stärker inhaltlich aneinanderknüpfte.³⁴

34 Im Zweitdruck (vgl. Anm. 12) wird die Chronologie umgekehrt, dort erfolgt zuerst die Röschen-Rede mit dem Hinweis auf vorübergehende Schließung, erst danach kommt

Nicht zuletzt ist die Röschen-Rede Kotzebues bemerkenswert, weil sie innerhalb weniger Zeilen ein regelrechtes eigenes kleines Drama bietet, beginnend mit einem Konflikt zwischen Brautleuten, der durch die List des weiblichen Parts gelöst wird. Mühe los ließe sich diese Situation zu einem Einakter oder einem kleinen mehraktigen Stück ausschreiben, wie sie Kotzebue später in seinen *Almanachen dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande* (ab 1802) publiziert hat. Insofern schlägt sich die Literarisierung des Epilogs auch darin nieder, dass Kotzebue in ihm ein kleines Nachspiel zum Hauptdrama des Abends liefert, in dem nicht mehr die männliche Titelrolle, der Bettler, sondern das Mädchen im Zentrum steht.

* * *

Wenn man wie Heinrich Bosse davon ausgeht, dass Kotzebue diese kleine Rede geschrieben hat – und es spricht alles dafür –, wenn man außerdem bedenkt, dass *Der Bettler* an jenem Abend gespielt wurde, an dem auch der Epilog zum Vortrag kam; wenn man weiter in Betracht zieht, dass die Röschen-Rolle im Drama die einzige weibliche ist und Kotzebue häufig Frauenrollen übernommen hat, dann ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auch ein Abend zu rekonstruieren, an dem Kotzebue selbst in Frauenkleidern auftrat, zunächst die Figur des Röschen spielte und im Anschluss in demselben Kostüm die von ihm verfasste Theaterrede gesprochen hat. Es ist ein Epilog, in dem er gängige Frauen- und Männerbilder in einem intertextuellen und performativen Spiel nicht nur in Frage stellt, sondern etwa den bei Lessing als problematisch erkannten Einschränkungen weiblicher Handlungsspielräume eine positive Alternative entgegensemmt. Kotzebue nutzt dabei die in den 1770er Jahren im Vergleich zur Praxis der Berufs- und Liebhabertheater antiquierte Konvention des studentischen Liebhabertheaters, Mädchen und Frauen durch *boy actors* darstellen zu lassen, und wendet sie, ihre Performativität bedenkend, zu einem theatalisch-intertextuellen Spiel mit progressiver Stoßrichtung um.

Ein besonderer Reiz von Kotzebues Rede-Nachspiel dürfte in der Tat darin bestanden haben, dass der Sprecher hinter der ‚Schauspielerin‘ von Röschen

die Emilia-Rede zur Wiedereröffnung der Bühne. Für die Leserinnen und Leser der Zeitschrift mochte diese Reihenfolge sinnvoller erscheinen, möglicherweise spiegelt sie jedoch nicht die tatsächliche Chronologie wider. Zur Einordnung des Emilia-Prologs siehe Jakob: Pro- und Epiloge, S. 88: Hier wird die Figur Emilia ‚fest in die Dramaturgie des Mitleids eingebunden‘, am Ende sollen sich Publikum wie Theaterakteure in einem ‚theater-therapeutisch anmutenden Akt‘ des gemeinsamen Weinens zusammenfinden. Kotzebues Autorschaft wird von Jakob nicht genannt.

selbst ein junger Mann war, den man für die Aufführung in Mädchenkleider gesteckt hatte und auf dessen phänomenalen Leib die Rede durch Elemente des Illusionsbruchs aufmerksam machte. Die Zuschauerinnen und Zuschauer im Liebhabertheater wurden dadurch subtil dazu angehalten, die Differenz zwischen Rolle und Körper mit zu bedenken, wenn Röschen/Schauspielerin/Schauspieler kritisch über junge Männer sprach, die mit der Heirat zu blutleeren Ehemännern wurden. In dieser Hinsicht handelt es sich auch um den spielerisch vorgetragenen und auf die Zukunft weisenden Vorsatz der Selbstbildung, wird die Kritik doch von einem vorgetragen, der sich zum Zeitpunkt des Redevortrags noch nicht im Heiratsalter befindet. Die Voraussetzung für die Übernahme weiblicher Rollen durch junge männliche Schauspieler bestand ja gerade darin, dass diese noch nicht alle sichtbaren Zeichen von Männlichkeit aufwiesen. Zugleich erhielt eine solche, aus dem Mund eines heranwachsenden Mannes ausgesprochene Kritik mehr Gewicht, da sie tradierte Männlich- und Weiblichkeit konzepte nicht nur aus der Perspektive des Mädchens in der Bühnen- und Epiloghandlung, sondern gleichzeitig aus durch den sie vorstellenden männlichen Part und damit durch eine im Geschlechtersystem mächtigere Position artikulierte. Für Leser*innen des Epilogs in den Theaterzeitschriften waren freilich diese, mit der konkreten Aufführung verbundenen Implikationen nur dann entschlüsselbar, wenn ihnen bewusst war, dass es sich um ein studentisches Liebhabertheater handelte. Davon allerdings darf man angesichts der engen Kreise, in denen sich das Theaterspiel und die Rezeption von Theaterzeitschriften in den 1770er Jahren vollzog, durchaus ausgehen.

Mit der subtilen Betonung der Differenz zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper verwies Kotzebue auch auf den Konstruktionscharakter von Männlichkeits- und Weiblichkeitstypen und dem Theater als einem Raum, in dem sich solch starre (binäre) Geschlechtsordnungen performativ herstellen, aber zugleich unterlaufen lassen: In einer solch gleichsam metapoetischen Perspektive definiert er Theater trotz und aufgrund seiner Konventionen als einen Ort der Aufklärung und Freiheit. Kotzebue nutzte ihn in einer unterhaltenden, reizvollen, die Illusion durchbrechenden, die Wirklichkeit zugleich poetisierenden Form.

»DIE GESETZE DER WELT SIND WÜRFELSPIEL WORDEN« –
NARZISSTISCHE MODI DER KONFLIKTVERARBEITUNG
IN SCHILLERS »DIE RÄUBER«

Abstracts

Im Beitrag wird dafür argumentiert, dass es sich bei Schillers Karl Moor um eine Figur mit einem narzisstischen Persönlichkeitsstil handelt. Das lässt sich erstens auf Schillers Interesse an der menschlichen Psyche zurückführen. Im Rekurs auf das anthropologische Wissen seiner Zeit führt er eine Figur vor, deren Modi der Konfliktverarbeitung erst später – mit der Herausbildung des psychoanalytischen Denkens – als narzisstisch definiert werden.

Dass Karl als Narzisst konzipiert ist, lässt sich zweitens aus problemgeschichtlicher Perspektive beschreiben. Im Zuge der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollziehenden soziostrukturrellen Modernisierungsprozesse geht die Identität des Subjekts nicht länger aus seiner Inklusion in eine feste soziale Umwelt hervor. Vielmehr gilt es, die eigene Individualität selbstbestimmt hervorzubringen und durch intersubjektive Bestätigung zu stabilisieren. Diese Grundparadoxie – das Streben nach Autonomie bei gleichzeitigem Bedürfnis nach Anerkennung – ist laut der psychoanalytischen Forschung für den Narzissmus auf intrapsychischer Ebene kennzeichnend und wird nun auch auf sozialer Ebene virulent.

The article argues that Schiller's Karl Moor is a character with a narcissistic personality style. Firstly, this can be traced back to Schiller's interest in the human psyche. With recourse to the anthropological knowledge of his time, he presents a character whose modes of conflict processing are only later – with the development of psychoanalytical thinking – defined as narcissistic.

Secondly, the fact that Karl is conceived as a narcissist can be described from a problem-historical perspective. In the course of the socio-structural modernization processes that took place in the 18th century, the identity of the subject no longer emerged from his inclusion in a fixed social environment. Rather, it is a matter of creating one's own individuality in a self-determined way and stabilizing it through intersubjective confirmation. According to psychoanalytical research, this basic paradox – the striving for autonomy and the simultaneous need for recognition – is characteristic of narcissism on an intrapsychic level and is now also becoming virulent on a social level.

Bekanntermaßen hat sich Schiller für die »Abgründe, vor denen das geniale Individuum mit seiner labilen Psyche steht«,¹ stark interessiert. Das thematisiert er

¹ Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 1, München 2000, S. 145.

explizit in der Vorrede zu seiner Schauspielfassung der *Räuber*, wenn er erklärt, dass er sich beim Schreiben der »dramatischen Methode« bedient habe, »die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen«, um das »Laster [...] mit samt seinem ganzen innern Räderwerk² zu entfalten. Dabei sind ihm umfassende wissenschaftliche Kenntnisse im Bereich der Anthropologie und der Psychologie in der Karlsschule vermittelt worden.³ Vor diesem Hintergrund hat sich die Forschung intensiv mit der psychischen Disposition der beiden Protagonisten auseinandergesetzt und insbesondere Karl Moor seelische Erkrankungen attribuiert. So hat er für Michael Hofmann und Walter Hinderer manisch-depressive Züge,⁴ während ihn Matthias Luserke-Jaqui und Gert Sautermeister als Narzissten identifizieren.⁵ Diese Befunde müssen allerdings vage bleiben, weil die Autoren ausschließlich alltagspsychologisch argumentieren.

Im Unterschied dazu wird im Folgenden dafür argumentiert, dass es sich bei Karl Moor tatsächlich um eine Figur mit einem narzisstischen Persönlichkeitsstil handelt. Um diese *erste These* zu verifizieren, wird zunächst der Begriff des Narzissmus mit Blick auf die intersubjektive Psychoanalyse und die medizinische Psychopathologie definiert, bevor die Figur als Narzisst profiliert wird. Dabei geht es dezidiert nicht darum, sie zu stigmatisieren oder zu pathologisieren.⁶ Vielmehr soll gezeigt werden, dass sich Karls Erleben und Handeln vor dem

2 Friedrich Schiller, Vorrede zu den ›Räubern‹, in: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2, Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe. Kleine Dramen, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 15–19, hier S. 15, 16.

3 Vgl. u. a. Wolfgang Riedel, Die Aufklärung und das Unbewusste. Die Inversionen des Franz Moor, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 198–220; Wolfgang Riedel, Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ›Philosophischen Briefe‹, Würzburg 1985.

4 Vgl. Michael Hofmann, Schiller. Epoche – Werk – Wirkung, München 2003, S. 47; Walter Hinderer, Die Räuber, in: Interpretationen. Schillers Dramen, Stuttgart 1992, S. 11–56, hier S. 45.

5 Vgl. Gert Sautermeister, Die Seele bei ihren geheimsten Operationen ertappen, in: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium, hg. von Thomas Metscher und Christian Marzahn, Köln, Weimar 1991, S. 311–340. Auch Gerhard Oberlin beschreibt Karl als Narzissten (vgl. Gerhard Oberlin, »Wenn die Kultur ausartet«. Die Mechanik des Bösen in Schillers ›Räubern‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 107–133). Er ist der Einzige, der im Rekurs auf psychoanalytische Theorien argumentiert, wobei er sich, im Unterschied zu diesem Beitrag, aber nicht auf die intersubjektive Psychoanalyse bezieht.

6 Im Beitrag wird der Narzissmus als Persönlichkeitsstil begriffen. Darunter werden spezifische, nicht zwingend pathologische Denk-, Wahrnehmungs-, Reaktions- und Interaktionsmuster verstanden, die sich mit dem psychiatrischen diagnostischen Manual DSM erfassen lassen. Den Narzissmus als Persönlichkeitsstil zu definieren, erscheint deshalb geboten, weil die Übergänge zwischen einem Persönlichkeitsstil und einer Per-

Hintergrund der als Bezugsrahmen fungierenden Narzissmustheorien präziser beschreiben lässt, was eine differenziertere Lesart, insbesondere der Vater-Sohn-Beziehung und des Dramenendes, ermöglicht.

Dass der Grafensohn einen narzisstischen Persönlichkeitsstil aufweist, lässt sich auf Schillers Interesse an der menschlichen Psyche zurückführen, so die *zweite These*. Mit Karl führt er eine Figur mit interindividuellen Modi der Konfliktverarbeitung vor, die erst später – mit der Herausbildung des psychoanalytischen Denkens – als narzisstisch definiert werden.

Dass Karl als Narzisst *›avant la lettre‹* konzipiert ist, lässt sich darüber hinaus problemgeschichtlich, nämlich als Reaktion auf die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollziehenden sozistrukturellen Modernisierungsprozesse deuten, so die *dritte These*. Das ist durch eine Änderung des Blickwinkels möglich und zwar dann, wenn man den Narzissmus nicht – wie die intersubjektive Psychoanalyse – als konstanten Persönlichkeitsstil eines Subjekts, sondern aus soziologischer Perspektive als »dynamisches Reaktionsmuster auf äußere Umstände«⁷ begreift. Die verändern sich im späten 18. Jahrhundert im Zuge der Umstellung von einer stratifikatorischen hin zu einer funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung. Damit geht die Identität des Subjekts nicht länger aus seiner Inklusion in eine feste soziale Umwelt hervor. Vielmehr gilt es fortan, die eigene Individualität selbstbestimmt hervorzubringen und durch intersubjektive Anerkennung zu stabilisieren. Diese Grundparadoxie – das Streben nach Autonomie bei gleichzeitigem Bedürfnis nach sozialer Anerkennung – ist laut der psychoanalytischen Forschung für den Narzissmus auf intrapsychischer Ebene kennzeichnend und wird nun auch auf sozialer Ebene virulent. Das wird in den *Räubern* anhand der Karl Moor-Figur problematisiert.

1. Was ist Narzissmus? Psychoanalytische Theorie und diagnostische Merkmale

Der Begriff des Narzissmus ist zuerst von Sigmund Freud aus triebtheoretischer Perspektive definiert worden. Das Verständnis davon hat sich seitdem geändert. Grund dafür ist die *›intersubjektive Wende‹*, die sich in der Denkschule der Psychoanalyse seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts vollzogen hat. Im Un-

sönlichkeitssstörung fließend sind und weil das, was als Störung, mithin als pathologisch gilt, einem historischen Wandel unterworfen ist.

⁷ Carolin Amlinger, Oliver Nachtwey, *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*. Frankfurt a. M. 2022, S. 169.

terschied zu Freud, der sich das Wesen des Menschen grundsätzlich monadisch vorgestellt und seine Triebtheorie daher intrapsychisch ausgerichtet hat,⁸ besteht in der heutigen Forschung Einigkeit in der Überzeugung, dass sich die menschliche Psyche in der Interaktion mit anderen ausbildet. Dieser Paradigmenwechsel hat entscheidende Impulse von der (Sozial-)Philosophie erhalten, so etwa von Georg Wilhelm Friedrich Hegels und Axel Honneths Anerkennungstheorien, außerdem von George Herbert Meads Identitätskonzeption. An ihre Überlegungen schließen die meisten psychoanalytischen Theorien zum Narzissmus an. Trotz unterschiedlicher Akzentuierungen herrscht Konsens darüber, dass sich die menschliche Psyche in der Interaktion mit anderen ausbildet. Über die Differenz zu anderen erfährt sich das Subjekt als autonom und einzigartig. Dabei kann es nur dann eine »positive[!] Selbstbeziehung«⁹ entwickeln,¹⁰ wenn es in einem gegenseitigen Anerkennungsverhältnis steht.

Mit Honneth lässt sich Anerkennung als ein Prozess beschreiben, in dem das anerkennende Subjekt seinem Gegenüber einen »Wert einräumt, der die Quelle von legitimen Ansprüchen ist, die der eigenen Selbstliebe Abbruch tun.«¹¹ Das Gegenüber wird folglich anerkannt, wenn es vom Subjekt als autonome Person geachtet wird, so dass es auf alle Handlungen verzichtet, die das Resultat einfacher egozentrischer Impulse sind. Ein eigener »Wert« wird dem Subjekt ferner dann zuerkannt, wenn es für bestimmte individuelle »Eigenschaften und Fähigkeiten«¹² wertgeschätzt wird. Reziprok muss das Anerkennungsverhältnis deswegen sein, weil das Subjekt nur so in »einen lebendigen Kontakt mit der Außenwelt, in ein gegenseitiges Verstehen und gemeinsames Fühlen«,¹³ kommt.

Vor diesem Hintergrund gilt die Ausbildung von Identität als Balanceakt, und zwar deshalb, weil das Subjekt sein Bedürfnis nach Unabhängigkeit mit dem nach Anerkennung in Einklang bringen muss. Das gelingt, wenn das Subjekt einen stabilen Selbstwert entwickelt, mit dem Psychologen Martin Alt-

8 Vgl. Stephen A. Mitchell, Bindung und Beziehung. Auf dem Weg zu einer relationalen Psychoanalyse, Gießen 2003.

9 Axel Honneth, Kampf um Anerkennung. Zur Grammatik sozialer Konflikte, Frankfurt a. M. 1994, S. 278.

10 Darunter versteht Honneth »eine Art von nach innen gerichtete[m] Vertrauen [...], das dem Individuum Sicherheit sowohl in seiner Bedürfnisartikulation als auch in der Anwendung seiner Fähigkeit schenkt« (ebd., S. 278 f.).

11 Axel Honneth, Unsichtbarkeit. Über die moralische Epistemologie von ›Anerkennung‹, in: Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität, Frankfurt a. M. 2003, S. 22.

12 Axel Honneth, Kampf um Anerkennung, S. 277.

13 Jessica Benjamin, Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, Basel³ 2004, S. 54.

meyer definiert als »reflexive und in Interaktionsmustern der Anerkennung erworbene [...] Selbstachtung, in der das Gefühl des eigenen Werts mit dem Beachtet- und Geachtetwerden durch andere zusammenfließ[en]«.¹⁴ Hat das Subjekt einen stabilen Selbstwert, wird es zwischen den beiden Polen – der Bezugshet auf andere und dem Wunsch nach Autonomie – oszillieren können. In dem Wissen, vom Gegenüber als unabhängiges Subjekt anerkannt und geschätzt zu werden, kann es sich von dessen Bestätigung abhängig machen.¹⁵

Ein narzisstischer Persönlichkeitsstil wird aus Sicht der intersubjektiven Psychoanalyse dann ausgebildet, wenn das Subjekt keinen stabilen Selbstwert besitzt, etwa infolge von Missachtungserfahrungen. In dem Fall ist die Balance zwischen dem Bedürfnis nach Autonomie und dem nach Anerkennung gestört. Das führt dazu, dass das Subjekt seine Abhängigkeit von anderen zu leugnen sucht, um sich vor negativen Emotionen zu schützen. Zugleich hat es aufgrund der erfahrenen Missachtung ein verstärktes Anerkennungsbedürfnis. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Narzissmus aus Sicht der intersubjektiven Psychoanalyse als Ringen um Anerkennung bei gleichzeitiger Demonstration der eigenen Autonomie definieren. Dabei müssen laut der aktuellen Auflage des DSM-5¹⁶ – dem international gebräuchlichen Klassifikationssystem psychischer Störungen – die meisten der folgenden Merkmale erfüllt sein, um einem Subjekt einen narzisstischen Persönlichkeitsstil attribuieren zu können:

Grundlegend ist zunächst eine starke Selbstidealisation, durch die das Subjekt das Gefühl der Abhängigkeit von anderen zu vermeiden und somit seinen brüchigen Selbstwert zu stabilisieren sucht. Das kommt in Fantasien von grenzenlosem Erfolg, unermesslicher Macht oder »idealer Liebe« zum Ausdruck, was dazu führen kann, dass sich die narzisstische Person »in vorteilhafter Weise mit berühmten oder privilegierten Menschen« vergleicht. In jedem Fall werden die eigenen Fähigkeiten und Leistungen regelmäßig überschätzt, was »prahlerisch und großspurig«¹⁷ wirkt.

Da die narzisstische Person meint, anderen durch bestimmte individuelle Qualitäten überlegen zu sein, ist sie häufig »neidisch auf andere« oder glaubt, »andere seien neidisch auf sie«.¹⁸ Darüber hinaus ist sie davon überzeugt, von

¹⁴ Martin Altmeyer, *Narzissmus und Objekt. Ein intersubjektives Verständnis der Selbstbezogenheit*, Göttingen 2000, S. 152.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁶ Vgl. *Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen – Textrevision – DSM-5-TR*, hg. von der American Psychiatric Association, dt. Ausgabe hg. von Peter Falkai und Hans-Ulrich Wittchen, Göttingen 2025.

¹⁷ Ebd., S. 1087.

¹⁸ Ebd., S. 1088.

»gewöhnliche[r] Menschen«¹⁹ nicht verstanden zu werden sowie von ihren Gegenübern übermäßige Bewunderung und eine »besonders bevorzugte Behandlung«²⁰ erwarten zu können. Um sich selbst aufzuwerten, hat sie zugleich eine chronische Neigung, andere durch verächtliches oder herablassendes Handeln zu entwerten.

Für den Narzissmus ist ferner die Konzentration auf das Ego kennzeichnend. Das geht mit einem »Mangel an Empathie«²¹ einher. Narzisstische Beziehungen sind daher häufig ausbeuterisch. Bindungen werden nämlich nur dann eingegangen, wenn die Wahrscheinlichkeit besteht, die anderen für die eigenen Ziele instrumentalisieren zu können, wobei diese nicht als unabhängige Subjekte mit eigenen Ansprüchen und Rechten anerkannt werden; oder es werden Beziehungen geknüpft, in denen das Gegenüber von der narzisstischen Person glorifiziert wird, um über den idealisierten Wert, der ihm zugemessen wird, den eigenen Selbstwert zu stärken.

In der dritten Auflage des DSM-III-R von 1989 werden zwei weitere Merkmale narzisstischer Personen aufgeführt:²² Zum einen wird eine übertriebene Empfindlichkeit gegenüber Zurückweisung genannt, die mit heftigem Zorn oder mit Schamgefühlen beantwortet wird. Ferner wird darauf hingewiesen, dass die Vorstellung von der eigenen Grandiosität von heftigen Gefühlen der Unsicher-

19 Ebd., S. 1087.

20 Ebd., S. 1088.

21 Ebd.

22 Vgl. Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen DSM-III-R, hg. von der American Psychiatric Association, deutsche Bearb. und Einführung von Hans-Ulrich Wittchen, Göttingen 1989. Dass im DSM-III-R Merkmale genannt werden, die im DSM-5-TR nicht mehr aufgeführt werden, zeigt, dass die wissenschaftliche Diskussion um die Konzeptualisierung des Narzissmus noch nicht abgeschlossen ist. Das gilt für alle spezifischen Persönlichkeitsstörungen, so auch für die paranoide, die schizoide u. a. Daher werden sie im ICD-11 (2022), dem Diagnosehandbuch der Weltgesundheitsorganisation, auch nicht mehr einzeln aufgeführt. Hier findet sich nur noch die allgemeine Diagnose »Persönlichkeitsstörung« inklusive zahlreicher Kriterien, anhand derer sie diagnostiziert und ihr Schweregrad bestimmt werden kann. Der Wechsel von einem kategorialen hin zu einem dimensionalen Klassifikationssystem wird damit begründet, dass sich nicht alle etablierten Persönlichkeitsstörungen immer klar voneinander und von psychischer Normalität abgrenzen lassen. Im Unterschied dazu hält die DSM-5-Task-Force aber an den etablierten Persönlichkeitsstilen respektive -störungen fest, zumal das in der psychotherapeutischen Praxis nach wie vor gängig ist.

Auch wenn über die entscheidenden Leitsymptome des narzisstischen Persönlichkeitsstils nach wie vor debattiert wird, können die im DSM genannten Merkmale als heuristisches Hilfsmittel dienen, um literarischen Figuren mit psychologischer Tiefe einen narzisstischen Persönlichkeitsstil attribuieren zu können.

heit oder Minderwertigkeit abgelöst werden kann, wenn der eigene Selbstwert, etwa durch ausbleibende Bewunderung, bedroht wird. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, dass die narzisstische Person zwischen Gefühlen von vollkommener Überlegenheit und völliger Wertlosigkeit hin- und herschwankt.

2. Karl Moor – der narzisstische Rebell

Wie skizziert, lässt sich ein narzisstischer Persönlichkeitsstil auf Missachtungserfahrungen zurückführen. Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden zuerst das Verhältnis zwischen Karl Moor und seinem Vater beleuchtet, bevor die Figur als narzisstischer Rebell profiliert wird. Dabei wird die These vertreten, dass der alte Moor seinem Sohn keine Anerkennung entgegenbringt. Das mag überraschen, gilt Karl im Drama doch als sein geliebtes »Schoßkind«.²³ Allerdings bezeichnet Schiller den Grafen Moor schon auf dem Theaterzettel zur Uraufführung als »Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder«.²⁴ Inwiefern trägt er aber Schuld an Karls ›Elend‹?

Erstens ist er ein »Verzärtler«,²⁵ so heißt es auf dem Theaterzettel. Wie Franz berichtet, sind Karl in seiner Kindheit keine Grenzen gesetzt worden. Während sich die Familie daheim »mit frommen Gebeten, und heiligen Predigtbüchern«²⁶ beschäftigt hat, streunte Karl im Freien herum, wo er ausschließlich seiner individuellen Bedürfnisbefriedigung nachgegangen ist. Solch eine antiautoritäre Erziehung problematisiert Schillers Karlsruhlehrer Jacob Friedrich Abel in seiner *Rede, über die Entstehung und die Kennzeichen grosser Geister* (1776). Laut ihm können sich die dem genialischen Subjekt qua Geburt gegebenen Kräfte – das Erkenntnisvermögen, die Empfindungsfähigkeit, die Imaginations- sowie die Erinnerungskraft – nur dann richtig ausbilden, wenn sie durch Erziehungsinstanzen in die richtigen Bahnen gelenkt und harmonisch ausgebildet werden. Im andern Fall »sind grosse Wirkungen der Seele nie zu erwarten«,²⁷ so Abel.

²³ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 2, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe. Kleine Dramen*, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 20–160, hier S. 28.

²⁴ Christian Grawe, Friedrich Schiller. »Die Räuber«. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 2009, S. 177.

²⁵ Ebd., S. 177.

²⁶ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 22.

²⁷ Jacob Friedrich Abel, *Rede über die Entstehung und die Kennzeichen grosser Geister*, in: Ders.: *Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsruhlehrer (1773–1782)*. Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie, hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 181–219, hier S. 195.

Dass das Kind eine ihm Grenzen setzende Autorität braucht, ist auch Konsens der heutigen Narzissmusforschung. Aus ihrer Sicht muss das Kind lernen, seine infantilen Omnipotenzphantasien »dem Realitätsprinzip zu unterstellen«.²⁸ Sonst wird es glauben, autonom agieren zu können und nicht wissen, wie es mit seiner »Abhängigkeit von unabhängig existierenden Anderen«²⁹ umgehen soll.

Genau das trifft auf Karl zu. Davon zeugt sein erster Auftritt, der mit einer »Pauschalanklage[]«³⁰ gegen die Durchschnittsmenschen seines »Tintenklecksenden Sekulum[s]«³¹ beginnt. Schnell wird deutlich, dass seiner kulturkritischen Schmährede eine private Kränkung zugrunde liegt, gipfelt sie doch in dem Ärger darüber, dass sich seine Gläubiger mit Geldforderungen an ihn gerichtet haben und ihm trotz seiner »Bitte[n]«, »Schwüre« und »Tränen«³² keinen Zahlungsaufschub gewähren wollten. Vor Wut »auf den Boden stampfend«³³ macht er ihre penible Orientierung an den herrschenden Gesetzen für seine Notlage verantwortlich. Dass sich Karl von den legitimen Forderungen seiner Gläubiger brüskiert fühlt, spricht dafür, dass er nicht gelernt hat, andere als von ihm unabhängige Subjekte mit eigenen Ansprüchen und Rechten anzuerennen – ein erster Hinweis auf seinen narzisstischen Persönlichkeitsstil.

Genau umgekehrt wird Karl aber auch von seinem Vater nicht als autonomes Gegenüber anerkannt. Für die Vater-Sohn-Beziehung ist nämlich *zweitens* kennzeichnend, dass der alte Moor seinen Sohn als Erweiterung seiner selbst betrachtet. So geht er davon aus, dass es Karls Pflicht sei, ihm Ehre zu machen. Aus diesem Grund beginnt er »bitterlich«³⁴ zu weinen, als Franz ihn über Karls Untaten in Leipzig informiert. Dabei gelten seine Tränen nicht dem auf Abwege geratenen Sohn, sondern ausschließlich sich selbst: Durch Karl sieht er seinen »ehrliche[n] Name[n]« beschmutzt und seine »Aussichten« und »goldenen Träume«³⁵ zerstört.

Die hohen väterlichen Erwartungen sind *drittens* mit einer starken Idealisierung Karls verbunden. So verehrt der alte Moor seinen Erstgeborenen als genialischen ›Universalkopf‹ in der Erwartung, dass er einmal »zu einem großen

28 Paulina F. Kernberg, Narzisstische Persönlichkeitsstörungen in der Kindheit, in: *Narzissmus. Grundlagen – Störungsbilder – Therapie*, bearb. von Otto F. Kernberg und Hans P. Hartmann, München 2006, S. 570–601, hier S. 580.

29 Jessica Benjamin, *Die Fesseln der Liebe*, S. 68.

30 Gerhard Oberlin, »Wenn die Kultur ausartet«, S. 120.

31 Friedrich Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel*, S. 30.

32 Ebd., S. 32.

33 Ebd., S. 32.

34 Ebd. 22.

35 Ebd., S. 22 f.

großen Manne«³⁶ und aufgrund seines Nachruhms unsterblich werden wird. Dass Karl aber keineswegs ein »Nachstrahl der Gottheit«³⁷ ist, wie sein Vater und seine Geliebte Amalia meinen, machen die ersten beiden Szenen des Dramas deutlich. Hier berichten Franz und Spiegelberg, dass Karl Schulden angehäuft hat – laut Franz sind es 40.000 Dukaten.³⁸ Auch wenn Franz übertreiben sollte, bleibt es eine erkleckliche Summe, die Karls Gläubiger nun von ihm zurückfordern. Darauf hinaus hat er sich zahllose Male duellierte und aus Rachsucht fast einen Bürgerkrieg ausgelöst. Deswegen wird er laut Franz nun steckbrieflich gesucht. Das scheint keine Lüge zu sein, erklären Grimm und Roller doch in der sächsischen Schenke, dass sie alle gesucht werden und jeden Augenblick verhaftet werden könnten.³⁹

Es sollte deutlich geworden sein, dass Karl von seinem Vater keine »wahre« Anerkennung erfährt; denn zum einen wird er von ihm als Erfüllungsgehilfe für die eigenen Wünsche und nicht als autonomes Subjekt betrachtet; und zum anderen wird er von ihm nicht in seiner Individualität wertgeschätzt, sondern glorifiziert und somit auf die vom Vater geschätzten Aspekte seines Selbst reduziert.

Laut der heutigen Narzissmusforschung bleiben Kinder, die auf diese Weise »depersonalisiert«⁴⁰ werden, »emotional ungesättigt«,⁴¹ so dass sie keinen stabilen

³⁶ Ebd., S. 23.

³⁷ Ebd., S. 123.

³⁸ Laut Frank Berger entspricht ein Dukat etwa 2,5 Talern (vgl. Frank Berger, *Das Geld der Dichter in Goethezeit und Romantik. 71 biografische Skizzen über Einkommen und Auskommen*, Wiesbaden 2020, S. 319). »Das Existenzminimum einer fünfköpfigen Familie im Deutschland der Goethezeit lag bei etwa 85 Talern« – das sind etwa 34 Dukaten. »Das Durchschnittseinkommen setzt Berger bei 200 Talern pro Jahr an, den «(relative[n]) Reichtum [...] bei 500 Talern bzw. 200 Dukaten. Dabei handelt es sich allerdings um einen »bescheidene[n] Wohlstand, wirklich reich war man damit nur als alleinstehende Person, wenn man in Rechnung stellt, dass die Studienkosten eines Sohnes schon mit 200 Talern zu Buche schlugen« (ebd., S. 326). »Der wirkliche Reichtum begann in einer anderen Größenordnung, in etwa dem Doppelten« (ebd., S. 14) der hier genannten Beträge.

»Nur selten wird Reichtum in Dramen und Romanen konkret beziffert. [...] Im bürgerlichen Trauerspiel konnte man »auf eine honnette Art« 1779 eine Haushaltung mit Kindern führen, wenn zu einem Vermögen von 10.000 Talern noch ein Amt von 600 bis 700 Talern hinzukam. Dies ergab einschließlich der Zinseinkünfte knapp 1000 Taler im Jahr« (ebd., S. 327) – das sind etwa 400 Dukaten. Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei den von Karl Moor gemachten Schulden in Höhe von 40.000 Dukaten bzw. 100.000 Talern um eine extrem hohe Summe.

³⁹ Vgl. Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 37.

⁴⁰ Vgl. Donald B. Rinsley, Overview of Borderline and Narcissistic Disorders. Presented at meeting of Association of Adolescent Psychiatry, Washington 1988.

⁴¹ Paulina F. Kernberg, *Narzissstische Persönlichkeitsstörungen in der Kindheit*, S. 572.

Selbstwert entwickeln. Um sich vor daraus resultierenden negativen Emotionen zu schützen, identifizieren sie sich ausschließlich mit dem von den Eltern geschätzten idealen Selbst, so dass sie ein übertriebenes Gefühl von der eigenen Wichtigkeit und somit einen narzisstischen Persönlichkeitsstil ausbilden. Das gilt auch für Karl Moor, so die im Folgenden zu verifizierende These.

Dass Karl keinen stabilen Selbstwert besitzt, folglich (ihm unbewusste) Selbstzweifel hat, kommt in der zweiten Szene des ersten Akts zum Ausdruck. Hier erwartet er den Vergebungsbrief des Vaters. Die Selbstsicherheit, mit der er Spiegelberg verkündet, dass dessen »Verzeihung« schon innerhalb der »Stadtmauren«⁴² sei, wird dadurch konterkariert, dass er zu zittern beginnt, als er erfährt, dass Schwarz mit dem ersehnten Brief auf dem Weg zu ihm ist.⁴³

Aus historischer Perspektive lässt sich Karls Zittern mit Johann Georg Sulzer als Ausdruck von Selbstzweifeln deuten. Laut Sulzer, dessen philosophische Schriften Schiller auf der Karlsschule kennengelernt hat, setzen sich frühkindliche Erfahrungen in der Seele fest. Sie können im Subjekt Affekte auslösen, die sich der Kontrolle seines Bewusstseins entziehen und die es dazu bringen, gegen die Bestrebungen des eigenen Willens zu handeln.⁴⁴ Auch wenn sich Karl selbstsicher präsentiert, lässt sich sein Zittern als Zeichen von Unsicherheit darüber deuten, ob er der Gnade des Vaters wirklich wert ist. Dafür spricht auch, dass sich sein Gesicht »wie die Wand«⁴⁵ verfärbt, noch bevor er den Brief überhaupt gelesen hat, nämlich als er den Brief öffnet und Franz' Handschrift erkennt.⁴⁶

In der intersubjektiv argumentierenden Narzissmusforschung herrscht Konsens darüber, dass Menschen mit einem narzisstischen Persönlichkeitsstil ihre Abhängigkeit von anderen zu leugnen suchen, um sich angesichts ihres instabilen Selbstwerts vor negativen Emotionen zu schützen. Auch das trifft auf Karl

⁴² Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 37.

⁴³ Roller fragt Moor, ob er zittere. Das wird von Karl verneint, allerdings mehrmals hintereinander, wodurch der Eindruck entsteht, dass Karl sehr wohl zittert und sich durch die Verneinung zu beruhigen sucht (vgl. ebd., S. 37).

⁴⁴ Vgl. Johann Georg Sulzer, *Vermischte philosophische Schriften*, Leipzig 1773, S. 99.

⁴⁵ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 37.

⁴⁶ In der Trauerspielfassung wird Karls Unsicherheit darüber, ob er der Verzeihung des Vaters wert ist, expliziter zur Darstellung gebracht. Hier geht er in der Schenke »*unmutig auf und nieder*«, hält sich »*die Hand vor die Brust*« und spricht zu sich: »Knabe! Knabe! Wie dir's hier klopft! – Wein! Wein! Ich brauche heut meinen Mut zwiefach – sei's zur Freud' oder zur Verzweiflung.« (Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Trauerspiel, in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 2, *Die Räuber*. Fiesko. Kabale und Liebe. Kleine Dramen, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 183–292, hier S. 197.)

zu. Das kommt zum einen in dem von ihm beschworenen Ideal der »Freiheit«⁴⁷ von allen zivilisatorischen Zwängen zum Ausdruck; davon zeugt zum anderen seine Entscheidung, in Leipzig fernab vom Elternhaus zu studieren. Dabei ist auffällig, dass Karl in Anwesenheit seiner Kommilitonen ausschließlich abschätzig über seinen Vater urteilt. So erinnert ihn Spiegelberg: »Weißt du noch wie tausendmal du die Flasche in der Hand den alten Filzen hast aufgezogen, und gesagt: Er soll nur drauf los schaben und scharren« – das heißt sein Geld zusammenhalten wollen – »du wollest dir dafür die Gurgel absaufen. – Weißt du noch?«⁴⁸ Auch wenn sich Karl im Nachhinein von seinen Diskreditierungen distanziert, wird deutlich, dass er sich über die Abwertung des Vaters der eigenen Autonomie zu versichern sucht. Bezeichnenderweise regt sich sein Wunsch, nach Hause zurückzukehren, erst als er – vollkommen verschuldet und in Sachsen steckbrieflich gesucht – in die Gefahr gerät, verhaftet und juristisch verurteilt zu werden, wodurch sein grandioses Selbst bedroht wird. Die Möglichkeit, für die eigenen Taten geradezustehen, zieht Karl nicht in Betracht.⁴⁹ Stattdessen erwartet er die väterliche Rettung in der Überzeugung, sie aufgrund der eigenen Besonderheit verdient zu haben. In diesem Zuge weicht die Verachtung des Vaters einer plötzlichen Idealisierung des Lebens im »Schatten« der »väterlichen Haine«.⁵⁰ Mit der Psychoanalytikerin Jessica Benjamin ließe sich die These aufstellen, dass Karl seinen gefährdeten Selbstwert dadurch zu stabilisieren sucht, dass er sich mit den Wünschen seines Vaters identifiziert, um sich trotz seiner Willfährigkeit als souverän erfahren zu können.⁵¹

47 Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 32.

48 Ebd., S. 34.

49 Dass Karl die negativen Aspekte seines Selbst nicht akzeptiert und daher unfähig ist, die Verantwortung für seine kriminellen Taten zu übernehmen, wird im Handlungsverlauf mehrfach vorgeführt, so auch in der zweiten Szene des dritten Akts. Hier wünscht sich Karl zurück in den Mutterleib und in die »Elisiums Szenen [s]einer Kindheit« (ebd., S. 99). In diesen Regressionsfantasien manifestiert sich seine Sehnsucht nach einer »naiven«, mithin vorreflexiven Existenzform, in der das Subjekt noch ganz mit den Eltern identifiziert ist, somit noch kein Bedürfnis nach Autonomie und Anerkennung kennt und aller Verantwortung für die eigenen Taten enthoben ist.

Diese Sehnsucht kollidiert mit Karls Lebensrealität, in der er sich als Räuberhauptmann vieler Verbrechen schuldig gemacht hat. Damit hadernd, stilisiert er sich zum »heulende[n] Abbadonna« (ebd., S. 98), dem Engel aus Friedrich Gottlieb Klopstocks *Messias*, der seinen Abfall von Gott bereut. Anstatt aber wirklich Reue zu zeigen und sich der Justiz auszuliefern, erklärt er der Räuberbande nur wenig später, sie »niemals verlassen« (ebd., S. 100) zu wollen. Vor diesem Hintergrund werden Karls Selbstzweifel von den Räubern als »Paroxismus« (ebd., S. 99), als Fieberanfall, gewertet.

50 Ebd., S. 37.

51 Vgl. Jessica Benjamin, *Die Fesseln der Liebe*, S. 49; vgl. außerdem Martin Altmeyer, *Narzissmus und Objekt*, S. 160.

Dass Karl auf die Hilfe und Vergebung des Vaters hofft, anstatt sich für seine Verfehlungen vor dem Gesetz zu verantworten, macht zum einen deutlich, dass er nicht so autonom ist, wie er behauptet; zum anderen wird offenkundig, dass er – allen Unabhängigkeitsbekundungen zum Trotz – um die väterliche Anerkennung ringt.

Es sei festgehalten, dass Karl Moor insofern als narzisstisch kategorisiert werden kann, als für ihn das Ringen um Anerkennung bei gleichzeitiger Demonstration der eigenen Autonomie kennzeichnend ist. Darüber hinaus weist er alle im DSM-5-TR genannten Merkmale eines narzisstischen Persönlichkeitstyps auf, so etwa das abnorme Gefühl von der eigenen Wichtigkeit, wovon bereits sein erster Auftritt zeugt. Über das »schlappe Kastraten-Jahrhundert«⁵² schimpfend, vergleicht er sich selbst mit Arminius, und er prahlt damit, mit einem »Heer« von »Kerls« wie ihm dazu fähig zu sein, aus »Deutschland [...] eine Republik« zu machen, »gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster« sind.⁵³

Seine Selbstdidealisation nimmt im Handlungsverlauf groteske Formen an. So stilisiert er sich im fünften Akt zum Stellvertreter Gottes auf Erden, dazu berufen, Franz für seine Untaten mit dem Tod zu bestrafen. Als solcher segnet er die Räuber, die er dazu auserwählt, dem eigenen ›heiligen‹ Rache-Gebot zu folgen. So gebietet er ihnen: »Betet an vor dem, [...] der euch gewürdiget hat, die schrökliche Engel seines finstern Gerichtes zu sein! Entblößet eure Häupter! Kniest hin in den Staub, und stehet geheiligt auf!«.⁵⁴

Neben dem hier skizzierten übermäßigen Gefühl von der eigenen Grandiosität, das mit einer extremen Selbstüberschätzung sowie mit dem Bedürfnis einhergeht, von anderen vergöttert zu werden, beschäftigen Karl ferner Fantasien von unermesslichem Ruhm. Darauf verweist Schiller schon in der Vorrede zur Schauspielfassung der *Räuber*, wenn er Karl als Figur mit »enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit«⁵⁵ charakterisiert.⁵⁶ Zu Beginn des Dramas manifestiert sich das in seiner Schwärmerei für die »Helden des Altertums«,⁵⁷ mit denen er sich vergleicht,⁵⁸ aber auch mit seinen Räubereien strebt

⁵² Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 31.

⁵³ Ebd., S. 32.

⁵⁴ Ebd., S. 137.

⁵⁵ Friedrich Schiller, Vorrede zu den ›Räubern‹, S. 16.

⁵⁶ Auch in seinem Gedicht *Monument Moors des Räubers* attribuiert Schiller Karl Moor eine ›heisse Ruhmsucht‹, vgl. Christian Grawe, Friedrich Schiller, S. 179.

⁵⁷ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 31.

⁵⁸ Karl vergleicht sich mit Arminius, hat als Kind aber auch für »die Abenteuer des Julius Cäsar und Alexander Magnus« (ebd., S. 22) geschwärmt. In der sächsischen Schenke liest er die Biographien Plutarchs.

er nach Größe: So bezeichnet er sich selbst als »Rachschwert«⁵⁹ Gottes, wodurch er seine Gewalttaten zu veredeln sucht.

Von Karls Narzissmus zeugt außerdem seine ausbeuterische Beziehung zu den Räubern. Von ihnen erwartet er Bewunderung; er selbst zollt ihnen aber keine Anerkennung, betrachtet er sie doch nicht als autonome Individuen, sondern als »[e]llende Werkzeuge [s]einer grösseren Plane«.⁶⁰ Daher verhält er sich ihnen gegenüber wie ein Despot, der bedingungslosen Gehorsam fordert. Das kommt etwa in der an sie gerichteten rhetorischen Frage zum Ausdruck: »Wer überlegt, wann Ich befehle?«⁶¹ Keine Kritik an seiner Person duldet, instrumentalisiert er die Räuber für die eigenen Interessen, wobei er sie chronisch entwertet, indem er ihnen mit Verachtung und Herablassung begegnet, so etwa, wenn er ihnen erklärt: »Ihr seid nicht Moor. – Ihr seid heillose Diebe!«⁶²

Als Narzissten kennzeichnen Karl ferner seine leichte Kränkbarkeit sowie seine Unfähigkeit, mit Zurückweisungen umzugehen. Das manifestiert sich insbesondere in seiner Reaktion auf die (vermeintliche) Verstoßung aus dem Elternhaus. Darauf, dass sein Vater ihm jede Hilfe verweigert, er ihm somit als ein von ihm unabhängig existierender Anderer entgegentritt, ist er nicht gefasst. Maßlos gekränkt entbrennt er in Wut. Den aufkeimenden Gedanken, dass es sich bei der Abwendung des Vaters um »eine Täuschung«⁶³ handeln könnte, verfolgt er nicht weiter. Stattdessen ergeht er sich in blutrünstigen Rachefantasien.⁶⁴ Die »Reflexionskraft als vermittelnde Prüferin zwischen den Wünschen des Subjekts und den Versagungen der Umwelt hat sich bei Karl Moor offensichtlich nicht entwickeln können«,⁶⁵ weil ihm bis dato alle seine Wünsche erfüllt worden sind. Mit Abel ließe sich davon sprechen, dass sich deswegen die Kräfte seiner »Seele« nicht harmonisch ausgebildet haben, so dass seine »feurige Einbildungskraft den Verstand«⁶⁶ betäubt.

Wie für den narzistischen Persönlichkeitsstil kennzeichnend, wird Karls Überzeugung von der eigenen Großartigkeit mitunter von Minderwertigkeits-

59 Ebd., S. 82.

60 Ebd., S. 90.

61 Ebd., S. 82.

62 Ebd., S. 90.

63 Ebd., S. 44.

64 Vgl. ebd.

65 Matthias Luserke-Jacqui, Die Räuber. Ein Schauspiel (1781), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jacqui, Stuttgart, Weimar 2005, S. 1–45, hier S. 25.

66 Jacob Friedrich Abel, Rede, über die Entstehung und die Kennzeichen grosser Geister, S. 196.

gefühlen abgelöst, wenn sein Selbstwert durch ein mögliches Ausbleiben von Bewunderung bedroht wird. Das kommt beispielsweise im zweiten Akt zum Ausdruck, in dem Karl erfährt, dass seine Räuber bei der Befreiung Rollers Kinder, Frauen und Kranke umgebracht haben. Diese Untaten nimmt Karl, der sich selbst als Kämpfer für soziale Gerechtigkeit und die Räuber als Erweiterung seiner selbst begreift, als Gefährdung seines grandiosen Selbst wahr. Hat er sich zuvor noch selbstbewusst als despotischer Räuberhauptmann präsentiert, beschreibt er sich nun als »Knabe, [...] ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels«.⁶⁷ Von Scham- und Schuldgefühlen erfüllt, will er fortan kein Räuber mehr sein und sich »in irgend eine Kluft der Erde [...] verkriechen, wo der Tag vor [s]einer Schande zurücktritt«.⁶⁸

3. Karl Moor – ein geläuterter Held?

Die Forschung deutet *Die Räuber* bis heute »im Sinne eines Läuterungsdramas«⁶⁹ und zwar deswegen, weil Karl dem Räuberleben am Ende des Handlungsverlaufs entsagt und sich der Justiz ausliefert.⁷⁰ Allerdings ist durchaus irritiert zur Kenntnis genommen worden, dass Karls Schuldbeusstsein dadurch geschmäler wird, dass er seinem bevorstehenden Opfer Tod selbsttherlich »eine universale, heilsgeschichtliche Geltung«⁷¹ zuschreibt. Ferner ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass in Karls »pathetische Selbstinszenierung schrille Mißtöne dringen«, weil er »sich einer sozialen Ordnung ausliefert, deren institutionalisiertes Unrecht er zuvor aus guten Gründen verworfen hatte«.⁷²

Diese Ambivalenzen lassen sich auflösen, wenn man annimmt, dass es sich bei Karl nicht um eine dynamische, sondern um eine statische Figur mit einem narzisstischen Persönlichkeitsstil handelt. Für diese These sei im Folgenden mit Blick auf den fünften Akt argumentiert. Hier trifft Karl auf seinen tot geglaubten Vater, dem gegenüber er sich auffällig egozentrisch und empathielos verhält. So erhebt er sich über dessen Herzenswunsch, Franz zu vergeben, mit den Wor-

⁶⁷ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 82.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Matthias Luserke-Jacqui, *Die Räuber*, S. 40.

⁷⁰ Vgl. exemplarisch Hans Richard Brittnacher, *Die Räuber*, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, 344–372, hier S. 354. Gleichwohl liegen vereinzelte Beiträge vor, in denen Karls Läuterung bezweifelt wird, vgl. etwa John Guthrie, *Karl Moors satanische Rebellion*, in: Schillers Theaterpraxis, hg. von Peter-André Alt und Stefanie Hundehege, Berlin 2020, S. 124–137.

⁷¹ Matthias Luserke-Jacqui, *Die Räuber*, S. 40.

⁷² Peter-André Alt, Schiller, S. 27.

ten: »Nein, bei meiner grimmigen Seele. Das soll nicht sein. Ich will nicht haben«.⁷³ Auch wenn er von seiner Rachgier später abrückt, weil er von Schuldgefühlen übermannt wird,⁷⁴ behält sein eigenes Wohl höchste Priorität. Das zeigt sich in seinem gleichermaßen launischen wie despotischen Verhalten den Räubern gegenüber. Hat er sie zuvor mit der Aufgabe »geehrt«,⁷⁵ Franz lebend zu fassen, um ihn eigenhändig umzubringen, droht er ihnen nun – angesichts des sich nach Verzeihung sehndenden Vaters – mit Strafe, sollten sie seinem Befehl Folge geleistet haben.⁷⁶ Als die Räuber ihm nun erklären, Franz tot aufgefunden zu haben, hüpfst er »*froh empor*« – keinen Gedanken mehr an die Gefühle seines Vaters verschwendend; und er dankt dem »Lenker der Dinge« dafür, den Konflikt mit dem Bruder nun »überstanden«⁷⁷ zu haben.

Von Egozentrismus und mangelnder Empathie ist auch sein Verhalten gegenüber Amalia geprägt. Als die Räuber sie ihm als »superbe[n] Fang«⁷⁸ in den Wald bringen, begegnet er ihr mit schroffer Ablehnung. Grund dafür ist die Furcht, dass sie und sein Vater erfahren könnten, dass er ein Räuberhauptmann geworden ist. Dabei sorgt er sich weniger darum, die beiden durch diese Nachricht ins Unglück stürzen zu können, als darum, von ihnen nicht länger bewundert zu werden. Dafür spricht, dass er beide mit der schockierenden Nachricht über seine Räuberexistenz dezidiert zu töten versucht, anstatt sie möglichst schonend aufzuklären. So befiehlt er ihnen: »So vergeh dann, Amalia! – Stirb Vater! Stirb durch mich [...] – Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann.«⁷⁹

Nun könnte man einwenden, dass Karl sich in dieser Extremsituation so stark von seinen Affekten leiten lässt, dass er zur Reflexion und damit zur Überlegung, Amalia und seinem Vater die Nachricht von seiner Räuberexistenz behutsam beizubringen, unfähig ist. Immerhin rennt er nach dem Tod des Vaters »*wider eine Eiche*«⁸⁰ – ein Zeichen dafür, dass er seine Fassung und damit seine Verstandeskraft verloren hat. Dafür, dass er beide lieber tot sehen will als von ihnen missachtet zu werden, spricht aber der weitere Handlungsverlauf. Während der alte Moor nämlich tatsächlich stirbt – bezeichnenderweise in dem Mo-

73 Friedrich Schiller, Die Räuber. Ein Schauspiel, S. 151.

74 Auf Karls Schuldgefühle verweist der Nebentext. Hier wird erläutert, dass sich Karl vor den Räubern, die er mit der Ermordung von Franz beauftragt hat, »*zu verbergen*« sucht (ebd., S. 154).

75 Ebd., S. 137.

76 Vgl. ebd., S. 154.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 155.

80 Ebd., S. 156.

ment, in dem er sein Idealbild von Karl nicht länger mit der Realität in Einklang bringen kann⁸¹ – realisiert Amalia mit Entsetzen, dass ihre Liebe einem Verbrecher gegolten hat.⁸² Ihre Kritik an seinem grandiosen Selbst wehrt Karl mit folgenden Worten ab: »Das ist mehr als ein Mann erduldet. [...] soll ich itzt erst lernen beben wie ein Weib? [...] Nein, ein Weib erschüttert meine Mannheit nicht – Blut, Blut! Es ist nur ein Anstoß vom Weibe – Blut muß ich saufen, es wird vorübergehen.«⁸³

Wie das Zitat zeigt, sucht sich Karl von Amalia zu distanzieren, indem er sie nicht länger als Geliebte, sondern als eine beliebige Vertreterin ihres Geschlechts betrachtet. Darüber hinaus wertet er sie ab, indem er sie als »Weib« bezeichnet – ein Wort, das schon im 18. Jahrhundert pejorativ gebraucht worden ist.⁸⁴ Zuletzt will er sich am Blut seiner Feinde berauschen – er will die ihm fehlende Anerkennung Amalias also dadurch kompensieren, dass er sich bei anderen durch Gewalt Geltung verschafft.

Von diesen narzisstischen Modi der Konfliktbewältigung lässt Karl sofort ab, als er begreift, dass Amalia ihm – anders als sein Vater – trotz seiner Verbrechen in Liebe verbunden ist. Als sie ihm eröffnet, bei ihm bleiben zu wollen, gerät er »in ekstatische[] Wonne«.⁸⁵ Das währt allerdings nur so lange, wie er seinen Selbstwert über den idealisierten Wert, den sie ihm zumisst, stärken kann.

81 Der alte Moor spricht zuvor in höchsten Tönen von seinem ‚himmlischen‘ Karl (vgl. ebd., S. 152), und er betont, wie sehr ihm an Gnade und Vergebung gelegen ist. Vor diesem Hintergrund wäre auch eine Versöhnung zwischen Vater und Sohn denkbar. Dass der alte Moor stirbt, weil er nicht über Karls kriminelle Laufbahn hinwegkommt, lässt sich nur so erklären, dass seine Liebe nicht Karls Individualität, sondern dem Idealbild gilt, das er sich von ihm gemacht hat.

82 Vgl. ebd., S. 156.

83 Ebd.

84 Vgl. die Definition ‚Weib‘ von Johann Christoph Adelung: »So wenig das Wort [Weib, N.B.] im Hochdeutschen als veraltet angesehen werden kann, so eingeschränkt ist doch dessen heutiger Gebrauch. [...] Jetzt wird dieses Wort im Hochdeutschen noch in folgenden Fällen gebraucht. 1. Im gemeinen Leben von geringen verheiratheten, oder doch bejahrten weiblichen Personen. [...] 2. In der vertraulichen Sprechart von einer verheiratheten Person [...]. 3. In der Dichtkunst und höhern Schreibart, doch gemeinlich nur von einer herzhaften, männlichen weiblichen Person. Dieser Nebenbegriff der Stärke und Rüstigkeit scheint auch die wahre Ursache zu seyn, warum dieses Wort in den obern Classen von der Zeit an verächtlich geworden, da man mehr Sanftmuth, Milde und Zärtlichkeit, als Stärke und Männlichkeit, von dem andern Geschlechte erwartet.« (Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Ausgabe letzter Hand, Bd. 4, Leipzig 1793–1801, Sp. 1443).

85 Friedrich Schiller, Die Räuber. Ein Schauspiel, S. 156.

Wie wenig ihm an ihr liegt, zeigt sich *erstens*, als die Räuber von ihm fordern, auf Amalia für die Bande zu verzichten. Sofort lässt er ihre »*Hand*« mit den Worten »*fahren*«: »Es ist aus! – Ich wollte umkehren und zu meinem Vater gehn, aber der im Himmel sprach, es soll nicht sein. [...] Kommt Kameraden!«⁸⁶ Augenfällig ist, dass Karls Gedanken ausschließlich dem Vater, mithin seinem Leben in der »Vaterordnung«⁸⁷ gelten, nicht aber der Geliebten.

Karls Egozentrik zeigt sich *zweitens* in seiner empathielosen Reaktion auf Amalias Bitte um ihren Tod. Der würde sie »glücklich«⁸⁸ machen, wie sie sagt, weil ihr ein Leben ohne Karl wertlos erscheint. Während sie an sein Mitleid appelliert, wirft er ihr vor: »Willst du allein glücklich sein? Fort, ich töde kein Weib«.⁸⁹ Selbstbezogen spricht er Amalias Wunsch nach Glück jedes Recht ab, weil es ihm selbst verwehrt bleibt. Seine distanzierte Haltung ihr gegenüber gibt er erst auf, als sie ihn vor der Bande mit dem Vorwurf provoziert, ein »eitler feigherziger Prahler«⁹⁰ zu sein. Wie für den narzisstischen Persönlichkeitsstil kennzeichnend, kann Karl mit solch einer Missachtung nicht umgehen. Empfindlich gekränkt beweist er ihr das Gegenteil, indem er sie kurzerhand ermordet.⁹¹ Dabei verschleiert er die Monstrosität seiner Tat, indem er vorgibt, sich damit dem Willen der Räuber gebeugt und sie für die Bande geopfert zu haben⁹² – eine Behauptung, der die Forschung bis heute folgt. Die Räuber haben allerdings nur gefordert, dass Karl sie nicht für ein Leben mit Amalia verlässt. Ihre Ermordung halten sie indes für »wahnsinnig«.⁹³

86 Ebd., S. 157 f.

87 Hans Richard Brittnacher, Die Räuber, S. 349.

88 Friedrich Schiller, Die Räuber. Ein Schauspiel, S. 158.

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Im Hinblick auf Amalias Ermordung lassen sich Parallelen zu G. E. Lessings *Emilia Galotti* ziehen – ein Trauerspiel, mit dem sich Schiller »frühzeitig« (Peter-André Alt, Schiller, S. 93), nämlich während seiner Karlsschuljahre befasst hat. Ähnlich wie Amalia provoziert Emilia ihren Vater in dem Wunsch, von ihm getötet zu werden. Das gelingt, weil sich Odoardo Galotti genauso wie Karl von seinen destruktiven Affekten leiten lässt. In der Forschung herrscht Konsens darüber, dass Odoardo Galotti für die Katastrophe am Ende des Handlungsverlaufs maßgeblich verantwortlich ist, weil sein Handeln von »Egozentrik (er denkt mehr an seine Ehre als an das Wohl der Tochter) [...], Unbesonnenheit« und »Jähzorn« geprägt ist (Monika Fick, Emilia Galotti, in: Dies.: Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2010, 378–407, hier S. 388). Das Gleiche gilt für Karl, der seinen Mord aber – im Unterschied zu Emilias Vater – nicht bereut. Dadurch wirkt seine Tat noch ungeheuerlicher.

92 Vgl. Friedrich Schiller, Die Räuber. Ein Schauspiel, S. 158 f.

93 Ebd., S. 158.

Zuletzt kommt Karls Kaltherzigkeit in seiner fehlenden Trauer über Amalias Tod zum Ausdruck. Nachdem er sie tödlich verletzt hat, beschreibt er ihre Agonie mitleidlos, aus rein physiologischer Perspektive. So vermerkt er »mit starrem Blick« auf den Leichnam: »Sie ist getroffen. Dies Zucken noch, und dann wirds vorbei sein.«⁹⁴ Zwar bedeutet er den Räubern, Tränen um sie zu vergießen; im Kontrast dazu stehen aber der auf diese Behauptung folgende Haupt- und Nebentext: »Mit bitterem Gelächter« erklärt Karl: »Die Narben, die böhmischen Wälder! Ja ja! Dies mußte freilich bezahlt werden.«⁹⁵ Anstatt zu weinen, wie er sagt, verfällt Karl in ein ›bitteres Gelächter‹. Folgt man Johann Christoph Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch*, dann entsteht ›Bitterkeit‹ in Folge einer schmerhaften Kränkung.⁹⁶ Die besteht für Karl darin, für die Entscheidung, ein Leben als Räuberhauptmann geführt zu haben, ›bezahlen‹ zu müssen. Karl trauert folglich weniger um Amalia als um sich selbst.

Angesichts seines inhumanen wie egozentrischen Verhaltens lässt sich sein auf Amalias Tod folgendes Eingeständnis, ein ›Narre gewesen zu sein, weil er sich angemaßt hat, die Welt gottgleich nach seinem individuellen Willen gestalten zu wollen, nur schwerlich als Konsequenz eines Läuterungsprozesses deuten. Dagegen spricht auch Karls ungebrochene Selbstüberschätzung. Sie kommt zum einen in seiner Ansicht zum Ausdruck, dass »zwei Menschen« wie er »den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden«,⁹⁷ und zum anderen in seiner Selbststilisierung zum Jesus ähnlichen Sühnopfer. Durch seinen Tod will er die von ihm »mißhandelte« Schöpferordnung ›heilen‹⁹⁸ und den christlichen Gott mit der sündigen Menschheit versöhnen.

Karls Entscheidung, sich am Ende des Handlungsverlaufs der Justiz auszuliefern, ist einzig und allein seiner Perspektivlosigkeit geschuldet, so die These. Die Idee, mit Amalia ins väterliche Schloss zurückzukehren, hat sich endgültig zerschlagen. Als narzisstische Persönlichkeit mit einem hohen Autonomiestreben kann er aber auch nicht länger bei den Räubern bleiben. Denn die haben ihm mit ihrer Forderung, auf ein Leben mit Amalia zu verzichten, vor Augen geführt, dass er sich ihren Wünschen beugen muss, weil sie ihn mit ›ihrem

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 159.

⁹⁶ Vgl. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Ausgabe letzter Hand, Bd. 1, Leipzig 1793–1801, Sp. 1039: »Bitter [...] 1) Wegen damit verbundener Beleidigung schmerhaft, oder empfindlich. [...] Bittere Spöttereien. Ein bitteres Lachen.«

⁹⁷ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 159 f.

⁹⁸ Ebd., S. 160.

Herzblut [...] zum Leibeigenen angekauft«⁹⁹ haben.¹⁰⁰ Es bleibt Karl die Möglichkeit, weiter in der Illegalität zu leben, bis er gefasst und juristisch verurteilt wird. Das würde allerdings einen Souveränitätsverlust bedeuten, den Karl nicht hinnehmen will. So erklärt er den Räubern:

Nicht, als ob ich zweifelte sie [die Justiz, N. B.] werde mich zeitig genug finden [...]. Aber sie möchte mich im Schlaf überrumpeln, oder auf der Flucht ereilen, oder mit Zwang und Schwert umarmen, und dann wäre mir auch das einige Verdienst entwischt, daß ich mit Willen für sie gestorben bin.¹⁰¹

Der einzige Weg, seine Selbstbestimmtheit nicht zu verlieren und sein Bedürfnis nach Bewunderung zu befriedigen, ist die Selbstauslieferung an die Justiz. Dabei kann er sein gefährdetes grandioses Selbst zum einen dadurch retten, dass er sich zu einer Christusfigur stilisiert und seinem Tod eine heilgeschichtliche Bedeutung zuschreibt. Zum anderen kann er seinen brüchigen Selbstwert dadurch stabilisieren, dass er das auf ihn ausgeschriebene Kopfgeld einem »armen Schelmen« zukommen lässt, »der im Taglohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat«.¹⁰² Dass Karl damit »sein Leben an eitle Bewunderung setzen« will, meinen auch die Räuber, die ihm eine »Groß-Mann-Sucht« diagnostizieren.¹⁰³ Diese Einschätzung kann Karl nicht von der Hand weisen, gibt er doch zu – und das sind seine letzten Worte im Drama: »Man könnte mich darum bewundern«.¹⁰⁴

⁹⁹ Ebd., S. 157.

¹⁰⁰ Vor diesem Hintergrund lässt sich Karls Behauptung, Amalia für die Bande »geschlachtet« (ebd., S. 159) zu haben, auch als rhetorische Strategie deuten, um seine Abwendung von der Bande zu legitimieren.

¹⁰¹ Ebd., S. 160.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd. Angesichts seiner Egozentrik, seiner mangelnden Empathie und seiner Ruhmsucht stellt sich die Frage, warum die Rezipienten des 18. Jahrhunderts dennoch mit Karl »sympathisieren« konnten (Friedrich Schiller, Selbstdrezenz zu den ›Räubern‹, in: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2, Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe, Kleine Dramen, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 293–311, hier S. 297). Die Gründe dafür lassen sich hier nur anreißen – die meisten nennt Schiller in seiner Selbstdrezenz: *Erstens* wird Karl von (fast) allen Figuren des Dramas glorifiziert, wodurch die Sympathie zu seinen Gunsten gelenkt wird; *zweitens* werden seine Handlungen psychologisch nachvollziehbar motiviert, was den Rezipienten eine Perspektivenübernahme ermöglicht. *Drittens* wird Karl, ganz im Unterschied zu Franz, mitunter von Selbstdrezenz geplagt – nämlich immer dann, wenn seine Grandiosität etwa durch ausbleibende Bewunderung in Frage gestellt wird. Auf diese Weise kann er das Mitleid der Rezipienten auf sich ziehen, zumal er *viertens* als bedauernswertes Opfer einer Intrige gezeigt wird. Für die (vermeintliche) Verstößung durch den Vater will sich Karl rächen. Dieser Affekt ist im Drama des 18. Jahr-

4. Karls ›Narzissmus‹ und die moderne Forderung nach einer selbstbestimmten Individualität

Wie erläutert, handelt es sich bei Karl Moor um eine Figur mit einem narzistischen Persönlichkeitstyp, der sich auf seine familiäre Sozialisation, nämlich auf die mangelnde Anerkennung durch seinen Vater zurückführen lässt. Er lässt sich aber auch aus problemgeschichtlicher Perspektive als kritische Auseinandersetzung mit dem »Konzept selbstbestimmter Individualität«¹⁰⁵ lesen, das sich in der Zeit der Aufklärung entwickelt hat und im *Sturm und Drang* erstmals programmatisch gefordert worden ist. Das sei im Folgenden plausibilisiert.

In den Sozialwissenschaften besteht Konsens darüber, dass sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein Modernisierungsprozess vollzogen hat, der sich mit Niklas Luhmann als Umstellung von einer stratifikatorischen hin zu einer funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung beschreiben lässt. Dieser Umbruch hat zu einem neuen Selbstverständnis der Subjekte geführt. Denn in stratifikatorisch differenzierten Gesellschaften definiert sich die Einzelperson über die von ihrer familiären Herkunft bestimmte Zugehörigkeit zu einem konkreten sozialen Milieu; sie gewinnt ihre Individualität über schichtspezifische Inklusion. In funktional differenzierten Gesellschaften gehört das Subjekt indes nicht länger

hunderts häufig als Handlungsmotivation für den Tragödienhelden gewählt worden, ein *fünfter* Grund, warum die Rezipienten des 18. Jahrhunderts Karl als Sympathieträger identifiziert haben. Der Affekt war deshalb beliebt, weil er eine »selbstständig handelnde Figur voraussetzt, und weil derjenige, ›der sich rächen will, [...] im Recht‹ ist; ‹denn es ist ihm Unrecht geschehen, so dass er die moralische Qualifikation eines Tragödienhelden hat. Es ist zudem für den Zuschauer befriedigend zu sehen, dass Ungerechtigkeiten gerächt werden›« (Rosemarie Zeller, Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810, Bern, Stuttgart 1990, S. 76 f.). Mit Blick auf die Aufführungsgeschichte der *Räuber* sei abschließend festgehalten, dass das Drama meistens bearbeitet worden ist (zur Aufführungsgeschichte der *Räuber* vgl. Nina Birkner, Nachwort zu Erwin Piscators ›Räubern‹, in: Erwin Piscators ›Die Räuber‹. Regiebuch und weitere Materialien zur Berliner Inszenierung von 1926, hg. von Nina Birkner, Heidelberg 2022, S. 209–238). Dabei ist den beiden Protagonisten in den Theaterfassungen des 18. Jahrhunderts meist jede Ambivalenz genommen worden: Karl wurde als tugendhafter Held und Franz als lasterhafter Antagonist vorgeführt. Das hat die Rezeptionsgeschichte beeinflusst und lässt sich als *sechster* Grund für die positive Bewertung der Karl-Figur anführen.

¹⁰⁵ Marianne Willems, Friedrich Maximilian Kingers ›Die Zwillinge‹ und Friedrich Schillers ›Die Räuber‹. Zur Pathogenese der ›Kraftkerle‹ im *Sturm und Drang*, in: *Sturm und Drang. Epochen – Autoren – Werke*, hg. von Matthias Buschmeier und Kai Kauffmann, Darmstadt 2013, S. 158–179, hier S. 159.

einem sozialen »Teilsystem«¹⁰⁶ an, mit dem es sich ganz identifizieren kann, sondern es ist in mehrere autonome Funktionssysteme gleichzeitig eingebunden, so etwa in die Politik, die Wirtschaft oder die Religion. Aus diesem Grund hat das Subjekt fortan »keinen Ort mehr, wo e[s] als ‚gesellschaftliches Wesen‘ existieren kann«,¹⁰⁷ so dass es sich »als Individuum in dem Sinne verstehen« muss, dass es »singulär zu der Gesellschaft als ganzer in Opposition steht«.¹⁰⁸ Es konstituiert sich somit über die Unterschiede zu anderen und durch »die Abweisung aller heterogenen gesellschaftlichen Bezüge«.¹⁰⁹ So erklärt Luhmann:

Er [der einzelne, N. B.] kann nur außerhalb der Gesellschaft leben, nur als System eigener Art in der Umwelt der Gesellschaft sich reproduzieren, wobei für ihn die Gesellschaft eine dazu notwendige Umwelt ist. Das Individuum kann nicht mehr durch Inklusion, sondern nur noch durch Exklusion definiert werden. (Luhmann 1993: 158)

Wie das Zitat deutlich macht, bleibt das Subjekt auch in funktional differenzierten Gesellschaften von seiner »Umwelt« abhängig. Von ihm wird gefordert, die eigene Individualität selbstbestimmt auszubilden und dafür die Anerkennung anderer zu gewinnen.¹¹⁰ Mit seinem Anspruch auf freie Selbstentfaltung wird das Subjekt daher früher oder später auf externe Grenzen stoßen; denn

¹⁰⁶ Niklas Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1993, S. 158.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Andrejs Petrowski, Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts, Heidelberg 2002, S. 13.

¹⁰⁹ Marianne Willems, Friedrich Maximilian Klingsers »Die Zwillinge« und Friedrich Schillers »Die Räuber«, S. 160.

¹¹⁰ Das Bedürfnis der Subjekte nach Anerkennung thematisiert Luhmann insbesondere in seiner Studie über *Soziale Systeme* (1984), in der er sich mit der Moral befasst. Darunter versteht er im Unterschied zu gängigen Moraltheorien »keine geschlossene Menge moralisch gültiger Sätze« (Christian Kirchmeier, Moral, in: Luhmann-Handbuch, hg. u. a. von Oliver Jähraus und Armin Nassehi, Stuttgart 2012, S. 105–106, hier S. 106.), sondern ein soziales System, in dem über Anerkennung bzw. Nicht-Anerkennung entschieden wird. So erklärt er: »Alle Moral bezieht sich auf die Frage, ob und unter welchen Bedingungen Menschen einander achten bzw. mißachten«, wobei er unter »Achtung« »eine generalisierte Anerkennung und Wertschätzung« der Person »als ganzes« versteht – »im Unterschied zur Schätzung einzelner Verdienste oder Fähigkeiten, fachlichen, sportlichen, amourösen Könnens usw.« (Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M. 1984, S. 318 f.) Dabei vertritt Luhmann die Position, dass es in einer Gesellschaft mit zunehmender Tendenz zur Individualisierung keinen »Konsens über moralische Werte gibt« (Christian Kirchmeier, Moral, S. 106.). Vielmehr entscheiden die Moralsub-

auch, wenn es *de jure* frei ist, ist es *de facto* nicht autonom. Folglich werden Missachtungserfahrungen nicht ausbleiben; und das Subjekt wird mit Neid-, Unzulänglichkeits- und Ohnmachtsgefühlen zu kämpfen haben. Vor diesem Hintergrund meint Luhmann, dass im Zuge der Umstellung von der Inklusions- auf die Exklusionsindividualität »Pathologien« aufgetreten sind.¹¹¹ Dabei denkt er insbesondere an ›Neurosen‹ – das sind für ihn psychische Verhaltensstörungen, die aus unerfüllten »Anspruchshaltungen« resultieren.¹¹² Unter diese Definition fiele auch der narzisstische Persönlichkeitsstil, der im Übrigen von Freud auch als ›Neurose‹ verstanden worden ist.

Die These, dass sich soziale Probleme in individualistischen Gesellschaften in der psychischen Verfassung ihrer Mitglieder niederschlagen, vertreten auch die Soziologen Ulrich Beck und Alain Ehrenberg, allerdings mit Blick auf die Spätmoderne.¹¹³ Das Gleiche gilt für Caroline Amlinger und Oliver Nachtwey, die in ihrer Studie *Gekränkte Freiheit* dafür argumentieren, dass der narzisstische Persönlichkeitsstil keine konstante Eigenschaft eines Individuums, sondern ein flexibles Reaktionsmuster auf äußere Umstände ist. Ähnlich wie Luhmann, Beck und Ehrenberg sind sie davon überzeugt, dass im Subjekt soziale »Konflikte auf eine gebrochene Art und Weise aufgehoben sind«.¹¹⁴ Davon ausgehend vertreten sie die Position, dass Subjekte insbesondere in individualistischen Gesellschaften einen narzisstischen Persönlichkeitsstil ausbilden;¹¹⁵

„jekte »in jeder Situation« neu, »ob sie ihrem Gegenüber Achtung und Anerkennung gewähren« (Detlef Horster, Niklas Luhmann, München 1997, S. 109).

¹¹¹ Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, S. 247.

¹¹² Ebd., Fußnote 187.

¹¹³ So ist Beck davon überzeugt, dass soziale Probleme in solchen Gesellschaften, die sich an der Autonomie ihrer Mitglieder ausrichten, in Individualrisiken »umdefiniert« werden und sich in psychischen Dispositionen niederschlagen: »in persönliche[m] Ungenügen, Schuldgefühle[n], Ängste[n], Konflikte[n] und Neurosen. Es entsteht – paradox genug – eine neue *Unmittelbarkeit* von Individuum und Gesellschaft, die Unmittelbarkeit von Krise und Krankheit in dem Sinne, daß gesellschaftliche Krisen als individuelle erscheinen und nicht mehr oder nur noch sehr vermittelt in ihrer Gesellschaftlichkeit wahrgenommen werden« (Ulrich Beck, *Risikogesellschaft*. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M. 1986, S. 158). Auch Ehrenberg vertritt die Position, dass seelische Leiden als »Ausdrucksform [...] von Konflikten, von Spannungen oder von Dilemmata eines Soziallebens, das sich an der Autonomie orientiert«, betrachtet werden können (Alain Ehrenberg, *Das Unbehagen in der Gesellschaft*, Berlin 2011, S. 23).

¹¹⁴ Caroline Amlinger, Oliver Nachtwey, *Gekränkte Freiheit*, S. 137.

¹¹⁵ Diana Diamond vertritt im Anschluss an Theodor W. Adorno und Max Horkheimer eine ähnliche Position; sie argumentiert allerdings aus psychoanalytischer Perspektive. Auch sie geht von einer Reziprozität »gesellschaftlicher und psychologischer Aspekte des Narzissmus aus, auch wenn beide klar voneinander unterscheidbar und

und zwar deswegen, weil sie hier auf sozialer Ebene mit dem gleichen Problem zu kämpfen haben wie auf innerpsychischer Ebene, nämlich mit dem Antagonismus von »Freiheit und Anpassungsdruck«.¹¹⁶ Genauso, wie das Subjekt auf innerpsychischer Ebene seine widerstreitenden Grundbedürfnisse nach Autonomie und Anerkennung ausbalancieren muss, wenn es einen stabilen Selbstwert entwickeln will, muss es auf sozialer Ebene seine Individualität selbstbestimmt ausbilden und durch intersubjektive Anerkennung stabilisieren. Das ist deshalb problematisch, weil die eigenen »Ansprüche« auf Selbstentfaltung notwendig mit den »subjektive[n] Realisationsmöglichkeiten in Widerspruch geraten«.¹¹⁷ Das produziert Kränkungen, die sich in narzisstischen Verhaltensweisen manifestieren, so etwa in Überheblichkeit, Wut und Zorn, der aggressiven Abwehr anderer Positionen oder der Abwertung anderer.

Wenngleich Amlinger und Nachtwey in ihrer Studie die Gegenwartsgesellschaft im Blick haben, können ihre Überlegungen auch auf das späte 18. Jahrhundert bezogen werden, weisen sie doch große Parallelen zu Luhmanns Ausführungen auf. Denn wie skizziert meint Luhmann, dass die Subjekte seit der Umstellung von der Inklusions- auf eine Exklusionsindividualität vor der Herausforderung stehen, ihre widersprüchlichen Grundbedürfnisse nach Autonomie und Anerkennung miteinander in Einklang bringen zu müssen. Gelingt das nicht, begünstigt das für ihn die Herausbildung von ›Pathologien‹, die von ihm nicht näher bestimmt werden. Im Unterschied dazu sprechen Amlinger und Nachtwey ganz konkret von der Ausbildung eines narzisstischen Persönlichkeitsstils.¹¹⁸

Wie Luhmann in seinen historischen wissenssoziologischen Studien gezeigt hat, manifestiert sich die Umstellung von der Inklusions- auf die Exklusions-

nicht auf den jeweils anderen reduzierbar sind. Die Gesellschaft entfaltet ihren Einfluss im Individuum, das nach den jeweiligen gesellschaftlichen Vorstellungen und Anforderungen geformt wird, in dem jedoch gleichzeitig gesellschaftliche Prozesse zu intrapsychischen Strukturen umgewandelt werden, die einer eigenen Sprache und Gesetzmäßigkeit unterliegen« (Diana Diamond, Narzissmus als klinisches und gesellschaftliches Phänomen, in: Narzissmus. Grundlagen – Störungsbilder – Therapie, Bearb. von Otto F. Kernberg und Hans P. Hartmann, München 2006, S. 171–204, hier S. 172).

¹¹⁶ Carolin Amlinger, Oliver Nachtwey, Gekränte Freiheit, S. 70.

¹¹⁷ Ebd., S. 169.

¹¹⁸ Es sei darauf hingewiesen, dass es Amlinger und Nachtwey dezidiert *nicht* darum geht, individualistische Gesellschaften zu pathologisieren. Vielmehr wollen sie plausibilisieren, dass sich in der »Sozialfigur des Narzissten [...] der Imaginationshaushalt einer verunsicherten Gesellschaft« artikuliert. »Im Bild des Narzissten verdichten sich regressive Modernisierungen, die ihre normativen Versprechen nicht halten und Verletzungen produzieren«, so die beiden Soziologen (ebd., S. 169).

individualität in der Literatur der Zeit und zwar in einer sich ändernden Individualitätssemantik. Während das einzelne Subjekt in der Frühaufklärung noch als »Endstufe einer Serie von Spezifikationen des Menschen schlechthin, des *homme universel*«,¹¹⁹ begriffen wird, gewinnt es in der zweiten Jahrhunderthälfte seine Individualität. Das gipfelt in der Geniekonzeption des *Sturm und Drang*, in der erstmals »die Autonomie des individuellen Subjekts zum Programm erhoben«¹²⁰ wird.¹²¹ Dabei werden auch die »ungelösten und unlösbaren Probleme des zugleich gefeierten und propagierten Konzepts«¹²² reflektiert, zu denen der oben skizzierte Antagonismus von Autonomie und Anerkennung zählt.

Von diesen Überlegungen ausgehend, lässt sich der narzisstische Persönlichkeitsstil von Karl Moor nicht nur aus psychoanalytischer, sondern auch aus problemgeschichtlicher Perspektive erklären. Anhand der psychischen Disposition der literarischen Figur werden »Verheißung« und »Fluch« der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollziehenden »individuellen Freisetzung«¹²³ illustriert, so die These.

Dabei lässt sich die narzisstische Karl Moor-Figur *erstens* als kritische Auseinandersetzung mit der Geniekonzeption des *Sturm und Drang* deuten. Als Figur erfüllt Karl Moor »alle bekannten Kriterien des ›Kraftgenies‹«.¹²⁴ So klagt er schon während seines ersten Auftritts über seine Gegenwartsgesellschaft, weil sie ihm die »Entfaltung und Manifestation« seiner »Lebens- und Wirkungskraft« aufgrund ihrer »Konventionen und Gesetze« unmöglich macht.¹²⁵ Alle sozialen Zwänge ablehnend, fordert er die »Freiheit«,¹²⁶ ein selbstbestimmtes Leben führen zu können. Wie radikal und ausschließlich er sich der eigenen Individualität verpflichtet, zeigt sich in seinen Reflexionen über den Selbstdom, wenn er er-

¹¹⁹ Niklas Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik, S. 191.

¹²⁰ Marianne Willem, Friedrich Maximilian Klingsers »Die Zwillinge« und Friedrich Schillers »Die Räuber«, S. 159.

¹²¹ Zur radikalen Individualisierung, die sich im Geniegedanken des *Sturm und Drang* manifestiert, vgl. exemplarisch: Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur. Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. 1, Heidelberg 1985, S. 151–353; Georg-Michael Schulz, Genieästhetik, in: Handbuch *Sturm und Drang*, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Berlin 2017, S. 61–63.

¹²² Marianne Willem, Friedrich Maximilian Klingsers »Die Zwillinge« und Friedrich Schillers »Die Räuber«, S. 163.

¹²³ Carolin Amlinger, Oliver Nachtwey, Gekränte Freiheit, S. 133.

¹²⁴ Marianne Willem, Friedrich Maximilian Klingsers »Die Zwillinge« und Friedrich Schillers »Die Räuber«, S. 170.

¹²⁵ Ebd., S. 169.

¹²⁶ Friedrich Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel*, S. 32.

klärt: »Außendinge sind nur der Anstrich des Manns – Ich bin mein Himmel und meine Hölle«.¹²⁷ Das von Karl propagierte »ganzheitliche Ideal selbstbestimmter individueller Existenz«¹²⁸ zeitigt im Drama nun aber katastrophale Folgen, denn es führt dazu, dass er weder die geltenden Gesetze noch seine Ge- genüber als von ihm unabhängige Subjekte mit gleichen Rechten und Bedürfnissen anerkennt. Aus seinem selbstbezogenen Handeln resultieren Anarchie und »ewiges Chaos«,¹²⁹ mithin Gewalt und Tod.¹³⁰

Anhand der Figur des Karl Moor wird *zweitens* die aufklärerische Forderung nach Mündigkeit problematisiert. Denn der Grafensohn wird dem von ihm

¹²⁷ Ebd., S. 131.

¹²⁸ Marianne Willems, Friedrich Maximilian Klingsers ›Die Zwillinge‹ und Friedrich Schillers ›Die Räuber‹, S. 171.

¹²⁹ Friedrich Schiller, Die Räuber. Ein Schauspiel, S. 134.

¹³⁰ Dass Schiller den Egoismus für die größte Gefährdung des friedvollen Zusammenlebens hält, macht er auch in seinen frühen philosophischen Schriften zum Thema, so etwa in den *Philosophischen Briefen*, die vier Jahre nach den *Räubern* entstanden sind. Hier wird die altruistische Liebe als »Urkraft« alles Seienden bezeichnet (Friedrich Schiller, Philosophische Briefe, in: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8, Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, S. 208–233, hier S. 222.). Sie zieht die Menschen magnetisch zueinander hin und fungiert zwischen ihnen als »universales, ebenso natürliches wie metaphysisches Band« (Wolfgang Riedel, Die Aufklärung und das Unbewusste, S. 200). Interessieren sich die Subjekte nicht für das Wohl ihrer Mitmenschen, sondern ausschließlich für die Durchsetzung der eigenen individuellen Wünsche, drohen laut Schiller schrankenlose Gewalt- und Willkürherrschaft. So stellt er der Liebe als »mitherrschende[r] Bürgerin eines blühenden Freistaats den Egoismus als »Despot in einer verwüsteten Schöpfung« gegenüber (Friedrich Schiller, Philosophische Briefe, S. 226).

Wie kritisch Schiller den Typus des ›Kraftgenies‹ beurteilt, manifestiert sich auch in dem intertextuellen Verweis auf John Miltons *Paradise Lost* (1667). Aufgrund seines starken Autonomiestrebens glorifiziert Karl Miltons Satan im ›unterdrückten Bogen B‹. Hier bezeichnet er ihn als »außerordentliches Genie«, weil er »es nicht dulden konnte, daß einer über ihm war, und sich anmaßte den Allmächtigen vor seine Klinge zu fordern« (Friedrich Schiller, Unterdrückter Bogen B zu den ›Räubern‹, in: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2, Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe. Kleine Dramen, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M. 1988, S. 166–176, hier S. 168).

In seiner Vorrede zu den *Räubern* teilt Schiller die Faszination für die Figur. Er schätzt an ihm seine gigantische Kraft, sich auf einen Machtkampf mit der Außenwelt einzulassen mit dem Ziel, die eigenen individuellen Interessen gegen alle Widerstände durchzusetzen, um sich als autonomes Subjekt zu behaupten. Sein damit verbundener Bruch mit der Moralität macht ihn für Schiller allerdings zu einem »großen Bösewicht«, dem die Rezipienten weniger mit Sympathie als »mit schauderndem Erstaunen« folgen (Friedrich Schiller, Vorrede zu den ›Räubern‹, S. 17). Insofern disanziert er sich scharf von der Position, die seine Figur vertritt.

propagierten Anspruch, ein selbstbestimmtes Leben zu führen, nicht gerecht. Wie für den narzisstischen Persönlichkeitsstil charakteristisch, geriert er sich als souveränes Subjekt, bleibt dabei aber in hohem Maße auf die Bewunderung anderer angewiesen. Das manifestiert sich in seiner Unfähigkeit, mit Kritik und Zurückweisung umzugehen sowie in seinem Unvermögen, die Verantwortung für das eigene Handeln zu übernehmen. So schließt Karl im ersten Akt die Möglichkeit, sich für seine Verfehlungen in Leipzig der Justiz auszuliefern, kategorisch aus. Stattdessen erwartet er Rettung und Bestätigung durch den Vater, bevor er sich als Räuber einen Namen machen will. Das ändert sich auch nicht im Handlungsverlauf, macht er im fünften Akt doch die Räuber für den Tod Amalias und den »Fluch«¹³¹ des Vaters für seine Räuberexistenz verantwortlich. Dass er sich schließlich der Justiz stellt und damit einem armen Familienvater zu ökonomischem Kapital verhilft, ist – wie erläutert – weniger Konsequenz eines Läuterungsprozesses als Karls einzige Möglichkeit, in seiner Notsituation noch soziale Anerkennung zu erhalten. Schillers Drama lässt sich insofern als »gewaltsame[r] Mündigkeitsversuch unter dem Vorzeichen seelischer Unmündigkeit«¹³² deuten.

8. Fazit

Wie erläutert, ist Karl Moor als Figur mit einem narzisstischen Persönlichkeitsstil konzipiert, verstanden als Demonstration der eigenen Souveränität bei gleichzeitigem Ringen um intersubjektive Anerkennung. Das lässt sich aus psychoanalytischer und aus problemgeschichtlicher Perspektive erklären.

Die komplexe Figurenkonzeption lässt sich erstens auf Schillers Interesse an der psychischen Disposition »außerordentliche[r] Menschen«¹³³ zurückführen. Sich selbst als »Menschenmaler«¹³⁴ begreifend und über umfassende Kenntnisse im Bereich der Anthropologie und Psychologie verfügend, macht er in den *Räubern* die destruktiven Folgen verweigerter väterlicher Anerkennung zum Thema.

Karls Narzissmus lässt sich zweitens problemgeschichtlich erklären, führt doch die Umstellung von der Inklusions- auf die Exklusionsindividualität im

¹³¹ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 155.

¹³² Gerhard Oberlin, Goethe, Schiller und das Unbewusste, Eine literaturpsychologische Studie, Gießen 2007, S. 146.

¹³³ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 15.

¹³⁴ Ebd.

Verlauf des 18. Jahrhunderts dazu, dass die Subjekte ab sofort mit der Schwierigkeit zu kämpfen haben, ihren Anspruch auf freie Selbstentfaltung mit ihrem Bedürfnis nach Anerkennung in Balance bringen zu müssen. Folglich wird die den Narzissmus kennzeichnende unauflösliche Spannung zwischen dem Wunsch nach Autonomie und dem nach Anerkennung auch auf sozialer Ebene zum Problem. Das wird anhand der Karl Moor-Figur illustriert. Einerseits strebt er als ›Kraftgenie‹ nach radikaler Selbstbestimmung, was in seinem Willen zum Ausdruck kommt, die Welt gewaltsam nach seinen Vorzustellungen zu gestalten. Andererseits hat er ein so großes Bedürfnis nach Anerkennung, dass er unfähig ist, die negativen Aspekte seines Selbst zu akzeptieren und die Verantwortung für seine Untaten zu übernehmen. Seine ›seelische Unmündigkeit‹ hat katastrophale Folgen, wie das Drama zeigt; denn sein Handeln mündet in einen ›normativen Anarchismus [...], der alle gesellschaftliche Ordnung zerstört‹.¹³⁵ So muss Karl Moor gegen Ende des Handlungsverlaufs feststellen: »die Gesetze der Welt sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwei, die alte Zwietracht ist los, der Sohn hat seinen Vater erschlagen.«¹³⁶

¹³⁵ Gideon Stiening, Starker Kerl und schwacher Staat. Schillers *Die Räuber* im Kontext der Materialismus-Kritik der Spätaufklärung, in: Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk, hg. von Gideon Stiening und Matthias Löwe, Baden-Baden 2017, S. 21–48, hier S. 41.

¹³⁶ Friedrich Schiller, *Die Räuber*. Ein Schauspiel, S. 136.

GOETHES KRITIK DER REDESZENE UND
DAS ENDE DER BÜHNE IN »WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE«

Abstracts

In Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) gibt es zahlreiche Redeszenen, die weder zusammenhängend untersucht noch in Bezug zur Theaterthematik des Romans gesetzt wurden. Dabei wäre ein solcher Schritt naheliegend, da beide Künste, Rhetorik und Theater, ihren Fluchtpunkt im Konzept der Bühne (*skene*) haben, Redende schauspielerische Fähigkeiten vorweisen müssen und zumindest das klassische Theater affektrhetorisch funktioniert. Eng verbunden mit der Abkehr des Protagonisten vom Theater, so die These, sind Szenen, in denen sich Wilhelms oft scheiternder Anspruch nach öffentlicher Wirkung ausdrückt. Diesen Anspruch gibt er genauso wie seine Theaterlaufbahn auf und wird Mitglied des Geheimbundes der Turmgesellschaft. Die bühnenkritische Einstellung vermittelt Goethe über die Redeszenen, genauer: über ihr Scheitern, denn sie zeigen oftmals Wilhelm Meister, wie er sein Publikum verfehlt, andere Ziele erreicht als beabsichtigt oder die Rede nur plant, aber nicht ausführt.

There are numerous speech scenes in Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795/96) that have neither been examined in a coherent manner nor related to the novel's theatre theme. Such a step would be obvious, since both arts, rhetoric and theatre, have their vanishing point in the concept of the stage (*skene*), speakers must demonstrate acting skills, and at least classical theatre functions affectively. Closely linked to the protagonist's turning away from the theatre are scenes in which Wilhelm's often failing aspiration for public impact is expressed. He gives up this ambition as well as his theatre career and becomes a member of the secret Tower Society. Goethe conveys his critical attitude towards the stage through the speech scenes, or more precisely, through their failure, as they often show Wilhelm Meister failing his audience, achieving different goals than intended or only planning the speech but not carrying it out.

Ein wichtiges Argument dafür, den Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) hinsichtlich seiner Redeszenen¹ zu untersuchen, ist sein Gegenstand.

¹ Unter Redeszene versteh ich eine Situation, in der jemand das Wort auf einer Bühne vor Publikum ergreift, um ein Handlungsziel zu erreichen oder seine Meinung monologisch zu bekunden. Die Bühne kann selbst geschaffen und das Publikum imaginär sein. Nicht gemeint sind Gespräche. In der Forschung sind die Redeszenen des *Wilhelm Meister* noch nicht zusammenhängend untersucht worden, zum Kommunikationsverhalten s. Barbara M. Henke, »Sie ließen einen Hasen nach dem andern laufen ...«. Beobachtungen zum Sprachverhalten der Figuren in Goethes Romanen, Frankfurt a. M. 1983, bes. S. 74–90. – Für Anregungen danke ich den Studierenden meines Seminars zur Redeszene vom Sommer 2022 sowie Dr. Martin Bartelmuß.

Dem Theaterroman, darin dem *Anton Reiser* (1785) vergleichbar, ist das histrio-nische Moment latent.² Die Bühne liefert Szenen, lässt über Szenen nach-denken, bringt ihre Schauspieler – *histriones* – dazu, sich auch außerhalb der eigentlichen Bretterbühne Bühnen zu schaffen und rednerisch zu agieren. Die Welt wird sozusagen zur Bühne. Für die Darstellung des Bildungsgangs seines Helden Wilhelm Meister übernimmt Goethe diesen Ansatz jedoch nur, um ihn zu überwinden – auch diese autonomieästhetische Einsicht verbindet ihn mit dem Verfasser des *Anton Reiser* Karl Philipp Moritz.

Wilhelm redet gern und ist auch sprachbegabt, bleibt aber aufgrund seines schwachen Vermögens, Publikum und Situation richtig einzuschätzen, ein schlechter Redner. Seine Reden sind ironisch gebrochen³ und laufen mit wenigen Ausnahmen ins Leere, weil Wilhelm sein Publikum verfehlt oder falsch einschätzt – ein Problem, das Jürgen Habermas auch in Bezug auf Wilhelms Bühnenverhalten registriert.⁴ Wilhelms Scheitern ist in seinem Sendungsbewusstsein begründet. Dass er sich zum Bühnenmann berufen fühlt, verleitet ihn dazu, Redebühnen dort zu schaffen, wo sie niemand braucht. Dass Goethe durchaus zwischen Szenen unterscheidet, die ein Missverhältnis zwischen Redenden und ihrem Publikum aufweisen, und solchen, in denen beide Seiten notwendig aufeinander bezogen sind oder sich sogar wechselseitig hervorbringen, zeige ich anhand des Kapitels II4 (1). Die Harmonie gelingt zu dem Preis, dass sich Wilhelm seiner Bühnenhaftigkeit nicht bewusst ist, er also vor Publikum natürlich agiert und redet, ganz ohne als künstlich diskreditierte Hilfsmittel wie innere Berufung und Sendungswillen. Vor diesem kontrastiven Hintergrund, der Goethes autonomieästhetisches Handlungsideal sichtbar macht, werden die Szenen von Wilhelms Scheitern (2, 3) und die Überwindung seines rhetorisch-histrionischen Auftrittsdranges (4) plausibel. Im Fazit möchte ich ausgehend von Wilhelm Meisters Redeszenen die Redeszene als literaturwissen-schaftliche Analysekategorie kurz erörtern (5).

- 2 Im Unterschied zu diesem werden jedoch Bühne und Kanzel nicht parallelisiert, ja Goethe verzichtet komplett auf die für Anton Reiser initiale Erfahrung christlicher Befriedsamkeit.
- 3 Das hat neben Albrecht Koschorke, Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzäh-lens in Goethes *Wilhelm Meister*, in: Claudia Breger und Fritz Breithaupt (Hg.), Empathie und Erzählung, Freiburg 2010, S. 173–185, bereits bemerkt Friedrich Schlegel, Ueber Goethe's Meister, in: Athenaeum 1/2 (1798), S. 147–178, etwa S. 158 oder 165.
- 4 Jürgen Habermas (Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Katego-rie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1990 [zuerst 1962], S. 69) sieht den Grund für Wilhelms Scheitern auf der Bühne (»Öffentlichkeitsersatz« [Haber-mas]) und vor der Öffentlichkeit darin, dass er noch ein Vertreter der alten, die absolu-tistische Herrschaft repräsentierenden Öffentlichkeit sei und nicht wahrnehme, bereits vor der neuen bürgerlichen Öffentlichkeit aufzutreten.

1. Goethes Ideal der natürlichen Bühne

Goethe reflektiert sein rhetorisches Ideal in einer Szene, die Wilhelms Zivilcourage und damit seine moralische Integrität offenbart – ohne, dass sich Wilhelm der Szenerie seines Einsatzes bewusst ist. Gemeint ist die Szene II4, in der Wilhelm der kleinen Mignon zur Seite springt, als sie vom Leiter der Seiltänzertruppe in aller Öffentlichkeit brutal »mit einem Peitschenstiel«⁵ geschlagen wird. Goethe hat die Szenerie vorbereitet und genügend Volk versammelt, das der Redeszene zuschauen und Wilhelms mutigen Auftritt bewundern kann. Das Mädchen Mignon hätte vor »dem Publiko«⁶ einen Eiertanz aufführen sollen.⁷ Bevor Wilhelm seinen Gegner »bei der Kehle«⁸ greift und ihm mit einem Kampf von Mann zu Mann droht, beschreibt Goethe Wilhelms sich gerade erst bildende Bühne: »Auf dem Platze hatten sich viele Zuschauer eingefunden, doch war unsren Freunden, als sie ausstiegen, ein Getümmel merkwürdig, das eine große Anzahl Menschen nach dem Tore des Gasthofes, in welchem Wilhelm eingekehrt war, hingezogen hatte.«⁹ Wilhelms Neugier wird geweckt und er drängt sich »durchs Volk«.¹⁰ Ausdrücklich wolle er sehen, »was es sei«,¹¹ d. h. was genau das Volk beschaut. Als er die gewaltsame Ungerechtigkeit erkennt, geht er von der Betrachtung in die Aktion über und greift als Einziger ins Geschehen ein. Das Volk schaut zu, ist der Resonanzraum für sein ereignisvolles Handeln und schafft für die implizierte Leserschaft eine Projektionsfläche: Wir bewundern mit dem Volk zugleich Wilhelms Mut. Der von Wilhelm Angegriffene ist überrascht und wehrt sich verbal, indem er das Kind verflucht. Dann hat Wilhelm seinen Auftritt. Er ruft: »[D]u sollst nicht eher dieses Geschöpf weder sehen noch berühren, bis du vor Gericht Rechenschaft gibst, wo du es gestohlen hast; ich werde dich aufs äußerste treiben; du sollst mir nicht entgehen.«¹² Für eine Rede ist die Passage zu kurz, jedoch spricht der Erzähler ausdrücklich von einer solchen, die Wilhelm ohne künstliche Berechnung und mit naturhafter Inspiration hält: »Diese Rede, welche Wilhelm in der Hitze,

⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ein Roman, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hg. von Karl Richter, Bd. 5, hg. von Hans-Jürgen Schings, München 1988, S. 101.

⁶ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 101.

⁷ Zum Eiertanz kommt es dann in II8, vgl. dazu Achim Aurnhammer, Bitextuelle Chorographie. Mignons Eiertanz mit Wilhelm als Zuschauer, in: Ders., Günter Schnitzler (Hg.), *Der Tanz in den Künsten, 1770–1914*, Freiburg 2009, S. 171–187.

⁸ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 101.

⁹ Ebd., S. 101.

¹⁰ Ebd., S. 101.

¹¹ Ebd., S. 101.

¹² Ebd., S. 102.

ohne Gedanken und Absicht, aus einem dunklen Gefühl oder, wenn man will, aus Inspiration ausgesprochen hatte, brachte den wütenden Menschen auf einmal zur Ruhe.«¹³ In der Folge einigen sich die beiden Männer, und Wilhelm kauft Mignon frei. In dieser Redeszene ist das Verhältnis von Rede und Publikum motiviert. Die Rede ergibt sich aus der öffentlichen Situation, es wird ein öffentliches Ereignis geschaffen, das den rhetorischen Eingriff sozusagen einfordert. Anders als sonst erfüllt hier Wilhelm die reale Szene, indem er die vakante Stelle des Redners besetzt. Das Außergewöhnliche, geradezu Paradoxe der Szene besteht darin, dass Wilhelm eigentlich gar nicht reden müsste, seine wenigen Worte eher dazu dienen, sein Handeln zu beglaubigen, um nicht als verrückt dazustehen.

Das Ende des Kapitels unterstreicht mittels einer ironischen Pointe Wilhelms Naivität und Grazie. Nachdem er die spektakulären Aufführungen der Seiltänzer sowie anderer Artisten und dabei zugleich das von ihnen begeisterte Volk gesehen hat, wünscht er sich in pathetischen Worten, antithetisch gespannten Gedanken, eindrücklichen Bildern, rhetorischen Fragen und anaphorisch repetitiver Syntax, Schauspieler und Schriftsteller würden durch Worte oder Taten einen ebenso großen und unmittelbaren Eindruck beim Volk erzielen: »Welcher Schauspieler, welcher Schriftsteller, ja welcher Mensch überhaupt würde sich nicht auf dem Gipfel seiner Wünsche sehen, wenn er durch irgend ein edles Wort oder eine gute Tat einen so allgemeinen Eindruck hervorbrächte?«¹⁴ Der Erzähler sagt nach dem Ende der hier nur angeschnittenen Tirade lapidar, dass Wilhelms eigentliche Zuhörer Philine und Laertes nicht »gestimmt schienen, einen solchen Diskurs [hier: Rede] fortzusetzen«, weshalb sich Wilhelm »allein mit diesen Lieblingsbetrachtungen« unterhalten habe.¹⁵

¹³ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 102.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 104. Weiter heißt es: »Welche köstliche Empfindung müßte es sein, wenn man gute, edle, der Menschheit würdige Gefühle ebenso schnell durch einen elektrischen Schlag ausbreiten, ein solches Entzücken unter dem Volke erregen könnte, als diese Leute durch ihre körperliche Geschicklichkeit getan haben; wenn man der Menge das Mitgefühl alles Menschlichen geben, wenn man sie mit der Vorstellung des Glücks und Unglücks, der Weisheit und Torheit, ja des Unsinns und der Albernhheit entzünden, erschüttern und ihr stockendes Innere in freie, lebhafte und reine Bewegung setzen könnte!« Der Kommentar zur Münchener Ausgabe erinnert daran, dass diese unwirksame Rede über die rhetorische Wirkung bis in die Metaphorik hinein Louis-Sébastien Merciers *Neuem Versuch über die Schauspielkunst* verpflichtet ist, vgl. Hans-Jürgen Schings, Kommentar, in: Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 737 f.

¹⁵ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 104. Das von Goethe verwendete Wort »Diskurs« ist eine Entlehnung aus dem Französischen. Im 18. Jahrhundert bedeutet *le discours*

Philine und Laertes winken also ab, und Wilhelm bleibt unbemerkt – nicht aber der Leserschaft –, dass seine »gute Tat«, d. h. die Rettung des kleinen Mädchens, gerade einen solchen »allgemeinen Eindruck« hervorgebracht hat. Denn just das, was Wilhelm bei sich vermisst, das große Publikum der Jahrmarktskünstler, war ihm selbst zuvor zuteilgeworden.

Schaut man sich das Kapitel II4 als Ganzes an, wird man den Widerspruch leicht bemerken. Tatsächlich erhielt Wilhelm vom Publikum der Jahrmarkte oder wenigstens von einem Teil dieses Publikums kurz die volle Aufmerksamkeit. Nur merkte er es deshalb nicht, weil er in dem Moment ganz er selbst und eben kein Schauspieler oder Redner war. Erfolg hatte Wilhelm sozusagen mit Naturrhetorik, die immer dann möglich ist, wenn sich der Redezweck aus einer Handlungsnotwendigkeit ergibt, diese also nicht künstlich geschaffen werden muss.

Am Ende von II4 fällt Wilhelm in das für ihn typische und im Folgenden zu analysierende Muster zurück, redet unangemessen ohne Rücksicht auf Publikum, Bühne und Situation.

In diesem Kapitel erhält die Redeszene eine zentrale Rolle für die Charakterisierung Wilhelms einerseits und für die Analyse der Beziehung zwischen Redenden bzw. Handelnden und ihrer Öffentlichkeit andererseits. Die Rede kann nur gelingen, so das Fazit, wenn sich die Bühne des Redens und Handelns aus einem Handlungzwang ergibt, wie Hans Blumenberg sagen würde,¹⁶ und nicht künstlich vom Redenden geschaffen wird. Dass der Autor Goethe seinem Protagonisten Wilhelm die Bühne kreiert, auf der er Mignon retten kann, ist kein legitimer Einwand: Denn gehören doch die Bühne und das sie schaffende Verhältnis von Handelnden und Betrachtenden zu den Hauptgegenständen des Romans. Das wird deutlich, sobald man sich den Szenen des rhetorischen Scheiterns zuwendet. Wilhelm Meisters Scheitern geht in der Regel aus seiner Fehleinschätzung des Publikums hervor, nicht aus mangelnder Sprachkompetenz oder schlecht gebauten Reden. Ganz im Gegenteil: Er kann sogar sehr gut reden. Seine »Fülle von prächtigen Worten«¹⁷ wurde schon von Zeitgenossen gelobt.

cours auch *Rede* im Sinne einer rhetorischen Aufführung. In II6 heißt es über Melina, er »hatte von dieser Zeit an keinen andern Diskurs als Projekte und Vorschläge, wie man ein Theater einrichten und dabei seinen Vorteil finden könnte« (Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 108).

¹⁶ Vgl. Hans Blumenberg, Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik [1971], in: Rhetorik 2 (1991), S. 285–312, hier S. 297.

¹⁷ Schlegel, Ueber Goethe's Meister, S. 151.

2. Verfehltes und fehlendes Publikum

Die erste Gruppe von Redeszenen bilden solche, die den Redner zeigen, wie er entweder ohne Publikum oder zu dem falschen Publikum spricht, also seine Zielgruppe verfehlt. Gleich zu Beginn des Romans – in Kapitel I2 – hält Wilhelm die richtige Rede vor seiner Mutter, die jedoch die falsche Adressatin ist:

ist denn alles unnütz, was uns nicht unmittelbar Geld in den Beutel bringt, was uns nicht den allernächsten Besitz verschafft? Hatten wir in dem alten Hause nicht Raum genug? und war es nötig, ein neues zu bauen? Verwendet der Vater nicht jährlich einen ansehnlichen Teil seines Handelsgewinnes zur Verschönerung der Zimmer? Diese seidenen Tapeten, diese englischen Mōbilien, sind sie nicht auch unnütz? Könnten wir uns nicht mit geringeren begnügen?¹⁸

Wilhelm hält der Mutter die Predigt gegen das Nützlichkeitsdenken des Vaters, verteidigt vor ihr das nur vom Vater als ›unnütz‹ kritisierte Theater mit einer Salve rhetorischer Fragen. Er zwingt seine Mutter in die Position derjenigen, die von ihm überzeugt werden soll, spricht mit ihr so, als ob sie das pseudo-ökonomische Denken des Vaters teile. Die Mutter ist jedoch hinsichtlich der Theaterfrage indifferent. Sie muss nicht überzeugt werden. Ihr geht es nur um den Hausfrieden: Der Sohn solle sich nicht zu weit vom Vater entfernen.

Sobald man das Lesepublikum als zweiten Adressaten heranzieht, wird dieses entweder in die Position des Vaters versetzt oder aber es macht sich Wilhelms Argumente zu eigen und imaginiert sich als Gegenüber einer Autorität, die wie Wilhelms Vater einerseits theater- und kunstfeindlich ist, andererseits dazu im Widerspruch den Alltag verschönert und, ohne es zu bemerken, den privaten Wohnraum in eine Bühne verwandelt. Wilhelms Befremden richtet sich nicht nur gegen den Widerspruch des Vaters, sondern auch gegen die Theatralisierung des Privaten. Sowohl Leser, die sich mit Wilhelms Vater identifizieren und sich beim Lesen Gegenargumente zurechtlegen, als auch diejenigen, die sich von Wilhelms Fragen in einen rebellischen Modus versetzen lassen, werden Teil der Redeszene und beginnen über die Wirkung, den Sinn und Zweck von Kunst und Theater im öffentlichen und privaten Raum zu reflektieren. Beide Parteien bemerken aber auch Wilhelms Naivität, sobald die Fragen ihr Ende gefunden haben, weil sie auf Handlungsebene in eine Sackgasse führen.¹⁹

18 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 11 f.

19 Dass die Mutter adressiert wird, schafft, psychoanalytisch gesprochen, eine ödipale Situation. Nicht verschwiegen werden soll, dass die Mutter keine ganz unpassende

Wilhelms fehlendes Gespür für sein Publikum macht sich auch dadurch bemerkbar, dass er dessen *taedium* verkennt, also nicht einschätzen kann, ob es ihm zuhört oder nicht. Um dies zu belegen, sei die Erzählszene des darauffolgenden Kapitels I3 herangezogen, was legitim ist, da dieser Fehler beiden Szenen übergeordnet ist. In dieser Szene erzählt Wilhelm vor seiner Geliebten und deren Dienerin über das Puppenspiel, das ihn als Kind lange beschäftigte und mit dem er früh Bühnenerfahrung sammelte. Diese umständliche Erzählung erstreckt sich über mehrere Kapitel und endet darin, zu erzählen, wie er begonnen habe, sich für das Theater zu interessieren.²⁰ Obgleich es Mariane ist, die ihn zur Erzählung auffordert,²¹ schlafst sie bald ein. Bei Champagner transformiert sich die Erzählszene, so die Ironie,²² in eine Einschlafszene, was jedoch von Wilhelm unbemerkt bleibt: »Mariane, vom Schlaf überwältigt, lehnte sich an ihren Geliebten, der sie fest an sich drückte und in seiner Erzählung fortfuhr«.²³ Erst am Ende der Erzählung erwacht sie:

Durch den Druck seines Armes, durch die Lebhaftigkeit seiner erhöhten Stimme war Mariane erwacht, und verbarg durch Liebkosungen ihre Verlegenheit: denn sie hatte auch nicht ein Wort von dem letzten Teile seiner Erzählung vernommen, und es ist zu wünschen, daß unser Held für seine Lieblingsgeschichten aufmerksamere Zuhörer künftig finden möge.²⁴

Die Hauptadressatin der Erzählung hat nur einen Teil mitgekriegt, und es ist fraglich, wie aufmerksam sie zugehört hat, als sie wach war. Die Dienerin hat die Erzählung zwar gehört, aber ohne, dass sie an sie adressiert gewesen wäre. Der eigentliche Zuhörer ist das Lesepublikum, das zwei Dinge aus dieser Analepse erfährt: zum einen, wie früh in der Kindheit und auf welche Weise Wil-

Adressatin ist: Als Zuständige für die Ökonomie, also die Hauswirtschaft, müsste sie sich gerade für die Ausgaben des Vaters interessieren.

²⁰ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 16–33.

²¹ Ebd., S. 16: »Ja, sagte Mariane, erzähle uns weiter.«

²² Koschorke, Identifikation und Ironie, S. 184.

²³ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 29. Die Rede aus dem ersten Buch hat ein Gegenstück in VIIg, wo Mariannes Dienerin Barbara Wilhelm offenbart, Felix sei der Sohn von ihm und der verstorbenen Mariane. Sie sagt mit einer Spur gegen seine Erzählkünste: »Aber seht her! so brachte ich an jenem glücklichen Abend die Champagnerflasche hervor, so stellte ich drei Gläser auf den Tisch, und so fingt Ihr an, uns mit gutmütigen Kindergeschichten zu täuschen und einzuschläfern, wie ich Euch jetzt mit traurigen Wahrheiten aufklären und wach erhalten muß. / Wilhelm wußte nicht, was er sagen sollte, als die Alte wirklich den Stöpsel springen ließ und die drei Gläser vollschenkte.« (Ebd., S. 477) Das dritte Glas ist wohl für die abwesende Mariane, denn die beiden sind zu zweit.

²⁴ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 33.

helms Leidenschaft für das Theater sich entwickelte, zum anderen, dass er gern über sich erzählt ohne Rücksicht darauf, ob ihm jemand zuhört. Dadurch wird auch der Inhalt der Erzählung diskreditiert, weil man sich fragt, ob und wie stark – einmal von der eigenen Mutter abgesehen, die naturgemäß die Tätigkeit ihres Sohnes schätzt – Wilhelms Auftrittswillen Resonanz erfuhr. Wilhelm ist zwar theaterbegeistert, was aber noch nicht bedeutet, dass er auch ein Publikum in seinen Bann ziehen kann. Aus dieser Erzählung lässt sich mit Sicherheit nur entnehmen, dass sich Wilhelm für die Bühne berufen fühlt.

Die innere Berufung ist für ihn tatsächlich zentral, wie aus der Rede in Kapitel II4 hervorgeht. Die Forschung hat schon im 19. Jahrhundert erkannt, dass Wilhelms Theateremphase, die er mit subjektiver Berufung rechtfertigt, im Kontext der Debatte über den Dilettantismus steht.²⁵ Die Rede über innere Berufung trägt Wilhelm sich selbst bzw. dem Lesepublikum vor. Wilhelms Selbstbezogenheit artikuliert sich im Monolog. Wilhelm tut so, als ob er sich an den abwesenden Melina wendet, den Wilhelm für den Theaterberuf als ungeeignet ansieht bzw. dem die innere Berufung fehle:

unglücklicher Melina, nicht in deinem Stande, sondern in dir liegt das armselige, über das du nicht Herr werden kannst! Welcher Mensch in der Welt, der ohne innern Beruf ein Handwerk, eine Kunst oder irgendeine Lebensorart ergriffe, müßte nicht wie du seinen Zustand unerträglich finden? Wer *mit* einem Talente *zu* einem Talente geboren ist, findet in demselben sein schönstes Dasein! Nichts ist auf der Erde ohne Beschwerlichkeit! Nur der innere Trieb, die Lust, die Liebe helfen uns Hindernisse überwinden, Wege bahnen und uns aus dem engen Kreise, worin sich andere kümmerlich abängstigen, emporheben.²⁶

Bereits der Anfang dieser fiktiven, in Form der Du-Anrede gehaltenen Rede gegen Melina verdeutlicht, dass ihre Funktion darin besteht, negativ den Charak-

²⁵ Vgl. Richard M. Meyer, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und der Kampf gegen den Dilettantismus, in: Euphorion 2 (1895), S. 529–538; Hans Rudolf Vaget, Dilettantismus und Meisterschaft: Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971; Nicholas Vazsonyi, Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. A Question of Talent, in: The German Quarterly 62/1 (1989), S. 39–47; Ill-Sun Joo, Goethes Dilettantismus-Kritik. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im Lichte einer ästhetischen Kategorie der Moderne, Frankfurt a.M. 1999. – Vgl. auch Hans-Jürgen Schings, Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.), Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration, Tübingen 1984, S. 42–63, S. 82–88.

²⁶ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 54.

ter Wilhelms vorzustellen, der sein Talent preist, indem er es einem anderen, Melina, abspricht. In der Lobrede auf sich selbst ist umgekehrt Wilhelm derjenige, der »zu einem Talente geboren« sei, der einen »innern Beruf« habe und deswegen bereit ist, die »Beschwerlichkeit« zu ›meistern‹. Doch der Fortgang der Romanhandlung belegt, dass sich Wilhelm im Irrtum über sich selbst befindet. Indem der Erzähler uns mitteilt, dass im Anschluss an die Anklagerede Wilhelm zu Bett geht und sich beim Einschlafen an seinem Talent berauscht, verhindert er, dass wir Wilhelms Position kritiklos übernehmen. Der Erzähler ironisiert auf diese Weise die sich in der Erstausgabe über dreieinhalb Seiten hinziehende Rede²⁷ und macht sie erkennbar als eine zwar sprachlich beeindruckende Form, die aber wirkungslos bleibt und allein den Selbstbetrug fördert, weil ihr Adressat fehlt. Dass Wilhelm zu rhetorischen Höchstleistungen aufläuft, wenn er einsam ist, oder das reale Publikum ignoriert, bilden Grundzüge seines Charakters. Keinesfalls darf dieser Befund zu dem Fehlschluss führen, dass Wilhelm ein Schwätzer sei, der mit seinen Reden mangelnde Handlungsfähigkeit kompensiert. Im Gegenteil: Wilhelm handelt und hilft dem in Not geratenen Melina. Die nächste Redeszene verdeutlicht diesen Charakterzug und demonstriert zugleich, welche entscheidende Rolle das Publikum für das Gelingen einer Rede spielt.

Die einsame Tadelrede gegen Melina besitzt ein Pendant in der einsamen Lobrede auf den Adel in Kapitel III2. Dient die Tadelrede der Selbstbestätigung des eigenen Talents im Sinne eines subjektiven Vermögens (innere Berufung), so die Lobrede als indirekte Klage über das fehlende Talent im Sinne von Besitz und pekuniärem Vermögen. Wilhelm ist als Bürger gegenüber dem Adel, relativ gesehen, besitzlos; seine Unternehmungen, auch das Theaterprojekt, müssen gut überlegt sein, weil das Risiko besteht, den Besitz zu verlieren. Ihm geht ab, was der (nicht verarmte Adel) hat:

Dreimal glücklich sind diejenigen zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaus hebt; die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen.²⁸

²⁷ [Johann Wolfgang Goethe], *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hg. von [Johann Wolfgang] Goethe, Bd. 1, Berlin 1795, S. 127–130.

²⁸ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 153.

Auf diese Einleitung folgen insgesamt vier rhetorisch parallel gebaute, bis auf die letzte mit einem Ausrufezeichen abgeschlossene Einheiten,²⁹ die den höheren und freien Standpunkt des Adels gegenüber der beschwerlichen bürgerlichen Existenz sichtbar betonen. In diesem Fall ist es eine Rede ohne Handlungsfunktion. Sie richtet sich primär an das Lesepublikum und macht ihm einen Vorschlag, die soziale Schicht des Adels nicht unter dem politischen Aspekt in Frage zu stellen, sondern unter dem ethischen der Selbstverwirklichung als Vorbild anzusehen: Denn für Wilhelm Meister habe nur der Adel die Möglichkeit, die menschlichen Fähigkeiten voll auszuschöpfen. Wilhelms einsame Lobrede auf den Adel findet einen Nachklang in der Tadelrede gegen ein Spottgedicht in Kapitel III9. Als er die »Schadenfreude«³⁰ bemerkt, die es bewirkte, ergreift Wilhelm das Wort. Die Reaktion des Publikums bleibt unklar. Die Selbstanrede »Wir Deutschen«³¹ zeigt den über den Roman hinausweisenden

29 »Allgemein und richtig muß ihr Blick auf dem höheren Standpunkte werden, leicht ein jeder Schritt ihres Lebens! Sie sind von Geburt an gleichsam in ein Schiff gesetzt, um bei der Überfahrt, die wir alle machen müssen, sich des günstigen Windes zu bedienen und den widrigen abzuwarten, anstatt daß andere nur für ihre Person schwimmend sich abarbeiten, vom günstigen Winde wenig Vorteil genießen, und im Sturme mit bald erschöpften Kräften untergehen. Welche Bequemlichkeit, welche Leichtigkeit gibt ein angebornes Vermögen! und wie sicher blühet ein Handel, der auf ein gutes Kapital gegründet ist, so daß nicht jeder mißlungene Versuch sogleich in Untätigkeit versetzt! Wer kann den Wert und Unwert irdischer Dinge besser kennen, als der sie zu genießen von Jugend auf im Falle war, und wer kann seinen Geist früher auf das Notwendige, das Nützliche, das Wahre leiten, als der sich von so vielen Irrtümern in einem Alter überzeugen muß, wo es ihm noch an Kräften nicht gebreicht, ein neues Leben anzufangen.« (Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 153)

30 Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 181.

31 Ebd., S. 181: »Wir Deutschen [...] verdienten, daß unsre Musen in der Verachtung blieben, in der sie so lange geschmachtet haben, da wir nicht Männer von Stande zu schätzen wissen, die sich mit unsrer Literatur auf irgend eine Weise abgeben mögen. Geburt, Stand und Vermögen stehen in keinem Widerspruch mit Genie und Geschmack, das haben uns fremde Nationen gelehrt, welche unter ihren besten Köpfen eine große Anzahl Edelleute zählen. War es bisher in Deutschland ein Wunder, wenn ein Mann von Geburt sich den Wissenschaften widmete, wurden bisher nur wenige berühmte Namen durch ihre Neigung zu Kunst und Wissenschaft noch berühmter; stiegen dagegen manche aus der Dunkelheit hervor und traten wie unbekannte Sterne an den Horizont: so wird das nicht immer so sein, und wenn ich mich nicht sehr irre, so ist die erste Klasse der Nation auf dem Wege, sich ihrer Vorteile auch zu Erringung des schönsten Kranzes der Musen in Zukunft zu bedienen. Es ist mir daher nichts unangenehmer, als wenn ich nicht allein den Bürger oft über den Edelmann, der die Musen zu schätzen weiß, spotten, sondern auch Personen von Stande selbst, mit unüberlegter Laune und niemals zu billigender Schadenfreude, ihres Gleichen von einem Wege abschrecken sehe, auf dem einen jeden Ehre und Zufriedenheit erwartet.« (Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 181)

Anspruch auf, die literarische Öffentlichkeit einerseits und die Obrigkeit andererseits anzusprechen. Mit den beiden Reden ohne Handlungsfunktion bezieht Wilhelm Stellung gegen die Polemik auf dem Gebiet der Literaturkritik – wozu ironisch im Widerspruch Goethes Ende 1795 begonnenes Projekt der *Xenien* steht –³² sowie auf sozialer Ebene die seit 1789 weiter verschärfte Spannung zwischen Aristokratie und Bürgertum. Als Redeszenen unterstreichen sie einmal mehr Wilhelms politischen Wirkungswillen³³ – allein, es fehlt ihm die Bühne, ihn zu bekunden, und so bleibt das literarische Publikum die einzige Urteilstinstanz für Wilhelms Ansichten. Dennoch sind auch diese beiden Redeszenen nicht funktionslos, sondern Teil der Erzählökonomie. Immerhin gilt es zu plausibilisieren, warum Wilhelm im vierten Buch Direktor der Truppe wird. Goethe analysiert über die Redeszenen den Zusammenhang von Rhetorik und sozialer Autorität. Die pessimistische Pointe ist, dass, um sie zu erlangen, nicht so sehr der Gegenstand der Rede entscheidend ist, sondern ihre Artikulation vor einem Publikum, das ihrer bedarf.³⁴

3. Das Missverhältnis von Redner und Publikum

Die zweite Gruppe bilden solche Redeszenen, in denen das Verhältnis zwischen Wilhelm und seinem Publikum zwar motiviert ist, Goethe aber dennoch ein Missverhältnis beider Seiten zum Ausdruck bringt. Wilhelm, an seine literatur-

the, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 181) Grundlegend zum Verhältnis von Adel und Bürgertum in Goethes *Lehrjahren* s. Dieter Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg/Ts. 1977.

³² Vgl. Frieder von Ammon, Ungastliche Gaben. Die »Xenien« Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart, Tübingen 2005.

³³ Eine dezidiert politische Lektüre des Romans bei Christopher Meid, Der politische Roman im 18. Jahrhundert. Systementwurf und Aufklärungserzählung, Berlin 2021, S. 497–511.

³⁴ Daran schließt sich die über den Roman hinausweisende Frage an, ob es ein anti-autoritäres Publikum geben kann, das ohne eine das Publikum formende Redeautorität auskommt. Zumindest kam das französische Revolutionsparlament nach 1789 für Goethe nicht als Vorbild aufgeklärter Rhetorik in Frage. Gerade »die Reden der Pariser Revolutionäre [...] liefern viele Variationen« für Goethe zur »Maxime von der Heilung der Mittel durch die Zwecke« und sind damit Beispiele für den Missbrauch der Redekunst (Hans-Jürgen Schings, Kein Revolutionsfreund. Die französische Revolution im Blickfeld Goethes, in: Ders., Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien, Würzburg 2011, S. 357–371, hier S. 367, vgl. grundsätzlich zu Goethes Einstellung gegenüber 1789: Ders., Revolutionsetüden. Schiller – Goethe – Kleist, Würzburg 2012).

politischen Reden aus III2 und III9 anknüpfend, versucht sich in Kapitel IV2 als Theaterkritiker und als Lehrer der Schauspielkunst, was sein Publikum als Führungsanspruch interpretiert. Zunächst artikuliert sich Wilhelms rhetorischer Anspruch als Bildungs- oder Erziehungsanspruch. Er will nicht nur auf der Bühne spielen, sondern – wie Goethe später selbst, als er 1803 *Regeln für Schauspieler* diktieren – das Verhalten auf ihr ästhetisch und ethisch konditionieren: »Ihr solltet sehen, rief unser Freund, wie weit wir kommen müßten, wenn wir unsre Übungen auf diese Art fortsetzen, und nicht bloß auf Auswendiglernen, Probieren und Spielen uns mechanisch pflicht- und handwerksmäßig einschränkten.«³⁵ Es folgt, eingeleitet mit zwei rhetorischen Ausrufen, ein Vergleich der Schauspieltruppe mit einem Orchester, wobei er gleichzeitig die dramatische Dichtkunst höherstellt:

Sollten wir nicht ebenso genau und ebenso geistreich zu Werke gehen, da wir eine Kunst treiben, die noch viel zarter als jede Art von Musik ist, da wir die gewöhnlichsten und seltensten Äußerungen der Menschheit geschmackvoll und ergötzend darzustellen berufen sind? Kann etwas abscheulicher sein, als in den Proben zu sudeln, und sich bei der Vorstellung auf Laune und gut Glück zu verlassen?³⁶

Wilhelms Wirkungsanspruch unterstreichen rhetorische Fragen und weitere Vergleiche zur Orchestermusik, wo sich die Musiker den Weisungen des Kapellmeisters fügen und heraustönende Missgriffe möglichst vermieden. Der Sinn des Vergleichs besteht darin, die Rolle des Theaterdirektors nach den Ansprüchen des Dirigenten zu modellieren und überhaupt erst einmal auf die Notwendigkeit und die Bedeutung dieser Position hinzuweisen:

Warum ist der Kapellmeister seines Orchesters gewisser, als der Direktor seines Schauspiels? Weil dort jeder sich seines Mißgriffs, der das äußere Ohr beleidigt, schämen muß; aber wie selten hab ich einen Schauspieler verzeihliche und unverzeihliche Mißgriffe, durch die das innere Ohr so schnöde beleidigt wird, anerkennen und sich ihrer schämen sehen! Ich wünschte nur, daß das Theater so schmal wäre, als der Draht eines Seiltänzers, damit sich kein Ungeschickter hinauf wagte, anstatt daß jetzo ein jeder sich Fähigkeit genug fühlt, darauf zu paradieren.³⁷

35 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 212.

36 Ebd., S. 212.

37 Ebd., S. 213.

Ohne es selbst zu bemerken, sagt Wilhelm der Truppe, dass sie einen Direktor brauche. Der Erzähler rahmt diese »Rede«³⁸ als »Apostrophe«,³⁹ was zum einen im Sinne der Hinwendung zu einem abwesenden Publikum, also der Leserschaft, verstanden werden kann, zum anderen auch als harte Anrede des anwesenden Publikums.⁴⁰ Die Ironie besteht darin, dass dieses Publikum die Rede nicht auf sich bezieht. »Die Gesellschaft nahm diese Apostrophe gut auf«,⁴¹ allein deshalb, weil niemand sich angesprochen fühlte und alle glaubten, die Kritik, jeder bzw. jede spielte, wie er bzw. sie wolle, richte sich nicht an sie selbst, sondern an die anderen.

Als Folge dieser Rede wird Wilhelm das Amt des Direktors durch die Schauspieltruppe übertragen: »Man schritt sogleich zur Sache und erwählte Wilhelm zum ersten Direktor.«⁴² Goethe, seit 1791 selbst Theaterdirektor, zeigt dennoch keine gelingende Rede, weil Wilhelm die Führung nicht mit der Rede geplant hatte. Stattdessen analysiert er das Verhalten des Publikums. Dessen Reaktion besteht erstens darin, der Kritik nur unter der Bedingung zuzustimmen, dass man die kritische Perspektive, aber nicht die der Kritisierten einnimmt. Gezeigt wird zweitens der Erfolg desjenigen, der es wagt, das Wort zu ergreifen. Ihm fällt praktisch von allein oder als Belohnung für seine Wortergreifung die Macht zu. Das Publikum autorisiert den Redner als ihren Führer aufgrund seines rhetorischen Mutes. Wilhelm geriert sich als Erzieher, und diese Pose sichert ihm die Autorität zu. Jedoch wird sein Publikum keinesfalls erzogen, weshalb die Rede in pädagogisch-inhaltlicher Hinsicht scheitert. Einmal mehr zeigt sich Goethes pessimistisches Verständnis der Redekunst als Möglichkeit, Macht auszuüben. Mit der rhetorisch gewonnenen Führung der Truppe verbinden sich weitere Reden, die Wilhelm sozusagen qua Amt des Direktors halten muss, um die Bildung und die Moral seiner Schauspielergemeinschaft zu fördern und zu stärken.

Zunächst nutzt er sein Amt, das eine Garantie dafür bietet, dass man ihm zuhört, für den Lehrvortrag. Es kommt zu einer hermeneutischen Szene, die auch an Wilhelms rhetorisches Vorbild, die von ihm gemalte Dramenfigur Hamlet, erinnert. Er lernt in III9 die von Shakespeare verfassten Reden Hamlets als Schauspieler auswendig, »sparte keinen Fleiß, die herrlichen Reden des vortrefflichen Helden, dessen Rolle ihm zugefallen war, auf das genaueste zu

³⁸ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 213.

³⁹ Ebd., S. 213.

⁴⁰ Vgl. Schings, Kommentar, S. 752.

⁴¹ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 213.

⁴² Ebd., S. 213.

memorieren.«⁴³ Das Lob des Autors Shakespeare wird in III_{II} dialogisch mit Jarno artikuliert, also nicht als Lobrede.⁴⁴ Dass Wilhelm seine Rhetorik an der Bühnenrhetorik des klassischen Dramas fortbildet, unterstreicht einmal mehr die enge Verzahnung der Redeszenen mit der Theaterthematik. Wilhelm ist voll des Lobes, wenn er über Shakespeare spricht. Doch zu einer Rede führt nicht der epideiktische Dialog mit Jarno, sondern Wilhelms hermeneutisches Interesse. Wilhelm legt in IV₃ *Hamlet* in Form einer Rede aus. Die Redeszene wird zur hermeneutischen Szene, deren Adressat Wilhelms Theatergruppe ist: »Wilhelm hoffte nunmehr, da er die Gesellschaft in so guter Disposition sah, sich auch mit ihr über das dichterische Verdienst der Stütze unterhalten zu können.«⁴⁵ In der Exposition der Rede spricht er über das Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle: »Der Schauspieler dagegen soll von dem Stütze und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht?«⁴⁶ Leitend ist der hermeneutische Zirkel zwischen Teil und Ganzem: »Ich habe den Fehler, ein Stütze aus einer Rolle zu beurteilen, eine Rolle nur an sich und nicht im Zusammenhange mit dem Stütze zu betrachten, an mir selbst in diesen Tagen so lebhaft bemerkt, daß ich euch das Beispiel erzählen will, wenn ihr mir ein geneigtes Gehör gönnen wollt.«⁴⁷ Und darauf folgt eine Analyse des *Hamlet*, die auf »lauten Beifall«⁴⁸ stößt, wobei der Erzähler diesen Beifall – durch seine leidenschaftslose und additive Wiedergabe der zustimmenden Reaktionen des Publikums – ironisch bricht:

man glaubte voraus zu sehen, daß sich nun die Handelsweise Hamlets gar gut werde erklären lassen; man freute sich über die Art, in den Geist des Schriftstellers einzudringen. Jeder nahm sich vor, auch irgendein Stütze auf diese Art zu studieren und den Sinn des Verfassers zu entwickeln.⁴⁹

43 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 179.

44 Ebd., S. 190–194.

45 Ebd., S. 214.

46 Ebd., S. 214.

47 Ebd., S. 214.

48 Ebd., S. 216.

49 Ebd., S. 216. Vgl. zu Goethes Auseinandersetzung mit Shakespeare in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Volker Zumbrink, Metamorphosen des kranken Königsohns. Die Shakespeare-Rezeption in Goethes Romanen *Wilhelm Meisters theatricalische Sendung* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Münster 1997; Carmen Reisinger, The making of a Shakespeare critic. Partial English translations of Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in the long nineteenth century, in: English studies 105/1 (2024), S. 28–48.

Der pfingstartige Optimismus der Schauspielgruppe hinsichtlich des Verständnisses des *Hamlet* ist blanke Ironie des Erzählers. Natürlich ist davon auszugehen, dass Wilhelms Intention nicht nur nicht klar geworden ist, sondern für die einfühlende Hermeneutik, auf die Wilhelm aus war, das Sensorium fehlte. Nach außen hin liegt eine gelingende Redeszene vor, aber subkutan kann wohl kaum davon gesprochen werden, dass Wilhelms Lehrvortrag fruchtet.

Zweimal noch ist Wilhelm in seiner Führungsrolle rhetorisch gefordert und muss seine Intention mit der seiner Truppe kompatibel machen. In Kapitel IV spricht er Mut zu und befreit die Schauspielerinnen und Schauspieler von einer auf einem Gerücht basierenden Angst, die Reise anzutreten. Er plädiert dafür, den direkten Weg und keinen Umweg zu nehmen. Das Rednerische liegt nicht so sehr in der Form, sondern in der Entschlossenheit des Redenden, in der Sicherheit, mit der er spricht:

Er sagte noch viel und trug die Sache von so mancherlei vorteilhaften Seiten vor, daß ihre Furcht sich verringerte, und ihr Mut zunahm. Er wußte ihnen so viel von der Mannszucht der regelmäßigen Truppen vorzusagen, und ihnen die Marodeurs und das hergelaufene Gesindel so nichtswürdig zu schildern, und selbst die Gefahr so lieblich und lustig darzustellen, daß alle Gemüter aufgeheizt wurden.⁵⁰

Doch das rhetorische Gelingen kostet ihn Glaubwürdigkeit, weshalb auch diese Szene eher zu den Szenen des Scheiterns zählt. Denn Wilhelm irrt sich, die Angst war begründet, die Truppe wird überfallen und ausgeraubt.

Nach dem Überfall liegt die Moral am Boden, und Wilhelm muss erneut rhetorisch seine Führungsposition unter Beweis stellen. Er selbst ist in Kapitel VI8 durch Blutverlust nach dem Kampf geschwächt und zugleich »mild und sanft geworden«,⁵¹ da ihm im Kampf als Rettung Natalie, d. h. die schöne Ama- zone, erschienen war. Sein Redeeifer wird angestachelt durch die Moral der zer- setzenden Schimpfreden der Truppenmitglieder. Die »harten und ungerechten Reden«⁵² verdrössen ihn, und je mehr er schwieg, desto länger und lauter wurden sie. Goethe beschreibt eine Redeszene, die vom Publikum herbeigeführt wird, indem dieses so lange erregt redet, bis sich ihr implizierter Adressat aufschwingt, es zu beruhigen: »Endlich fühlte er sich gestärkt genug, um sich aufzurichten, und ihnen die Unart vorzustellen, mit der sie ihren Freund und Füh-

⁵⁰ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 219.

⁵¹ Ebd., S. 228.

⁵² Ebd., S. 228.

rer beunruhigten.«⁵³ Die körperliche Schwächung durch den Blutverlust wird zusätzlich dadurch markiert, dass sich Wilhelm mit einem Kopfverband und »mit einiger Mühe stützte und gegen die Wand lehnte«,⁵⁴ bevor er die Rede beginnt. Er argumentiert buchstäblich aus einer Position der Schwäche gegen die unausgesprochenen und in den lauten und empörten Reden der Anderen versteckten Anschuldigungen. Seine Rede ist eine Verteidigungsrede, mit der sich Wilhelm von einer möglichen Schuld für das Unglück aller freisprechen will. Ziel der Apologie ist, die implizierten Anklagen zu unterbinden und die Truppe zum Schweigen zu bringen: »Habt ihr gegen mich etwas zu sagen, so bringt es ordentlich vor, und ich werde mich zu verteidigen wissen; habt ihr nichts Gegründetes anzugeben, so schweigt, und quält mich nicht, jetzt da ich der Ruhe so äußerst bedürftig bin.«⁵⁵ Einmal mehr scheitert der Redende, denn sein Plädoyer befeuert das sich in den Klagereden seines Publikums artiklierende Unbehagen: »Statt aller Antwort fingen die Mädchen abermals zu weinen und ihren Verlust umständlich zu erzählen an. Melina war ganz außer Fassung: denn er hatte freilich am meisten und mehr als wir denken können eingebüßt.«⁵⁶ Einmal mehr wird deutlich, dass Wilhelm scheitert, weil er nicht vor dem ihm angemessenen Publikum spricht oder umgekehrt nicht bereit ist, dessen Beschaffenheit zu erkennen. Im Roman spricht diese Erkenntnis Aurelie in Kapitel IV₁₆ aus, wenn sie Wilhelm eine schlechte Menschenkenntnis, d. h. mangelnden psychologischen Sachverstand – unabdingbar für jede Beziehung zum Publikum – bescheinigt:

Erlauben Sie mir, es zu sagen: wenn man Sie Ihren Shakespear erklären hört, glaubt man, Sie kämen eben aus dem Rate der Götter, und hätten zugehört, wie man sich daselbst beredet, Menschen zu bilden; wenn Sie dagegen mit Leuten umgehen, seh ich in Ihnen gleichsam das erste, groß geborne Kind der Schöpfung, das mit sonderlicher Verwunderung und erbaulicher Gutmütigkeit Löwen und Affen, Schafe und Elefanten anstaunt, und sie treuherzig als seines gleichen anspricht, weil sie eben auch da sind und sich bewegen.⁵⁷

⁵³ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 228.

⁵⁴ Ebd., S. 228.

⁵⁵ Ebd., S. 229.

⁵⁶ Ebd., S. 229.

⁵⁷ Ebd., S. 257.

4. Der Abschied von der Bühne als Redeszene

Das Urteil über Wilhelms mangelnde Menschenkenntnis kommt nicht zufällig von Aurelie. Die Begegnung mit ihr bildet die Peripetie der Bühnenhandlung als Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil. Tatsächlich löst Aureliens Tod Wilhelms Abschied von der Theater- und Redebühne aus. Wilhelms Versuche, die von ihm verehrte Frau zu rächen, demonstrieren letztmalig seine rhetorischen Unfähigkeiten und münden in seine Rede gegen das Theater. Kurz vor ihrem Tod gibt sie Wilhelm einen Brief, den er ihrem ehemaligen Geliebten Lothario, den Wilhelm für ihren Kummer verantwortlich macht, überbringen soll. Die Vorbereitung dieses Botendienstes ist zugleich die Imagination einer großen pathetischen Anklagerede gegen Lothario. Wilhelm will am Schluss des fünften Buches (V16) ein »strenges Gericht über den ungetreuen Freund ergehen«⁵⁸ lassen und eine Rede konzipieren, »die in der Ausarbeitung pathetischer als billig ward. Nachdem er sich völlig von der guten Komposition seines Aufsatzes überzeugt hatte, machte er, indem er ihn auswendig lernte, Anstalt zu seiner Abreise.«⁵⁹ Bis zur *memoria* ist er immerhin schon gekommen, doch die *pronuntiatio* scheitert, diesmal nicht etwa nur, weil er den Charakter seines Adressaten verkennt, sondern weil er selbst den Mut zu reden verliert. Kapitel VIIi demonstriert sein endgültiges rhetorisches Scheitern und leitet das Ende nicht nur des schauspielernden Theater- und Bühnenmannes, sondern auch des Redners Wilhelm ein, der im zweiten Teil des Romans von Goethe als Ent-Sagender vorgestellt wird.

Als Wilhelm nach Aureliens Tod und seiner Abreise in V16 – die Romanhandlung wird im sechsten Buch durch die *Bekenntnisse einer schönen Seele* unterbrochen⁶⁰ – zu Beginn des siebten Buches (VIIi) auf dem Gut Lotharios ankommt, fragt er sich, »ob ich die Rede noch ganz im Gedächtnis habe, die den grausamen Freund beschämen soll«,⁶¹ und beginnt, »sich dieses Kunstwerk vorzusagen, es fehlte ihm auch nicht eine Sylbe, und je mehr ihm sein Gedächtnis zu statten kam, desto mehr wuchs seine Leidenschaft und sein Mut. Aureliens Leiden und Tod waren lebhaft vor seiner Seele gegenwärtig.«⁶² Wilhelm scheint zunächst die angemessene Bühne für seine Rede zu haben, als er die repräsentativen Räumlichkeiten des Aristokraten Lothario betritt. Borchmeyer bemerkt dazu: »Der große Saal in Lotharios Schloß mit seinen Ritterbildern dünkt ihn

58 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 356.

59 Ebd., S. 356.

60 Vgl. ebd., S. 360–422.

61 Vgl. ebd., S. 424.

62 Vgl. ebd., S. 424.

das richtige Ambiente für seine wohlaufgesetzte moralische Rede«.⁶³ Wilhelm kommt jedoch nicht über die Imagination der Rede hinaus, ähnlich dem Sosie in Molières *Amphitryon*, der sich seinen Bericht über die bevorstehende ruhmvolle Rückkehr seines Herrn vor dessen Gemahlin vorstellt, diesen Bericht jedoch nie vor ihr halten wird.⁶⁴ Allerdings bleibt die Rede dem Leser verborgen, wird vom Autor Goethe nicht ausgearbeitet. Man erfährt allein:

Wilhelm ging unruhig auf und ab, und warf einige Blicke auf die Ritter und Frauen, deren alte Abbildungen an der Wand umher hingen, er wiederholte den Anfang seiner Rede, und sie schien ihm in Gegenwart dieser Harnische und Kragen erst recht am Platz. Sooft er etwas rauschen hörte, setzte er sich in Positur, um seinen Gegner mit Würde zu empfangen, ihm erst den Brief zu überreichen, und ihn dann mit den Waffen des Vorwurfs anzufallen.⁶⁵

Das kämpferische Bildprogramm des Raumes spiegelt die Absicht der Rede gut wider, doch die bloße Präsenz seines Adressaten lähmt Wilhelm – sein ganzer Redeeifer ist erloschen:

Er schien das Blatt einigemal durchgelesen zu haben, und Wilhelm, obgleich seinem Gefühl nach die pathetische Rede zu dem natürlichen Empfang nicht recht passen wollte, nahm sich doch zusammen, ging auf die Schwelle los und wollte seinen Spruch beginnen, als eine Tapentüre des Kabinetts sich öffnete, und der Geistliche hereintrat.⁶⁶

Seinen Vorsatz, die Rede am nächsten Morgen nachzuholen, setzt er nicht in die Tat um: »Wilhelm spürt bei den weiteren Begegnungen mit Lothario,« so Borchmeyer »wie dürfzig sich die Vorwürfe, mit denen er ihn ›anzufallen‹ dachte, angesichts seiner urbanen, mit bürgerlichen Moralmaßstäben kaum zu messenden Persönlichkeit ausnehmen.«⁶⁷ Freund Jarno weiß zwei Kapitel darauf (VII3) sogar, was Lothario Wilhelm entgegnen würde: »Dafß Niemand einen Stein gegen den andern aufheben soll, und daß niemand lange Reden komponieren soll, um die Leute zu beschämen, er müßte sie denn vor dem Spiegel halten wollen.«⁶⁸

63 Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe, S. 164.

64 Vgl. auch Molières *Amphitryon* bzw. Heinrich von Kleists übersetzende Bearbeitung in der bilingualen Ausgabe Molière, [Heinrich von] Kleist, *Amphitryon / Amphitryon*. Vergleichende Edition, hg. von Klaus Kanzog, Heilbronn 2015, S. 27–29.

65 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 425.

66 Vgl. ebd., S. 426.

67 Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe, S. 165.

68 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 435.

Dass Wilhelm seine »pathetische Rede«⁶⁹ unterlässt, ist an dieser Stelle des Romans signifikant, weil hier mehr auf dem Spiel steht als die bloße Anklagerede. Tatsächlich hält Wilhelm eine andere Rede. Seine polemische Energie lenkt er auf einen neuen Gegenstand. Die geplante Strafrede gegen Lothario wird in VII3 zu einer Strafrede über das Theater (Trunz).⁷⁰ Vorbereitet wurde sie durch die gut geplante und memorierte Rede gegen Lothario. Zu dieser kommt es, wie gesehen, nicht, jedoch generiert jene diese. Und wenn man sich fragt, welche konkrete rhetorische Gestalt sie angenommen hätte, so gibt die Theaterrede eine Antwort. Nahezu direkt an Jarnos Erinnerung an den christlichen Topos, nur dann den ersten Stein aufzuheben, wenn man selbst frei von Schuld sei, ruft Wilhelm aus »Ich bin gestraft genug!«⁷¹ und lenkt die Schuld von Lothario auf sich ab. Er sei der Schuldige, weil er sich so lange dem Theater gewidmet habe, das beherrscht sei von Menschen, die ihr Tun nicht reflektierten, selbstzentriert seien, sich in den Vordergrund stellten und ihre Fähigkeiten überschätzten – um nur einige der Vorwürfe Wilhelms gegen die Welt der Bühne anzuführen:

Man spricht viel vom Theater, aber wer nicht selbst darauf war, kann sich keine Vorstellung davon machen. Wie völlig diese Menschen mit sich selbst unbekannt sind, wie sie ihr Geschäft ohne Nachdenken treiben, wie ihre Anforderungen ohne Grenzen sind, davon hat man keinen Begriff. Nicht allein will jeder der erste, sondern auch der einzige sein, jeder möchte gerne alle übrigen ausschließen, und sieht nicht, daß er mit ihnen zusammen kaum etwas leistet; jeder dünkt sich wunder Original zu sein, und ist unfähig sich in etwas zu finden, was außer dem Schlendrian ist; dabei eine immerwährende Unruhe nach etwas neuem. Mit welcher Heftigkeit wirken sie gegen einander! und nur die kleinlichste Eigenliebe, der beschränkteste Eigennutz macht, daß sie sich miteinander verbinden. Vom wechselseitigen Betragen ist gar die Rede nicht, ein ewiges Mißtrauen wird durch heimliche Tücke und schändliche Reden unterhalten; wer nicht liederlich lebt, lebt albern. Jeder macht Anspruch auf die unbedingteste Achtung, jeder ist empfindlich gegen den mindesten Tadel. Das hat er alles schon selbst besser gewußt! und wa-

69 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 426.

70 Für seine Ausgabe hat Erich Trunz eine ausführliche Inhaltsübersicht erstellt und die einzelnen Kapitel nach ihren thematischen Aspekten untergliedert. Der dritte Aspekt von VII3 trägt den Titel »Wilhelms Strafrede über das Theater«, vgl. Erich Trunz, Inhaltsübersicht, in: Johann Wolfgang Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. 7, München ¹³1994, S. 823–827, hier S. 827.

71 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 435.

rum hat er denn immer das Gegenteil getan? Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten als vor Vernunft und gutem Geschmack, und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür.⁷²

Doch der Ernst dieser theatralischen Rede wird gebrochen und das Pathetische der Selbstbezeichigung mit Jarnos Reaktion lächerlich. Auch diesmal, ein letztes Mal, scheitert Wilhelm als Redner: »Wilhelm holte Atem, um seine Litanei noch weiter fortzusetzen, als ein unmäßiges Gelächter Jarnos ihn unterbrach.«⁷³

Wenn Wilhelm als scheiternder Redner mehrfach vorgeführt wird, so besitzt das nicht allein demonstrative Züge. Auch scheiternde Reden sind für den Gang der Handlung relevant. Wilhelms »pathetische Rede«,⁷⁴ die er nicht hält bzw. in eine theatralische Tadelrede gegen das Theater verwandelt, bringt ihn erst in den Kreis der Turmgesellschaft und führt ihn weg von der Bühne.

Bedenkt man, dass der Protagonist in *Wilhelm Meisters Wanderjahren oder die Entzagenden* (1821, zweite Fassung 1829) weder die Theater- noch die Redebühne betritt und dass der sprachkritische Roman eine Auseinandersetzung mit der Frage darstellt, ob und wie überhaupt noch kommuniziert werden kann, dann wird dazu im Kontrast der rhetorische Ansatz der *Lehrjahre* umso deutlicher. Wilhelm ist ein Redender, weil er auf einer Bühne spielen und wirken will. In den *Wanderjahren* entsagt er,⁷⁵ und das Schweigen bildet einen wesentlichen Teil der Kommunikation.⁷⁶ Wilhelm gibt seinen Anspruch, mit Reden die Welt zu verändern, zugunsten der tatbasierten Einstellung des Wundarztes auf – was andere Figuren und Gemeinschaften des Romans nicht von dem rhe-

72 Vgl. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 435 f.

73 Vgl. ebd., S. 436.

74 Vgl. ebd., S. 426.

75 Vgl. dazu Marianne Henn, Sagen und Entzagen in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden*, in: Richard Fisher (Hg.), *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. FS Wolfgang Wittkowsky, Frankfurt a. M. 1995, S. 383–396.

76 Das Schweigen im mitteilenden Sinn ist in der Sekundärliteratur immer wieder Thema (Henke, »Sie ließen einen Hasen nach dem andern laufen ...«, S. 222–233; Heidi Gidion, *Zur Darstellungweise von Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Göttingen 1969, S. 96–100; Stefan Blessin, *Goethes Romane. Aufbruch in die Moderne*, Paderborn 1996, S. 296–318, 351–355). Die Ent-Sagung kommt am deutlichsten an der Figur Lenardos zum Ausdruck. Blessins Fazit zur Sprachskepsis ist zuzustimmen: »Den unmittelbaren Gebrauch des Wortes schränkt der Roman erheblich ein« (Blessin, *Goethes Romane*, S. 354). Vgl. dazu grundlegend die Freiburger Dissertation von Manfred Karnick, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Kunst des Mitteilbaren. Studien zum Problem der Verständigung in Goethes Altersepoche*, München 1968.

torischen Anspruch abhält.⁷⁷ Tatsächlich kommt Wilhelm in den *Wanderjahren* selten zu Wort, auch wenn alle Kommunikationen mit seiner Figur verknüpft sind. Zu den Ausnahmen, die Wilhelm wieder in das diskursive Verhalten der *Lehrjahre* zurückversetzen und von seinem aktiven Credo entfremden, gehören seine Briefe, vornehmlich die an Natalie, und sein Rechenschaftsbericht über den Arztberuf. Dass letzterer eine Ausnahme darstellt, zeigt die Reaktion von Natalies Bruder Friedrich auf Wilhelms langatmigen Bericht:

»Bravo!« rief jener aus, »nun erkenne ich dich wieder! Das erstemal seit langer Zeit hast du wieder gesprochen wie einer dem etwas wahrhaft am Herzen liegt; zum erstenmal hat der Fluß der Rede dich wieder fortgerissen, du hast dich als einen solchen erwiesen, der etwas zu tun und es anzupreisen imstande ist.«⁷⁸

Trotz dieses Aufflackers seines Wirkungswillens hat sich der Protagonist der *Wanderjahre* längst vom Theater, von der Bühne und vom öffentlichen Wirken vor Publikum abgekehrt.

5. Die Redeszene als literaturwissenschaftliche Analysekategorie

Goethes Gestaltung der Redeszene gibt Anlass, nach ihrem literaturwissenschaftlichen Ort zu fragen. Im Unterschied zu Schreib- und Leseszenen,⁷⁹ die im Bereich der Schriftlichkeit angesiedelt sind, wurde die zur Mündlichkeit ge-

- 77 Den Wirkungsanspruch verabschiedet Goethe natürlich nicht. Vielmehr lagert er ihn aus. Der Roman besteht aus ethischen Maximen und Reflexionen, die rhetorisch konzipiert sind. Die Kommunikation durch Reden ist im Roman hauptsächlich auf die Pädagogische Provinz beschränkt. Zwei Beispiele für die öffentliche Kommunikation sind die Reden an die Auswanderer (Lenardo, S. 665–673) und an die Bleibenden (Odoard, S. 691–696). Sie verdeutlichen zusätzlich, dass die Kommunikation im dritten Buch fast ausschließlich aus öffentlichen Reden, Gesang und Vorträgen besteht und dass der Dialog so gut wie ausgeschaltet ist; im Gegensatz zu den Bezirken Makaries und des Oheims.
- 78 Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters *Wanderjahre*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), 40 Bde., Bd. I/10, hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1989, S. 611, vgl. die Briefe an Natalie S. 267–269, 286–292, 338 f., 540–556 und den Rechenschaftsbericht S. 600–611.
- 79 Rüdiger Campe, Die Schreibszene. Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772; Martin Stingelin (Hg.), *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*,

hörende literarische Redeszene bisher kaum diskutiert. Entweder wurde sie nur rhetorisch als Rede – also abzüglich ihrer Szenerie – oder aber innerhalb der Gesprächs- und Dialogforschung als Unterbrechung der Erzählung analysiert.⁸⁰ Das Desinteresse erstaunt, da sie zumindest in der dramatischen Gattung omnipräsent ist. Bis ins 19. Jahrhundert enthalten ernste Dramen der europäischen Literatur Reden, die auch als solche gemeint und nicht selten nach den Gesetzen der Systemrhetorik gebaut sind.⁸¹ Als mündliche Szene verdient die Redeszene das Attribut des Szenischen sogar mehr noch als ihre schriftlichen Ge- genüber, weil sie tatsächlich auch textimmanent vor einem realen oder einem explizit imaginierten Publikum stattfinden muss. Die Schreibszene – wenn es sich nicht gerade um eine Diktierszene⁸² handelt – bleibt doch ein einsamer Vorgang, und das Szenische kann nur in Bezug auf das implizierte Lesepublikum festgestellt werden, nicht aber innerhalb der Narration. Denn selten sind die Fälle, in denen eine literarische Figur dem einsam Schreibenden zuschaut.

München 2004, darin vor allem die Einleitung (S. 7–21); zur Leseszene: Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber und Sanna Schulte (Hg.), *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020, und Carlos Spoerhase, *Die spätromantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als ‚Technologie‘ der Anonymisierung* in E. T. A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83/4 (2009), S. 577–596.

- 80 Tatsächlich etablierte sich in der Mediävistik früh der Begriff der Redeszene. Allerdings meint er dort jene Stellen, in denen im Epos geredet wird, oder Dialoge, also nicht wie hier eine Inszenierung der rhetorischen Situation, vgl. die Auswahl: Werner Schwartzkopff, *Rede und Redeszene in der deutschen Erzählung* bis Wolfram von Eschenbach, Göttingen 1908; Peter Wiehl, *Die Redeszene als episches Strukturlement in den Erec- und Iwein-Dichtungen Hartmanns von Aue und Chrestiens de Troyes*, München 1974; Monika Unzeitig, Nine Miedema und Franz Hundsnurscher (Hg.), *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, Berlin 2011.
- 81 Am Beispiel von Jean Racine vgl. Alexander Nebrig, *Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*, Göttingen 2007, S. 198–340.
- 82 Vgl. Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger (Hg.), *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*, Paderborn 2015, darin bes. Cornelia Epping-Jäger, *Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben* (S. 17–30); Armin Schäfer, *Befehlsketten. Diktatszenen mit Goethe und Beaumarchais* (S. 187–203); Natalie Binczek, »*Kopistenbeschäftigung*«, *Diktate in Rilkes Malte Laurids Brigge* (S. 239–257); vgl. auch Erwin Koppen, *Versuch über das Diktat in der Literatur*, in: *Arcadia* 13 (1978), S. 10–26; Avital Ronell, *Der Goethe-Effekt. Goethe – Eckermann – Freud*, aus dem Engl. von Ulrike Dünkelbühler, München 1994; Albrecht Schöne, *Der Briefschreiber Goethe*, München 2015, S. 423–436; Natalie Binczek, *Gesprächsliteratur – Goethes Diktate*, in: Friedrich Balke und Rupert Gaderer (Hg.), *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*, Göttingen 2017, S. 225–253.

Ebenso selten wird auf der Bühne und vor Publikum still und für sich gelesen, und wenn man vor anderen liest, dann wäre der Begriff der Rezitationsszene angemessener. Gerechtfertigt sind die Begriffe der Lese- und Schreibszene, aber auch der Editions-⁸³ oder Übersetzungsszene⁸⁴ dennoch, weil sie das Schreiben, Lesen, Edieren und Übersetzen von Texten rahmen, ausstellen, dramatisieren, kurz: für uns als Lesende in Szene setzen. Die Redeszene ist schließlich nicht nur gegenüber den schriftbasierten Szenen abzugrenzen, sondern auch gegenüber der die Gesamterzählung motivierenden Erzählszene, die in epischen Texten teilweise konkret ausgestaltet wird, um die literarische Fiktion zu plausibilisieren,⁸⁵ oder aber in dem Moment sichtbar wird, sobald man fragt, wer wie wo wann und für wen erzählt.

Hilfreich für die Analysen von Redeszenen ist das Konzept der rhetorischen Situation, das alles umfasst, was die Angemessenheit (*prepon* respektive *aptum*) einer Rede betrifft, kurz gesagt: den Kontext. Nach Blumenberg tritt die rhetorische Situation immer dann ein, wenn »Evidenzmangel und Handlungszwang«⁸⁶ auftreten bzw. eine »Ungewißheit in Entscheidungssituationen«⁸⁷ besteht. Rhetorische Situationen sind weiter institutionalisiert wie diejenigen vor Gericht oder sie erfolgen spontan im alltäglichen Streit. Doch meist gehorchen sie auch dann noch Mustern und Konventionen. Sie können mit oder ohne Publikum erfolgen.

Immer jedoch unterbricht die Redeszene den Erzählvorgang und bildet eine Apostrophe zum externen Publikum.⁸⁸ Solche Brücken dienen der moralischen

83 Uwe Wirth, Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter, München 2006, S. 156–174.

84 Goethe gestaltet eine Übersetzungsszene im *Faust*, vgl. Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme. 1800 · 1900, München ³1995 [1985], S. 14–30, und in den *Lehrjahren*: Dirk Weissmann, Imitation and the inimitable. Scenes of (failing) translation in Goethe's *Lehrjahre* and »Novelle«, in: Arcadia 58/2 (2023), S. 262–273.

85 Vgl. den Beginn von Jean Pauls *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* (1793).

86 Blumenberg, Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 297. – Zur rhetorischen Situation vgl. M.[arkus] Gottschling, O.[laf] Kramer, Rhetorische Situation, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 10: Nachträge A–Z, Tübingen 2012, Sp. 1126–1132. Die Diskussion zu diesem Begriff geht vor allem zurück auf Lloyd F. Bitzer, The Rhetorical Situation, in: *Philosophy and Rhetoric* 1/1 (1968), S. 1–14.

87 M.[arkus] Gottschling, O.[laf] Kramer, Rhetorische Situation, Sp. 1129.

88 Es handelt sich um eine Form der Leser- oder Publikumsanrede, um eine Parabase, die im Drama ihren Ursprung hat, vgl. Christian Kirchmeier, The President's Address.

Konzilianz, d. h. dazu, eine Übereinstimmung (*Conciliare*) mit dem implizierten Autor zu schaffen.⁸⁹ Die Redenden wenden sich dabei nicht ausschließlich von ihrem Gegenüber ab – wie mit der eigentlichen Apostrophe –, sondern nur zum Teil dem Außenpublikum zu.⁹⁰

In der epischen Literatur entsteht mit der Redeszene damit der Moment, in dem der Text am stärksten mit dem Lese- oder Hörförderpublikum interagiert, ihm Rollenangebote unterbreitet und eine Meinung zum Dargestellten einfordert. Sie schafft Formen der Öffentlichkeit und wirft die Frage auf, unter welchen Bedingungen sie sich formiert oder ob sie eingeschränkt wird. So verweisen Redeszenen auf ein Einüben von Öffentlichkeit als Versammlung. Auch das Fehlen eines Publikums, das an Wilhelms Tadelrede gegen Melina beobachtet wurde, kommt in Film und Literatur häufig vor. Fehlt ein Publikum auf Darstellungsebene, substituiert es der implizierte Leser, ist es dagegen sichtbar mit all seinen positiven oder negativen Reaktionen, wird derselbe implizierte Leser angeregt, sich von den beobachteten Gefühllagen in Stimmung versetzen zu lassen und sich gegenüber dem Urteil des fiktiven Publikums entweder affirmativ oder kritisch zu verhalten. Das Verhalten des in der Erzählung gezeigten Publikums fungiert so als Motor der ethischen Reflexion während der Lektüre. Im Unterschied zur Leseransprache von Erzählnern ist die rhetorische Gewalt gegenüber dem Lesepublikum nicht offensichtlich, weil es zugleich Beobachter ist und in Distanz zur Redeszene steht, die sich nur auf textinterner Ebene abspielt. Tatsächlich soll in rhetorischer Literatur die Redeszene die Affekte des Publikums triggern und so zum Medium der moralischen Wertübertragung werden. Das gilt besonders für Redeszenen, die gelingen und dadurch zeigen, wie ein Publikum vom Redenden überwältigt wird – etwa am Ende des Films *The King's Speech* (2010) –, nicht aber für solche Szenen, die ein rhetorisches Scheitern zeigen oder so angelegt sind, dass sie weniger der Identifikation und mehr

Zur politischen Parabase in *House of Cards*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 46/3 (2016), 369–383; Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft (2019), S. 157–181. – Vgl. zur externen Rhetorik Nebrig, Rhetorizität des hohen Stils, S. 171; Nina C. Ekstein, Dramatic Narrative. Racine's Récits, New York und Bern 1986, S. 9.

89 Wayne C. Booth, Die Rhetorik der Erzählkunst, übers. von Alexander Polzin, Bd. 1, Heidelberg 1974, S. 142.

90 Vgl. Marquis Posa in Schillers *Don Karlos* (1787), wenn er vor dem König spricht (III 10), vgl. Alexander Nebrig, Friedrich Schillers *Don Karlos* und das deliberative Potenzial der Tragödie, in: Christopher Meid und Christoph Schmitt-Maaß (Hg.), Schauspiele der Staatskunst. Politische Fiktionen des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Didaxe und Repräsentation, Heidelberg 2025, S. 19–35.

der Verfremdung dienen. Bevor man die Redeszene als eine literatur- und filmwissenschaftliche Analysekategorie verwendet, wäre somit zu fragen, ob die jeweilige Redeszene allein instrumentell oder auch ironisch ist.

In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* werden Redeszene, wie der Beitrag zeigen sollte, nur begrenzt instrumentell eingesetzt, also als ein Mittel, durch das einzelne Figuren ihre Handlungsziele motivieren und durchsetzen können. Auch geht es nicht so sehr darum, das externe Publikum moralisch zu konditionieren. Goethe schrieb keinen mitreißenden Unterhaltungsroman, der auf emotionaler Überwältigung und Einschmeichelung beim Publikum basiert – dafür war sein Ideal von schöner Literatur schlachtweg nicht rhetorisch genug.⁹¹

91 Sicherlich bleibt für Goethe die Rhetorik zentrale Disziplin für Sprachtheorie und Sprachpraxis (vgl. Olaf Kramer, Goethe und die Rhetorik, Berlin 2010), aber seine Literaturauffassung war doch alles andere als rhetorisch. Die Inkonsistenz Schillers, einen rhetorikkritischen Habitus zu pflegen, aber rhetorisch zu schreiben, kann man ihm nicht vorwerfen.

MATTHIAS MANSKY

DER »EIGENTHÜMLICHKEIT DIESES GROSSEN MEISTERWERKS«
VERPFLICHTET, »DEM AUGE WOHLGEFÄLLIG«.

KARL FRANZ GRÜNERS BEARBEITUNG
VON SCHILLERS »WILHELM TELL«¹

Abstracts

Die frühe österreichische Schiller-Rezeption wurde während der Dichterfeiern des 19. Jahrhunderts oftmals als ignorant und mangelhaft dargestellt, wofür man neben der Zensur vor allem die Aufführungsgeschichte von Schillers Dramen an den Wiener Bühnen verantwortlich machte. Der vorliegende Beitrag bemüht sich um eine Revision dieser Vorbehalte, die sich noch in neueren wissenschaftlichen Darstellungen erhalten haben, indem er die theatrale Rezeption Schillers in Wien als facettenreiche Auseinandersetzung mit dem späteren deutsch(-österreichisch)en Klassiker auffasst, die dessen Popularität nachhaltig beförderte. Ein gutes Beispiel hierfür stellt Karl Franz Grüners erfolgreiche Adaption von Schillers *Wilhelm Tell* für das Theater an der Wien von 1810 dar. An ihr können nicht nur die Anpassungen an die zeitgenössischen Theaterkonventionen und Zensurvorgaben rekonstruiert werden, sondern Grüners Bearbeitung lässt in Zeiten der Napoleonischen Kriege auf eine interessante dramaturgische Umakzentuierung schließen, die eine divergierende Wahrnehmung während der Aufführungssituation evozierte.

The early Austrian reception of Schiller was often portrayed as ignorant and inadequate, especially during the poet celebrations in the 19th century. At that time, censorship and the performance history of Schiller's dramas on the Viennese stages were held responsible. This article sets out to challenge these misconceptions, which persist in recent scholarly accounts, by examining the theatrical reception of Schiller in Vienna as a multifaceted exploration of the later German (Austrian) classic, which fostered his enduring popularity. A prime example of this is Karl Franz Grüner's highly successful adaptation of Schiller's *Wilhelm Tell* for the Theater an der Wien in 1810. On the one hand, it can be used to reconstruct contemporary theatre conventions and censorship requirements. On the other hand, Grüner's staging of Schiller's play also suggests an interesting dramaturgical reinterpretation in times of the Napoleonic Wars, which evoked a divergent perception during the performance.

¹ Teile des vorliegenden Artikels wurden durch ein Erwin-Schrödinger-Stipendium des Austrian Science Fund (FWF) gefördert. Forschungsprojekt: Österreichs Schiller. Inszenierung und Perspektivenwandel einer Rezeptionssteuerung im 19. Jahrhundert, Grant-DOI 10.55776/J4174.

1. Österreich und Schiller: ein Missverständnis?

Die Stilisierung Friedrich Schillers zur Leitfigur einer deutschen Kulturnation führte bei der Wiener Schillerfeier 1859 zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Österreichs zum deutschen Klassiker. In Wien deckte sich die euphorische Indienstnahme Schillers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur bedingt mit der Bühnenpräsenz seiner Werke zu Lebzeiten. Zwar waren Schillers Dramen dem Wiener Publikum in gedruckter Form zugänglich,² dennoch wurden bis zu seinem Tod lediglich *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* im Burgtheater vorgestellt.³ Zu vermehrten Aufführungen Schiller'scher Dramen auf den Wiener Bühnen kam es erst zwischen 1807 und 1814, was auf eine zwischenzeitliche Lockerung der Zensur und ein allmähliches Interesse für Schiller als ›Freiheitsdichter‹ zurückzuführen ist.⁴ Die anfängliche Ignoranz bedurfte anlässlich der Feierlichkeiten in der zweiten Jahrhunderthälfte einer Rechtfertigung. Und so bemühte sich etwa das Komiteemitglied der Wiener Schillerfeier 1859 Ludwig August Frankl in einem Artikel zu *Schiller und Österreich*, den Constantin von Wurzbach in seiner Festgabe abdruckte, das anfängliche Missverhältnis Österreichs zu Schiller ein wenig zurechtzurücken. Frankl resümiert, dass man sich in der Habsburgermonarchie »erst langsam« an die »kolossalnen Dimensionen« der Werke Schillers »heranbilden musste«, bevor sich dieser in den letzten Dekaden zum »bevorzugte[n] Liebling« der »grossen Massen der österreichischen Völker«⁵ entwickelt habe. Frankl, der auch bei der Errichtung des bereits 1859 geplanten, allerdings erst 1876 realisierten Wiener Schillerdenkmals federführend war, griff die Beziehung Österreichs zu Schiller später im Feuilleton der *Neuen Freien*

2 Vgl. Norbert Oellers, Zur Schillerrezeption in Österreich um 1800, in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, hg. von Walter Zeman, Graz 1979, S. 18–37. Karl Glossy, Schiller und Österreich. Mit Benützung ungedruckter Briefe und Aktenstücke, in: Kleinere Schriften, Wien und Leipzig 1918, S. 18–37, hier S. 18.

3 Vgl. Franz Hadamowsky, Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959, Wien 1959.

4 Vgl. Ilija Dürhammer, »Glauben Sie etwan ih wass nit wer der Schiller is?« Friedrich Schiller im Wiener Biedermeier und bei der Zentenarfeier 1859, in: Götterfunken. Friedrich Schiller zwischen Antike und Moderne. Bd. 2., hg. von Siegrid Düll, Hildesheim, Zürich und New York 2007, S. 131–156, hier S. 132. Annemarie Stauss, Schauspiel und Nationale Frage. Kostümstil und Aufführungspraxis im Burgtheater der Schreyvogel- und Laubezeit, Tübingen 2011, S. 90–92.

5 Ludwig August Frankl, Schiller und Österreich, in: Das Schiller-Buch. Festgabe zur ersten Säcular-Feier von Schiller's Geburt, hg. von Constantin von Wurzbach, Wien 1859, S. 205–206, hier S. 206.

Presse erneut auf. Dem ästhetischen Verständnis der vorhergegangenen Generationen stellt er bei dieser Gelegenheit abermals kein sonderlich gutes Zeugnis aus, denn »Altösterreich« habe »der Sünden genug gegen Schiller begangen.«⁶ Exemplarisch hierfür dienen ihm die frühen Wiener Raubdrucke der Schiller'schen Werke, bevor 1812 die erste rechtmäßige Ausgabe bei Cotta erschienen war. Den Umgang der österreichischen Bücherzensur mit Schiller bezeichnet er als »ganz anständig« und regelrecht »freisinnig«, konnten dessen Werke doch »ohne alle Weglassung, ohne Veränderung«⁷ abgedruckt und gelesen werden. Demgegenüber fällt Frankls Resümee über die frühen Aufführungen von Schillers Dramen am Hofburgtheater weitaus kritischer aus. Besonders die frühen für die Wiener Bühnen »eingerichteten« Adaptionen bekräftigen seinen Unmut und seine Feststellung, dass man in Wien für Schillers Dichtung lange nicht bereit gewesen wäre:

»Eingerichtet! verrenkt, verkürzt, auf die Tortur gespannt, verstümmelt und zerrissen hätte es heißen sollen. Sie liegen uns vor, diese »Einrichtungen«. Wir wissen nicht, ob mehr aus Scham, oder mehr aus Zorn uns das Blut ins Gesicht schießt! Welch ein tiefer, unsterblich mächtiger Gehalt muß, wenn es noch dieses Beweises bedürfte, in den Dramen Schiller's liegen, wenn sie, trotz der frevelhaften Verstümmelung, noch auf das Publikum wirken könnten! Ein geistvoller zeitgenössischer Gelehrter theilte uns übrigens mit, daß die ersten Vorführungen Schiller'scher Dramen durchaus nicht jenen zündenden, lärmenden Applaus wachgerufen haben, wie ihn später tief unter ihnen stehende Producte gefunden. »Natürlich«, erklärte er diesen Umstand, »Schiller's Conceptionen, sein Gedankenreichthum, die erhabene Sprache waren dem Publicum neu, sie trafen es unvorbereitet. Der Dichter griff der Bildung voraus und erzog sich allmählich seine Zuhörer [...].«⁸

Die Irritationen über die unzureichende ›Klassikerpflege‹ des frühen Burgtheaters, die seinem symbolträchtigen Mythos als führende Bühne im deutschsprachigen Raum so gar nicht zu Gesichte stand, ist in späteren literatur- und theaterhistorischen Schriften erhalten geblieben. So haben Literaturhistoriker wie Karl Glossy stets den bildungsbürgerlichen Zeigefinger erhoben, wenn es um die Vernachlässigung Schillers und Goethes im Wien des 18. und frühen

⁶ Ludwig August Frankl, Schiller in Österreich. Drei Zeitungsausschnitte aus der *Neuen Freien Presse*. Goethe- und Schillerarchiv, GSA 83/1332, 1, Sammlungen zu Schillers Leben, Werk und Nachwirkung, o. S.

⁷ Ebd., o. S.

⁸ Ebd., o. S.

19. Jahrhunderts ging.⁹ Indessen hat sich der Germanist und spätere Rektor der Deutschen Universität Prag August Sauer im Jubiläumsjahr 1905 etwas behutsamer zu den frühen Wiener Aufführungen der Dramen Schillers geäußert:

Die Geschichte der Einbürgerung von Schillers Dramen auf den österreichischen, besonders den Wiener Bühnen [...] ist in der Tat eine Leidensgeschichte. Aber es ist nicht eigentlich die literarische Rückständigkeit Österreichs, die die Schuld davon trägt – gestanden ja sogar die Zensoren selber ein, daß sie die Stücke ums Leben gern auf der Bühne sähen – sondern sittliche, religiöse und vor allem politische Bedenken waren es, die immer wieder gegen die Werke des größten deutschen Dramatikers ins Feld geführt wurden. Die Jugendstücke verletzten die Sittlichkeit, der protestantische Dichter verstieß unzählige Male gegen die Heiligkeit der katholischen Kirche; der Vorkämpfer der Freiheit war den reaktionären Machthabern überall verdächtig. Dazu kam aber, daß Schiller in dreien seiner Stücke Auflehnung und Abfall vom Hause Habsburg zur Darstellung gebracht hatte [...]. Wenn man Schillers Werke rein stofflich betrachtet, so mochte man in stockösterreichischen Kreisen etwas wie antiösterreichischen Geist darin wittern.¹⁰

Während die bisherige Forschung davon ausging, dass die Wiener Theater zur österreichischen Schiller-Rezeption im 19. Jahrhundert einen eher bescheidenen Beitrag geliefert hätten, wofür man oftmals »mangelnde Schauspieler-Qualitäten« oder ein »übliche[s] Schiller-Desinteresse«¹¹ verantwortlich mache, bemüht sich der vorliegende Beitrag um eine Revision dieser vermeintlich unrühmlichen Aufnahme. Obgleich die Intentionen des Dichters in der Wiener Bühnenpraxis nur bedingt im Fokus standen, argumentierte Wendelin Schmidt-Dengler 2005 etwas überspitzt, aber nicht ganz zu Unrecht, dass Schiller »seine nachhaltigste Wirkung« wohl »über die Wiener Bühne«¹² erzielen konnte. Tatsächlich verdeutlicht die Aufführungsgeschichte der Schiller'schen Dramen in

⁹ Vgl. Karl Glossy, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, Wien, Leipzig 1926, S. 44.

¹⁰ August Sauer, *Schiller in Österreich*, in: *August Sauers Gesammelte Schriften*. Bd. 1: Probleme und Gestalten, mit einem Vorwort von Hedda Sauer hg. von Otto Pouzar, Stuttgart 1933, S. 72–82, hier S. 77 f.

¹¹ Norbert Oellers, *Zur Schillerrezeption in Österreich um 1800*, S. 692.

¹² Wendelin Schmidt-Dengler, *Was Weimar begann, vollendet Wien*, in: *Die Furche*, 5. Mai 2005, S. 21–22, hier S. 21. Vgl. ebd., S. 21: »Nicht in dem, was Schiller gesagt hatte, sondern in dem, wie er es gesagt hatte, fanden die politischen Anschauungen, und nicht zuletzt die nationale Begeisterung ihre Stütze. In den Aufführungen des Burgtheaters konnte man sich über ein Jahrhundert die Emotion holen, um seine Meinung auch mit Emphase vertreten zu können.«

Wien eine facettenreiche theatrale Auseinandersetzung mit der späteren Galionsfigur des deutsch(-österreichisch)en Bürgertums, die bisher innerhalb der Forschung eher stiefmütterlich behandelt wurde. Ein gutes Beispiel, mit dem sich der vorliegende Artikel eingehender befassen will, stellt Karl Franz Grüners Bearbeitung von Schillers *Wilhelm Tell* für das Theater an der Wien von 1810 dar. Grüner, der zu Beginn seiner Karriere die Zusammenarbeit von Goethe und Schiller in Weimar miterlebt hatte, war zu diesem Zeitpunkt als Schauspieler und Regisseur an dieser Vorstadtbühne tätig. An seiner Adaption lässt sich nicht nur eine von lokalen und institutionellen Bedingungen geprägte kulturelle ›Umcodierung,¹³ sondern auch eine inszenatorische Strategie nachvollziehen, durch die Schillers Drama während der Napoleonischen Kriege eine effektvolle und wohl auch propagandistische Wirkung beim Wiener Publikum erzielen sollte.

2. Das Theater an der Wien als ›Probebühne‹ für frühe Schiller-Inszenierungen

Es mag auf den ersten Blick überraschen, dass die erste Wiener Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* 1810 nicht etwa im Burgtheater, sondern an einer Vorstadtbühne stattfand, gelten diese doch bis heute in literaturhistorischen Darstellungen als Antipoden der ›hohen Kunst‹. In den ersten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts fungierte hingegen besonders das Theater an der Wien durch die zeitweilige Überschneidung von Direktion und Verwaltung als regelrechte ›Probebühne‹ des Burgtheaters. Die Bühne wurde seit 1807 ebenso wie das Burgtheater und das Kärntnertortheater von einer Gesellschaft von ›Kavalieren‹ geleitet, zu denen Josef Fürst von Lobkowitz, Nikolaus Fürst Esterházy, Hieronymus Graf Lodron, Josef Fürst von Schwarzenberg, Ferdinand Graf Pálffy, Franz Graf Esterházy, Ritter vom Goldenen Vlies, Franz Graf Esterházy, Stephan Graf Zichy und Nikolaus Graf Esterházy zählten.¹⁴ Das Hofdekret vom 23. Jänner 1807 bewilligte der sogenannten ›Kavaliersdirektion‹ »die Aufführung aller deutschen Sprechstücke, deutschen Opern jeder Art, musikalischer Akademien und Pantomimen mit dem Beisatz, jährlich einmal eine Vorstellung zu-

¹³ Vgl. hierzu in anderem Zusammenhang: Franz M. Eybl, Die Lessing-Rezeption im Wien des 18. Jahrhunderts als kulturelle Umcodierung, in: *Lessing Yearbook XXXII* (2000), S. 141–153.

¹⁴ Vgl. in der Folge: Anton Bauer, 150 Jahre Theater an der Wien, Zürich, Leipzig und Wien 1952 S. 79–91.

gunsten der Wohltätigkeitsanstalten zu geben«.¹⁵ Dramen und Singspiele in fremder Sprache waren hingegen ebenso untersagt wie Ballette oder Bälle. Pálffy war fortan für das Schauspiel, Lobkowitz für die Oper und Zichy für das Ballett im Kärntnertortheater und die Ökonomie verantwortlich. Lodron leitete die ›Äußere Regie‹ von allen drei Theatern.¹⁶ Wirklich »aktiv« wurden von den »Departmentchefs«¹⁷ nur Lobkowitz und Pálffy, wobei der eine als »künstlerisch feinere« und »vorsichtiger Natur«, der andere als »Theater-Entrepreneur großen Stils«¹⁸ wirkte. Das Theater an der Wien wurde von Zeitgenossen als das »größte und schönste Theater im deutschsprachigen Raum«¹⁹ gehandelt. Galten die Vorstadtbühnen als eine »Domäne der Mittelschicht«,²⁰ so setzte sich das Publikum des Theaters an der Wien Anfang des 19. Jahrhunderts nicht nur aus den ›höheren und mittleren Ständen‹ zusammen, sondern umfasste bisweilen auch die ›niederen‹²¹ sozialen Schichten, die, wie der kaiserliche Kämmerer Joseph Thaddäus von Sumerau in einem Dekret von 1806 erläutert, an den Vorstellungen regen Anteil nahmen.²² Sie bildeten den Großteil des sogenannten ›Sonntagspublikums‹, dem »durch die billigen Eintrittspreise das Vergnügen, wöchentlich wenigstens einmal das Theater zu besuchen«,²³ ermöglicht wurde.²⁴ Johann Pezzl schildert dieses in seiner *Neuen Skizze von Wien* folgendermaßen:

Vor allem aber haben die Schauspielhäuser ihr Publicum: die Hoftheater haben das ihrige, das Theater an der Wien hat das seinige, der Kasperl hat das seinige, auch das Theater in der Josephstadt hat das seinige

Auch dieses Publicum ist nicht immer das nähmliche: ein anderes an Wochentagen, und ganz ein anderes an Sonntagen und Feyertagen.

¹⁵ Ebd., S. 79.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 79. Franz Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, Wien 1988, S. 309.

¹⁷ Franz Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte, S. 309.

¹⁸ Oscar Teuber, Alexander von Weilen, Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung (Die Theater Wiens, 2. Bd., 2. Halbband, 1. Teil), Wien 1903, S. 164.

¹⁹ Marion Linhardt, Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010, Graz 2012, S. 21.

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Karl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801 bis 1820), in: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25 (1915), S. 1–334, hier S. 89.

²² Vgl. Linhardt, Kontrolle – Prestige – Vergnügen, S. 33.

²³ Friedrich Kaiser, Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt, Wien 1870, S. 16.

²⁴ Vgl. Johann Hüttner, Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy, in: Maske und Kothurn 18 (1972), 1–2, S. 99–139, hier S. 105 f.

Auffallend ist der Abstand, wenn man an diesen Tagen in die besseren Theater geht. – Da wird gewaltig geräuspert und geschnauzt, da werden noch häufiger Thränen aus den Augen gewischt, wenn die Vorstellung rührend oder tragisch ist; da ertönt ein hellschallendes anhaltendes Gelächter; ein betäubendes Beyfallklatschen, wenn das Schausstück komisch ist.

An solchen Tagen gehen nämlich die geringeren Bürgersleute, die kleineren Beamten und Hausofficiere, und mancherley Menschenklassen hinein, für die das Theater nicht bloßer Conversations-Platz oder Asyl gegen die Langeweile ist, wie für das reichere Publicum, sondern wirklicher Genuss und hinreißende Täuschung, ohne viele Bekanntschaft mit dem ästhetischen Werthe der Stücke.

Auch benützen die Herren Schauspielunternehmer diesen Umstand: die geben an solchen Tagen gewöhnlich Sachen, so recht viel zu schauen ist, oder gräßliche Ritterstücke, wundersame Zauberstücke, auch Lustspiele mit hoch-derben Späßchen durchspickt.

Diese Spielwerke, welche das Publicum der Wochentage mit Achselzukken und Naserümpfen aufnimmt, geben an Sonntagen ein köstliches Schaugericht für das Publicum des Tages.²⁵

Der Dramatiker Friedrich Kaiser berichtet später in seiner Autobiografie über die zweite und dritte Galerie der »Minderbemittelten«, die oben, im sogenannten »Olymp« saßen, sich »wenig Zwang anthatten«, und »sich's bei drückender Hitze in Hemdärmeln bequem machten«: »[I]n den Zwischenakten ertönten in den Höhen die Rufe: ›Frisches Bier – geselchte Würstel!‹, während im Parterre die Austräger des Zuckerbäckers, ›Numero‹ genannt, mit dem Federbusche auf dem Cylinderhute und den Tassen in der Hand, eben so laut ihr: ›Punsch, Limonade, Gefrorenes!‹ ausriefen, und doch vor dem Gesurre, welches im ganzen Hause herrschte, kaum gehört werden konnten.«²⁶ Dennoch konzediert auch er diesem Publikum seine Qualitäten, da sobald »der Vorhang in die Höhe ging«, sich eine »lautlose Stille« breitgemacht hätte, die »wohl mehr Respekt vor der Kunst verräth, als die ohrenbetäubenden Zurufe und die geworfenen Kränze, mit welchen man jetzt so verschwenderisch ist.«²⁷ Nicht zuletzt an diesen Tagen waren, wie Ferdinand Ritter von Seyfried betont, »Ritterstücke mit Turnieren, Einzügen, Evolutionen und Gefechten«, bei denen »der hölzerne Boden vom Pferdegetrappel erdröhnte« äußerst gefragt, und die Direktion verstand es, die-

²⁵ Johann Pezzl, Neue Skizze von Wien, Bd. 1, Wien 1805, S. 130–132.

²⁶ Friedrich Kaiser, Unter fünfzehn Theater-Direktoren, S. 16 f.

²⁷ Ebd., S. 17.

sem Bedürfnis mit einer »Masse von derlei Ritter- und Spectakelkomödien«²⁸ nachzukommen. Zu den Kassenschlagern wie *Kaspar der Thorringer*, *Agnes Bernauer*, *Graf Waltron*, *Timur der Tatar-Chan* oder *Die Räuber in den Ab-ruzzen*, in denen mitunter Mitglieder der Kunstretergesellschaft auf der Bühne erschienen, zählt Seyfried übrigens auch Goethes *Götz von Berlichingen* und Schillers *Die Räuber* (vgl. Abb. 1)

Obwohl das Burgtheater, das Kärntnertortheater und das Theater an der Wien wirtschaftlich streng voneinander getrennt waren, wechselten im künstlerischen Bereich, auch nachdem Pálffy 1813 die alleinige Leitung übernommen hatte, bis 1817 sowohl Inszenierungen als auch Darsteller zwischen den drei Bühnen.²⁹ Dementsprechend enthielten die Verträge der Hofschauspielerinnen und Hofschauspieler auch eine Spielverpflichtung für das Theater an der Wien.³⁰ Der bekannte Heldendarsteller Heinrich Anschütz äußert sich später zu dieser Sonderstellung, die das Theater an der Wien gegenüber den anderen Vorstadtbühnen genoss:

Das Theater an der Wien nahm damals einen hohen künstlerischen Rang ein. Von einer Gesellschaft von Kavalieren geleitet, besaß es einen Kreis wahrhaft ausgezeichneter Mitglieder [...]. Die gewöhnliche Sphäre dieser Bühne war zwar das Spektakel[-] und Ausstattungsstück; [...] aber auch die modernen französischen Effect- und Schauerdramen wurden daselbst virtuos ausgeführt. Das Institut verschloß sich übrigens auch dem höheren und klassischen Drama nicht, namentlich bei Gastspielen. Diese ehrenvolle Stellung des Theaters an der Wien erwarb demselben sogar die Begünstigung, daß die Mitglieder des Hofburgtheaters zur Mitwirkung eingeladen werden durften und daher öfters an der Wien gastierten.³¹

Spektakelstück und ›Klassiker‹ standen sich somit keineswegs diametral gegenüber, sondern bildeten eine ästhetische, auf den gegenwärtigen Publikumsgeschmack und den jeweiligen Trend abgestimmte Symbiose, was sich auch auf die Aufführungen der Dramen Schillers auswirkte. Diese galten den obrigkeitlichen Behörden politisch anfangs »als fremd und gefährlich«,³² sodass ihre »An-

²⁸ Ferdinand Ritter von Seyfried, Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren, Wien 1864, S. 225.

²⁹ Vgl. Franz Hadamowsky, Wien. Theatergeschichte, S. 308.

³⁰ Vgl. ebd., S. 308.

³¹ Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken, Leipzig 1866, S. 164.

³² Johann Hüttner, Vorstadtbühner auf dem Weg zur Unterhaltungsindustrie. Produktions- und Konsumverhalten im Umgang mit dem Fremden, in: *Exotica. Konsum*



Abb. I

passung an einheimische Theaterkonventionen«,³³ bei denen die Zensur eine große Rolle spielte, die Quintessenz einer theatralen Rezeptionsgeschichte in der ersten Jahrhunderthälfte darstellte.

Auch die Aufführungsbewilligung von Schillers *Wilhelm Tell* gestaltete sich äußerst schwierig, handelt das Stück doch bekanntlich vom Schweizer Freiheitskampf gegen das Erzhaus Österreich und vom Mord am habsburgischen König

und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhardt Hellmuth, Münster 2003, S. 81–102, hier S. 81.

³³ Ebd., S. 81.

Albrecht. Obgleich die kurzfristige Lockerung der Zensur um 1808 der Direktion des Theaters an der Wien in die Karten spielte, äußerte der Vizepräsident der obersten Polizei- und Zensurhofstelle Franz von Hager vorerst noch Bedenken. Hager goutiert in seiner Beurteilung des eingereichten Zensurmanuskripts, dass die »bekannte und rein historisch verarbeitete Handlung« so adaptiert wurde, dass »Österreich gar nicht erwähnt wird«, wodurch »kein Schatten auf den Kaiser« falle, und dennoch »viele der schönsten Stellen von Schiller beibehalten«³⁴ werden konnten. Ebenso ließe sich gegen den Inhalt des Dramas nichts einwenden, da man »das Gefühl auf eigene Kraft gegen Unterdrückung« vorzugehen, »gegenwärtig« nicht genug »aufregen«³⁵ könne und bereits eine Vielzahl an Stücken mit ähnlicher Tendenz in den Theatern aufgeführt wurde. Dennoch müsse man aber berücksichtigen, dass in dem Stück »abermals von einem Lande die Rede sei, das für Österreich verloren ging«.³⁶

Hagers Einschätzung ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Sie verrät neben einem prinzipiellen Interesse an einer Aufführung des Schiller'schen Dramas, dass es sich in der vorliegenden Bearbeitung auch für eine patriotische Stimmung im Theater bestens funktionalisieren ließe. War die Zensur bei den früheren Vorstellungen von *Die Verschwörung des Fiesko* oder *Johanna d'Arc* im Burgtheater behutsamer vorgegangen, indem man die Stücke trotz ihrer durchwegs staatsaffirmativen Inszenierungen aus Rücksicht auf politische Zeitumstände immer wieder aus dem Repertoire verbannte,³⁷ so erwiesen sich die Vorstadtbühnen infolge der französischen Besatzung als geeignete Orte zur propagandistischen Einflussnahme. Hager verfasste sein Gutachten am 12. Dezember 1809, also kurz nachdem die französischen Truppen die Stadt verlassen hatten und Kaiser Franz II./I. wieder nach Wien zurückkehrte. Clemens Wenzel von Metternich erklärt am 6. Jänner 1810, dass er prinzipiell »keinen Anstand« an Hagers »Meinung« nehme, betont allerdings, dass »die neuesten Ereignisse in Tirol« es notwendig machen, zum jetzigen Zeitpunkt »noch sorgfältig alles zu vermeiden, was zu gewissen peinlichen Rückerinnerungen Anlaß geben

³⁴ Karl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens I, S. 116.

³⁵ Ebd., S. 116.

³⁶ Ebd., S. 116.

³⁷ Eine Studie zu einer theatralen Rezeptionsgeschichte Schillers in Österreich befindet sich derzeit in Vorbereitung. Sie stellt eine starke Erweiterung meines durch den FWF (Austrian Science Fund) geförderten Erwin-Schrödinger-Projekts dar, das sich in erster Linie mit den Schillerfeiern in der zweiten Jahrhunderthälfte auseinandersetzte. Vgl. Matthias Mansky, »Österreichs« Schiller. Formen und Aspekte einer theatralen Rezeptionsgeschichte 1787–1905. Habilitationsschrift [in Vorbereitung].

könnte.³⁸ Dennoch kommt er zu dem Schluss, dass »die Beweggründe in einiger Zeit von selbst wegfallen« werden und man danach »dem Wunsch des Theaters³⁹ entsprechen könne. Dies bedeutete eine zeitverzögerte Zulassung und so gelang es Pálffy schlussendlich, eine Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* durchzusetzen.

3. Karl Franz Grüner (1776–1845) als Bindeglied zwischen Weimar und Wien

Die besagte Bearbeitung lieferte Karl Franz Grüner, der im Hinblick auf seine Biografie und Karriere als frühes Bindeglied zwischen der Weimarer und Wiener Theaterpraxis angesehen werden kann. Grüner wurde 1776 als Ferenc Akáts im ungarischen Baromlak (ungar. Kisbaromlak, heute Branovo in der Slowakei) geboren.⁴⁰ Er stammte aus einer ungarischen Adelsfamilie und diente nach dem Tod seiner Mutter unter Graf Vincenz von Kolowrat in den Napoleonischen Kriegen.⁴¹ In der Schlacht bei Ostrach am 21. März 1799, in der die Koalitionsarmee unter Erzherzog Karl die französischen Truppen Jean Jourdans besiegte, wurde Grüner verwundet und in das Augsburger Lazarett gebracht. Nach seiner Genesung erhielt er seinen Abschied, heiratete seine Pflegerin, die Witwe eines gefallenen Hauptmanns, und ging mit ihr zurück nach Ungarn. 1801 reiste Grüner mit seinem Freund, dem Grafen Johann Karl Esterházy, erstmals nach Weimar und machte dort Bekanntschaft mit Christoph Martin Wieland und Carl August Böttiger.⁴² Neben seiner Leidenschaft für das Theater waren es ein Jahr später permanente Geldsorgen, die ihn dazu veranlassten, Schauspieler zu werden. In einem Brief an Böttiger bringt er folgerichtig seine »heisse Begierde« für das Theater zum Ausdruck und betont, dass sich seine »Empfindungen und inigen Gefühle«, seine »Grundsätze von Moralischer Unabhängigkeit«, »Freyheit des Geistes« sowie sein »Hang zur Thätigkeit« und zu »mühsamen Arbeiten« für

³⁸ Karl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens I, S. 116.

³⁹ Ebd., S. 116.

⁴⁰ Zu Grüners Biografie vgl. in der Folge v. a. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, in: Ungarische Rundschau VI, Heft 3/4 (1915), S. 814–847. Antal Szántay: Warum Akáts Grüner wurde? Metamorphose, Theater und Freundschaft in der Goethezeit, in: Ungarn-Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie 33 (2016/17), S. 153–200.

⁴¹ Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 825.

⁴² Vgl. Antal Szántay, Warum Akáts Grüner wurde?, S. 166.

den Beruf des Schauspielers bestens eignen würden. Daher bittet er um Vermittlung an das Weimarer Hoftheater oder an die Nationalschaubühne in Berlin, denn: »nur Berlin und Weimar ist meine Lösung; indem ich nie gesonnen bin[,] mich an herumziehende Banden zu schließen[,] um da sowohl meiner Bildung nur eine schiefen Richtung zu geben, als meinen moralischen Charakter dem gänzlichen Untergang auszusetzen«.⁴³ Das Theater ist für ihn ein »freyer Zufluchtsort« seiner Gefühle, der ihm die Möglichkeit bietet, »zur Veredelung der Menschheit«⁴⁴ etwas beizutragen. Nachdem Böttiger Grüner in seinen Theaterangelegenheiten nicht weiterhelfen konnte, wandte sich dieser direkt an Goethe und bat um die Aufnahme als »Volonteur« oder »Schüler«⁴⁵ im Weimarer Hoftheater. Goethe beantwortete das Ansuchen prompt und positiv. Grüner trat seine Reise nach Weimar an und legte für seinen neuen Stand den Namen Akás ab. Von nun an zählte er zusammen mit Pius Alexander Wolff zu den persönlichen Schauspielschülern Goethes, denen sich später auch der von Schiller empfohlene Friedrich August Grimmer anschloss. Goethe nutzte diese Gelegenheit zu einer neuerlichen theoretischen Auseinandersetzung mit der Schauspielkunst. Und so ist später aus den Notizen der beiden Neuankömmlinge, die Goethe als *Dramatische Übungen mit Wolff und Grüner* kopieren ließ, nach gründlicher Überarbeitung Johann Peter Eckermanns bekanntlich die *Grammatik der Schauspielkunst* entstanden.⁴⁶ Goethe führte seine beiden Schüler schnell in die intellektuellen Kreise Weimars ein, sodass Grüner Zeuge von dessen später Zusammenarbeit mit Schiller wurde. In der *Jungfrau von Orleans* trat er bald als schwarzer Ritter auf, bei der Uraufführung des *Wilhelm Tell* verkörperte er sogar den Geßler.⁴⁷ Goethes Tagebuch lässt zudem darauf schließen, dass sein Schauspielschüler auch in seinen Tischgesellschaften oftmals vertreten war.⁴⁸ Dennoch beendete Grüner nach kurzer Zeit sein Engagement. Die geringe Gage und das Gefühl, in Weimar »standesgemäß zurückgestuft« zu werden, obwohl man ihn bei seinem ersten Besuch in Begleitung des ungarischen Aristokraten Esterházy »wie einen Ehrengast behandelt«⁴⁹ hatte, waren die Aus-

43 Brief Grüners an Böttiger vom 16. Februar 1802, zitiert nach: Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 827.

44 Ebd., S. 828.

45 Brief Grüners an Böttiger vom 2. August 1802, zitiert nach: ebd., S. 829.

46 Vgl. ebd., S. 834.

47 Vgl. Gertrud Rudloff-Hille, Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, Berlin und Weimar 1969, S. 165.

48 Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 836.

49 Antal Szántay, Warum Akás Grüner wurde?, S. 186.

löser für seine Entscheidung. Ebenso dürfte er seine neue Anstellung am kurfürstlichen Hof- und Nationaltheater in München bereits in der Tasche gehabt habe.⁵⁰ Mit dieser neuen Position war Grüners »Metamorphose« endgültig abgeschlossen:

Der Edelmann aus Ungarn, Ferenc Akás von Baromlak, der beim Militär in den antirevolutionären Kriegen keine Karriere machen konnte, sein kleines Familiengut vertat und auch seine Aristokratenfreunde verlor, wurde erfolgreicher Hofschauspieler und Dramatiker in Deutschland, der unter dem Namen *Franz Grüner* mit der geistigen und politischen Elite verkehrte, in Goethes Kreis Aufnahme fand und von deutschen Fürsten, sogar von dem König und der Königin von Schweden auf der Bühne Beifall erntete. Im Theater fand er den standesgemäßen Beruf und das Lebensziel.⁵¹

1807 wurde Grüner an das Theater an der Wien als Heldendarsteller und Regisseur verpflichtet und verstand es schnell, sich in die gängige Bühnenpraxis zu fügen. Allgemeine Beliebtheit erlangte er vor allem in den populären Ritterdramen und den sogenannten ›Rosskomödien‹.⁵² Seyfried akzentuiert später das außerordentliche Talent Grüners für derartige Spektakelstücke, da dieser nicht nur über ein »kraftvoll[es] und markig[es] Organ« verfügte, sondern auch als »Capitalreiter⁵³ glänzte. Ein markanter Aufführungsmoment,⁵⁴ bei dem Grüner auf einem Schimmel auf der Bühne »zu toll« einher galoppierte, sein Pferd nicht mehr kontrollieren konnte und »mit diesem plötzlich im Orchester stand«, bewirkte die »polizeilich vorgeschriebene Maßregel«, dass fortan bei dem »Erscheinen von Pferden auf der Bühne stets ganz vorne längs der vollen Breite derselben« eine »starke Schnur⁵⁵ gespannt werden musste. Dies habe sich, so Seyfried, danach bewährt, egal wie viel Rosse sich auf der Bühne herumtummelten. Dass Grüner die in Weimar erlernten Grundsätze nicht komplett über Bord geworfen haben dürfte, zeigt hingegen die Autobiografie des späteren Politikers und Literaturhistoriografen Georg Gottfried Gervinus, der ihn

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 186.

⁵¹ Ebd., S. 187.

⁵² Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 840.

⁵³ Ferdinand Ritter von Seyfried, Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren, S. 226.

⁵⁴ Zum Begriff des »markanten Moments« während einer Aufführung vgl. Jens Roselt, Phänomenologie des Theaters, München 2008, S. 46 f.

⁵⁵ Ferdinand Ritter von Seyfried, Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren, S. 227.

am Höhepunkt seiner Karriere als Theaterdirektor in Darmstadt kennenernte. Der junge Gervinus, der sich in dessen Tochter Therese verliebte, plante kurzerhand, sich selbst unter der Leitung Grüners der Schauspielkunst zu widmen, ein Vorhaben, dem seine Eltern allerdings einen Strich durch die Rechnung machten. Über Grüner vermerkt er später, dass sich dieser »so in Weise und Wesen seines verehrten Meisters« Goethe »eingelebt« hatte, dass jeder, der diesen nicht persönlich kannte, »sich in vielen Beziehungen an seinem Schüler eine Vorstellung von dem Dichter bilden konnte«:

Grüner's ganze Persönlichkeit war von einer imponirenden, überlegenen Art; der Ausdruck seines Gesichtes [...] war von einer martialischen Kraft, Festigkeit und Sicherheit; und so war sein Urtheil überallhin bestimmt, klar und scharf umrissen, seine Menschenkenntniß so tief wie weit, seine Natur für eindringlichen Ernst so wohl gestimmt wie für den heitersten Humor. Von dem verschwenderischen häuslichen Leben des verschuldeten Mannes gingen in der Stadt viele mythische Erzählungen um, die ihm die sittliche Gunst des Publicums entzogen; seine ästhetische Gunst erzwang der geniale Künstler gleichwohl, so oft er auftrat. Sein Spiel war ganz Kraft und gesunde Natur; ihn lesen zu hören, einfach und ohne jede theatrale Manier, war ein Genuß ohne Gleichen. Sein Galotti und Paul Werner, sein Wallenstein und Tell, sein Götz und Alba, sein Brutus, sein König in Leben ein Traum, sein Doge im Fiesco u. a. waren Meisterstücke der Bühnenkunst; und so selbst viele Rollen aus Dramen geringen Werthes: sein Friedrich II. in Töpfer's Tagesbefehl sollte den Großherzog, der den alten Fritz gesehen hatte, so lebendig an den großen Todten erinnert haben, daß er erschüttert das Theater verließ. [...] Seine Leseproben waren die eigentliche Schule seiner Truppe, in deren Mitte sich Mitglieder fanden, die literarisch und gesellig fein gebildet, fern von den leidigen Eitelkeiten des Standes, in ihren häuslichen Verhältnissen geordnet, in ihrem Berufe von ächtem Kunstsinn beseelt, fleißig, eifrig, eifersuchtslos genug waren, dialogische und trilogische Scenenproben für sich zu halten: auf diesen Wege gelangte man zu einem Zusammenspiel, das ich nur auf einer englischen Bühne später wieder gesehen habe.⁵⁶

Auch Goethe verfolgte die Karriere seines einstigen Schülers mit Wohlwollen. So heißt es in einem Brief an Carl Friedrich Zelter: »Daß Grüner in Wien sich zum mächtigen Schauspieler, ja zum Director aufgeschwungen, zeigt, daß auch

⁵⁶ Georg Gottfried Gervinus, *G. G. Gervinus Leben. Von ihm selbst*, Leipzig 1893, S. 91 f.

er an einem gewissen Fundamente gehalten habe.«⁵⁷ Ebenso ließ es sich Grüner nicht nehmen, seinem vormaligen Lehrer 1815 zur Verleihung des Österreichisch-kaiserlichen Leopold-Ordens zu gratulieren.⁵⁸

5. Grüners Bearbeitung von Schillers *Tell* im Kontext der Napoleonischen Kriege

Aus einer »Nachricht« an das Publikum, die Grüner seiner Adaption von Goethes *Götz von Berlichingen* für das Theater an der Wien vorstellte, lässt sich ein gewisser Leitfaden seiner Bearbeitungspraxis ablesen. Grüner gibt hier an, dass er sich, nachdem er von der »hohen Direktion«⁵⁹ beauftragt wurde, Goethes Drama für eine Inszenierung einzurichten, an drei Vorsätze hielt: Erstens sollte die »Eigenthümlichkeit dieses großen Meisterwerks« beibehalten werden, zweitens musste er alles eliminieren, »was Einer Hochlöbl. k. k. Censur anstößig seyn könnte«, und drittens »[a]lles hinzusetzen, was dem Auge wohlgefällig seyn kann«.⁶⁰ Dem poetischen Wert eines Dramas gerecht zu werden und zugleich dem prüfenden Auge des Zensors, der Bühnenpraxis des Theaters und der Erwartungshaltung des Publikums zu entsprechen, waren also die großen Herausforderungen, die es bei der Bearbeitung eines Stücks zu beachten galt. Und auch vor der Kritik musste man auf der Hut sein, wie Grüners Nachsatz zeigt: »Sollte ich gegen diesen Vorsatz vielleicht gefehlt haben, so nehme man die Versicherung, es sey wider meinen bessern Willen geschehen, und ich erbiethe mich für alles Rechenschaft zu geben, und jeden Fehler zu verbessern.«⁶¹ Dieselbe Vorgehensweise wandte Grüner wohl auch bei seiner Adaption von Schillers *Wilhelm Tell* an, die nach endgültiger Freigabe durch die Zensur am 30. Mai 1810 aufgeführt werden konnte. Anlässlich der Vorstellung, in der er selbst die Hauptrolle spielte, berichtete man im *Sammler*:

Endlich wurde am 30. May *Schiller's* lang erwarteter dramatischer Schwangengesang: *Wilhelm Tell*, für das k. k. priv. Theater an der Wien von Hrn.

⁵⁷ Brief Goethes an Zelter vom 3. Mai 1816. Ludwig Geiger (Hg.): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, Bd. 1: 1799–1818, Leipzig 1902, S. 459.

⁵⁸ Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 842.

⁵⁹ *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, eingereicht für das k. k. priv. Theater an der Wien von Franz Grüner*, Wien 1809, S. 2.

⁶⁰ Ebd., S. 2.

⁶¹ Ebd., S. 2.

Grüner bearbeitet, gegeben. Die Direction sparte nichts, um diese Vorstellung so anziehend als möglich zu machen. Die Musik von Herrn *Gyrowetz*, ungemein schöne Decorationen von den Herren *Sachhetti* und *Gail*, wo-runter vorzüglich die Ansicht des Vierwaldstädter-Sees [sic!] täuschend die Natur nachahmte, und ganz neue, von Herrn v. *Stubenrauch* angegebene Costüme übertrafen alles, was man in dieser Hinsicht wünschen konnte. Was die Bearbeitung betrifft, hat Hr. *Grüner* alles, was auf Österreich in den ersten vier Acten unmittelbar anspielt, wie billig, weggelassen, und das Stück mit Geßler's Tode geschlossen, so daß der ganze fünfte Act wegfällt. Um die Hauptpersonen zuletzt noch zusammen zu bringen, erscheinen, nachdem der Leichnam fortgeschafft worden, freylich wie aus den Wolken gefallen, Tell's Gattin mit ihrem Vater und Kindern, Ulrich von Rudenz und die Bruneckinn, freuen sich über die errungene Freyheit, und der Vorhang fällt. – Was die Aufführung betrifft, so spielt Hr. *Grüner* seinen Tell in der bekannten Manier des Abällino, Caspar Thöringer u.s.w. Das übrige Personale that sein Möglichstes, um wenigstens nichts zu verderben. Vorzüglich verdienen die Herren *Ochsenheimer* als Geßler, *Witter* als Attinghausen, *Schmidtmann* als Walther Fürst, *Demmer d.J.* als Arnold von Melchthal, und die kleine *Jeanette Demmer*, die als Walther Tell mit vieler Unbefangenheit spielte, eine Erwähnung.⁶²

Während der Rezensent Musik, Bühnenbild, Dekoration und Kostüm überschwänglich lobt, moniert er Grüners Bearbeitung und dessen Darstellungsweise im Stile der Räuber- und Ritterstücke. Deshalb wurde die Besprechung bisher innerhalb der Forschung auch als Beweis für eine abermalige »Verballhornung«⁶³ Schillers in Wien aufgefasst. Demgegenüber lässt sich in der Hervorhebung der eliminierten historischen Österreich-Bezüge und der kaiserkritischen Stellen eine nicht zu unterschätzende Strategie erkennen. Durch die Erwähnung dessen, was der Adaption und Inszenierung zum Opfer fallen

62 Der Sammler 67, 5. Juni 1810, S. 278.

63 Eugen Kilian, Schillers Tell in den Wiener Bearbeitungen von Grüner und Schreyvogel, in: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte (1905), S. 277–289, hier S. 286. Kilian betont allerdings, dass diese »Verballhornung« der zeitgenössischen Zensur zuzuschreiben wäre: »Die Versümmelung des Stücks durch Grüner, die in erster Reihe den ganzen fünften Akt und dann vor allem die Rütti- und die erste Attinghausenszene trafen, fallen natürlich nicht so sehr der Person des Bearbeiters, als den Zensurverhältnissen, unter deren Druck er arbeitete, zur Last. Daß das Stück überhaupt gegeben werden durfte, hatte Graf Palfy dem Fürsten Metternich nur mit Mühe abgerungen.« (Ebd., S. 283.)

musste, ruft der Rezensent seinen Leserinnen und Lesern gerade diese Bezüge erneut in Erinnerung bzw. informiert das unkundige Publikum darüber, was ihm bei der Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* im Theater an der Wien vorenthalten wird. Zukünftige Zuschauerinnen und Zuschauer werden nach der Lektüre dieser Rezension vermutlich eine andere Wahrnehmung der Aufführung entwickelt haben, indem ihr Blick nun eventuell gerade auf das fokussierte, was die Adaption verschwieg. Indem die Kritik auf Stellen verweist, die, wenn sie Grüner nicht entfernt hätte, ohnehin dem Rotstift des Zensors zum Opfer gefallen wären, lässt sich zwischen den Zeilen auch eine indirekte Kritik an den obrigkeitlichen Überwachungsmechanismen herauslesen. Für diese musste stellvertretend der Bearbeiter Grüner herhalten, denn eine offene Missbilligung der Zensur hätte keinesfalls publiziert werden dürfen. Am Ende stellt sich somit die berechtigte Frage, wer nun eigentlich größeren Anteil an der bemängelten ›Verstümmelung‹ des verehrten Dichters Schiller hatte: Grüner oder die Zensur?

Eine wichtige Rolle im Inszenierungsprozess spielte die Ausstattung von Bühne und Kostüm, für die das Theater an der Wien zu dieser Zeit berühmt war. Schildert die Rezension im *Sammler* unter der ausdrücklichen Namensnennung der beiden Theatermaler Lorenzo Sacchetti und Matthias Gail die vor treffliche Ansicht des Vierwaldstätter Sees, die die Natur täuschend nachahmte, so lassen auch die Kostümwürfe Philipp von Stubenrauchs, mit denen sich Annemarie Stauss eingehend auseinandergesetzt hat, auf eine Anknüpfung an die Darstellungsweisen der historischen Schweiz und seiner Bewohner in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließen.⁶⁴ Neben ihrer historisch-regionalen Gestaltung weist die Kostümierung nicht zuletzt eine dramaturgische und charakterisierende Funktion auf, die Schillers Dramentext nachkommt. Dies zeigt sich besonders im Kontrast des Freiherrn von Attinghausen und seines Neffen Rudenz. Während Attinghausen in Schillers Schauspiel als väterlicher und fürsorglicher Landesherr erscheint, der »politisch vorausschauend aber auch tatkräftig seine Landleute schützt und leitet«,⁶⁵ lässt sich Rudenz anfangs aufgrund seiner Zuneigung zu Bertha von Bruneck von den höfischen Sitten des Habsburger Hofes blenden. Die Kupferstiche der Figurinen Stubenrauchs, die sich im Wiener Theatermuseum erhalten haben, berücksichtigen diese Handlungselemente. Attinghausen trägt hier ein »geschlitztes Barett und ein vorne durchgehend zugenesteltes Wams« mit »Schlitzverzierungen«.⁶⁶ Hinzu

64 Vgl. Annemarie Stauss, Theater und Nationale Frage, S. 135–153.

65 Ebd., S. 141.

66 Ebd., S. 140.



Abb. 2

kommt »eine knielange pelzverbrämte Schaube«, ein Mantel, der »vom gehobenen Bürgertum getragen wurde und in dieser Form und in Verbindung mit dem Baret als typisch für die Zeit der Humanisten und Luthers gilt« (vgl. Abb. 2).⁶⁷ Zeigt sich Attinghausen in Schillers Stück zu Beginn vom Verhalten seines Neffen, das sich in dessen Kleidung widerspiegelt, irritiert, da Rudenz die »Pfauenfeder« stolz »zur Schau«⁶⁸ trägt, so hat Stubenrauch dieses Detail im

67 Ebd., S. 140.

68 Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell. Schauspiel*, in: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert



Abb. 3

Kostüm berücksichtigt (vgl. Abb. 3). Im Gegensatz zum »schlicht und in gedeckten Farben« gekleideten Attinghausen erscheint Rudenz »nahezu lächerlich aufgeputzt«,⁶⁹ wobei sein »Barett mit Pfauenfedern«⁷⁰ als jene modische Anbiederung an die Habsburger anzusehen ist, die in Schillers Dramentext explizit erwähnt wird. Die Kostümierung Tells entspricht hingegen durchwegs seiner

Meier und Wolfgang Riedel, Bd. II, hg. von Peter André Alt, München 2004, S. 913–1029, hier S. 943.

69 Annemarie Stauss, *Theater und Nationale Frage*, S. 141.

70 Ebd., S. 143.

Charakterisierung als Jäger und ‚Naturmensch‘. Sie stand bereits zu diesem Zeitpunkt in einer gewissen ‚Darstellungstradition‘⁷¹ und zeichnete sich durch eine körperbetonte Kleidung und die Schlitzmode des 16. Jahrhunderts aus (vgl. Abb. 4).

Von Grüners Bearbeitung hat sich ein Manuscript in den Beständen des Wiener Theatermuseums erhalten. Joseph Schreyvogel redigierte es später für die Erstaufführung von Schillers Drama im Burgtheater.⁷² Grüner hat in Schillers Textgestaltung nur minimal eingegriffen, was auf das zeitgenössische Verständnis von Regie und Inszenierung hindeutet, wonach das ‚In-die-Szene-setzen‘ anfangs noch im Dienste des Autors und seines Dramentextes stand und dessen performative Hervorbringung auf der Bühne unterstützte.⁷³ Seine Adaption weist neben dramaturgischen Straffungen von Dialogen und Szenen vor allemzensurbedingte Überarbeitungen auf. So hat er – wie sowohl Hager in seinem Zensurgutachten als auch der Rezensent im *Sammler* betonen – alle historischen Anspielungen auf das habsburgische Kaiserhaus vorsorglich vermieden. Selbst die »bloße Nennung Österreichs« und »des Kaisers oder des Königs« wurde größtenteils »umgangen«,⁷⁴ indem an diesen Stellen durchwegs von den Vögten, dem Landvogt oder Gefßler selbst die Rede ist. Hierdurch wird das ambivalente Bild des habsburgischen Kaisers in Schillers Drama nivelliert, da nun ausschließlich die Landvögte die Verantwortung für die politische Willkür und Unterdrückung tragen. Zusätzlich hat Grüner jene Sequenzen, wo von ‚Tyrannie‘ gesprochen wird, entfernt, oder Worte wie »Tyrannen«,⁷⁵ »Tyrannenjoch«⁷⁶ und »Tyrannenmacht«⁷⁷ durch Alternativen wie »Landvögte« (4/II), »Willkürsjoch« (13/I) oder »solche Willkür« (4/II) ersetzt. Dasselbe gilt für den Freiheitsdrang der Eidgenossen, der merklich abgeschwächt wurde, sodass etwa das Gespräch Stauffachers mit dem Pfeifer von Luzern, der Bericht Konrad Hunns über seine Rheinfelder Sendung oder der Schlussteil von Stauffachers

⁷¹ Ebd., S. 148.

⁷² Wilhelm Tell. Schauspiel in 5 Aufzügen von Friedrich v. Schiller, Bibliothek des Wiener Theatermuseums, Signatur: M 63909. Das Manuscript verfügt über keine Pagenierung. Zitate werden in der Folge durch die Angabe von Szene und Akt ausgewiesen. Für Hilfestellungen bei der Suche nach dem Theatermanuscript danke ich der Leiterin der Bibliothek des Theatermuseums Mag.^a Claudia Mayerhofer sehr herzlich.

⁷³ Vgl. Jens Roselt, Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle, in: Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis, hg. von Jens Roselt, Berlin 2015, S. 9–73.

⁷⁴ Eugen Kilian, Schillers Tell in der Wiener Bearbeitung von Grüner und Schreyvogel, S. 280.

⁷⁵ Friedrich Schiller, Wilhelm Tell, S. 965.

⁷⁶ Ebd., S. 938.

⁷⁷ Ebd., S. 959.



Abb. 4

Ansprache über die »ewgen Rechte«⁷⁸ auf dem Rütli eliminiert wurden.⁷⁹ Wenig überraschend wird auch Attinghausens Zukunftsvision einer sozialen Gleichheit auf den gemeinschaftlichen Sieg gegen die Vögte reduziert. Dass eine Figur wie der Pfarrer Rösselmann in Rücksicht auf Kirche und Religion überhaupt aus dem Textbuch verschwinden musste, fällt nicht weiter ins Gewicht, da zumindest ein Teil seiner Sprecheinsätze anderen Figuren zugeschrie-

78 Ebd., S. 959.

79 Vgl. hierzu ausführlicher: Eugen Kilian, Schillers Tell in der Wiener Bearbeitung von Grüner und Schreyvogel, S. 282 f.

ben wurde. Auffällig ist hingegen, dass sich in vereinzelten Fällen die Berufung auf den Kaiser im Spieltext erhalten hat, woraus sich eine gewisse Inkonsistenz im Bearbeitungsprozess ableiten lässt. Bleibt der Kaiser nahezu aus dem gesamten Spielbuch penibel verbannt, so beschließt man auch bei Grüner die Zinspflicht gegenüber »Oest'reich« zu leisten und erhofft sich durch eine unblutige Revolution ein versöhnliches Einlenken des »Kaiser[s]« (3/II). Ebenso beruft sich Rudenz gegenüber Geßler weiterhin auf des »Königs Ehre«, die ihm heilig ist und dass es nicht dessen Willen sein kann, »solche Grausamkeit« (4/III) an seinem Volk zu verüben. Ein augenscheinliches Beispiel für eine eher widersprüchliche Beibehaltung des Kaisers im Spieltext stellt Geßlers Erläuterung seines Auftrags gegenüber Stüssi dar. Diese erscheint zwar stark gekürzt, kann den Monarchen allerdings nicht vollends entlasten, wodurch sich die Frage aufdrängt, warum Grüner hier nicht konsequenter vorgegangen ist:

Schiller:

Sagt was Ihr wollt, ich bin des Kaisers Diener
 Und muss drauf denken, wie ich ihm gefalle.
 Er hat mich nicht ins Land geschickt, dem Volk
 Zu schmeicheln und ihm sanft zu tun – Gehorsam
 Erwartet er, der Streit ist, ob der Bauer
 Soll Herr sein in dem Lande oder der Kaiser.⁸⁰

Grüner:

Sagt was Ihr wollt, ich bin des Kaisers Diener
 Er hat mich nicht in's Land geschickt, dem Volk
 Zu schmeicheln und ihm sanft zu thun; Gehorsam
 Erwartet er. (1/V)

Bezüglich Grüners Eliminierung der historischen Bezüge hält Klaus Heydemann fest, dass das Stück hierdurch eigentlich nichts von seiner politischen Dimension eingebüßt habe, da »Willkür und Schikane der Machtausübenden, Mündigkeit des Einzelnen, Widerstandsrecht u.ä.« nicht »an Brisanz, sondern höchstens an jenem Relief« verlieren, das »das Problem in Schwebé hält und den aufmerksamen Zuschauer nachdenklich macht«.⁸¹ Auch wenn die aus Zensur-

80 Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*, S. 1008.

81 Klaus Heydemann, *Zweimal Tell in Wien. Zur Rezeption des Schillerschen Schauspiels und der Oper Rossinis*, in: Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino, hg. von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff, Amsterdam und Atlanta 1997, S. 25–77, hier S. 36.

gründen notwendigen Eingriffe Grüners den politischen Handlungsstrang um Aspekte des rechtsphilosophischen und sozialutopischen Diskurses reduzieren, ändert dies tatsächlich wenig an der Aktualität des Schiller'schen Stoffes, der durch die anhaltenden Koalitionskriege und die Besetzung Wiens durch die Franzosen vielmehr eine neue Dimension der Wahrnehmung des Freiheitskampfes im Theater hervorrief. Heinrich Anschütz schildert in seinen *Erinnerungen* die eigentümliche Atmosphäre in den deutschen Theatern während der Napoleonischen Kriege, die die Zuschauerinnen und Zuschauer jede sich irgendwie anbietende Szene im Augenblick ihrer Darstellung auf die zeitgenössische Situation beziehen und bejubeln ließ. Besonders für das Jahr 1813, in dem es nach der kaiserlichen Kriegserklärung an Frankreich zur Koalition zwischen Preußen, Russland und Österreich kam, konstatiert er eine anwachsende patriotische Stimmung, die sich Abend für Abend im Theater breitmachte und für ein politisch aufgeladenes, kollektives Wir-Gefühl sorgte:

Niemand war darüber in Zweifel, daß Preußen und Rußland allein zuletzt doch vielleicht unterlegen wären, Österreich aber verdoppelte nicht nur die Macht der Verbündeten, es verdreifachte dieselbe, weil nun seinem gewichtigen Beispiele der Rheinbund nachfolgte.

Auf Napoleons großsprechende Drohung: »Der erste französische Marschall, der in Berlin einrückt, ist König von Preußen!« antworteten Friedrich Wilhelms Heldenheere mit den Tagen von Großbeeren, Katzbach, Kulm, Dennewitz und Wartenburg, bis endlich auf Leipzigs Feldern der Übermut des Eroberers so tödlich heimgesucht wurde, daß er sich moralisch und politisch nicht wieder erholte.

Der Siegesjubel, der mit jeder Schlacht von einem Ende Deutschlands zum anderen erscholl, blieb nicht ohne Einfluß auf das Theater. Eine immer erregtere Stimmung machte sich in einer fast feierlichen Wechselwirkung zwischen Publikum und Schauspielern geltend. Vaterländische Dramen wurden begehrt und mit besonderer Vorliebe dargestellt. Jede Stelle, die sich mit Recht oder Unrecht auf die Tagesereignisse beziehen ließ, erregte stürmische Demonstrationen, die sich im Schillerschen »Tell« und in Kleists »Prinzen von Homburg« bis zu bacchantischem Taumel gipfelten.⁸²

Das Schicksal der Schweizer, ihr behutsames Abwiegen eines Aufstandes, ihre Formierung einer kollektiven Identität und ihr Gemeinschaftsschwur, schließ-

82 Heinrich Anschütz, *Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Nach eigenhändigen Aufzeichnungen und mündlichen Mitteilungen*, Leipzig 1866, S. 122.

lich ihre erfolgreiche Abwehr und Vertreibung der Invasoren ließen sich vom Publikum nahtlos auf die äußere Bedrohung und die gegenwärtigen Zeitumstände übertragen. Die an Schaeuffekten reiche Adaption, die man in den folgenden Jahren erfolgreich im Theater an der Wien aufführte, konvergierte somit mit Formen eines patriotischen Selbstbewusstseins und einer antinapoléonischen Stimmung. Das Vorstadttheater fungierte als öffentliches Forum für staatlich tolerierte Gemeinschaftserfahrungen und Wir-Erlebnisse, die von obrigkeitlicher Seite – wie der Zensurakt zu Schillers *Tell* nahelegt – sogar gefördert wurden. Appelle wie Attinghausens »Seyd einig – einig – einig –« (2/IV) konnten somit nicht zuletzt aufgrund des ausgesparten historischen Kontexts in der Aufführungssituation zwischen Bühne und Zuschauerraum schnell eine neue Bedeutungsebene entwickeln.

Die Eliminierung des fünften Akts und der Paricida-Szene stellt den massivsten Eingriff Grüners in Schillers Schauspiel dar. Schiller selbst, dem Goethes Hilfsregisseur Anton Genast nachsagt, dass er mit den Theatermanuskripten seiner eigenen Stücke ziemlich schonungslos umging, sodass man ihn bisweilen »förmlich in den Arm fallen« musste, »um ihn in seiner chirurgischen Arbeit zu hemmen«,⁸³ hatte ihn 1804 anlässlich einer Aufführung zu Ehren der russischen Kaisertochter Maria Pawlowna auf ähnliche Weise entfernt. Die Prinzessin war zuvor mit dem weimarischen Erbprinzen Carl Friedrich von Sachsen-Weimar-Eisenach in St. Petersburg verheiratet worden. Da ihr Vater Zar Paul I. von Russland 1801 einem Attentat zum Opfer fiel, war eine Streichung des Aufzugs, die man später wieder rückgängig machte, unumgänglich.⁸⁴ Grüner zieht in seiner Bearbeitung die Eroberung der Burgen vor, wodurch es zu einer Umakzentuierung der Schiller'schen Dramaturgie kommt. Die Einschränkungen des politischen Handlungsstrangs verlagern das Stück in Richtung Tell-Geschichte. Durch die Vorverlegung des sich abseits der Bühne abspielenden Freiheitskampfes entwickelt sich die Ermordung Geßlers zum spannungsgeladenen, dramatischen Showdown des schweizerischen Freiheitskampfes. Auch bei Grüner stürzt Rudenz nach dem Tod seines Onkels Attinghausen auf die Bühne und zerstört das Tableau der Trauernden. An seiner Seite folgt ihm allerdings Melchthal, der in der Wiener Adaption damit erst verspätet die Szene betritt. Während sich Rudenz seinem Schmerz hingibt, befragt Walter Fürst Melchthal sogleich nach Neuigkeiten:

83 Eduard Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, 1. Teil, 2. Auflage, Leipzig 1862, S. 147.

84 Vgl. Gertrud Rudloff-Hille, Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, S. 165.

FÜRST (zu Melchthal, der indessen bei Seite kniend still für den Todten gebethet und nun herzu tritt).

O, sprecht doch, Melchthal! Bringt Ihr gute Kunde?

Sagt, sind die Lande alle rein vom Feind?

MELCHTHAL (umarmt ihn).

Rein ist der Boden. Freut Euch, alter Vater!

In diesem Augenblicke, da wir reden,

Ist nur Ein Vogt mehr in der Schweizer Land,

Doch bald ist dieser auch dem Ziele nah.

FÜRST.

O sprecht, wie wurdet Ihr der Burgen mächtig?

MELCHTHAL.

Der Rudenz war es, der das Sarner Schloß

Mit männlich kühner Wagethat gewann.

Den Roßberg hatt' ich Nachts zuvor erstiegen.

FÜRST.

Hat sich der Landenberger Euch nicht widersetzt?

MELCHTHAL.

Nicht lag's an mir, daß er das Licht der Augen

Davon trug, er, der den Vater mir geblendet.

Nach jagt' ich ihm, erreicht' ihn auf der Flucht,

Und riß ihn zu den Füßen meines Vaters.

Geschwungen über ihn war schon das Schwert,

Von der Barmherzigkeit des blinden Greises

Erhielt er flehend das Geschenk des Lebens.

Urpfede schwur er, nie zurück zu kehren,

Er wird sie halten, unsern Arm hat er

Gefühlt.

FÜRST.

Wohl Euch, daß Ihr den reinen Sieg

Mit Blute nicht geschändet. Dennoch ist

Nicht Alles wie wir gehofft, vollendet;

Vom Geßler fürcht' ich schweren Widerstand.

MELCHTHAL.

Wir eilen ungesäumt ihm nach gen Küßnacht,

Mit frohem Muth erwarten uns die Brüder.

Auf wenig Augenblicke nur folgt' ich

Hierher dem Rudenz.

RUDENZ (*erhebt sich*).

Trauert um den Freund,
 Den Vater Aller, doch verzaget nicht!
 Nicht bloß sein Erbe ist mir zugefallen;
 Es steigt sein Herz, sein Geist auf mich herab,
 Und leisten soll euch meine frische Jugend,
 Was euch sein greises Alter schuldig blieb. –
 Ehrwürd'ger Vater, gebt mir Eure Hand!
 Gebt mir die Eurige! Melchthal, auch Ihr!
 Empfanget meinen Schwur und mein Gelübde!

STAUFFACHER.

Sejd einig, war das letzte Wort des Vaters.
 Gedenket dessen.

MELCHTHAL.

Hier ist meine Hand!
 Des Bauern Handschlag, edler Herr, ist auch
 Ein Manneswort!

RUDENZ.

Ich ehr' es und mein Schwert soll es beschützen.

MELCHTHAL.

Der Arm, Herr Freyherr, der die harte Erde
 Sich unterwirft und ihren Schoß befruchtet,
 Kann auch des Mannes Brust beschützen.

RUDENZ.

Ihr
 Sollt meine Brust, ich will die Eure schützen,
 So sind wir Einer durch den Andern stark.
 Des Landes Vätern zähl' ich mich jetzt bey,
 Und meine erste Pflicht ist, euch zu schirmen.

FÜRST.

Der Erde diesen theuren Staub zu geben
 Ist Eure nächste Pflicht und heiligste.

RUDENZ (*mit Feuer*).

Wenn wir das Land befrejt, dann legen wir
 Den frischen Kranz des Sieges ihm auf die Bahre.
 Indeß bewaffnet und zum Werk bereit,
 Erwartet ihr der Berge Feuerzeichen;
 Denn schneller, als ein Botensegel fliegt,
 Soll euch die Bothschaft unser's Sieg's erreichen,

Und seht ihr leuchten die willkomm'nen Flammen,
 Dann auf die Feinde stürzt wie Wetters Strahl,
 Und brecht den Bau der Týranney zusammen.

(*Er und Melchthal eilen ab. Die Uebrigen gruppiren sich um die Leiche.*)
 (Der Vorhang fällt.) (5/IV)

Der hier in aller Ausführlichkeit wiedergegebene Passus besteht aus einem Konglomerat von Schillers zweiter Szene des vierten Aufzugs und dem ersten Auftritt des fünften Akts, in dem die Landvögte besiegt sind und auch Geßler bereits dem Attentat erlegen ist. Grüner hat sie mit kleineren Ergänzungen zusammengeflickt. Rudenz' Bekenntnis zu seinem Volk sowie sein Entschluss, sich am Befreiungskampf zu beteiligen, hat abseits der Bühne stattgefunden. Eventuell waren hierfür neben der Überzeugungsarbeit Berthas seine Anwesenheit beim Apfelschuss Tells und die verbale Auseinandersetzung mit Geßler ausschlaggebend. Der Spieltext lässt dies offen. Andererseits wird der von seiner Liebe zu Bertha geprägte Wankelmut Rudenz' durch Grüners Textrevision deutlich reduziert, weil es nun auch keine Entführung der Geliebten für sein beherztes Eingreifen mehr braucht. Still und heimlich werden hierdurch die in Schillers Drama angelegten sozialen Konflikte revoziert, da Rudenz sich von Melchthal nicht mehr vorhalten lassen muss, dass er »den Landmann nichts geachtet⁸⁵ hätte. Die bei Schiller nicht zuletzt auf Attinghausens Aufforderung zur Einigkeit rekurrierende Versöhnung der beiden hat sich scheinbar im gemeinsamen Kampf für das Vaterland vollzogen. Die neuerliche Versicherung ihrer Verbundenheit durch die Geste des Handschlags dient somit lediglich dem Ansporn, die Revolution zu vollenden und schlussendlich den gefährlichsten aller Landvögte, Geßler, aus dem Weg zu räumen. Dies bedeutet allerdings auch, dass die gesellschaftliche Hierarchie unangetastet bleibt und sozialutopische Züge in der Wiener Inszenierung gezielt unterbunden werden.

Die neuen dramaturgischen Voraussetzungen bewirken nicht zuletzt einen Perspektivenwechsel auf Tells Attentat, das nun im Hinblick auf ein politisches Happy End weitaus brisanter anmutet. Während Tell auch in Grüners Fassung keine wirkliche Kenntnis von den Plänen der Eidgenossen hat, verschiebt sich zumindest der Blick des Publikums auf seine Konfrontation mit Geßler. Grüner behält den theatral aufgeladenen und von Selbstzweifeln geplagten Reflexionsmonolog Tells nahezu wortwörtlich bei, dennoch ändert sich die Erwartungshaltung der Zuschauerinnen und Zuschauer, die durch die Informationen Melchthals und Rudenz' nicht nur das private Schicksal Tells vor Augen haben,

85 Friedrich Schiller, Wilhelm Tell, S. 1000.

sondern mit einem politischen Showdown rechnen, durch den der begonnene Aufstand erfolgreich beendet wird. Tell erweist sich somit nicht mehr wie bei Schiller als Vater, der aus Notwehr handelt, sondern mutiert zunehmend zum Freiheitskämpfer, dem der letzte Schlag gegen die Tyrannenherrschaft obliegt, wenngleich dieser weiterhin dem Schutz seiner Familie dient. Bühnenhandlung und Wahrnehmung klaffen somit auseinander. Dass Grüner bei der Gestaltung der Szene in Küssnacht abermals visuelle Effekte einsetzt, dürfte den bühnenräumlichen Möglichkeiten und der Ausstattung des Theaters an der Wien geschuldet sein. Während bereits Schiller an dieser Stelle auf ein gezieltes Ablenkungsmanöver setzt, indem er die Einfühlung des Publikums nicht nur durch die sprunghaften Gedankengänge Tells, sondern vor allem durch den Hochzeitszug und die resolute Bäuerin Armgart unterbindet,⁸⁶ erweitert Grüner dieses um weitere Schauelemente, wenn er Wanderer »nach und nach über die Scene« gehen lässt, »wie sie Tell nennt« und dadurch die aufgezählten Personen vom »sorgenvolle[n] Kaufmann« bis zum »Säumer mit dem schwerbelad'n Roß« (1/V) tatsächlich auftreten lässt. Der abschweifende Blick der Zuschauerinnen und Zuschauer fokussiert damit erst in jenem Moment wieder auf Tell, in dem er seinen endgültigen Entschluss zum Mord fasst. Danach erscheint Geßler »zu Pferde« (5/V) auf der Bühne, sodass seine »drückende Macht« in der »Konfrontation mit Tell ins Extrem geführt« wird und der »Kontrast zwischen dem unverdorbenen Volk und dem brutalen Tyrannen«⁸⁷ erneut zur Geltung kommt.⁸⁸ Schaueffekte, die teilweise das Handlungsgeschehen semiotisch aufladen oder Elemente des Monologs visualisieren, ein von seinen Emotionen und Selbstzweifeln getriebener Protagonist, der sich zum Mord am tyrannischen Invätor entschließt – im zeitgenössischen Kontext verfügte dieses Finale in der Aufführungssituation über ein enormes Interaktionspotential zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Das Ende des Stücks ereignet sich daraufhin einigermaßen abrupt. Nach Tells Schuss erscheinen auf allen Bergen »bewaffnete Bauern« (9/V) und Grüner

86 Vgl. hierzu ausführlicher: Peter Utz, Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers »Wilhelm Tell«, Königstein/Ts. 1984, S. 7–18.

87 Annemarie Stauss, Schauspiel und Nationale Frage, S. 145.

88 Auch der Schauspieler Anschütz muss später dem Auftritt Geßlers zu Pferd eine imposante Wirkung konzedieren, obgleich er sich gegen das Erscheinen von Pferden auf der Bühne ausspricht, da sie die Aufmerksamkeit des Publikums ablenken würden. Vgl. Heinrich Anschütz, Erinnerungen, S. 271: »Es liegt etwas Gewaltiges in der Idee, den brutalen Tyrannen als Centauren unter seiner Umgebung und unter dem harmlosen Hirtenvolke einzuführen.«

inszeniert eine abschließende Massenszene. In dieser wird nicht nur dem nunmehrigen Helden Tell gehuldigt, sondern auch die Schuldfrage sowie Rudenz' Freilassung seiner Knechte als Realisierung der sozialutopischen Imaginationen klammheimlich revoziert:

Achter Auftritt.

Vorige. Auf allen Höhen sammeln sich bewaffnete Bauern. Walther Fürst führt Hedwig an der Hand. Tell mit seinen zwej Söhnen. Stauffacher. Melchthal. Baumgarten und mehr wie 40 Landleute (alle bewaffnet.) Weiber und Kinder, worunter Ruodi und Jenný sich befinden und Alle, die im Rütli geschworen, stürzen heraus, Tell in ihrer Mitte habend.

DIE AUFTRETENDEN.

Das Land ist frej, ist frej!

HEDWIG.

O Tell! Tell! (Sie tritt zurück und lässt seine Hand aus.)

TELL.

Was erschreckt dich, liebes Weib?

HEDWIG.

Wie – wie kommst du mir wieder? – Diese Hand –

Darf ich sie fassen? – Diese Hand – O Gott!

TELL (herzlich und muthig).

Hat euch gesichert und das Land gerettet,
Sie hat der Kinder liebes Haupt vertheidigt,
Des Herdes Heiligthum beschützt, das Schrecklichste,
Das Letzte von dem Euren abgewendet,
Ich darf sie frej hinauf zum Himmel heben.

Neunter Auftritt.

Vorige. Rudenz und Bertha; von mehreren Bauern und Bäuerinnen begleitet. (Rudenz umarmt den Tell, Bertha[,] Hedwig und Tells Kinder.)

BERTHA (tritt in die Mitte des Volkes.)

Landleute! Tell! Genossen! Nehmt mich auf
Zu euern Bund, die erste Glückliche,
Die Schutz gefunden in der Guten Land.
Wollt ihr als Eure Bürgerinn mich schützen?

LANDLEUTE.

Das wollen wir mit Gut und Blut!

BERTHA.

Wohlan!

So reich' ich diesem Jüngling meine Rechte,
Die freye Schweitzerinn dem freyen Mann.

(*Sie reicht Rudenz die Hand, welcher sie auf die Stirne küßt.*)

STAUFFACHER (*indem er Tell bey der Hand nimmt.*)

O, rufet Heil dem Retter von uns Allen!

ALLE.

Es lebe Tell, der Schütze und Erretter!

(*Die Hochzeitmusik fällt drein, man hört wiederholt tumultarisch*

ausrufen: »Es lebe!« Alle gemeine Bewegung und Gruppen.)

(*Der Vorhang fällt.*) (8, 9/V)

Die Rechtfertigung Tells gegenüber Hedwig fällt bei Grüner wortreicher aus, indem er sie um den Schutz »des Herdes Heilithum[s]«, also der Gemahlin selbst, und das unausgesprochene »Schrecklichste« und »Letzte« (8/V) erweitert, das der Familie durch Geßler in näherer Zukunft widerfahren wäre. Obgleich Grüner die Schuldfrage beibehält, scheint sie dadurch in gewisser Hinsicht gelöst und ad acta gelegt. Die inszenatorische Gestaltung als Massenszene, bei der neben den Hauptfiguren der Eidgenossen, die alle plötzlich in der hohen Gasse erscheinen, immerhin vierzig weitere bewaffnete »Landleute« (9/V) auf der Bühne positioniert werden, verrät eine gewisse Spezialisierung Grüners für derartige »Volks-Scenen«,⁸⁹ deren Anordnung und Gruppierungen er später auch in seiner *Kunst der Scenik*, einer der frühesten deutschsprachigen Schriften zu Regie und Inszenierung, theoretisch präzisierte.⁹⁰

6. Fazit: Schillers Dramaturgie als Spielraum für die Wiener Adaptionen

Grüners Bearbeitung lässt auf theaterpraktisch erprobte Intentionen schließen, die nicht nur seine genaue Kenntnis der lokalen Produktionsbedingungen, sondern auch seine Weimarer Erfahrungen widerspiegeln. Schillers *Wilhelm Tell* sollte sich im Theater an der Wien zu einem durchschlagenden Erfolg entwi-

⁸⁹ Karl Franz Grüner, *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht theoretisch, praktisch und mit Plänen*, wie auch als Beispiel des Verfassers durch eine ganz scenirte Oper »Iphigenia in Tauris« erläutert, Wien 1841, S. 89–100.

⁹⁰ Vgl. Jens Roselt, *Der Regisseur als Feldherr – Franz Grüner*, in: *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, hg. von Jens Roselt, Berlin 2015, S. 99–104

ckeln, indem das Stück bis 1863 immerhin 100 Mal aufgeführt wurde.⁹¹ Auch nachdem Carl Carl (recte Karl Andreas von Bernbrunn) 1827 das Theater an der Wien übernahm, wo er bald ein erstklassiges Possen-Ensemble um seine Starkomiker Wenzel Scholz und Johann Nestroy formierte, orientierte man sich bei Vorstellungen von Schillers Schauspiel weiterhin an Grüners Bearbeitung.⁹² Dass die Schiller'sche Dramatik bei Aufführungen an den Wiener Vorstadtbühnen weiterhin der Bühnenpraxis angepasst wurde, zeigt ein späterer markanter Aufführungsmoment, den Friedrich Kaiser an einer Stelle seiner Autobiografie indigniert schildert. Demnach habe Carl bei einer Vorstellung von *Wilhelm Tell* im Theater an der Wien, bei der der Heldendarsteller Wilhelm Kunst die Hauptfigur spielte, die Nebenrollen der beiden Söldner Leuthold und Frießhardt mit Nestroy und Scholz besetzt. Diese standen somit als Wächter des Hutes auf der Bühne, dem die Bewohner von Uri in Schillers Drama ihre Reverenz erweisen müssen. Allerdings wäre diese Darstellung durch eine Improvisation Nestroy's sabotiert worden:

Der Ton, in welchem *Nestroy-Leuthold* auf die Frage: weshalb Tell festgenommen worden sei? die Antwort gab: »Weil er dem Hute nicht die Reverenz bezeigt«, und die oft absichtlich am unpassendsten Platze angebrachte, stets von einem ganz eigenthümlichen, verschmitzten Augenzwinkern begleitete Wiederholung dieser Worte entzückte wirklich jenes sogenannte »bessere« Publikum; ja, als am Schlusse des Aktes Tell, nachdem er den Apfel vom Haupte seines Kindes geschossen, von den Waffenknechten ergriffen, auf Stauffacher's Frage: »Tell, sag' ich Eurem Weibe nichts von Euch?« den Knaben an die Brust ziehend, antworten sollte: »Der *Knab*' ist unverletzt, *mir* wird Gott helfen«, und *Nestroy* diese Rede mit seinem: »Sagt ihr, daß er dem Hut nicht Reverenz bezeigte« unterbrach, da wollte dieses »bessere« Publikum fast vor Lachen bersten, und nach dem Fallen des Vorhangs wurde nicht *Kunst*, welcher den Tell in wahrhaft ergreifender Weise dargestellt hatte, sondern *Nestroy* stürmisch hervorgerufen.⁹³

91 Vgl. Anton Bauer, 150 Jahre Theater an der Wien, S. 288.

92 Vgl. hierzu etwa den in den Beständen des Wiener Theatermuseums erhaltenen Theaterzettel vom 24. Juni 1833, wo es anlässlich eines Gastauftritts von Ferdinand Eßlair heißt: »Wilhelm Tell. Schauspiel in 5 Aufzügen, von Schiller. Für diese Bühne eingerichtet von Franz Grüner. Die hierzu verfertigte Musik ist von Herrn Gorowetz, k. k. Hof-Kapellmeister.« Der Theaterzettel ist im Spielbuch (Signatur: W50) eingeklebt. Grüner war zu diesem Zeitpunkt Intendant des Stadttheaters in Frankfurt am Main.

93 Friedrich Kaiser, Unter fünfzehn Theater-Direktoren, S. 30 f.

Obgleich das Theater an der Wien im frühen 19. Jahrhundert in Bezug auf Schiller als eine Art Probebühne des Burgtheaters fungierte, hatten die Dramen des deutschen Dichters an den Unterhaltungstheatern einen schweren Stand. Im Gegensatz zum Burgtheater waren hier Gattungen wie die Posse oder die Parodie vorherrschend und entsprachen dem allgemeinen Publikumsgeschmack. Demnach verwundert es wenig, dass im Theater an der Wien besonders jene Stücke Schillers zur Geltung kamen, die an populäre Trends wie das Ritter- oder Räuberdrama gemahnten und dementsprechend inszeniert wurden.⁹⁴ Auch Nestroys Improvisation, so wie sie sein Konkurrent Kaiser schildert, diente wohl weniger der literarischen Kritik oder gar einer öffentlichen Sabotage des klassischen Werks, sondern entsprach vielmehr der damaligen Theaterpraxis der Vorstadtbühnen, in der sich das zahlende Publikum nicht damit begnügen wollte, Lieblinge wie Nestroy oder Scholz in unwichtigen Nebenrollen zu sehen. Diesbezüglich verstand es Carl durch seine Rollenbesetzung der bereits bei Schiller etwas unbeholfen agierenden Söldner, der ‚Hut-Szene‘ eine andere Akzentuierung zu verleihen und Nestroy reizte diese im Sinne der Komik weiter aus. Dies macht bereits einen wichtigen Aspekt der theatralen Schiller-Rezeption augenscheinlich: Auch wenn sich Inszenierungen der Autorenintention querstellten, war es dennoch die Dramaturgie der Schiller’schen Stücke, die den Spielraum für derartige inszenatorische und schauspielerische Uminterpretationen eröffnete. Dass Schillers *Wilhelm Tell* mit enormer Verspätung 1824 doch noch im Repertoire des Burgtheaters landete, war schlussendlich den Bemühungen des Hoftheatersekretärs Friedrich Schreyvogel geschuldet.⁹⁵

94 Vgl. Johann Hüttner, Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater, in: *Maske und Kothurn* 21 (1975), 4, S. 263–281.

95 Zu Schreyvogels Reformierung des Burgtheater-Repertoires vgl. Elisabeth Buxbaum, Joseph Schreyvogel. Der Aufklärer im Beamtenrock, Wien 1995, S. 155–219.

»ICH MUSSTE AN DIE ÖFFENTLICHKEIT APPELLIEREN«,
POLEMIK UND PHILOLOGIE AM BEISPIEL JONAS FRÄNKELS
UND DER DEBATTE RUND UM CARL SPITTELERS NACHLASS

Abstracts

Der Beitrag widmet sich auf der Basis neu erschlossenen Nachlassmaterials einer stark rezipierten Pressepolemik, in der sich der Schweizer Literaturwissenschaftler Jonas Fränkel und Vertreter des germanistischen Establishments gegenüberstanden. Thema war der Umgang mit dem Nachlass Carl Spitteler. Fränkels kunstvolle polemische Texte geben Einblick in sein Verständnis von exklusivem und öffentlichem Wissen sowie von Werkhaftigkeit. Die Analyse erhellt erstens, wie ein Wissenschaftler mit großen Verdiensten rund um Schweizer Literaturgrößen wie Spitteler oder Gottfried Keller gerade im Zuge einer polemischen Betätigung, die Fränkel selbst als Verteidigung verstand, in der Öffentlichkeit als Querulant diskreditiert wurde. Zweitens werden breite wissenschaftliche Kontexte eröffnet: Der Umgang mit Nachlässen von Schriftstellern war seit jeher Gegenstand polemischer Debatten, die in den Artikeln anklingen. Drittens ermöglicht die Untersuchung der Debatte und ein Close Reading einzelner Texte Einsichten in die Polemik als Form, die ambivalent und umstritten bleibt und durch eine Mehrheitsgesellschaft zuletzt gegen Fränkel instrumentalisiert wurde.

This article examines a widely discussed press polemic between Swiss literary scholar Jonas Fränkel and representatives of the scholarly establishment, based on newly uncovered archival material. The controversy centered on the handling of Carl Spitteler's literary estate. Fränkel's sharply crafted texts reveal his views on the boundaries between exclusive and public knowledge, as well as on the notion of authorship. The analysis shows how a scholar celebrated for his work on figures like Spitteler and Gottfried Keller was publicly discredited as a troublemaker through polemical engagement he himself saw as a form of defense. The study further situates the dispute within broader histories of knowledge: the handling of literary estates has long been a site of contention. Finally, a close reading of selected texts offers insight into polemic as a genre – ambivalent, controversial, and, in this case, weaponized by the cultural mainstream against Fränkel.

Jonas Fränkel (1879–1965) war ein »Polemiker von einer Schärfe, einer Treffsicherheit und einer argumentativen Virtuosität, wie es ihn« in der Schweiz »vor ihm nicht gegeben hat«.¹ Der streitbare Literaturwissenschaftler und Editions-

¹ Charles Linsmayer, »Ein Jude uns unsere grossen Dichter vermitteln! Merci vielmals!« Anmerkungen zur Spitteler-Rezeption und zum Fall Fränkel, in: Quarto 4/5 (1995), S. 162–168, hier S. 165 (erweiterte Fassung auf <http://www.linsmayer.ch/autoren/F/FraenkelJonas.html>, letzter Zugriff 16.12.2024).

philologe arbeitete in den Dreißigern und Vierzigern in einer Schweizer Germanistik, die unter dem Schlagwort einer ›Geistigen Landesverteidigung‹ konervative Wertepolitik betrieb. Eine intendierte Abwehr nationalsozialistischen und faschistischen Gedankenguts ging in der zutiefst ambivalenten Schweizer Kulturpolitik einher mit der Exklusion von Jüd:innen und Emigrant:innen.² Der aus Polen eingewanderte Jude Fränkel war in diesem Klima, trotz der Einbürgerung 1919 und seiner weitreichenden Verdienste um Schweizer Größen wie Gottfried Keller (1819–1890) und den mit ihm befreundeten Carl Spitteler (1845–1924), schon per se suspekt; die Geistige Landesverteidigung war auch ein Streit über den Zugriff auf Schweizer Kulturgut und das Recht bestimmter Personen, Güter wie das Werk der potenziellen ›Nationaldichter‹ Keller und Spitteler zu vermitteln.³ Nach Streitigkeiten mit Verlagen, Institutionen und Vertretern der universitären Literaturwissenschaft scheiterten Fränkels zwei Lebensorientierte: Seine umfassende Keller-Ausgabe, in der Keller-Forschung ein editionsphilologischer Quantensprung,⁴ konnte er nach Konflikten mit den Verlagen und der an der Finanzierung beteiligten Zürcher Regierung, in die sich namhafte Vertreter der universitären Germanistik einmischten, nicht weiterführen.⁵ Seinem Plan, nach dem erfolgreichen Lobbying für Carl Spittelers Nobelpreis 1919⁶ eine Spitteler-Biografie sowie -Gesamtausgabe zu verantwor-

- 2 Vgl. die erste ausführliche Analyse, die Fränkels Marginalisierung in diesen Kontext stellt: Julian Schütt, Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus, Zürich 1996, zu Fränkel S. 177–204; zur Geistigen Landesverteidigung im Bereich der Literatur allgemein Ursula Amrein, »Los von Berlin!« Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das ›Dritte Reich‹, Zürich 2004.
- 3 Vgl. für eine Situierung von Fränkels Marginalisierung in diesem Kontext auch Joanna Nowotny, Wie Jonas Fränkel seine Heimat verlor, in: NZZ Geschichte 39 (März 2022), S. 82–91.
- 4 Vgl. zu Aufbau und Geschichte der Keller-Edition und zu den Neuerungen in Fränkels Edition (Einbezug sämtlicher Fassungen, Apparatbände) besonders Gottfried Keller. Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 32: Herausgeberbericht/Register, hg. von Walter Morgenthaler et al., Zürich 2013, S. 33–39; Fabienne Suter, »[U]m das Gedicht aus den Trümmern herauf zu holen« – Jonas Fränkels Keller-Philologie, in: Kellers Kanonisierung, hg. von Malika Maskarinec und Melanie Rohner [erscheint voraussichtlich bei de Gruyter 2025]. Bemerkenswert an den Streitigkeiten rund um die Edition ist, dass Fränkels kühnes und durchaus kontroverses editionsphilologisches Verfahren nie als Grund für die Angriffe fungiert; stattdessen wird ad hominem argumentiert und/oder es stehen praktische Dinge zur Disposition, etwa die Abgabefrist für die Manuskripte der einzelnen Bände.
- 5 Vgl. zum Keller-Streit allgemein Erwin Marti und Hans-Ulrich Grunder, Carl Albert Loosli 1877–1959, Bd. 3.2: Partisan für die Menschenrechte, Zürich 2018, S. 299–326 (ein Kapitel zu Fränkel und Spitteler befindet sich auf S. 427–450).
- 6 Fredi Lerch, Spittelers Nobelpreis. Serie in 3 Teilen auf Journal B; <https://journal-b.ch/artikel/spittelers-nobelpreis-1-fraenkel-taucht-auf/>, <https://journal-b.ch/artikel/spittelers-nobelpreis-2-fraenkel-taucht-auf/>, <https://journal-b.ch/artikel/spittelers-nobelpreis-3-fraenkel-taucht-auf/>.



*Abb. 1: Arbeitszimmer Jonas Fränkels
zur Zeit der Übernahme des Nachlasses ins Schweizerische Literaturarchiv;
Quelle: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek (NB)*

ten, waren ähnliche Schwierigkeiten beschieden. Nach Spittelers Tod überwarf Fränkel sich mit dessen Töchtern,⁷ verlor den Zugang zum Nachlass und sah sich von Seiten der Schweizer Regierung der Forderung ausgesetzt, sein eigenes Spitteler-Archiv aus vom Freunde zu Lebzeiten erhaltenen Manuskripten, Briefen, Lebensdokumenten und Ähnlichem abzugeben. Fränkel widersetzte sich und bewahrte sein eigenes Archiv sowie die Spitteler-Dokumente an seinem Wohnort – nach seinem Tod widmete sich die Familie der Erhaltung des Materials und Fränkels Arbeitszimmer blieb wie in einer Zeitkapsel konserviert, bis der Nachlass 2021 aus den Händen der Enkelgeneration ins Schweizerische Literaturarchiv übernommen werden konnte (Abb. 1).⁸

⁷ nobelpreis-2-lobbyist-fraenkel/, <https://journal-b.ch/artikel/spittelers-nobelpreis-3-fraenkels-durchbruch/> (Oktober 2019, letzter Zugriff 16.12.2024).

⁸ Vgl. dazu und zum Einfluss namhafter Germanisten und des Verlegers Eugen Diederichs auf die Töchter Spittelers: Magnus Wieland, Der gecancelte Jude, auf: <https://www.republik.ch/2021/07/15/der-gecancelte-jude> (Juli 2021, letzter Zugriff: 16.12. 2024).

⁹ Vgl. zur Geschichte der Übernahme Irmgard Wirtz, Wie Jonas Fränkels Nachlass mit dem Krypto-Nachlass Spitteler nach einem halben Jahrhundert ins Schweizerische Literaturarchiv fand, in: *Passim*, 27 (2021), S. 22–23.

Die Keller- ebenso wie die Spitteler-Kontroversen gingen mit umfangreichen Polemiken einher, die in öffentlichen Foren und Medien, in institutionellen und juristischen Kontexten und im persönlichen Netzwerk ihren Niederschlag fanden. Im vorliegenden Aufsatz wird der sogenannte Professorenstreit⁹ in der Berner Tageszeitung *Der Bund* aus den Jahren 1932/33 analysiert, eine Polemik über einen angemessenen Umgang mit dem Nachlass Spittelers. Auf der einen Seite stand Fränkel (mit wenigen Verbündeten), der sich gegen einen öffentlichen Zugriff auf das Nachlassmaterial und somit gegen eine Übergabe an die Schweizerische Nationalbibliothek (damals Landesbibliothek) wehrte, wie sie die Töchter Spittelers zu dieser Zeit eingeleitet hatten. Auf der anderen Seite standen Literaturwissenschaftler und andere Personen wie eben die Töchter Spittelers, die Fränkel vorwarfen, durch sein exklusives Verständnis von Philosophie und seine Parteinaahme gegen ein öffentliches Spitteler-Archiv¹⁰ die Forschung und Vermittlung von Spittelers Werk zu behindern. Durch eine Analyse dieser verschachtelten Polemik wird erstens ein tieferes Verständnis des ›Falls Fränkel¹¹ und seiner Kontexte möglich. Aus Fränkels Ausführungen lassen sich weitgehende Schlüsse über sein Verständnis von Literatur, von Werkhaftigkeit und von relevantem respektive zu vernachlässigendem Wissen ziehen. Die Argumentation beider Seiten ist zweitens erhellt im breiteren Kontext der Diskursgeschichte rund um Literatur, Archive und Editionen, die sich somit selbst als polemisch erweist. Aus dem konkreten Fall lassen sich drittens neue Aussagen zur Form der Polemik überhaupt destillieren – der Beitrag arbeitet so auch mit an einer Theorie der Polemik, die die Form in all ihrer rhetorischen und affektiven Widersprüchlichkeit ernst nimmt.

Die Argumentation erfolgt in mehreren Schritten. Zuerst wird in Anlehnung an klassische theoretische Positionen die polemische Situation erläutert,

⁹ Vgl. zur Polemik allgemein auch Schütt, Germanistik und Politik, S. 194 f.

¹⁰ Interessanterweise korrespondierte Fränkel in den Dreißigern mit der Eidgenossenschaft und stellte seine Vision eines Spitteler-Archivs mit ihm als Vorsteher und damit Entscheidungsinstanz über jegliche Konsultation und Verwendung von Material vor, bis hin zu einem Vertragsentwurf, den er 1932 einem Brief beilegte; vgl. die im Nachlass abgelegte Korrespondenz: Nachlass Jonas Fränkel, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA) der Schweizerischen Nationalbibliothek, Bern, Signatur: SLA-Fraenkel-B-4-c-2-EDI (Dokumente aus dem Fränkel-Nachlass im SLA werden in der Folge nur noch über die Signatur verwiesen). Diese Dokumente und Debatten werden in einem von Magnus Wieland verfassten Kapitel einer Kollektivmonografie zu Jonas Fränkel eine Rolle spielen, die momentan am SLA entsteht (erscheint voraussichtlich 2027).

¹¹ Der Begriff »Fall Fränkel« wird schon von Fränkel selber benutzt, u. a. im Kontext der Zeitungspolemiken; vgl. Jonas Fränkel, Antwort an Robert Faesi, in: *Der Bund*, 30. Dezember 1932.

um zu zeigen, dass das Objekt der Polemik ins Gleiten gerät – ein für agonales Sprechen und Schreiben durchaus typischer Mechanismus, dem starre Polemik-Modelle nicht gerecht werden. In einem zweiten Unterkapitel wird die Polemik als Zone der Verhandlung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen verstanden. Fränkels Kernargument zielt ins Herz von Nachlass- und Archivdebatte: In einer öffentlichen Polemik vertritt er den Standpunkt, dass Spittelers Nachlass eben nicht vor die Öffentlichkeit gehöre, eine von Anfang an prekäre rhetorische Situation. Darauf aufbauend möchte ich in exemplarischen Close Readings zeigen, dass Fränkels polemische Texte äußerst gefeilt sind. Sie versuchen, sowohl rational als auch emotional zu überzeugen, und bewegen sich damit zwischen dem Ideal einer objektiven, mit Quellen arbeitenden, sich auf epistemische Tugenden berufende Philologie und der Polemik als literarische Kunstform, die mit szenischen Elementen, mit Pathos und Ironie arbeitet. Ein Blick in die Werkgenese erlaubt es viertens, von einem polemischen Prozess zu sprechen, in dem affektiv stärker aufgeladene und rhetorisch stärker zugesetzte Vorstufen in Richtung Zeitungstext kanalisiert und damit auch entschärft werden. So lässt sich Fränkels Polemik schließlich nicht nur als Elend begreifen, als zermürbende Tätigkeit, die er selbst explizit gegen das Schaffen eines ›Werks‹ abgrenzt; Polemik ist auch höchst produktive und damit lustbringende Tätigkeit in einer Zeit der Schaffensblockaden. Dass Fränkels so scharfe und unterhaltsame Polemik zuletzt gegen ihn verwendet wird und sich die Reihen der Schweizer Germanistik und Öffentlichkeit vor ihm schließen, gehört zur Tragik seines Wirkens.

I. Die polemische Situation und das gleitende Objekt der Polemik

Die Polemik in der Berner Tageszeitung *Der Bund* nahm im Dezember 1932 ihren Anfang, als Fränkel in einem Artikel auf eine Anschuldigung aus dem Nachwort von Robert Faesis Buch *Spittelers Weg und Werk* (1933) antwortete. In den acht Jahren seit Spittelers Tod hatte Fränkel seine Spitteler-Projekte einer Biografie und Gesamtausgabe weiterverfolgt, allerdings ohne sie zu einem Abschluss zu bringen, und sich in diesem Kontext wie erwähnt auch mit Spittelers Töchtern überworfen.¹² Faesi, zu der Zeit außerordentlicher Professor für neuere deutsche und schweizerische Literaturgeschichte an der Universität Zürich, hatte geschrieben, Fränkel maße sich die Rolle von Spittelers »literarischem Testamentsvollstrecker« an und hindere »durch sein prätendiertes Monopol viele

12 Wieland, Der gecancelte Jude.

andere, für den Dichter zu wirken«; Spitteler sei durch Fränkel »hinter unzugänglichen Mausoleumsmauern versorgt«.¹³ Als Reaktion darauf verfasste Fränkel Erklärungen, die er an zahlreiche Zeitungen schickte. In der Berner Tageszeitung *Der Bund* wurde sein Artikel *Um Spittelers Werk und Nachlass* gedruckt.¹⁴

Das Thema der Polemik ist der Umgang mit dem Nachlass Carl Spittelers, der zu dieser Zeit durch die Töchter dem Departement des Innern als Schenkung angeboten worden war. Die Eidgenossenschaft hatte die Schenkung noch nicht angenommen und die Polemik wurde durch die *Bund*-Redaktion, die in rahmenden Texten eingriff, explizit auch als Beitrag zu einer Klärung der relevanten Fragen verstanden. Die Redaktion enthüllte zuletzt, dass selbst »de[m] freundlich aufmerksamen Bundesrat«, also der obersten Behörde der Regierung, eine »öffentliche Abklärung erwünscht« gewesen sei.¹⁵

Zwischen Dezember 1932 und Juni 1933 erschienen rund 30 Beiträge der zentralen Beteiligten, manchmal in mehreren Teilen über mehrere Nummern hinweg. Auf der einen Seite stand Fränkel, auf der anderen unter anderem Robert Faesi, Anna und Marie-Adèle Spitteler, Hermann Schüpbach (der Anwalt der Spitteler-Töchter) oder Hans Bodmer. Die *Bund*-Redaktion stellte sich als neutrale Instanz dar, entschied aber in einem *Schlussswort* zu Ungunsten Fränkels. Andere Zeitungen wie die *NZZ*, der *Tages-Anzeiger*¹⁶ oder die *Basler Nachrichten* schalteten sich ebenfalls in die Debatte ein. Ein Streit über ein Thema, das auf den ersten Blick denkbar abgehoben wirken könnte, wurde zum medialen Großereignis mit nationaler Ausstrahlung – einem Großereignis, das sich in Fränkels Nachlass in einer entsprechenden Materialmenge niederschlägt (Abb. 2). Eine Archivschachtel ist bis oben angefüllt mit Korrespondenz mit diversen Redaktionen, Freund:innen und Leser:innen, mit Manuskripten, Entwürfen und Belegen sowie mit Abschriften und Durchschlägen, die zwischen den Instanzen zirkulierten.

Einige Charakteristika der Polemik treten deutlich zutage, wenn man sie schematisch darstellt. Jürgen Stenzel hat ein einschlägiges Dreiecksmodell der polemischen Situation entworfen, in dem das polemische Subjekt, Objekt und

¹³ Robert Faesi, Nachwort, in: Ders., Spittelers Weg und Werk, Frauenfeld und Leipzig 1933, S. 307.

¹⁴ Jonas Fränkel, Um Spittelers Werk und Nachlass, in: *Der Bund*, 20.12.1932.

¹⁵ Um den Nachlaß Spittelers: *Schlussswort der Redaktion*, in: *Der Bund*, 8.2.1933.

¹⁶ Zwei Artikel von Carl Seelig stechen heraus, da sie für Fränkel Partei ergreifen, eine seltene Ausnahme: Carl Seelig, Kämpfe um Dichter, in: *Tages-Anzeiger*, 3.1.1933; ders., Kampf um Spitteler, ebd., 10.3.1933.



Abb. 2: Ein Stapel Nachlassmaterial
zur Bund-Polemik in Jonas Fränkels Arbeitszimmer (rechts);
Quelle: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek (NB)

die polemische Instanz die Eckpunkte rund ums polemische Thema bilden.¹⁷ In Anlehnung daran ergibt sich aus der Perspektive von Jonas Fränkel folgendes Bild (siehe Abb. 3 auf der folgenden Seite).

Zwei Punkte sind bemerkenswert. *Erstens* existieren mehrere polemische Instanzen: die immer wieder als solche angerufene »Öffentlichkeit«, aber ebenso juristische und politische Institutionen, die von Fränkel einer scharfen Kritik unterzogen werden. Im Kontext von Fränkels weiteren Auseinandersetzungen mit diesen Instanzen wird der ›Professorenstreit‹ immer wieder aufgerufen – Polemik in der Tagespresse ist verschränkt mit ganz konkreten Machtdynamiken, die in Fränkels Ausschluss aus der Spitteler-Forschungslandschaft, seiner Abdängung vom Nachlass sowie im juristisch begründeten Versuch eines Zugriffs auf sein persönliches Spitteler-Archiv gipfeln.

¹⁷ Jürgen Stenzel, Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik, in: Kontroversen, alte und neue, Bd. 2: Formen und Formgeschichte des Streitens, hg. von Franz Joseph Worstbrock und Helmut Koopmann, Tübingen 1986, S. 3–11, Modell auf S. 6.

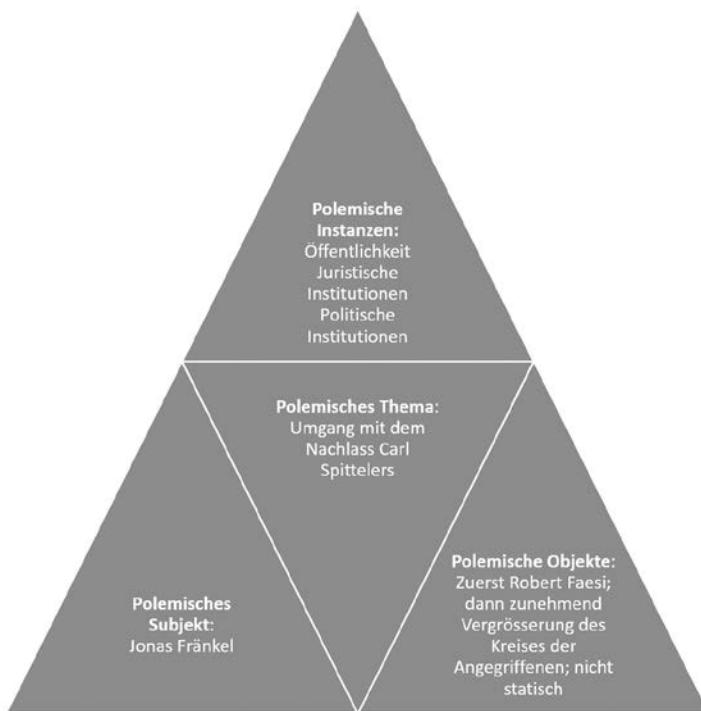


Abb. 3: Die polemische Situation im *›Professorenstreit‹* aus der Perspektive Jonas Fränkels

Die Zwischenstellung der Polemik zeigt sich im Nachlassmaterial. Sie geht fließend über in andere Bereiche, etwa in die Korrespondenz, die Arbeit an der späteren Verteidigungsschrift *Spitteler Recht* (1946) oder in juristisches Material, da die Artikel in den späteren direkten Auseinandersetzungen mit dem Departement des Innern als zitierfähige Dokumente fungieren.¹⁸ Somit ist die Polemik auch nicht auf die Jahre 1932/33 beschränkt: Im Nachgang wird sie wiederholt gegen Fränkel verwendet, um ihn als Querulanten darzustellen und so seine Position zu schwächen. In der Klageschrift des EDI gegen Fränkel

18 Die Prozessunterlagen rund um Spitteler finden sich im Nachlass Jonas Fränkel unter der Signatur SLA-Fraenkel-C-2-a-SPIT, inkl. Briefabschriften aus Spitteler-Briefen, die oftmals schon in der Pressepolemik zitiert wurden.

(1944/45) wird er etwa als Person dargestellt, die aufgrund fehlender Chancen auf juristischem Boden »immer wieder« versucht habe, »durch Mobilisierung der Öffentlichkeit und einzelner Parlamentarier eine politische Pression auf den Bundesrat auszuüben. Diesem Zweck diente die Pressepolemik vom Jahre 1932/33« (die Polemik selbst wird der Klageschrift als Anhang beigefügt).¹⁹ Noch in den juristischen Dokumenten rund um die Keller-Streitigkeiten der Vierziger wird zu Fränkels Nachteil auf die Polemik verwiesen. In einem Brief an seinen Schriftstellerfreund Carl Albert Loosli berichtet Fränkel, dass »die ganze Spitteler-Polemik [...] herangezogen« wurde, »um zu beweisen, daß mir soweinig wie heute Keller, so auch schon damals Spitteler wichtig war – nur ich sei mir wichtig; die beiden seien nur für Fr. da gewesen usw.«²⁰ Die massiven persönlichen und zum Teil antisemitisch grundierten²¹ Angriffe, denen Fränkel im Verlauf der Polemik ausgesetzt war und die in Auszügen zur Sprache kommen werden, schädigten seinen Ruf in der Schweiz also nachhaltig und beeinflussten seine weiteren Auseinandersetzungen mit den ›polemischen Instanzen‹.

Zweitens wird deutlich, dass das polemische Objekt nicht statisch ist, sondern gleitet. Zuerst richtet sich Fränkel konkret gegen Faesis Kritik an ihm, doch der Kreis der Betroffenen und der thematische Rahmen vergrößert sich zunehmend. In die Polemik gezogen werden die Töchter Carl Spitteler, Anna und Marie-Adèle Spitteler, dann Hans Bodmer in Zürich, Adolf Freys Witwe Lina Frey und Weitere, wobei zu einzelnen Themen ausgedehnte Sub-Polemiken entstehen, die die ganze Debatte mehr als verschachtelt erscheinen lassen. Aus der Abwehr eines persönlichen Angriffs wird so eine allgemeine und historisch sowie wissentheoretisch aufschlussreiche Nachlass- und Archivdebatte, in der problematisiert wird, wer auf welche Weise Zugriff auf die Dokumente hat und haben soll. Stenzels Modell ist im Grunde genommen zu starr, um diese vielen Polemiken inhärente Dynamik einzufangen; es suggeriert Stabilität, wo in Wirklichkeit konstant um den thematischen Rahmen gestritten wird. Das polemische Sprechen ist, wie schon die Wortherkunft von griechisch *Pólemos*, Kampf oder Krieg, anzeigt, ein agonales Sprechen. Als solches antwortet es auf immer neue Angriffe; im Versuch, zu ›gewinnen‹, also die Deutungshoheit über eine Situation zu erlangen, arbeitet es sich an immer neuen Gegenständen ab.

19 Klage der Schweizerischen Eidgenossenschaft gegen Jonas Fränkel (Verzeichnis der Beilagen), S. 51; SLA-Fraenkel-C-2-a-SPIT-01.

20 Jonas Fränkel an Carl Albert Loosli, 26. Februar 1942; Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass C. A. Loosli, Signatur: SLA-Loosli-Ms-B-Sq-6.

21 So wurde etwa behauptet, »Bernergeist« und »Fränkelgeist« hätten nicht eine Faser gemeinsam, implizit: dem Juden Fränkel müsse die Schweizer Wesensart also fremd bleiben; vgl. dazu Schütt, Germanistik und Politik, S. 194.

Der gleitende Charakter der »nicht endenwollende[n] Polemik«²² wird von Fränkel und anderen Beteiligten immer wieder benannt. Konsequent stellt Fränkel sich in den Texten und den Paratexten zur Polemik als denjenigen dar, der sich verteidigen musste, während die Polemik durch seine ›Gegner‹ oder ›Feinde‹ außer Kontrolle geriet. Die Redaktion habe aus »Sensationsgründen« »dafür gesorgt«, »dass die Diskussion ein ungewöhnliches Ausmaß annahm«, sie habe nach »allen Seiten hin [...] um Artikel gegen« ihn geworben, was dazu geführt habe, dass Fränkel »während der ganzen Zeit immer in *Verteidigungsstellung* gewesen sei, sowohl gegen seine »von der Redaktion herbeigerufenen Gegner« als auch »wider die Redaktion selbst«, bringt er seine Position in einem Brief auf den Punkt, um zu schließen: »Die Diskussion wurde also *mir* von der Redaktion des ›Bund‹ *aufgedrängt*.«²³ Die Gegenseite allerdings verstand die Polemik nicht als »Sprungbrett zu einem Generalangriff«²⁴ gegen Fränkel, sondern warf ihm sowohl in Artikeln als auch in Briefen immer wieder vor, er selber ziehe sich nicht vom »Kampfplatz« zurück, sondern führe durch »Provokationen« weitere Eskalationen herbei – diese »Provokationen« werden dabei ebenso inhaltlich als auch stilistisch, als durch seine angriffige Rhetorik bedingt, verstanden.²⁵ Zur Debatte steht im ›Professorenstreit‹ damit immer wieder, welche Art von Polemik akzeptabel ist, wann jemand die Waffen streckt und einen Schlusspunkt setzen darf, und die Ansichten auf dieser Metaebene der Diskussion sind ebenso unvereinbar wie die Meinung zum Gegenstand selber, dem Umgang mit dem Nachlass Spitteler. Da die Diskursregeln und die Form selbst von den Beteiligten stets reflektiert werden, könnte man auch von einer Polemik über Polemiken, einer *Meta-Polemik* sprechen.

22 Die Formulierung verwendet Arnold Schwengeler (Feuilletonchef beim Bund) 1942 bezogen auf den ›Professorenstreit‹ in einem Brief an Fränkel. Er erteilt Fränkel mit Verweis auf die frühere Polemik eine Absage, als dieser einen Artikel über den nun auf juristischem Boden geführten Spitteler-Streit einreicht (Arnold Schwengeler an Jonas Fränkel, 17.7.1942; SLA-Fraenkel-B-4-b-BUND).

23 Jonas Fränkel an Walter Meyer (Gerichtspräsident am Bernischen Richteramt), 17.2.1933; Hervorhebungen im Original (SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND). Ähnliche Darstellungen finden sich in zahlreichen weiteren Briefen Fränkels, vgl. z.B. Jonas Fränkel an NZZ-Direktor E. Rietmann vom 22.12.1932; Jonas Fränkel an Carl Albert Loosli, 16.12.1932; Jonas Fränkel an Arnold Schwengeler, 18.7.1942; alle Briefe als Durchschläge abgelegt unter SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND.

24 Jonas Fränkel an Arnold Schwengeler, 18.7.1942; SLA-Fraenkel-B-4-b-BUND.

25 Hugo Marti (Feuilletonchef beim Bund) an Jonas Fränkel, 18.1.1933 (SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND).

II. Polemik und Öffentlichkeit im ›Professorenstreit‹

Der ›Professorenstreit‹ ist einerseits geprägt durch zum Teil massive, rufschädigende Angriffe auf Fränkel durch das germanistische und sonstige Establishment, befördert durch die tendenziösen Paratexte der Redaktion, andererseits durch Fränkels eigene angriffige und kunstvolle Polemik bei gleichzeitig rhetorisch reklamierter Opferposition. Wer wann wie viel Raum erhält und wer sich rhetorisch erfolgreich in die Position des oder der zu Unrecht Angegriffenen versetzen kann, ist entscheidend für den inhaltlichen Ausgang der Polemik. Öffentliche Polemik, hier im Medium der Tagespresse, ist dabei nicht zwingend ergebnisoffen; vielmehr ist ihr Ausgang durch Produktions- und Rezeptionsbedingungen vorgezeichnet, in diesem Fall etwa auch durch die asymmetrische Struktur der ganzen Debatte, die Konfrontation von Fränkel (mit ganz wenigen Unterstützern) mit vielen und immer Neuen. Im medial geformten Kontext einer Literaturdebatte kann David nicht gegen Goliath gewinnen, erst recht nicht, wenn auf der Seite von Goliath die Instanz kämpft, die die Publikationsbedingungen an sich steuert und sich in Paratexten und vor allem in ihrem *Schlüsselwort* auf die Seite von Fränkels ›Gegnern‹ schlägt – die Bund-Redaktion.²⁶

Eine Meta-Polemik ist die Bund-Debatte auch insofern, als Fränkels Kernargument genau auf die Frage abzielt, welches Wissen an die Öffentlichkeit gehört und durch sie kritisch verhandelt werden darf, welches ihr hingegen verschlossen bleiben soll. Fränkel besteht immer wieder darauf, dass Spitteler Nachlass eben nicht vor die Öffentlichkeit gehöre – er nimmt eine diametrale Gegenüberstellung von Nachlass und Werk, von ›Privatem‹ und ›Öffentlichem‹ vor. In der *Verabschiedung Faesis* vom 11. Januar 1933, die weiter unten genauer analysiert wird, schreibt Fränkel: »Spitteler verabscheute das Nachlaßtreiben der Literaturhistoriker; sein Nachlaß sollte für die Öffentlichkeit gar nicht existieren. [...] Spitteler hatte den Ehrgeiz, durch seine *Bücher* auf die Nachwelt zu kommen, nicht durch seinen Nachlass. Entweder, meinte er, haben seine Bü-

²⁶ Die Macht der Redaktion, einen Schlusspunkt zu setzen, wird allerdings in der Polemik auf interessante Weise in Frage gestellt: Fränkel erstreitet nach diesem *Schlüsselwort* vor Gericht in einem zweiten Anlauf die Aufnahme eines weiteren Artikels auf Basis des juristischen Berichtigungzwangs für die Presse. Doch auch dieser Artikel vom 1. April 1933 wird am 10. April durch eine ›Gegenberichtigung‹ von Schüpbach gekontert, und nun bleibt der mediale Rahmen stabil – die Redaktion nimmt keine weiteren Beiträge auf (das Material zu diesen Rechtsstreitigkeiten ist unter SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND abgelegt).

cher Eigenwert für die Jahrhunderte, oder sie haben ihn nicht«.²⁷ Fränkel schaltet sich mit solchen Wortmeldungen ein in eine lange und kontroverse Debatte über die Nachlässe von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die mit der Errichtung der ersten öffentlichen Literaturarchive Ende des 19. Jahrhunderts verschärft geführt wurde.²⁸ Fränkel ebenso wie sein Freund Carl Albert Loosli stehen öffentlichen Archiven mehr als kritisch gegenüber.²⁹ Natürlich ist Fränkels Position damit in einer Zeitungspolemik von Anfang an schwierig, versucht er doch einer Öffentlichkeit näherzubringen, dass etwas nicht vor ihre Augen gehöre.

Im Verlauf der Polemik wird von allen Seiten debattiert, was ›privat‹ ist, was ›öffentlich‹, und es kommt zu wechselnden Zuordnungen. Das Werk und der Nachlass Spittelers ebenso wie zahlreiche Aspekte des Verhältnisses von Fränkel und Spittelers werden von verschiedenen Personen und zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich aufgeladen. Die Zone der Verhandlung ist die Polemik selbst – in ihr konstituiert sich der Code des Öffentlichen und des Privaten in all seiner Instabilität. Fränkels eigene Kategorien sind volatil: Er schreibt etwa in einem Brief an die Redaktion, er wolle (anders als seine ›Gegnerinnen‹, hier die Töchter Spittelers) nicht »eine Frage rein privaten Charakters in eine Zeitungspolemik hineinziehen«³⁰ – um genau diese Frage in einem späteren Artikel doch öffentlich zu erörtern.³¹ Einmal verwahrt er sich dagegen, dass ein »Privatbrief«

²⁷ Jonas Fränkel, Verabschiedung Faesis, in: *Der Bund*, 11.1.1933. Zitate aus diesem Artikel werden in der Folge im Fließtext ohne Quellenangabe verwendet.

²⁸ Eines der frühen Beispiele ist der auch für seine Polemiken berühmte Lessing, einerseits was seinen Umgang mit anderen Nachlässen und nachgelassenen Schriften (Christlob Mylius, Hermann Samuel Reimarus, Karl Wilhelm Jerusalem) anbelangt, andererseits aber auch im Hinblick auf den Umgang mit seinem Nachlass. Vgl. dazu Katrin Dennerlein, Lessings Nachlass – eigene und fremde Perspektiven, in: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, hg. von Kai Sina und Carlos Spoerhase, Göttingen 2017, S. 155–178.

²⁹ Mit Fränkels und Looslis Archiv-Kritik und mit Looslis scharfen polemischen Beiträgen zur Nachlassdebatte haben sich an der Tagung *Zukünfte der Philologie III: Vor der Öffentlichkeit* im Mai 2022 am Schweizerischen Literaturarchiv (Bern) zwei Vorträge beschäftigt: Fredi Lerch und Dominik Müller: »... nicht ganz unerheblich für unsere Zeit«. Die 3145 privaten Briefe von C. A. Loosli und Jonas Fränkel und deren Kampf um die Öffentlichkeit; Stephan Kammer: Respondenz. Die Verantwortung des Archivs.

³⁰ Jonas Fränkel an Hugo Marti, 20.1.1933; vgl. zu diesem Argument auch Fränkel an C. A. Loosli, 16.12.1932 (SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND).

³¹ Jonas Fränkel, Um den Willen Spittelers, in: *Der Bund*, 20., 22. und 23.1.1933, hier 23.1.1933 (Nachschrift).

von ihm »ohne meine Erlaubnis« publiziert wurde,³² dann wieder zitiert er umfassend und ohne explizite Erlaubnis aus Briefen, die ihm die Töchter Spittelers geschrieben haben.³³ Schon der Beginn der Polemik ist durch einen derartigen Widerspruch gekennzeichnet: Nachdem er erfährt, dass die Bund-Redaktion eine Replik der Töchter Spittelers auf einen Artikel Fränkels bringen wird, in dem er implizierte, sie und/oder die Spitteler-Forschenden seien »Nachlaßhyänen«,³⁴ erklärt Fränkel in einem Brief an den Chefredaktor am 12. Januar 1933, er müsse es »selbstverständlich ablehnen [...], mich mit den Töchtern meines Freundes in eine Zeitungspolemik einzulassen«.³⁵ Kurz darauf stellt er der Redaktion aber doch einen polemischen, das »pietätlose[]«³⁶ Wirken der Töchter sehr negativ wertenden Beitrag zu, denn die Töchter »zwingen mich, die Waffen wider sie zu richten«.³⁷ Im Januar 1933 wiederum erklärt er in einem Artikel und einem Brief an Bund-Feuilletonchef Hugo Marti seinen »grundsätzlichen Verzicht auf weitere Beteiligung an einer öffentlichen Diskussion«³⁸ – und erstreitet nur wenige Wochen darauf auf juristischem Weg die Publikation seiner nächsten Wortmeldung.³⁹ Aus der Instabilität der Zuordnungen zu den Bereichen des Privaten und des Öffentlichen ergibt sich auch die Spannung zwischen dem Gesagten und dem Ungesagten, die viele polemische Texte Fränkels prägt. In Fränkels *Verabschiedung Faesi* etwa steht zu lesen: »Herr Faesi stellt einige Fragen an mich. Sie wären leicht zu beantworten. Da ich aber Faesi nicht das Recht zugestehen kann, öffentlich Fragen an mich zu stellen, so bleiben sie hier unbeantwortet.«⁴⁰

³² Fränkel, Verabschiedung Faesi.

³³ Vgl. Fränkel, Um den Willen Spittelers, bes. Teil III (23.1.1933); zum weiteren Verlauf der Debatte, in der klar wird, dass Fränkel keine Erlaubnis zur Publikation der Briefe eingeholt hatte, Hermann Schüpbach, Um Spittelers Nachlaß, in: Der Bund, 5.2.1933.

³⁴ Fränkel, Antwort an Robert Faesi, in: Der Bund, 30.12.1932. In einem späteren Artikel schreibt Fränkel, dass Spitteler seine Töchter gewarnt habe, nie solche »Nachlaßfurien« wie die Schwester Nietzsches zu werden (Jonas Fränkel, Um den Willen Spittelers, 20.1.1933).

³⁵ Jonas Fränkel an Ernst Schürch (Chefredaktor Bund), 12. Januar 1933 (SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND).

³⁶ Fränkel, Um den Willen Spittelers, 20.1.1933.

³⁷ Ebd.

³⁸ Jonas Fränkel an Hugo Marti, 9. Januar 1933 (SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND).

³⁹ Vgl. dazu Fn 26.

⁴⁰ Die Redaktion wirft Fränkel in der Zeitung einmal vor, dass es »Dinge« gäbe, »die man entweder ganz verschweigt oder ganz heraussagt«, bezichtigt ihn also, rhetorisch Ambivalenz herzustellen. Um Spittelers Nachlaß, in: Der Bund, 13.1.1933.

III. Affekt versus Wissenschaft: Philologie und Polemik

Dass solche rhetorisch zugespitzte Leerstellen unvermittelt neben präzisen Detailargumentationen stehen, ist charakteristisch für Fränkels Zeitungsbeiträge. Einerseits betreibt er seine Polemik als kühle, um Objektivität und Beweisbarkeit bemühte Philologie; andererseits als höchst affektiv aufgeladene, rhetorisch gefeilte, an einer Tradition geschulte Kunstform.

Fränkels polemische Texte leben von einer sehr genauen Quellen- und Textarbeit und einem dokumentarischen Anspruch, der über das hinausgeht, was typische Polemiken als Formen der Beglaubigung betreiben, also etwa das Zitieren aus Texten des ‚Gegners‘.⁴¹ Fränkel behauptet seine Deutungshoheit auf Basis epistemischer, speziell philologischer Tugenden; besonders zu nennen sind die Genauigkeit der Lektüre und des Denkens, die Aufmerksamkeit, die Strenge und die Wahrhaftigkeit – Tugenden, die er im späteren Aufsatz *Von der Aufgabe und den Sünden der Philologie* auch explizit umreißt.⁴² Fränkel nimmt die gegen ihn gerichteten Texte beim Wortlaut, dekonstruiert Sätze und fügt Kontextinformationen ein, die ein Geschehen in einem neuen Licht erscheinen lassen. Er zitiert fast exzessiv aus Briefen⁴³ und ‚zerpflückt‘ die gegen ihn gerichteten Texte, wie er auch im wissenschaftlichen Kontext von Fachrezensionen scharfe Kritik an Editionen und literaturwissenschaftlichen Werken anderer Germanisten übt.⁴⁴ So weist er in seiner *Antwort an Robert Faesi* diesem beispielsweise in aller Ausführlichkeit und Detailversessenheit nach, dass er aus einer von Fränkel

41 Das sich laut Peter von Matt gerne mit dem Element der »Augenzeugenschaft« verbindet, wenn der ‚Gegner‘ selbst auftreten darf; Peter von Matt, *Grandeur und Elend literarischer Gewalt. Die Regeln der Polemik*, in: ders., *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München 1994, S. 35–42, hier S. 41.

42 Vgl. Jonas Fränkel, *Von der Aufgabe und den Sünden der Philologie*, *Aktionscomité zur Förderung der Fränkelschen Gottfried-Keller-Ausgabe* [Sonderdruck], 1943. Zu all diesen epistemischen Tugenden finden sich weiterführende Literaturhinweise in Andreas Gelhard, Ruben Hackler, Sandro Zanetti, Einleitung, in: *Epistemische Tugenden. Zur Geschichte und Gegenwart eines Konzepts*, hg. von ders., Tübingen 2019, S. 1–8, hier v. a. S. 4.

43 Vgl. dazu z. B. Jonas Fränkel, *Um den Willen Spitteler*, bes. Teil III (23.1.1933).

44 Allen voran ist die ausführliche Kritik an Emil Ermatingers *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher* zu nennen. Jonas Fränkel, [Rezension zu:] E. Ermatinger: *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher*, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen* 12 (1916), S. 681–706. Zeugnis von Fränkels Methode des ‚Zerpflückens‘ von ihm kritisierte Texte legen auch die zahlreichen intensiv annotierten Exemplare von verschiedenen Publikationen über Keller und Spitteler in seiner Bibliothek ab (sie wird am Schweizerischen Literaturarchiv momentan unter der Signatur SLA-Fraenkel-D-12 erschlossen).

gehaltenen Rede nicht nur falsch zitiert habe, sondern auch noch selber am fraglichen Anlass gar nicht zugegen war.⁴⁵ Fränkels Artikel sind in dieser Hinsicht die quasi-juristische Beweisführung eines Philologen vor den Augen der Öffentlichkeit, wie sich auch in der Menge an Argumenten und zitierten Briefstellen zeigt, die in den polemischen Texten *und* juristischen Dokumenten aufgerufen werden.

Fränkel stellt außerdem seine Fähigkeit performativ aus, Quellen wie Spittelers publizierte Werke ›korrekt‹ zu lesen. Deutlich zeigt lässt sich dies wiederum an der *Verabschiedung Faesis*, einem für Fränkel besonders arbeitsintensiven Artikel, wie noch in der Publikationsfassung unter Verwendung des zentralen Codes privat vs. öffentlich greifbar wird: »[I]m ersten Zorn« habe Fränkel »eine Zurückweisung« für den Bund geschrieben, »die ich dann aber zurückzog, um nicht nach dem Hauptangriff von Faesi das Interesse der *Bund*-Leser auf private Dinge abzulenken, die vor die Öffentlichkeit überhaupt nicht gehören.« Doch nicht nur eine divergierende Fassung existiert: Im Nachlass finden sich mehrere Überarbeitungsstufen,⁴⁶ gesamthaft fast dreißig Manuskriptseiten, samt dazugehöriger Korrespondenz mit der Redaktion, der Fränkel drei verschiedene Versionen vorlegte. Die finale Fassung entsteht im Dialog mit der Redaktion, die mehrfach Nachfragen schickt, um Streichungen, Abschwächungen von provokativen Formulierungen oder Präzisierungen bittet⁴⁷ – Wünsche, auf die Fränkel nur teilweise eingeht.

In der publizierten Version wird Faesi mit einem durch und durch philologischen Argument ›verabschiedet‹. In Spittelers *Olympischem Frühling* habe der »eiserne[] Tyrann[]« Ananke »zornige[] Riesenfüße«, die »die Weltenmühle treten. Ein unvergeßliches Bild kosmischer Epik!« Faesi schreibe aber in Spittelers *Weg und Werk* von »Entenfüßen« – der komischen Wirkung kann man sich nicht entziehen. Fränkels Pointe ist nicht nur, dass Faesi das Sensorium für Spittelers Text fehle, da er nicht erkenne, dass seine Darstellung zur Parodie verkomme, wo epischer Ernst herrscht. Er weist weiter nach, dass sich das falsche Wort »Entenfüße« schon in Siegfried Streichers Buch *Spitteler und Böcklin* (1927) finde, Faesi also abgeschrieben habe. Ein Philologe, der nicht nach dem Original zitiert – damit meint Fränkel, Faesi gründlich demontiert zu haben:

45 Jonas Fränkel, Antwort an Robert Faesi, in: *Der Bund*, 30.12.1932.

46 Vgl. SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND für alle Stufen und die folgenden Zitate aus ihnen (Dossier 4/5).

47 Bund-Feuilletonchef Hugo Marti schreibt an Fränkel etwa am 8. Januar 1933, er habe eine »kurze[], sachliche[] Schlusserklärung« erwartet und stattdessen »einen neuen, breit ausgewalzten Angriff« erhalten. Hugo Marti an Jonas Fränkel, 8.1.1933; SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND.

So steht es also um Faesis Verhältnis zu Spittelers Dichtung. Er hat sie niemals erlebt, niemals in ihr gelebt. Selbst wo er ganz nahe um das Werk kreist, ist ihm nicht Spittelers Dichtung wichtig, sondern das Papier, das sich allmählich um Spittelers Werke zu türmen beginnt. Und dieses Papier soll noch durch Oeffnung des Nachlasses gemehrt werden? Weil Faesi der Zugang in Spittelers Welt auf dem Wege durch das gedruckte Werk Spittelers verschlossen ist, sucht er ihn dort, wo es ihm von Spitteler verwehrt worden!

Das Argument verknüpft die Vorstellung einer »erlebten« Dichtung mit einer strengen Nachlasspolitik. An den Nachlass wollen nur »Nichtberufene« als Substitut zu einem unmittelbaren, intuitiven, ganzheitlichen, liebenden Zugang zur Welt der Dichtung, wie ihn Fränkel in explizit an die Romantik gemahnende Weise postuliert – Faesi fehle »zur Erfassung Spittelers das, was die Romantiker mit dem vieldeutigen, vielumfassenden, aber durch kein anderes zu ersetzenen Worte: Liebe bezeichnen«.⁴⁸ Eine affektive Grundstimmung als Voraussetzung philologischer Arbeit: Dieser Gedanke prägt Fränkels philologisches Ideal sowie sein in der Keller-Ausgabe umgesetztes Verfahren, aus zahlreichen Fassungen einen zum Teil »neuen« Text zu synthetisieren, der der Intention des Dichters am ehesten entsprechen soll, auch wenn er sich in dieser Form nirgends gedruckt findet.⁴⁹ Fränkel brachte durch umfassende Recherchen erworbenes, hochpräzises Wissen zusammen mit der Idee einer quasi-dichterischen Intuition und Liebe, einer affektiven Grundstimmung, die eine adäquate Auseinandersetzung mit dem Material erst ermöglichen sollte (ein zwar in einer Tradition stehendes,⁵⁰ aber durchaus kühnes Ideal, das interessanterweise im Rahmen der Polemiken nicht zur Debatte stand; stattdessen wurde Fränkel ad hominem als Querulant angegriffen, der anderen Forschenden Hindernisse in den Weg lege). Somit ist Faesis *Verabschiedung* eng verknüpft mit Fränkels Kernargument, dass Spittelers Nachlass nicht vor die Augen der Öffentlichkeit gehöre. Wer den »Papierberg« des Nachlasses benötigt, ist kein echter, liebender Philologe: »Wollt

48 Ähnliche Argumente, die Philologie und Emotion sowie Intuition verbinden, macht Fränkel im erwähnten Aufsatz *Von der Aufgabe und den Sünden der Philologie*. Mängel in Goethe-Ausgaben werden dort damit erklärt, dass die »Kunst der Philologie im Grunde nicht erlernbar sei: Sie basiere auf »Intuitionsvermögen« und »einem besonders gearteten Verhältnis zu Poesie und dichterischer Sprache, das wohl durch jahrelanges Mühen erworben, doch nicht weitergegeben werden kann« (Fränkel, *Von der Aufgabe und den Sünden der Philologie*, S. 7).

49 Zu Fränkels editorischem Verfahren und den Traditionen, in denen es steht, vgl. Suter, »[U]m das Gedicht aus den Trümmern herauf zu holen«.

50 Vgl. dazu ebd.

ihr euch als Gelehrte erweisen, so schreibt über Spittelers *Bücher!* Aber Hand weg vom Nachlaß!«

Allgemein formuliert: Fränkel, der im Kontext seiner Keller-Ausgabe selber extensiv mit Nachlassmaterial arbeitete und den prekären Charakter publizierter Fassungen mit allen über Generationen weitergetragenen Fehlern sehr wohl kannte,⁵¹ vertritt hier überraschenderweise eine philologische Position, die das publizierte, damit im Falle der neueren Literatur ›autorisierte‹ Werk und den intuitiven Zugang zu ihm priorisiert, einen Zugriff auf den Nachlass und damit auch die Dokumente der Textgenese aber delegitimiert, oder besser: ihn einigen wenigen ›Auserwählten‹ und Verständigen vorbehalten möchte.⁵²

Von strenger Philologie zum dichterischen ›Erlebnis‹, von Textzitaten zum Ausruf mit direkter Anrede eines intendierten Publikums: Nicht nur auf dieser Ebene kommt eine auf Objektivität insistierende Wissenschaftlichkeit zusammen mit einer ausgeprägten Emotionalisierung. Eine Analyse des Nachlassmaterials zeigt, dass die ganze Polemik auch auf einer produktionsästhetischen Ebene durch starke Affekte geprägt scheint. Die Manuskripte der *Verabschiedung Faesis* etwa weisen viele schwungvolle Streichungen, expressive Randzeichen, sich teilweise überlagernde Einfügungen und Überklebungen auf (Abb. 4). Solche Praktiken haben eine symbolische Valenz: Die Polemik als »pratique de papier«⁵³ ließe sich auch als ›Überklebung‹ der ›Gegner:innen‹ und ihrer Positionen begreifen.

Formalästhetisch betrachtet gehen Affekt und sorgfältigste rhetorische Arbeit bei Fränkel Hand in Hand. An einer Stelle in den Entwürfen der *Verabschiedung Faesis* behandelt Fränkel etwa die Arbeit eines jungen Romanisten, der Fränkel in einem von Faesi zitierten Brief⁵⁴ eine Behinderung seiner Arbeit am Nachlass vorgeworfen hatte. Die langen Ausführungen sind in der publizierten Version stark gekürzt, um eben ›nicht nach dem Hauptangriff von Faesi das Interesse der ›Bund‹-Leser auf private Dinge abzulenken‹, wie Fränkel ja im Zeitungstext selbst schreibt. In den Typo- und Manuskripten hingegen lässt

51 Vgl. wiederum Fränkel, Von der Aufgabe und den Sünden der Philologie.

52 Stephan Kammer hat für ein solches Archivverständnis in Anschluss an Paul Valéry den Begriff ›Monarchiv‹ vorgeschlagen; vgl. Kammer, Respondenz. Vgl. zu Fränkels konkretem Vorschlag, den Zugang zu Spittelers Nachlass als Vorsteher eines Archivs (restriktiv) zu regeln, Fn 10.

53 Vgl. zum Begriff Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979, S. 17; zur Valenz von Papierpraktiken allgemein Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, hg. von Irmgard M. Wirtz und Magnus Wieland, Göttingen/Zürich 2017.

54 Robert Faesi, Antwort an Jonas Fränkel, in: *Der Bund*, 4.1.1933.

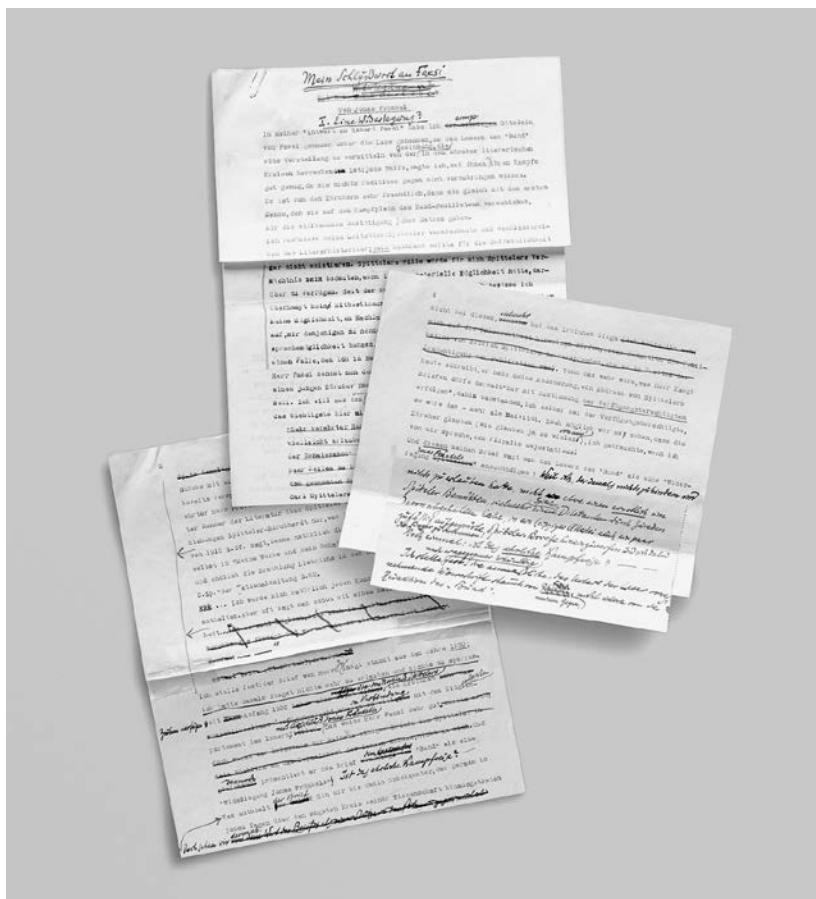


Abb. 4: Manuskripte einer Fassung
der »Verabschiedung Faesis« mit starken Bearbeitungsspuren;
Reproduktion: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek (NB)

sich Fränkel aus: Der Romanist habe aus im Nachlass Jacob Burckhardts erhaltenen Briefen des jungen Spitteler »ein Potpourri für eine Zürcher Zeitschrift bereiten« wollen: »Also die nichtsnutzige Art literarischer Betätigung!« In anderen Fassungen werden die Adjektive ersetzt respektive erweitert: einmal als »die unsympathischste Art literatur>wissenschaftlicher Betätigung«, einmal als »die überflüssigste, schädlichste Art literarischer Betätigung« (Abb. 5). Der Vari-

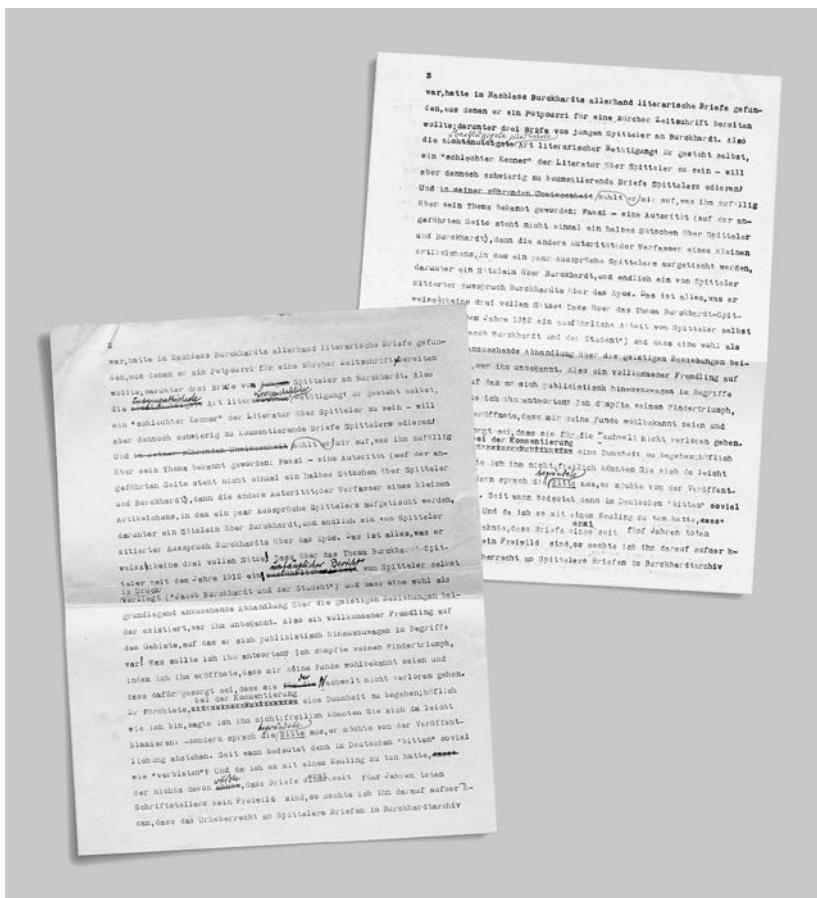


Abb. 5: Manuskriptfassungen der »Verabschiedung Faesis«;
Reproduktion: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek (NB)

antenreichtum an unterschiedlichen und doch ähnlichen Beleidigungen, wie sie zur Form der Polemik mit ihren Wurzeln bis in die »Schimpfkultur des Reformationszeitalters« passen,⁵⁵ zeigt, dass im polemischen Schreibakt zugleich affektive Kräfte wirken und formal sorgfältig abgewogen wird.

55 Von Matt, Grandeur und Elend, S. 39.

IV. Polemik und Rhetorik – der polemische Prozess

Fränkel schreibt in der Bund-Debatte kunstvolle Texte, in denen er komplexe rhetorische Strategien zur Anwendung bringt – im Sinne Peter von Matts betreibt er »Polemik von literarischem Rang«.⁵⁶ Die im Nachlass so reich dokumentierte *Verabschiedung Faesis* eignet sich, um einige von Fränkels Strategien näher zu beleuchten: seine Verwendung szenischer Elemente ebenso wie von Pathos, Ironie und derbem Humor. Und nicht nur durch Anspielungen im Text,⁵⁷ sondern auch durch ein rahmendes Element rückt Fränkel selbst die *Verabschiedung* in die Nähe eines literarischen Texts oder einer längeren wissenschaftlichen Abhandlung: »Ein rechter Mann muß Feinde haben« ist das von Carl Spitteler stammende Motto, dessen genaue Quelle nicht angegeben ist. Es ist einem Brief Spittelers an Fränkel entnommen.⁵⁸ Damit setzt es Fränkels Exklusivwissen sowie sein behauptetes Verfügungsrecht über die Publikation von Privatbriefen Spittelers in Szene (bezeichnenderweise erscheint es genau in dem Entwurf zuerst, aus dem der folgende Exkurs gestrichen wurde: »mir allein gab Spitteler das Recht, seine Briefe zu veröffentlichen, sofern ich es für notwendig und zweckmäßig halte«).

Lebendig und unterhaltsam sind Fränkels Texte durch den Einsatz szenischer Elemente, ein für »literarische« Polemiken im Sinne von Matts typisches Verfahren.⁵⁹ Fränkel verwendet immer wieder direkte Anreden: »obwohl Sie sich, Herr Faesi, nicht durchweg, wie Sie entrüstet behaupten, auf Uebernahme von Spittelerzitaten beschränkten!«, moniert er, um darauf mit ironischem Unterton zu drohen: »Herr Faesi, soll ich noch mehr von Zürcher Spittelerskandalen ausplaudern?« Wie oben zitiert weist er die Literaturwissenschaftler und die Öffentlichkeit an, über Fränkels Bücher zu schreiben, »[a]ber Hand weg vom Nachlaß!«

Szenisch sind auch Passagen, in denen Fränkel eine vermeintlich unmittelbare Gegenwart schildert: »Doch o Wunder! auch von Zürich kommt mir ja Sukkurs: während ich an dieser Antwort an Faesi schreibe, fliegt mir aus Zürich der »Tagesanzeiger« vom 3. Januar auf den Tisch.«⁶⁰

⁵⁶ Ebd., S. 35.

⁵⁷ In der *Verabschiedung Faesis* etwa verweist Fränkel auf ein *literarisches Gleichnis* Spittelers, *Das Testament des Judas Ischariot*, um Faesi als spät zu Spitteler bekehrten Heuchler darzustellen, der aufgrund der eigenen Mittelmäßigkeit Ressentiments gegen Fränkel habe.

⁵⁸ Carl Spitteler an Jonas Fränkel, 5. Dezember 1916; Hervorhebung im Original (SLA-Fraenkel-D-1-B-1-FRAE, mit herzlichem Dank an Fredi Lerch für die Transkription).

⁵⁹ von Matt, *Grandeur und Elend*, S. 40 f.

⁶⁰ Dort war ein Artikel von Carl Seelig erschienen, der Fränkel in der Debatte unterstützte (vgl. Fn 16).

Einen »o!«-Ruf verwendet Fränkel noch an anderer Stelle. Zu Widmann bemerkt er: »o, wenn er noch heute unter uns wäre!« Solche Abstecher in eine pathetische, eigentlich archaische Schreibweise sind charakteristisch für ›literarische‹ Polemiken, in denen »die alte Rhetorik für kurze Zeit wieder ungebrochen möglich wird«.⁶¹ Voll Pathos sind auch zahlreiche narrative Muster, die Fränkel in der *Verabschiedung Faesis* mit einer entsprechenden sprachlichen Feierlichkeit aufruft: Fränkel trage die »schwere[] Verantwortung [...], daß der gewaltige Meister, der wie im Zwange eines Dämons schuf, dennoch meine Entscheide allemal als maßgebend und für sein Werk verbindlich aufnahm – wer ein solches Leben sein eigen nennen darf, ist gefeit gegen den Geifer des Neides«, da er wisse, dass »die Namen der Neidlinge längst im Orkus des Schweigens versunken sein werden«, während seiner, »mit dem Werke Spitteler eng verschlungen«, »noch genannt« werden wird. Und der »Haß«, mit dem Fränkel sich primär aus Zürich konfrontiert sieht, gehört kurzerhand »mit zu meiner Sendung« – der ›berufene‹ Philologe wird zum leidenden Helden und Märtyrer.⁶²

In der Brust der Polemik wohnen aber, ach, zwei Seelen: der Ernst *und* die Ironie, das sentimentale Pathos *und* der Witz. Laut von Matt vollbringt die Polemik »zahlreiche[] Quersprünge«⁶³ und »Tonartenwechsel«, »von der verletzenden Ironie zur Sentimentalität, vom steilen Pathos zur Distanz des Weltweisen und wiederum zum groben Fußtritt«.⁶⁴ Fränkels Polemiken sind voll von solchen Fußtritten: Auf dem Weg zu den publizierten Fassungen schwächt Fränkel so manche witzige und grenzüberschreitende Bemerkung ab. In der publizierten Fassung der *Verabschiedung Faesis* bezeichnet Fränkel etwa Faesis Kritik an ihm ironisch als »Neujahrspredigt«: »Doch nicht nur erbaulich war die Neujahrspredigt Faesis, vielmehr, als eine richtige Kapuzinade, auch erheiternd«. Fränkel grenzt die eigene, so ist anzunehmen: gelehrt und geschliffene Polemik gegen die Kapuzinade, also die derbe Strafpredigt ab, die Faesi ihm gehalten habe. In einer schon sehr weit gediehenen, dem Zeitungstext ähnlichen Manuskriptfassung führte Fränkel aus: »Die verspätete Neujahrspredigt, die mir Herr Faesi hielt, war mir ›indessen‹ recht erbaulich und nützlich, wenn sie auch sichtlich

61 Von Matt, *Grandeur und Elend*, S. 37.

62 Zum Wissenschaftler und speziell Philologen als Helden, der für sein Denken und Schaffen leiden muss, ein Topos, der sich vom von Fränkel bewunderten Nietzsche herleitet, vgl. Horst Thomé, *Der heroische Forscher*, in: *Ethos und Pathos der Geisteswissenschaften. Konfigurationen der wissenschaftlichen Persona seit 1750*, hg. von Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase, Dirk Werle, Berlin/Boston 2015, S. 93–101.

63 Von Matt, *Grandeur und Elend*, S. 38.

64 Ebd., S. 41.

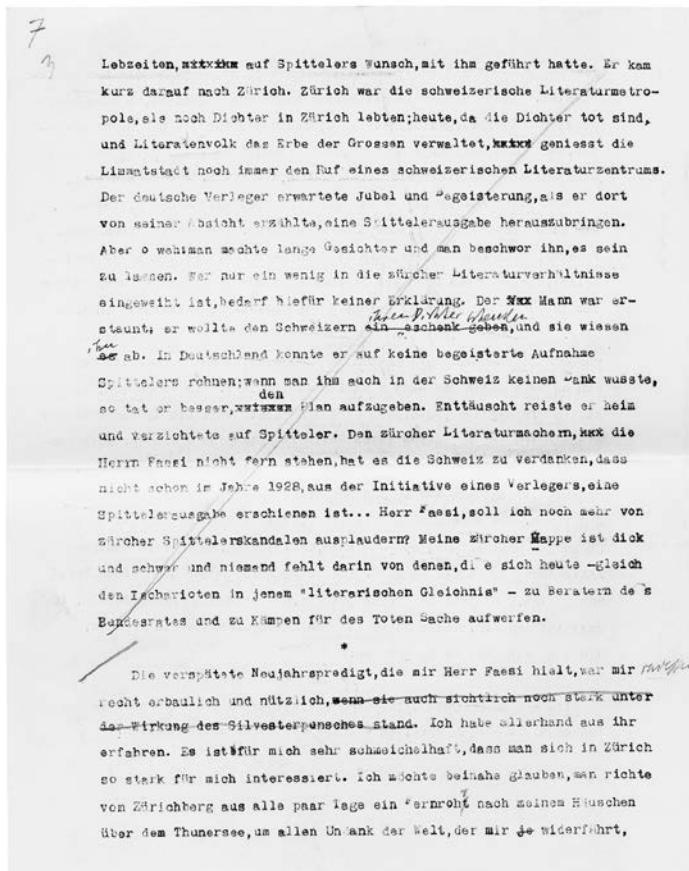


Abb. 6: Witz und Tabu;
 Reproduktion: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek (NB)

noch stark unter der Wirkung des Silvesterpunsches stand.« (Abb. 6) Fränkels aus der publizierten Fassung gestrichene Bemerkung über Faesis vermeintlichen Alkoholkonsum kommt in die Nähe einer »Tabugrenze«, wie sie die Polemik »auf dem Gebiet des Witzereißens« gerne übertritt.⁶⁵

65 Ebd., S. 39.

Abb. 7: Polemische Gewaltfantasie in einem Entwurf;
Reproduktion: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek (NB)

Auch in Sachen Gewalt übertritt Fränkel in Entwürfen noch Tabugrenzen, die in der Publikationsfassung eingehalten werden. Eine Fassung hat einen gestrichenen Schluss: Fränkel plane eine ganze »Schrift« zum Thema der Polemik; »Dort will ich auch für meine braven Zürcherfeinde, die da glauben, mich einzeln zu einem Waffengang herausfordern zu dürfen, ein Massengrab bereit halten.« (Abb. 7) Die Gewaltfantasie zeigt es: Polemik ist in von Matts selber polemischer Darstellung »Anwendung von Gewalt«, »so wirklich wie irgendein

Hauen, Stechen, Würgen oder Einsperren. Sie zielt auf den Tod oder die Verstümmelung des Gegners«.⁶⁶

Die Publikationsfassung erlaubt sich keine solchen Gewaltfantasien, die auch im Entwurf schon mit einer handschriftlichen Ergänzung versehen werden: »Doch nicht mit diesen Tönen will ich diese Verabschiedung schließen«. Aus langen Essays mit zahlreichen Digressionen und sehr expliziten ›Fußtritten‹ und Beleidigungen wird ein zwar polemischer, aber doch präziser Zeitungstext. Mit rhetorischer Raffinesse setzt Fränkel szenische Elemente, Pathos, Ironie und derben Humor ein – auf dem Weg zur publizierten Fassung ist jedoch eine ›Abrüstung‹ auszumachen, sicher auch, weil die Redaktion in der Korrespondenz immer wieder dahingehend interveniert.⁶⁷ Dazu passt die zunehmend weniger expressive Bearbeitung der Fassungen, die mit einer abnehmenden inneren Erregung einhergehen mag, einem Kanalieren der affektiven Energien in Richtung Zeitungsartikel. Die quasi private Polemik Jonas Fränkels in Form der Artikelvarianten kann somit auch als Vehikel von Affekten verstanden werden, als Überführen einer emotional höchst fordernden, zermürbenden Situation in einen zielgerichteten, einem Medium angepassten Schreibakt. Oder auf generalisierbare Weise ausgedrückt: Es gibt nicht nur die Polemik als durch ein Medium getragenen Diskussionsbeitrag, es gibt einen *polemischen Prozess*, der in diesem Fall affektgeladen ist. Er spielt sich hinter den Kulissen und in der Wechselwirkung mit Instanzen wie der Bund-Redaktion ab und findet einen Niederschlag in Manuskriptfassungen und expressiven Bearbeitungen von Material. In Fränkels polemischem Prozess werden Affekte überführt in neue mediale Formen, die auf der Oberfläche einen geringeren affektiven Gehalt aufweisen.

66 Ebd., S. 35.

67 Beispiele solcher Interventionen finden sich schon in der Korrespondenz rund um diverse Zeitungsartikel Jonas Fränkels aus den Zwanzigern; sie belegen, dass Fränkels rhetorisch geschliffener, angriffiger Stil im Schweizer Kontext auch bei ihm ursprünglich wohlgesonnenen Redaktoren wie Bund-Feuilletonchef Hugo Marti Irritationen auslösen konnte. Dieser spricht schon 1926 beispielsweise davon, dass er zwar bereit sei, in eine »literarische Fede [sic]« zu gehen, es dafür aber gerne hätte, dass »die Waffen auf unserer Seite blank sind« – zu diesem Zweck legt er Fränkel Entschärfungen ans Herz (Hugo Marti an Jonas Fränkel, 4.2.1926; Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass Hugo Marti, Signatur: SLA-H.MARTI-B-4-b-05/01; vgl. auch die unter SLA-H.MARTI-B-2-FRAEN abgelegten Erwiderungen Fränkels).

V. Polemisches Elend, polemische Lust: Werk und Nachlass Jonas Fränkels

Fränkels Texte sind also elaborierte, rhetorisch gefeilte, viel Zeit bindende, philologische Verfahren zur Anwendung bringende Texte. Dennoch wertet er sie selbst ab, schließt sie sogar aus seinem Werk aus. Als er sich 1950 mit dem Schriftsteller Rudolf Jakob Humm befreundet, schreibt er: »Wie seltsam [...], dass Sie auf dem Umwege über meine *Polemica* mir nahe kamen! Ich schreibe immer so sehr aus innerer Not, unter einem inneren Zwange, dass ich auch jene Streitschriften nicht verleugnen darf. Dass sie mir offenbar missglückt sind, das steht auf einem andern Blatt. Doch sowohl im Falle Spitteler wie im Falle [sic] Gottfried Keller-Ausgabe *musste* ich an die Öffentlichkeit appellieren. Im Falle Spitteler hatte ich die *Pflicht* hinauszurufen, dass hier der Wille eines Toten vergewaltigt wurde«.⁶⁸ Abwertende Äußerungen über seine eigenen Polemiken sowie Polemiken ganz allgemein finden sich im Nachlass zuhauf. Schon am 12. Juni 1908, also im Jahr, in dem der Austausch mit Spitteler erst beginnt, äußert er in einem Brief grundlegende Vorbehalte gegen die polemische Form: »Gefreut hat mich auch, dass Sie nachträglich die Nietzsche-Broschüre aus der Reihe Ihrer Werke gestrichen haben u. so der Missdeutung vorbeugen, als legten Sie der Polemik einen andren Wert bei als den des Zufälligen, dem Augenblick Entsprungenen.«⁶⁹

Fränkel steht hier in einer Tradition: Ein klassischer Werkbegriff schloss Polemiken als Teil einer alltäglichen, oft publizistischen Kommunikation aus. Die »dem Augenblick [e]ntsprungene[]« Polemik widerspricht gemäß solcher Auffassungen althergebrachten literarischen Zeitökonomien und Ästhetiken; sie unterliegt gemeinhin auch in einem moderneren Verständnis anderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen als literarische Texte. Goethe, der mit seiner eigenen Nachlasspolitik leitgebend war für alle Debatten rund um Nachlässe

68 Jonas Fränkel an Rudolf Jakob Humm, 3. Mai 1950; Hervorhebung im Original (SLA-Fraenkel-B-2-HUMM). Unter die »*Polemica*« fasst Fränkel hier besonders die Bücher *Die Gottfried Keller-Ausgabe und die Zürcher Regierung* (1942) und *Spittelers Recht* (1946), wobei sich zwischen letzterem und den Artikeln der Bund-Polemik wie gesagt viele Parallelen finden.

69 Jonas Fränkel an Carl Spitteler, 12. Juni 1908; Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass Carl Spitteler, Signatur: SLA-CS-B-2-FRAEJ. Gemeint ist ein Artikel, in dem Spitteler implizierte, dass Nietzsche in der Arbeit an seinem *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) von Spittelers *Prometheus und Epimetheus* (1881) beeinflusst gewesen sei: Carl Spitteler, Meine Beziehungen zu Nietzsche, in: Süddeutsche Monatshefte, München 1908, nachgedruckt in ders., Gesammelte Werke, Band 6: Autobiographische Schriften, Zürich 1947, S. 491–518.

und Archive,⁷⁰ wollte den ›polemischen Teil‹ der Farbenlehre nicht in seine Werkausgabe aufgenommen wissen; gegenüber Eckermann bemerkte er in diesem Kontext: »Im Grunde ist alles polemische Wirken gegen meine eigentliche Natur, und ich habe daran wenig Freude«.⁷¹ Zugunsten eines ›ewigen Werks‹ sollte der Bezug zur polemischen Öffentlichkeit also getilgt werden. Und der begnadete Polemiker Heinrich Heine, den Fränel bewunderte,⁷² schwankte selber zwischen einer Hochschätzung und einer Abwertung der Form: »Bei der Übersendung des ersten Bandes der *Reisebilder* im Mai 1826 erklärte Heine Karl Simrock noch, er habe ›alle Polemik daraus verbannt‹, weil das Buch ›nicht bloß das Interesse des Tages erregen‹ wolle.⁷³ Dass noch der 1996 erschienene Aufsatz zu Heines Polemiken von Windfuhr sich als erste »Spezialuntersuchung« zum Thema ausweist, zeigt, wie solche Wertungen auch die Literaturwissenschaft prägen: »man schweigt über den Polemiker Heine, weil Polemik als anstößig gilt und der Aufwertung des Dichters schaden könnte«.⁷⁴

Die Polemik gehört gemäß all diesen Einschätzungen zu einer (historischen und/oder individualbiografischen) Phase, die überwunden werden muss, zugunsten von Werken, die ›klassischen‹ Erkenntnisansprüchen sowie ästhetischen Ansprüchen genügen. Anstelle polemischer Traktate sollen repräsentative Werke treten. Noch Hugo Ball, Mitautor des *Dadaistischen Manifests*, kritisierte im Essay *Die junge Literatur in Deutschland* (1915) die Literaturszene am Vorabend des Ersten Weltkriegs: »Man dachte an Manifeste, wo man früher Gedichtbände und Romane veröffentlichte. [...] Man trieb Polemik, Propaganda.«⁷⁵

⁷⁰ Vgl. dazu z. B. Dirk Werle, Nachlass, Nachwelt und Nachruhm um 1800 am Beispiel Johann Wolfgang Goethes, in: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, hg. von Kai Sina und Carlos Spoorhase, Göttingen 2017, S. 115–131 (dazu zahlreiche weitere Beiträge in diesem Band, in denen Goethe als Leitfigur zur Sprache kommt); zur Wichtigkeit von Goethes Nachlass und Nachlassverständnis für die Neugermanistik des 19. Jahrhunderts Hans-Martin Kruckis, Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert, in: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, hg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp, Stuttgart/Weimar 1995, S. 451–493.

⁷¹ Zitiert nach Dirk Rose, Polemische Öffentlichkeit und die Öffentlichkeit der Literatur, in: Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik, hg. v. Elke Dubbels, Jürgen Fohrmann und Andrea Schütte, Bielefeld 2021, S. 223–248, hier S. 236.

⁷² Vgl. zu Heines Polemik Manfred Windfuhr, Heine als Polemiker, in: Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte, Karin Füllner, Stuttgart/Weimar 1998, S. 57–70.

⁷³ Ebd., S. 61.

⁷⁴ Ebd., S. 57.

⁷⁵ Zitiert nach Rose, Polemische Öffentlichkeit, S. 235.

Natürlich gibt es auch ein ganz anderes Verständnis von Polemiken als Kunstform, als literarische Form – es ließe sich eben gerade über Heine herleiten, mit dem Fränkel sich ja auch als Editionsphilologe ausführlich beschäftigte⁷⁶ und an dem seine rhetorisch gefeilte Polemik geschult sein mag. Auch Heines Reflexionen über Polemiken sind einschlägig. In *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) schreibt er über Lessing, der aufgrund seiner eigenen Betätigung als virtuoser Polemiker von Friedrich Nicolai in einem Brief mit drastischen Worten gewarnt wurde: Die Polemik sei »eine schöne Hure, die zwar an sich lockt, aber wer sich mit ihr gemein macht [...] bekommt Krätze oder Filzläuse, die dann fest sitzen, wenn die Hure schon längst vergessen ist.«⁷⁷ Ganz anders Heine, für den Lessing »die lebendige Critik seiner Zeit« ist; »sein ganzes Leben war Polemik. [...] Diese Polemik überwand jeden Gegner und erstarkte nach jedem Siege. Lessing, wie er selbst eingestand, bedurfte eben des Kampfes zu der eignen Geistesentwicklung.«⁷⁸ In äußerst lebendigen Sprachbildern beschwört Heine die Polemik als geistreiche, aufrüttelnde Form der Kommunikation:

Vor dem Lessingschen Schwerte zitterten Alle. Kein Kopf war vor ihm sicher. Ja, manchen Schädel hat er sogar aus Uebermuth heruntergeschlagen, und dann war er dabey noch so boßhaft ihn vom Boden aufzuheben, und dem Publum zu zeigen, daß er inwendig hohl war. Wen sein Schwert nicht erreichen konnte, den tödtete er mit den Pfeilen seines Witzes. Die Freunde bewunderten die bunten Schwungfedern dieser Pfeile; die Feinde fühlten die Spitze in ihrem Herzen.⁷⁹

Lessings Polemik entsprang laut Heine seiner »Wahrheitsliebe«,⁸⁰ und sie war verbunden mit seiner »Größe«; er und andere »Genie[s]« »litten« durch die Gegenkritik »für ihre eigene Größe, für die große Art ihres Seyns, das Unphilisterliche, für ihr Mißbehagen an der prunkenden Gemeinheit, der lächelnden Schlechtigkeit ihrer Umgebung«.⁸¹

Obwohl Fränkels eigenes Narrativ der tragischen Auserwähltheit durchaus an solche Bemerkungen anschließbar wäre, vertritt er eine diametral andere Po-

76 Zu Fränkel und Heine bereitet Malte Spitz derzeit einen Beitrag für eine geplante Kollektivmonografie zu Jonas Fränkel vor (vgl. Fn 10).

77 Zitiert nach Rose, Polemische Öffentlichkeit, S. 234 f.

78 Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in: Ders., Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe, hier: Bd. 8.1 (Die Romantische Schule / Religion und Philosophie), Hamburg 1979, S. 73.

79 Ebd., S. 73.

80 Ebd., S. 74.

81 Ebd., S. 75.

sition. 1944 schreibt er etwa an Carl Albert Loosli, »alle unsere Mühe, durch Polemik die Leute aufzuklären, ist Verschwendung unserer Kräfte. [...] Das Einzige, was bleibt, ist das Werk.«⁸² Eine solch klassische Vorstellung von Werkhaftigkeit prägt auch die jeweiligen Produkte von Fränkels editorischem Verfahren, allen voran den synthetisierten, anscheinend bruchlosen Text der Keller-Ausgabe. Im Namen einer Ideologie des in sich geschlossenen, vollendeten Werks wendet Fränkel sich ja auch gegen das öffentlich Machen von Spittelers Nachlass. Somit ist Fränkels Kritik an der Polemik als öffentlicher Kommunikationsform aufs Engste mit seinem Rollenverständnis als designierter Nachlass- und Werkverwalter Spittelers verschränkt.

Seine Ablehnung der polemischen Texte erklärt sich also einerseits aus einer Tradition, andererseits aber über die Binariät des Privaten und des Öffentlichen, die ja die ganze Bund-Debatte strukturiert: »Philologie ist [...] ihrer Natur nach eine exklusive Wissenschaft; sie gehört nicht vor die weite Oeffentlichkeit«, schreibt Fränkel in den Fünfzigern an Humm,⁸³ und theoretisiert so sein Verständnis einer Disziplin, die im Geheimen für einige wenige Eingeweihte wirkt.⁸⁴ Man kann so zur Binariät des Privaten und des Öffentlichen einen weiteren Punkt hinzufügen. Auch die Philologie ist auf beiden Seiten verankert: als eigentlich exklusive Wissenschaft, die doch gezwungen ist, öffentlich zu wirken, und dies in Fränkels eigenem Leben primär in der Form von Polemiken zu tun vermochte, einer Form, die Fränkel abwertet – und doch mit Leidenschaft betreibt, nicht nur einem äußeren, sondern auch einem »inneren Zwange« folgend.

Es gehört zur Tragik von Fränkels Leben und Wirken, dass die Polemiken zu den wichtigsten Bestandteile seines Werks gehören – von den Zeitungspolemiken bis zu den polemischen Büchern, die Humm in den 1950ern als »Streitschriften« bezeichnet, als Texte, die der Verteidigung gegen persönliche Angriffe dienen und damit eigentlich unfruchtbar sind (anders als die von Humm postulierten »Kampfschriften« mit ihrer Verteidigung wissenschaftlicher Ideale).⁸⁵ Sie

82 Fränkel an C. A. Loosli, 8. November 1944; Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass C. A. Loosli, Signatur: SLA-Loosli-Ms-B-Sq-6.

83 Jonas Fränkel an Rudolf Jakob Humm, 25.9.1950 (SLA-Fraenkel-B-2-HUMM).

84 Der Rhetorik des Geheimen und des Kryptischen im Kontext von Fränkels Leben und Werk widmet sich auch das Forschungsprojekt des Schweizerischen Literaturarchivs und der Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft der ETH Zürich, das im Oktober 2023 begonnen hat, sich mit dem Material zu beschäftigen: *Kryptophilologie. Jonas Fränkels „unterirdische Wissenschaft“ im historischen und politischen Kontext*, <https://lit.ethz.ch/forschung/laufende-drittmittelprojekte/-kryptophilologie--jonas-fraenkel-s-unterirdische-wissenschaft-.html> (zuletzt 11.11.2024).

85 Vgl. Jonas Fränkel an R. J. Humm, 25.9.1950 (SLA-Fraenkel-B-2-HUMM); vgl. zu den Begriffen und weiteren Verweisen auch Schütt, Germanistik und Politik, S. 280 (Anm. 5).

schlagen sich im Nachlass in einer enormen Materialmenge nieder, in regelrechten ›Papierbergen‹, um mit der *Verabschiedung Faesis* zu sprechen, und sie binden Energie, die nicht in die literaturwissenschaftliche oder editorische Arbeit fließen kann: Die polemischen Bund-Artikel sind »das Ergebnis anstrengendster Arbeit«, die sich oft über Tage hinzieht.⁸⁶

Fränkels hohe Produktivität in diesen intensiven Phasen der polemischen Betätigung, die ihn im zitierten Entwurf ja sogar eine ganze ›Schrift‹ nur zur Thematik der Bund-Debatte ins Auge fassen lässt, steht im Gegensatz zu seiner äußereren und inneren Blockade in Sachen Spitteler. Äußerlich blockiert war Fränkel, da er ab der zweiten Hälfte 1927 keinen Zugang zum Nachlass in Luzern mehr hatte. Dass er innerlich blockiert war, zeigt sich daran, dass er trotz gegenteiliger Behauptungen in der Bund-Polemik kein fast fertiges Manuskript der Biografie im Schrank liegen hatte,⁸⁷ mehr noch, er kam in der Herstellung von druckfertigen Kapiteln schon zu Spittelers Lebzeiten nicht recht vom Fleck.⁸⁸ Der polemische Prozess ist so auch eine Überwindung eines anderweitigen Schreibstaus, und sein affektiver Gehalt kann noch einmal neu bestimmt werden: einerseits als Frustration und Trauer über die Ausgrenzung aus dem Literatur- und Universitätsbetrieb und den fehlenden Zugang zum Spitteler-Nachlass, gepaart mit einer kämpferischen Einstellung, andererseits als Lustgewinn. In den Polemiken kann Fränkel einen Schreibstau in Sachen Spitteler überwinden und zugleich die tief empfundene Marginalisierung im Schweizer Literaturbetrieb thematisieren, sich die Position des ›Berufenen‹, aber Beneide-

86 Jonas Fränkel an Hugo Marti, 9. Januar 1933 (SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND).

87 Vgl. Joanna Nowotny, Die Suche nach Jonas Fränkels Spitteler-Biografie, in: Carl Spitteler und sein Netzwerk. Neue Perspektiven in Wort und Bild, hg. von Jael Bollag et al., Zürich 2024, S. 151–156.

88 Magnus Wieland hat in einem Vortrag die These aufgestellt, dass Fränkel schon in den Zehnerjahren blockiert war, da Spitteler, angestossen durch Fränkels Biografie-Projekt, immer mehr autobiografische Texte verfasst und sie Fränkel sendet; der Dichter wird so zunehmend zu seinem eigenen Biografen, was Fränkels Aufgabe erschwert (Magnus Wieland, Spittelers Krypto-Nachlass, Vortrag am Online-Workshop zum Nachlass Jonas Fränkel mit Kryptonachlass Carl Spitteler, 30.4.2021, Schweizerisches Literaturarchiv). Die These lässt sich durch Nachlassmaterial belegen: Als Fränkel Spitteler etwa im Frühjahr 1919 einen Kapitelentwurf über Spittelers familiäre Hintergründe und frühen Jahre mit dem Titel *In der Heimat* vorlegt, entwickelt Spitteler in einem Brief vom 6. Mai 1919 eine ausführliche Kritik am Manuskript. Während er Einzelnes lobt, moniert er vieles und bringt zahlreiche Ergänzungen an, schreibt also quasi in Teilen seine eigene Biografie; seine Antwort umfasst gute 20 Seiten (SLA-Fraenkel-D-1-B-1-FRAE). Fränkel hat das Manuskript in der Folge ausführlich überarbeitet (vgl. SLA-Fraenkel-A-2-i-MAN). Solch kritische Rückmeldungen mögen Fränkel weiter gehemmt haben.

ten und dadurch Ausgestoßenen erschreiben. Insofern gilt für Fränkel durchaus, was Heine in Bezug auf Lessing schreibt, dessen Polemiken wie ein »Jungbrunnen« gewirkt hätten,⁸⁹ da er mit jedem »Kampf« die »Talente, Kenntnisse und Kräfte derjenigen Männer erbte, die er im Zweykampf erschlug« (wobei Fränkel seinen Gegnern jegliches Talent absprach).⁹⁰ Polemik kann ein Elend sein, sie kann als aufgezwungen, zeitintensiv und zermürbend erlebt werden – durch ihre Affektivität verspricht sie aber gleichzeitig einen Lustgewinn und sie kann als hoch produktive Form an die Stelle von Werken treten, die eben nicht geschaffen werden (können).

VI. Rhetorik und Ausgrenzung

Polemiken sind eine fundamental zwiespältige Textsorte. Einerseits sollen sie überzeugen und fallen damit unter die impliziten Regeln, die in unseren Gesellschaften jeder Debatte unterlegt sind, mit einer Präferenz für vermeintlich »sachliche« Argumentation. Andererseits sind sie zutiefst affektiv, und sie sollen unterhalten, was am besten durch Zuspitzung, Ironie, Pathos und andere rhetorische Strategien erreicht wird, die Fränkel bestens beherrscht. *Prodesse et delecatare* – der berühmte Wahlspruch, abgeleitet aus der *Ars Poetica* des Horaz, trifft auf diese mediale Form besonders zu. Gerade die elaborierte Form von Fränkels Beiträgen macht den vermeintlichen »Professorenzank«⁹¹ zum medialen Ereignis, zu einem »richtige[n] Spitteler-Nachlaß-Krieg [...], voll der Hitze, die literarische Fehden so auszuzeichnen pflegt.«⁹²

Fränkel hoffte auf einen Befreiungsschlag durch seine scharfzüngigen, eloquenten, philologisch untermauerten Polemiken, wurde aber instrumentalisiert. Sein polemisches Schreiben wurde als Unterhaltung konsumiert, die Erregung wurde durch immer neue Wortmeldungen hochgehalten, Fränkel wurde vorgeführt als gewitzter, aber auch impertinenter und schrulliger Querulant. Die Redaktion erhält im Verlauf der Debatte »Zeugnisse für eine steigende Spannung und Anteilnahme«:⁹³ Man konsumierte Fränkels Polemiken mit Lust und verwendete sie perfiderweise zugleich gegen ihn. Von Faesi bis zur Bund-Redaktion, in Briefen und publizierten Texten werfen ihm alle wieder und wieder vor,

⁸⁹ Windfuhr, Heine als Polemiker, S. 60.

⁹⁰ Heine, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, S. 73.

⁹¹ Um den Nachlaß Spittelers: Schlußwort der Redaktion, in: Der Bund, 8.2.1933.

⁹² Berner Tagwacht, 17. Februar 1933, von Fränkel unter SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND abgelegt.

⁹³ Um den Nachlaß Spittelers. Schlußwort der Redaktion.

nicht »sachlich[]«⁹⁴ zu argumentieren, »unsachliche«⁹⁵ Schmähreden zu verfassen, sich durch »unsachliche[] Ausfälle« »neue Polemiken« einzuhandeln.⁹⁶ Mit solchen Texten verletzte Fränkel die Regeln des gut schweizerischen Anstands: Er wolle »Zank [...] ins Schweizerhaus« bringen, wirft ihm Faesi an einer Stelle explizit vor.⁹⁷ Die Schweiz, ein Ort der vernünftigen, kühlen Debatte also, die gestört wird durch den ›fremden‹ Quertreiber.

Zwei interpretative Rahmen treffen aufeinander: eine geachtete Kunst der Polemik, die durch Emotionalisierung, Überzeichnung, literarische Mittel und Ähnliches zu überzeugen weiß und ein Diskurs, in dem nur vermeintliche Sachlichkeit, Distanziertheit und Neutralität zählt,⁹⁸ die freilich durch mächtige Individuen oder ein Kollektiv auch dort behauptet werden darf, wo sie in formal-ästhetischer Hinsicht gar nicht vorhanden ist. Denn natürlich verwenden auch die Gegenartikel zahlreiche polemische Strategien, wie an anderer Stelle ausführlicher zu zeigen wäre.⁹⁹ Kontrovers diskutiert wird nicht Fränkels Arbeit als Philologe. Sie wird nur ganz am Rande thematisch, wenn ihm fehlende Produktivität vorgeworfen wird, da die Spitteler-Biografie ja noch nicht vorliege. Seine erwähnten kühnen philologischen Konzepte aber bleiben Außen vor.

94 Hugo Marti an Jonas Fränkel, 8.1.1933; Marti schreibt, er habe eine »kurze[], sachliche[] Schlusserklärung« erbeten und stattdessen »einen neuen, breit ausgewalzten Angriff« erhalten (SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND).

95 Z. B. Um Spittelers Nachlaß (Vorbemerkung der Redaktion, der *Verabschiedung Faesis* vorangestellt), in: Der Bund, 11.1.1933. Vgl. auch die Formulierungen in der Presse im Rahmen von Fränkels Klage auf Basis des Berichtigungzwangs (vgl. Fn 26): Von Fränkels Artikel schreiben sie in Anlehnung an Bund-Chefredaktor Ernst Schürchs Votum als einer »unsachlich gehaltene[n] [...] Erklärung«, als Text mit »ausgesprochen polemische[m] Charakter«. Berner Tagblatt und Oberländer Tagblatt, 17. Februar 1933; von Fränkel abgelegt unter SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND.

96 Bündredaktion, Antwort auf: Fränkel, Um Spittelers Nachlaß, in: Der Bund, 13.1.1933.

97 Robert Faesi, Antwort an Jonas Fränkel, in: Der Bund, 4.1.1933.

98 Hier wird durch die Nähe der polemischen Form zur rhetorischen Form des Pathos eine Spannung greifbar, die der modernen Wissenschaftsgeschichte und -theorie inhärent ist: »Als rhetorisch verfasste Äußerung kollidiert Pathos bzw. pathetische Rede [...] mit jenen Prinzipien, die Wissenschaft als rationale Sachkommunikation bestimmen und die Geltungsansprüche ihrer Aussagen an begriffliche Eindeutigkeit, Ökonomie und Redundanzfreiheit binden«. Dennoch operieren die (Geistes-)Wissenschaften auf vielschichtige Weise mit Pathos, selbst dort, wo Akteure dies zu verschleiern suchen. Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase, Dirk Werle, Ethos und Pathos in den Geisteswissenschaften. Forschungsbericht und Problemkizze, in: Ethos und Pathos der Geisteswissenschaften. Konfigurationen der wissenschaftlichen Persona seit 1750, hg. von dens., Berlin/Boston 2015, S. 13–38, hier S. 32, zur Thematik allgemein alle Beiträge des Sammelbandes.

99 Die Verfasserin plant ein Kapitel in der erwähnten Kollektivmonografie zu Fränkel, das sich dem Thema ausführlicher annehmen soll (vgl. Fn 10).

Stattdessen wird Fränkel ad hominem angegriffen. Hier nur ein Beispiel: Faesi *Antwort an Jonas Fränkel* vom 4. Januar 1933 ist voll von polemischen Breitseiten gegen Fränkel, der »nach allen Seiten Schüsse austeil[e]«, aber selber »mit Handschuhen angefaßt« werden wolle, und der an »Icheinzigwahn« (»Wortbildung Spitteler«) leide – »Spitteler ist für Fränkel da, nicht Fränkel für Spitteler.« Faesi prägt hier also das Argument, das noch in den Vierzigern im Rahmen der Keller-Streitigkeiten gegen Fränkel verwendet wird. Fränkels Walten als »Nachlaßhüter« bringe nichts als »Polemik und Konflikt«, und ironisch stellt Faesi Fränkel als unzufriedenen Streithahn dar: »Ein unverständliches Pech hat dieser Herr Fränkel, immer von literarischen Streithähnen überfallen, als sanfter Märtyrer von fletschenden ›Nachlaßhyänen‹ umzingelt zu werden!« Nach diesen Tiraden freilich zieht sich Faesi elegant auf den Standpunkt der Objektivität zurück: »Der maßlose und beleidigende Ton meines Gegners soll mich jedoch auch jetzt nicht zu Ungerechtigkeiten gegen ihn verführen.« Auch die Paratexte der Bund-Redaktion markieren zwar sprachlich höchste Neutralität (die »ungeeingeschränkte[] Debatte [...] nach verschiedenen Seiten hin« diene einer »Abklärung«),¹⁰⁰ intervenieren aber oft und zum Schluss ganz offen gegen Fränkel.

Die Forschung zu Polemiken unterscheidet gerne zwischen zwei unterschiedlichen Funktionen in Bezug auf die Öffentlichkeit – Polemik als Medium der Wahrheitsfindung, als Erkenntnis fördernden Streit, der das Publikum zum rational abwägenden Urteilen bringen soll, versus Polemik als Strategie der Emotionalisierung, die das Publikum zur »soziale[n] Exkommunizierung« des ›Gegners‹ anstacheln soll.¹⁰¹ Die Polemik gegen Jonas Fränkel zeigt, dass beide Funktionen wunderbar Hand in Hand gehen können, wenn dem ›Gegner‹ Emotionalisierung vorgeworfen wird, während man selber so tut, als betreibe man neutrale Wahrheitsfindung. Im rhetorischen Krieg sind alle Mittel erlaubt, und die Öffentlichkeit praktiziert auf Basis solcher medialer Darstellungen Ein- und vor allem Ausschlüsse, die »ein gesteigertes Gefühl von Zugehörigkeit« versprechen; »beim Verstoßen fühlt man sich so recht geborgen.«¹⁰² Fränkel wird als Polemiker zugleich vorgeführt und verstoßen, denn wenn die impliziten und expliziten Diskursregeln gegen einen Einzelnen gekehrt werden, nützt alle »Schärfe, [...] Treffsicherheit« und »argumentative[] Virtuosität« nichts – wer polemisiert, hat schon verloren.

¹⁰⁰ Um Spitteler Nachlaß. Vorbemerkung der Redaktion, in: *Der Bund*, 20.1.1933.

¹⁰¹ Andreas Stuhlmann, »Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde«. Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus, Würzburg 2010, S. 56. Vgl. zum unterschiedlich konzipierten Publikum einer Polemik auch Elke Dubbels, Andrea Schütte, Einleitung, in: *Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik*, S. 7–20, hier v. a. S. 7 f.

¹⁰² Von Matt, *Grandeur und Elend*, S. 42.

ROLAND BERBIG

HINÜBERGEHEN IN DIE OSTZONE.
INGEBORG BACHMANN UND DIE DDR

Hans Höller zugeeignet

Abstracts

Über die Kontakte Ingeborg Bachmanns zur DDR wissen wir bisher wenig. Diese kleine Studie trägt die Spuren, die sich finden lassen, zusammen und bietet einen chronologischen Überblick. Ehe sich Bachmann auf die kulturpolitischen Besonderheiten in der DDR einließ, holte sie bei Heinrich Böll Erkundungen ein. Während ihrer Berliner Zeit Anfang der 60er Jahre reiste sie wiederholt nach Ostberlin und schloss dort persönliche Bekanntschaften. Der Literaturwissenschaftler Hans Mayer hatte sie bereits 1960 zusammen mit Peter Huchel und Hans Magnus Enzensberger an die Leipziger Universität eingeladen. Sie lernte den Dichter Johannes Bobrowski kennen und nahm an dessen Begräbnis teil. Aufschlussreich ist, welche Texte von ihr in welchen DDR-Publikationen erschienen und auf welche Weise sie als Autorin der DDR-Leserschaft präsentiert wurde. Dass sie ihr großes Gedicht *Böhmen am Meer* zuerst in einer Auswahl des Aufbau Verlages veröffentlichte, verdient Aufmerksamkeit wie die Würdigungen nach ihrem Tod.

We know little about Ingeborg Bachmann's contacts with the GDR. This short study compiles the traces that can be found and offers a chronological overview. Before Bachmann became involved in the cultural and political peculiarities of the GDR, she sought information from Heinrich Böll. During her time in Berlin in the early 1960s, she travelled repeatedly to East Berlin and made personal acquaintances there. The literary scholar Hans Mayer had already invited her to Leipzig University in 1960, together with Peter Huchel and Hans Magnus Enzensberger. She met the poet Johannes Bobrowski and attended his funeral. It is revealing to see which of her texts appeared in which GDR publications and how she was presented to GDR readers as an author. The fact that she first published her great poem *Böhmen am Meer* (Bohemia by the Sea) in a selection by Aufbau Verlag deserves attention, as do the tributes paid to her after her death.

Der Gegenstand dieses Beitrags hat bisher nahezu keine wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden.¹ Er liegt nicht auf der Hand, nichts an ihm scheint

¹ Dieser Aufsatz verdankt seine Entstehung der internationalen Tagung »In Beziehungsnetzen. Formen des Miteinanders bei Ingeborg Bachmann«, die in Salzburg vom 19. bis zum 22. Juni 2024 in Kooperation der Universitäten Basel und Salzburg stattfand. Ganz ausdrücklich zu danken ist allen Rechtsträgern für ihre Abdruckgenehmigung, allen voran den Bachmann-Erben, dem Piper-Verlag und Heinz Bachmann im Besonderen. Mein herzlicher Dank gilt Dr. Irene Fußl-Pidner (Literaturarchiv Salzburg, Mit-

zwingend. Von schmerzlichem Forschungsdefizit indes spricht, wer Rechtfertigungsdruck verspürt. Ist die DDR auch nicht zu einer Fußnote der Geschichte heruntergeschrumpft, wie Stefan Heym März 1990 prophezeit hatte,² mangelt es an handfesten Indizien, Bachmanns Verbindung zu ihr ergiebig an- oder auszuleuchten. Eingeweihnten fallen wenige Stichwörter ein (etwa Veröffentlichungen dort), nichts, so der vorherrschende Eindruck, Nennenswertes. Einzige Ausnahme, die es in biographische Überblicke geschafft hat: eine Veranstaltung an der Leipziger Universität Ende März 1960. Sie war von dem Literaturwissenschaftler und dortigen Professor Hans Mayer initiiert und in die Tat umgesetzt worden. Er hatte neben Hans Magnus Enzensberger, Stephan Hermlin und Peter Huchel Ingeborg Bachmann eingeladen, einiges aus ihrer Lyrik in seinem Hörsaal 40 zu lesen und in einem Seminar gemeinsam mit dem aus Tübingen angereisten Walter Jens deren Interpretierbarkeit diskutieren zu lassen. Diese Einladung samt ihren Folgen wurde zu einem Literaturereignis und ging ein in die legendäre Geschichte dieses exklusiven akademischen Ortes. In seinen Erinnerungen erzählt Mayer davon, pointiert und weitgehend auf Bachmann zugeschnitten.³ Schon deren Anreise mit dem Auto aus München, wo sie damals lebte, ohne DDR-amtliche Genehmigung hatte für Aufregung gesorgt, ein, recht besehen, unnötiges Wagnis. Doch, schreibt Mayer, »Undine kann aber

herausgeberin der Salzburger Ingeborg Bachmann Werkausgabe), die umsichtig bei der Materialbeschaffung half. Dr. Hannah Markus habe ich für sorgsame erste Lektüre, Felix Latendorf, der kurzfristig mit nötigen Scans behilflich war, DLA Marbach. A: Piper, Reinhard Verlag, Verlagsarchiv. Korrespondenz Nr. Hs. 1998.0005 und Emira Donalovic (Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität Berlin) für Recherchehilfe. Dabei unterstützend waren auch Dr. Julia Frohn (Humboldt-Universität/Berlin), Dr. Konstantin Ulmer (Universität Hamburg) und – wie seit Jahr und Tag – Dorit Krusche (DLA Marbach). Nicht vergesse ich die freundliche Zuwendung auf der Salzburger Tagung von Dr. Michael Hansel (Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek/Wien), der auch in schwieriger Lage mit Auskünften half, Dr. Katharina Herzmansky (Kuratorin des Bachmann-Hauses/Klagenfurt), Dr. Renate Langer (Universität Salzburg) und Dr. Marlen Mayrhofer (Universität Salzburg).

Sigrid Töpelmann, Zur Rezeption Ingeborg Bachmanns in der DDR. In: Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk, hg. von Dirk Götsche u. Hubert Ohl (Hg.), Würzburg 1993, S. 37–51. Der Beitrag entstand für die Tagung: Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposion Münster 1991.

- 2 Stefan Heym, Die DDR eine Fußnote in der Weltgeschichte, in: RIAS-Monitor-Dienst Nr. 16 vom 18. März 1990, S. 8.
- 3 Hans Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen II. Frankfurt am Main 1984, S. 232–235. »Der Hörsaal war überfüllt, man übertrug in andere Auditorien.« (S. 234) Nach dem Seminar am Folgetag entstand eine Fotografie, die zusammen mit einem kurzen Text in der *Universitätszeitung* abgedruckt wurde – die einzige ostdeutsche Pressemitteilung von dem Ereignis.

zaubern. Das hatten wir nicht bedacht.«⁴ Enzensbergers Fazit nach dieser DDR-Reise, »daß man schließlich glaubt was in der frankfurter allgemeinen zeitung steht«,⁵ war unmissverständlich. Teilte es Bachmann? Bekam sie, ganz wie Enzensberger, »zwei nächte lang anonyme anrufe [...] mit drohungen des terroristen-nachwuchses«,⁶ weil sie nach Leipzig gefahren war?⁷ Und wurde es auch ihr »viel schwerer [...], etwas über dieses land [gemeint war Deutschland] zu sagen«, weil ihr wie dem Freund »die sprache davon [...] so durchlöchert [war], daß einem die konjunktionen fehlen«?⁸ Vergleichbare Kommentare von ihr fehlen. Als mitteilsamste Quelle erwies sich einmal mehr das Archiv der Staatsicherheit. Aus der Feder des GI (Geheimen Informanden) »Lorenz«⁹ ist ein »Frl. Bachmann« nur beiläufig erwähnender Bericht über die Lesung und das Abendessen bei Mayer überliefert. Die Parteileitung der SED-Grundorganisation Germanisten Leipzig schätzte »die Ergebnisse des Symposions als wertvoll für die Einflußnahme auf die humanistischen Kräfte in Westdeutschland ein« und war mit der Wahrnehmung der DDR »durch die westdeutschen Gäste« sehr zufrieden.¹⁰

Darüber hinaus blieb das Blatt über Bachmanns Beziehungen in die DDR im Wesentlichen unbeschrieben. Zu Recht? Gab es nicht mehr, was vertiefende Aufmerksamkeit verdiente? Oder fehlte der thematisch fixierten Bachmann-Forschung ein zwingender Anreiz? War man unsicher, wo der Hebel anzusetzen sei, um Gewichtiges ans Licht zu bringen? Das mag sein. Doch die Leerstelle ist zweifelsfrei. Einmal entdeckt, gilt es, sie zu füllen und das Wagnis einer

4 Vgl. Hans Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen, Bd. 2, Frankfurt am Main 1984, S. 234.

5 Hans Magnus Enzensberger an Ingeborg Bachmann, 7. April 1960, in: »schreib alles was wahr ist auf«. Ingeborg Bachmann/Hans Magnus Enzensberger. Der Briefwechsel, hg. von Hubert Lengauer. München, Berlin, Zürich 2018, S. 77.

6 Hans Magnus Enzensberger an Ingeborg Bachmann, 11. April 1960, in: Ingeborg Bachmann/Hans Magnus Enzensberger. Der Briefwechsel, S. 78.

7 Vgl. Dieter Burdorfs Beitrag auf der Salzburger Tagung Juni 2024 »Zwei verschiedene Sprachen? Bachmann und Enzensberger in Leipzig 1960« (erscheint demnächst).

8 Hans Magnus Enzensberger an Ingeborg Bachmann, vermutlich 17./18. April 1960, in: Ingeborg Bachmann/Hans Magnus Enzensberger. Der Briefwechsel, S. 79–80.

9 Dahinter verbirgt sich der Literaturwissenschaftler Werner Schubert (1925–2009), der – nach einer Professur an der Karl-Marx-Universität Leipzig – von 1982 bis zu seiner Pensionierung 1990 Generaldirektor der Nationalen Forschungs- u. Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar war.

10 Hans Dahlke, Informationsbericht der Parteileitung der SED-Grundorganisation Germanisten, 6. April 1960. Sächs.StA Leipzig. Nr. IV/7/128/008. Zit. nach: Der Fall Hans Mayer. Dokumente 1956–1963, hg. u. kommentiert von Mark Lehmstedt, Leipzig 2007, S. 272.

Rundum-Recherche mit unsicherem Ausgang einzugehen. Schon die ersten Stichproben ermutigten und weiteten den Blick. Als einiges Material, das die Präsentation erlaubte, beisammen war, blieb nur die Frage nach der Weise, es vorzustellen: systematisch oder historisch? Die Entscheidung fiel auf die Chronologie, nüchtern, frei von Spekulation und konzentriert auf Belegbares und Bezeugtes.

I

Ende August 1956 wandte sich Ingeborg Bachmann an Heinrich Böll. Das Anliegen, das das Schreiben beinahe ausschließlich bestimmt, knüpfte an ein Gespräch bei Böll in Köln an »über die ostdeutschen Intellektuellen, auch über die Begegnung mit den Berlinern damals im Mai vergangenen Jahres«.¹¹ Sie habe in diesem Herbst vor, nach West-Berlin zu fahren, und möchte »sehr gerne [...] einmal hinübergehen in die Ostzone, [...]. Bis jetzt habe ich ja nicht den geringsten Kontakt mit irgend jemand gehabt, schon weil ich ja nie in Deutschland gelebt habe etc.« Man schicke ihr von dort neuerdings eine Zeitschrift zu. Sie nannte den Absender – Bernhard Seeger, Jahrgang 1927, Soldat, Neulehrer, Lektor und seit 1953 freier Schriftsteller –, nicht aber den Titel des Periodikums. Wissen wollte sie, was Böll von einem solchen »Einzelbesuch ohne Absicht und ohne Vorurteil« halte. Besonderes stelle sie sich nicht darunter vor, auf ein Gespräch, das es ja sowieso kaum noch gebe, »weder da noch dort«, rechne sie nicht. Sie wolle »trotzdem mit ihnen reden«. Ängstlich sei sie nicht »wegen etwaigen Missverständnissen, aber ich wüsste gerne, ob ich mich sinnlosen Missverständnissen aussetze.«¹² Die von ihr in diesem Brief erwähnte Berliner Begegnung aus dem Vorjahr 1955 bedarf eines erklärenden Wortes. Vom 13. bis zum 15. Mai 1955 hatte die Gruppe 47 im Haus am Rupenhorn im Westberliner Ortsteil Westend (Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf) getagt. Im Bericht des Regensburger *Tages-Anzeigers*, verfasst von Peter Hornung, findet sich der Fингерzeug auf das von Bachmann Angespielte. Nach den drei Arbeitstagen sei es, nach Empfängen im Fernsehstudio des SFB und in der Redaktion der Zeit-

¹¹ Ingeborg Bachmann an Heinrich Böll, 25. August 1956, in: »Was machen wir aus unserem Leben?« Ingeborg Bachmann/Heinrich Böll. Der Briefwechsel, hg. von Renate Langer, Köln, München, Berlin 2025, S. 126–127. Die Redaktion der Salzburger Bachmann Edition und die Herausgeberin waren so freundlich, mir Einsicht in den Briefwechsel zu gewähren. Dafür an dieser Stelle einen zusätzlichen Dank.

¹² Ingeborg Bachmann an Heinrich Böll, 25. August 1956.

schrift *Monat*, zu einem privaten Treffen der Tagungsteilnehmer »in einem sehr gemütlichen Weinlokal« gekommen:

Und hier fanden sich auch die SED-Schreiber Stephan Hermlin und Bodo Uhse ein. Stephan Hermlin (genannt der schöne Stephan) gab sich betont westlich und gelockert, während sein kleiner Trabant Uhse nach jedem Satz ängstlich sein Spitzmausgesicht umhergehen ließ. Heinrich Böll verwickelte Stephan Hermlin in ein konkretes literarisches Gespräch, dem sich Hermlin aber sofort entzog, als es für ihn unangenehm wurde. Dafür kramte er dann seine politischen Schlagworte aus. Doch er hatte Pech. Es saßen ihm nicht allein unorientierte Schriftsteller gegenüber, sondern auch Gerhard Löwenthal vom SFB, der sofort mit für Hermlin äußerst unangenehmen Tatsachen kontra gab. Zwischen den beiden Fronten kam es zu keiner Verständigung, konnte es zu keiner kommen. Hier spiegelte sich innerhalb des Treffens der Gruppe 47 die ganze deutsche Tragik, die in der geteilten Stadt Berlin am reinsten zum Ausdruck kommt.¹³

Der journalistische Boulevardton, bis ins Denunziatorische gattungsgerecht, ist im Ohr zu haben, um die Schärfe des politischen Ost-West-Zusammenstoßes zu vergegenwärtigen. Bereits im Jahr zuvor war es am Rande der Herbsttagung 1954 auf der Burg Rothenfels zu einer heftigen Kontroverse zwischen den ehemaligen Freunden Günter Eich, jetzt in Niederbayern lebend und mit Ingeborg Bachmann befreundet, und Peter Huchel, jetzt Herausgeber der in Ostberlin erscheinenden Kulturzeitschrift *Sinn und Form*, gekommen, bei dem sich beide Seiten opportunistisches Verhalten unter deutschen Diktaturen vorgeworfen hatten.¹⁴ Der ungemütliche Maiabend im gemütlichen Weinlokal 1955 hatte sich eingehakt, er war symptomatisch gewesen und hatte vorgeführt, wie Notwendigkeit und Bedürfnis eines Ost-Kontaktes dissonant zusammenklangen.¹⁵ Böll, Bachmanns Gewährsmann und Informationsinstanz, hatte sein Unbehagen am Gesprächsverlauf keine Ruhe gelassen. September 1955 hatte er es gegenüber Hermlin noch einmal angesprochen: »ich hätte Ihnen gern mehr, mehr

13 Zit. nach: Die Gruppe 47. Bericht Kritik Polemik. Ein Handbuch hg. von Reinhard Lettau, Neuwied, Berlin 1967, S. 110.

14 Vgl. Helmut Böttiger, Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München 2012, S. 217.

15 Wolfgang Hildesheimer hatte wenige Tage nach dem Treffen an Hermlin, der ihm ein Buch geschickt hatte, geschrieben: »Es hat mir sehr leid getan, daß es an dem Abend in Berlin nicht mehr zu einem Gespräch gekommen ist. Ich war sehr ungehalten darüber, daß so viele ungeladene Gäste gekommen waren. –« Wolfgang Hildesheimer an Stephan Hermlin, 28. Main 1955, in: Briefe an Hermlin, hg. von Silvia Schlenstedt. Berlin, Weimar 1985, S. 46.

Böses gesagt, doch wollte ich es«, so fuhr er fort, »in Gegenwart des Tribunals nicht und außerdem auch deshalb nicht, weil Sie – lachen Sie nicht über soviel altmodische Attitüde – als ein Gast eingeladen waren, mit uns zu sprechen.«¹⁶

Wir wissen nicht, was Böll Bachmann bei ihrer Kölner Begegnung berichtet hatte. Wie gut kannte er die, mit denen er bei Wein und Schlagabtausch gesessen hatte? Zum »Tribunal« gehörte gewisslich Gerhard Löwenthal (1922–2002), der, jüdischer Herkunft (seine Großeltern wurden deportiert und ermordet, er selbst war zeitweise im KZ Sachsenhausen inhaftiert), nach kurzem Studium in Ostberlin studentisches Gründungsmitglied der Freien Universität gewesen war und seit 1951 stellvertretender Programmleiter der Sender RIAS und SFB mit dem erklärten Ziel, »die DDR zu destabilisieren«.¹⁷ Hans Werner Richter, der Initiator der Gruppe 47, moderierte gezügelt. Bodo Uhse hielt in seinem Tagebuch fest, dass Richter – den er bei früherer Gelegenheit »aufs unerfreulichste« erlebt hatte (»reizbar, unfreundlich, wachsam und fast zum Krakeel bereit«), zwar »einen anderen Ton zu erzwingen« suchte, dass das Gespräch aber »freundschaftlich« gewesen sei.¹⁸ Wusste Böll, dass Hermlin (1915–1997) aus einer jüdischen, zeitweilig zionistisch orientierten Kaufmannsfamilie stammte, dass er sich noch als Schüler einer kommunistischen Widerstandsgruppe angeschlossen hatte, 1936 nach Palästina ausgewandert und über Frankreich ins Schweizer Exil gegangen war? Dass jener Bodo Uhse (1904–1963) bereits 1927 in die NSDAP eingetreten und jahrelang in der nationalsozialistischen Presse engagiert gewesen war, ehe er 1931 ins kommunistische Lager gewechselt und gleich 1933 ins politisch engagierte Exil gegangen war, um nach Rückkehr 1948 in Ostberlin als Chefredakteur der Zeitschrift *Der Aufbau* und Kulturpolitiker zu reüssieren?

Kaum. Die Frontenlage, die der ›Kalte Krieg‹ im Zeitraffer erzeugte, gab nichts auf differenzierte Lebenslinien und deren feingestricktes Fortwirken. Aber genau an einem solchen Differenzierungsgrad war Bachmann interessiert. Ihre Anfrage lässt daran keine Zweifel, auch wenn jenes »mit ihnen reden« oberflächlich klingen mag. Bölls brieflichen Auskünfte übrigens nicht minder. In

16 Heinrich Böll an Stephan Hermlin, 22. September 1955, in: Briefe an Hermlin, S. 49.

17 Zit. nach: Zwischen Pop und Propaganda. Radio in der DDR, hg. von Klaus Arnold, Christoph Classen, Berlin 2004, S. 212.

18 Mehr als vom eigentlichen Gesprächsinhalt war Uhse von Ilse Aichinger gebannt, ein »schmales, sanftes, fast möchte ich sagen, katholisches Gesicht«. Sie habe »unablässig von Leid, Trauer, Sterben« gesprochen habe, so dass er wünschte, dass sich »ihre Neugier [...] auf das Helle, auf das natürlich Gesunde richte«. Bodo Uhse, Reise- und Tagebücher II. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. von Günter Caspar, Bd. 5, Zweiter Halbband. Berlin, Weimar 1981, S. 202.

seinem Brief vom 1. September 1956 bekannte er sich dazu, »in gewissen Vorurteilen stecken« zu bleiben, war verärgert über einen plumpen »werbenden Besuch« eines Mitarbeiters der Staatssicherheit und hatte als ausschließlichen Rat »Vorsicht«. Er griff das einzige ihm und ihr sichere Indiz für schlüssige Analysen auf, das Bachmann bereits in ihrem Brief thematisiert hatte: »die Vokabular-Frage, wie ich sie für mich nenne«,¹⁹ die Sprache also. Da ging Böll mit, ja ermutigte Bachmann:

[...] und hier wird es einfach [...] einen Legitimitätsstreit geben: wer spricht und schreibt nun deutsch – – denn es ist ganz gewiss so, dass es zweierlei Deutsch gibt. [...] vielleicht sollten wir uns ganz drauf beschränken, im Gespräch, zu zitieren, zu fragen – – da kommt nämlich entweder die Agitprop-Sprache heraus – – oder ein Gartenlaubendeutsch, das wirklich entlarvend ist.²⁰

Um sie sattelfest in der Sache zu machen, verwies er Bachmann auf ein Sonderheft der Zeitschrift *Aufbau* vom März 1953. In ihm hatte sich die literarische Prominenz der DDR zu Stalins Tod geäußert, in unbedenklicher Verehrung und bedenklicher Banalität. Am Schluss seines Briefes kam Böll zu einem, wenn nicht dem springenden Punkt: Sollte man in dieser DDR eigene Bücher, eigene Texte veröffentlichen? Er selbst hatte sich nach Zögern dafür entschieden. Doch war das auch Bachmann zu empfehlen? Fast entsteht der Eindruck, dass Böll zu einem Nein tendierte. Warum? Für die Antwort müssen wir noch einmal zurück zum Briefauftakt August 1956 und zu seinem Ratschlag zur »Vorsicht«. Sein Argument: »aus dem einfachen Grund, weil sie Dich in der DDR sehr mögen und Du (es muss gesagt werden) eben ein prominenter Gast sein wirst«.²¹ Wie das, möchte man fragen, wie kam Böll zu dieser Annahme? Wer mochte Bachmann »in der DDR sehr« und wen meinte Böll mit »sie«? Er gab, mit Blick auf jene »sie« einen Fingerzeig, einen beziehungsreichen: »Der Vers »Sieben Jahre später in einem Totenhaus, trinken die Henker von gestern ihren goldenen Becher aus« – – dieser Vers«, so Böll, werde bei ihren DDR-Gesprächspartnern »Ingeborg Bachmann sein«.

Dieser Vers steht in dem Gedicht *Früher Mittag*, das, wie die Herausgeberin der Salzburger Bachmann-Ausgabe Irene Fußl kommentiert, »auch heute noch eines der bekanntesten Gedichte Bachmanns«²² sei. Die Dichterin hatte es zu-

¹⁹ Ingeborg Bachmann an Heinrich Böll, 25. August 1956.

²⁰ Heinrich Böll an Ingeborg Bachmann, 1. September 1956.

²¹ Ebd.

²² Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit. Gedichte*, hg. von Irene Fußl, mit einem Vorwort von Hans Höller. München, Berlin, Zürich 2023, S. 189.

erst unter dem Titel *Sieben Jahre später* im November 1952 im NWDR gelesen, gedruckt wurde es – ohne Titel – in der Dezemberausgabe der *Frankfurter Hefte* desselben Jahres, ehe es dann, nach weiterer Bearbeitung, im Band *Die gestundete Zeit 1953* erschienen war. Es begründete die einsetzende positive Rezeption der Dichterin in der DDR. Inwiefern? Mitte der fünfziger Jahre war »die gegenseitige Abschottung« im politisch-kulturellen Raum schon so vollständig, heißt es im Begleitband zur Ausstellung *Konstellationen. Literatur um 1955*, dass man »einander kaum mehr« wahrnahm. Allerdings sei »die westdeutsche Literatur im Osten aufmerksamer verfolgt« worden »als umgekehrt die ostdeutsche im Westen.«²³ Gemünzt auf unseren Gegenstand ist zu fragen: War der von Böll zitierte Vers Bachmanns im Osten bekannt oder war er schon Opfer jener Abschottung? Überzeugen kann nur ein gültiges Zeugnis: Das findet sich in der Tat – und es findet sich nachgerade wünschenswert kontextualisiert, lokalisiert und personalisiert. Dafür müssen wir noch einmal zurück in das Jahr 1954. Vom 4. bis zum 7. Juli jenes Jahres trafen sich auf der Wartburg bei Eisenach etwa 120 Schriftstellerinnen/Schriftsteller aus Ost und West, um unter der Überschrift *Vom Brückenschlag des Wortes* die kulturelle Einheit in Deutschland zu beschwören. Einer der Redner war Stephan Hermlin gewesen. Äußerst polemisch hatte er die Bundesrepublik und die sich vollziehende militärische Westbindung attackiert, die die eklatante Schuldfrage verdränge und die nationale Trennung vollziehe. Dann ließ Hermlin einen rhetorisch-pointierten Schwenk erfolgen:

Während die Massenmörder von Witebsk und Kiew Ministerposten in Bonn bezogen oder zu strategischen Konferenzen in Rocquencourt²⁴ eintrafen, schrieb Ingeborg Bachmann ihre Verse:

Sieben Jahre später
fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht so²⁵ tief hinein,
die Augen gehen dir über.
Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,

²³ Konstellationen. Literatur um 1955. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. 13. Mai bis 31. Oktober 1995, Marbach am Neckar 1995, S. 14.

²⁴ Dort befand sich in den ersten Jahren das Hauptquartier der Alliierten Mächte in Europa.

²⁵ Bei Bachmann heißt es »zu«. Vgl. Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit*, S. 37.

trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.²⁶

Einige Monate vergingen, bis dieser Text der Rede mit Bachmanns Versen in der Ostberliner Wochenzeitung *Sonntag* abgedruckt wurde, Ende Mai 1955. Im Februar war die Bundesrepublik der NATO beigetreten und die DDR im Mai des Jahres dem Militärbündnis der Warschauer Vertragsstaaten. Die politische Profilbildung zweier deutscher Staaten gewann an Schärfe, an Abgrenzendem. Der Historiker Gerd Dietrich konstatiert: »Die deutsche Teilung war 1955 vollzogen.«²⁷ Bachmann bestand zehn Jahre später darauf, keinerlei politische Intention mit diesem bald weite Kreise ziehenden Gedicht verfolgt zu haben. Mit der deutschen Teilung, beteuerte sie, habe es nichts zu tun, »sondern mit meinem ersten Eindruck von Deutschland, das ich sieben Jahre nach dem Krieg kennengelernt habe. [...]«²⁸ Hermlin hätte also nicht mit ihrer Billigung und schon gar nicht mit ihrem Beifall rechnen dürfen.

Anders lag es mit der Aufmerksamkeit, die diese Verse bei einem anderen in der DDR lebenden Dichter gefunden hatten: Bertolt Brecht. Die Schauspielerin Käthe Reichel hatte Brecht von einem Theatergastspiel in Frankfurt am Main die Erstausgabe von »Die gestundete Zeit« in der Reihe studio frankfurt mitgebracht. Im Spätsommer oder Herbst 1954 lasen sie in Buckow zusammen die Verse, und Brecht stand nicht an, mit »Fliederrot« in dem Band herumzuwirtschaften. Im Gespräch mit Gerhard Wolf, der dieser Kuriosität 1981 auf den Grund gegangen ist, kommentierte Reichel: »Du siehst, es ist nicht allzuviel stehengeblieben von den Gedichten, eben von manchem Gedicht nur Zeilen am Anfang, dann eine am Schluß ...«.²⁹ Von *Früher Mittag* ließ Brecht nur die

26 Stephan Hermlin, Not und Hoffnung der deutschen Literatur. Rede anlässlich des zweiten gesamtdeutschen Schriftsteller treffens auf der Wartburg, in: *Sonntag. Wochenzeitung für Kultur, Politik, Kunst und Unterhaltung* vom 22. Mai 1955. Zit. nach: Stephan Hermlin, Äußerungen 1944–1982. Berlin, Weimar 1983, S. 181.

27 Vgl. Gerd Dietrich, Kulturgeschichte der DDR. Göttingen 2019, S. 614.

28 Ingeborg Bachmann an Kurt Morawietz, 31. Juli 1965. Zit. nach: Ingeborg Bachmann, Die gestundete Zeit, S. 191.

29 Käthe Reichel-Zitat in: Gerhard Wolf, An einem kleinen Nachmittag. Brecht liest Bachmann. Zit. nach: Gerhard Wolf, Wortlaut Wortbruch Wortlust. Dialog mit Dichtung. Aufsätze und Vorträge. Leipzig 1988, S. 113. Vgl. dazu: 1898 | Bertolt Brecht | 1998. »... und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«. 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben, zusammengestellt u. kommentiert von Erdmut Wizisla. Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 25. Januar bis 29. März 1998. Berlin 1998, S. 147 u. 151.

beiden mittleren Strophen gelten, eben die von Hermlin gerade beim deutsch-deutschen Dichtertreffen politisch instrumentalisierten. An »einem kleinen Nachmittag«³⁰ habe er den Band zusammengestrichen nach seinen Maßgaben und auf sein Maß. Mit »einem radikalen Sprung«, sagte Reichel, »vergesellschaftet er jedes Gedicht von Bachmann«. Er verwandelte es, weiter mit Wolf, »zum kausal gedachten Epigramm« und reduzierte es »auf den ›Kausalnexus‹ eines Vorgangs«.³¹ Als Bachmann August 1956 bei Böll Erkundungen einholte, wusste sie von all dem nichts. Elf Tage vorher war Brecht gestorben und sein Rang ihr unbestritten. Später, als sie von diesem Exemplar in seiner Bibliothek erfuhr, signalisierte sie »öfter« Interesse, aber »zugleich scheute sie diese Begegnung« (Gerhard Wolf).³²

Ob Bölls Vorsicht-Gebot oder andere Beweggründe im Spiel waren, Ingeborg Bachmann fuhr 1956 nicht nach Ostberlin. Ihr Problembewusstsein hatte ein feines Sensorium. Schon in der Böll-Anfrage erwog sie, ob man »eines Tages in zwei verschiedenen deutschen Sprachen spricht und schreibt«, und fragte ihn wie sich selbst: »sollen wir zwei Literaturen bekommen oder bei einer bleiben?«³³ Was sie ahnte, mauserte sich rasant zu einer Kernfrage, an der sich nicht nur die politischen Geister dies- und jenseits der Elbe schieden. Es mutet so merkwürdig wie bezeichnend an, dass im selben Jahr Walter Ulbricht, Erster Sekretär des Zentralkomitees (ZK) der SED, in seinem »Grußschreiben des ZK der SED an die Delegierten des IV. Deutschen Schriftsteller-kongresses«³⁴ die These von zwei deutschen Literaturen vor dem Hintergrund der seit 1949 existierenden zwei deutschen Staaten aufstellte. Sie wird sich bis an das Ende der DDR halten – und auch danach kontrovers verhandelt werden. Schon seit 1953 gab das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen die Publikation *SBZ von A bis Z. Ein Taschen- und Nachschlagebuch über die Sowjetische Besatzungszone Deutschlands*³⁵ heraus, deren erklärtes bundespolitisches Ziel es war, »alle Veränderungen in Mitteldeutschland so schnell und so zuverlässig wie möglich zu registrieren«.³⁶ Unübersehbar prägte das propagandistische Profil dieser Publikation der ›Kalte Krieg‹, dessen unberechenbarem Zugriff sich kaum jemand entziehen konnte. Ihm lag eine Wirklichkeits- und Wahrneh-

³⁰ Käthe Reichel-Zitat in: Gerhard Wolf, An einem kleinen Nachmittag, S. 123.

³¹ Gerhard Wolf, An einem kleinen Nachmittag, S. 115.

³² Ebd. S. 112.

³³ Ingeborg Bachmann an Heinrich Böll, 25. August 1956.

³⁴ Abgedruckt in: IV. Deutscher Schriftstellerkongreß, Januar 1956. Protokoll. 1. Teil. Berlin 1956, S. 7.

³⁵ Bonn: Deutscher Bundes-Verlag.

³⁶ Erich Mende, Vorwort zur zehnten Auflage. Juni 1966 (755.-914. Tausend), o. S.

mungsdifferenz zugrunde, deren wandelnde Kraft die Sprache und damit die Literatur nachhaltig beeinflusste.³⁷ Unabhängig davon, wie viel Aufmerksamkeit Bachmann auch fortan dieser Entwicklung und den Debatten darüber schenkte, ihre Bemerkungen bezeugen eine klare Sicht.

Dringlicher allerdings, als dieser Frage nach zwei deutschen Sprachen und Literaturen weiter nachzugehen, war für Bachmann 1955/56 aber die Entscheidung, in Ostdeutschland zu publizieren oder nicht. Sie entschied sich dafür, allerdings nicht mit einer eigenständigen Publikation, sondern im Rahmen einer Lyriksammlung, ihr Titel *Anthologie 56*. Bezeichnender als der Titel ist der Untertitel: *Gedichte aus Ost und West*. Erscheinungsort war der 1946 in Ostberlin gegründete Verlag *Neues Leben*, zu dessen ersten Gesellschaftern Erich Honecker gehört hatte und der aus dem Umkreis von KPD, dann SED und FDJ erwachsen war. Ihr Herausgeber Jens Gerlach, wie Bachmann 1926 geboren, hatte sich 1943 zur Waffen-SS gemeldet, war dann aber wegen Wehrkraftzerstörung in ein Straflager versetzt und nach kurzer US-amerikanischer Kriegsgefangenschaft 1946 entlassen worden. 1953 hatte er sich wie Wolf Biermann entschlossen, seine Heimatstadt Hamburg zu verlassen und in die DDR zu wechseln. 1953 waren gleich seine beiden Gedichtbände *Der Gang zum Ehrenmal* (Berlin: Rütten & Loening) – mit einem Vorwort des Schriftstellers, Kulturfunktionärs und Mitglied des Zentralkomitees der SED Kurt Barthel (KuBa)³⁸ – und *Ich will deine Stimme sein* (Berlin: Neues Leben) herausgekommen.

Seiner Sammlung, über deren Zustandekommen nichts bekannt ist, ist ein »Zuvor« vorangestellt. Er habe, schrieb Gerlach, »Gedichte aus beiden Teilen Deutschlands ausgewählt und nebeneinander gestellt«, weil er wissen wollte, ob

³⁷ Vgl. hierzu u. a. Jörg Bernhard Bilke, Planziel Literaturgesellschaft oder Gibt es zwei Literaturen?, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zu Das Parlament, 18. Dezember 1971, S. 2–37; Lothar Jegendorf, Zwei deutsche Staaten – zwei deutsche Literaturen? Aspekte der literarischen Kommunikation im geteilten Deutschland, in: Deutschland-Studien 1985, Heft 91, S. 213–237; Jörg Schönert, Identität und Alterität zweier literarischer Kulturen in der Bundesrepublik und DDR als Problem einer interkulturellen Germanistik, in: Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik, hg. von Alois Wierlacher. München 1985, S. 212–233; Ursula Heukenkamp, Eine Geschichte oder viele Geschichten der deutschen Literatur seit 1945? Gründe und Gegengründe, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 1 (1995) Heft 1, S. 22–37.

³⁸ Barthel (1914–1967) war 1933 nach Prag und 1939 weiter nach Großbritannien emigriert. 1949 hatte er eine *Kantate auf Stalin* verfasst. Innerhalb des DDR-Kulturbetrieb agierte er in hohen politischen Ämtern aggressiv gegen jede vom parteipolitischen Kurs abweichende Position und Person.

»es eine ostdeutsche und westdeutsche Lyrik«³⁹ gebe. Seine Antwort: »Ja und nein.«⁴⁰

Diese Gedichte wurden geschrieben von jungen Lyrikern sehr unterschiedlicher Lebensbereiche, sehr divergierender Weltanschauungen. Ein großer Bogen ist ausgespannt; er reicht weit, überdacht viele Farben, Landschaften, Menschen. [...] Diese Anthologie gibt so, unfreiwillig und selbstverständlich, ein Spiegelbild des gespaltenen, ja, des zwiespältigen Deutschlands. [...] Die Auseinandersetzung wird kommen, ja, sie hat schon begonnen. Diese Sammlung soll sie erleichtern.⁴¹

Nahm er auch »in den gesellschaftlichen Entwicklungen der beiden deutschen Staaten«⁴² begründete Unterschiede wahr – in der westdeutschen Lyrik »eine gewisse Überbetonung des formalen Experiments«, in der ostdeutschen »eine Überbetonung inhaltlicher Probleme«⁴³ –, bewiesen ihm die Gedichte, »daß gute Lyrik überall geschrieben werden kann.«⁴⁴

Um es nicht bei diesem schlichten Befund zu belassen, nannte er Namen und obenan »die Österreicherin Ingeborg Bachmann«.⁴⁵ Mit ihr wurde die Anthologie sogar eröffnet. Vier Gedichte hatte Gerlach ausgewählt: »Paris«, »Die große Fracht«, »Früher Mittag« und »Große Landschaft bei Wien«, im Nacheinander wie in *Die gestundete Zeit*. Obwohl keine Entscheidung des Rangs, sondern des Alphabets verhieß dieser Auftakt der Sammlung Gewicht. Was der gerade 30-jährige Gerlach ausgewählt hatte, hatte Bestand und besteht auch noch heute. Sollte Bachmann besorgt gewesen sein, in fragwürdige lyrische Gesellschaft zu geraten, war die Sorge unbegründet. Hier müssen wenige weitere Namen genügen: Wolfgang Bächler, Annemarie Bostroem, Paul Celan,⁴⁶ Hanns Cibulka, Adolf Endler (ebenfalls ein aus dem Westen in den Osten gewechselter Dichter), Franz Fühmann, Helmut Heißenbüttel, Günter Kunert, Heiner Müll-

39 Jens Gerlach, Zuvor. In: Anthologie 56. Gedichte aus Ost und West, hg. von Jens Gerlach, Berlin 1956, S. 5 u. 6.

40 Jens Gerlach, Zuvor, S. 6.

41 Ebd., S. 5 u. 6.

42 Ebd., S. 6.

43 Ebd., S. 6–7.

44 Ebd., S. 7.

45 Ihr zur Seite stellte er westlicherseits Paul Celan, der wohl auch kaum als westdeutscher Lyriker gelten durfte, und Walter Höllerer sowie östlicherseits Franz Fühmann, Peter Jokstra und Günter Kunert.

46 Von ihm nahm Gerlach diese Gedichte auf: »Leuchten«, »Wo Eis ist«, »Gut«, »In memoriam Paul Eluard«, »Schibboleth« und »Inselhin«, bemerkenswerterweise nicht die »Todesfuge«.

ler, Margarete Neumann, Werner Riegel, Peter Rühmkorf und Paul Wiens.⁴⁷ Die beigefügten biographischen Notizen fielen ungleich aus, vermutlich rührten sie von den Autorinnen/Autoren.⁴⁸ Die meisten beschränken sich auf Schlagworte und Bibliographisches. Bei Bachmann sind Geburtsjahr und -ort genannt, das Studium »an mehreren österreichischen Universitäten« wird nicht näher bestimmt, genau aber Ort und Gegenstand ihrer Heidegger-Promotion. Außerdem werden der Preis der Gruppe 47 und Rom als Lebensort erwähnt. Bemerkenswert an dieser Anthologie war ihr dezenter Gestus, der jeden ideo-logischen Tonfall mied. Das Interesse des Herausgebers galt den Personen, ihrer »neue[n], eigenständige[n] Persönlichkeit«,⁴⁹ nicht der Unkultur des Kalten Krieges. Von Bachmann sind keine Reaktionen auf diese kleine 170-seitige »gesamt-deutsche« Lyrik-Sammlung bekannt. Sie war die einzige Österreicherin in dem Buch und, sollte die biographische Anmerkung auf sie zurückgehen, hat dafür gesorgt, dass es registriert wurde. Der Herausgeber jedenfalls, wie zitiert, tat es.

2

Am 25. März 1958 meldete Bachmann, mittlerweile in München lebend, Heinrich Böll, dass sie »jetzt acht Tage in Berlin gewesen« sei, »zum ersten Mal auch in Ostberlin, wo ich Huchel besucht und einiges gesehn habe, aber recht zusammenhanglos natürlich.«⁵⁰ Huchel war sie schon im Oktober 1957 auf einer Tagung zu Literatur und Literaturkritik in Wuppertal begegnet⁵¹ und hatte sich danach mit »Freude und Wärme« »an die Stunden mit Ihnen«⁵² erinnert. Sie war ihm so gut wie er ihr, dass er ihr nicht nur *Sinn und Form*-Hefte geschickt, sondern sie auch nach Wilhelmshorst eingeladen hatte. »Die Begegnung mit Ih-

47 Wiens war der einzige Dichter, von dem Gerlach sechs Texte aufnahm.

48 Nicht durchgängig sind die konkreten Geburtstage genannt, Ausbildungsstationen und berufliche Tätigkeiten fallen unterschiedlich ausführlich aus und zuweilen ganz fort etc.

49 Jens Gerlach, Zuvor, S. 7.

50 Ingeborg Bachmann an Heinrich Böll, 25. März 1958.

51 Die Tagung fand vom 11. bis zum 14. Oktober 1957 statt. Bachmann traf dort Hans Mayer aus Leipzig. Anwesend waren auch Hans Magnus Enzensberger und Walter Jens, die dann alle 1960 an der Leipziger Universität dabei waren. Am 13. Oktober 1957 hatte man einen gemeinsamen Abend bei Wein verlebt. Vgl. Hub Nijssen, *Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel*, Würzburg 1998, S. 290.

52 Vgl. Ingeborg Bachmann an Peter Huchel, 5. Dezember 1957, in: Peter Huchel. Wie soll man da Gedichte schreiben. Briefe 1925–1977, hg. von Hub Nijssen, Frankfurt am Main 2000, S. 280.

nen«, hatte Huchel Februar 1958 geschrieben, »steht mir in so guter Erinnerung, dass ich mir nur wünschen kann, Sie machten Ihren Plan wahr, kämen Ende Februar nach Berlin und suchten mich auf. [...] Ich freue mich sehr auf Ihr Kommen!«⁵³ Erst im Frühjahr 1959 konnte Bachmann Huchel im Hubertusweg in Wilhelmshorst besuchen, gemeinsam mit Enzensberger.⁵⁴ Gegenüber dem tschechischen Dichter und Nachdichter Ludvík Kundera hatte Huchel danach, unter Betonung ihrer österreichischen Herkunft, Bachmann als »fortschrittlich« klassifiziert, da »sie gegen den Krieg geschrieben«⁵⁵ habe. Eine lose Korrespondenz war dann der Leipziger Begegnung gefolgt, deren Spärlichkeit eher Huchels zunehmend prekärer Lage als Chefredakteur von *Sinn und Form* geschuldet war als Bachmanns Desinteresse.⁵⁶ Autorin der in Ost und West renommierten Zeitschrift wurde sie nicht, auch nicht in Huchels legendärem letzten von ihm zusammengestellten und redigierten Heft (Doppelheft 5–6/1962). Ihre Haltung dann gegenüber dem »Fall Huchel« war ungeteilt solidarisch.⁵⁷ Das verstand sich von selbst.

Dass ihre Texte im Osten mit Aufmerksamkeit verfolgt wurden, davon zeugt eine weitere Korrespondenz, die mit Johannes Bobrowski. Das »gehört wohl zum Besten heutzutage«, heißt es in dessen Brief an Hans Ricke Februar 1957.⁵⁸ Er hatte ihre Gedichte über die *Anthologie* ⁵⁶ kennengelernt, die er schätzte.⁵⁹ Seitdem entging Bobrowski nichts, was Bachmann publizierte. Und ihm entging auch nicht, als einer seiner Briefpartner – Peter Jokostra (1912–2007), ein

53 Peter Huchel an Ingeborg Bachmann, 20. Februar 1958. ÖNB LIT Sign. 423/B1650.

54 Vgl. Peter Huchel an Walter Jens, 9. März 1959 [1958?], in: Peter Huchel. Briefe 1925–1977, S. 313.

55 Peter Huchel an Ludvík Kundera, 26. März 1959, in: Peter Huchel. Briefe 1925–1977, S. 318.

56 Vgl. Peter Huchel an Ludvík Kundera, 17. August 1960, in: Peter Huchel. Briefe 1925–1977, S. 347.

57 Sie war indirekt einbezogen, als Huchel nach seinem politisch motivierten Rauswurf aus der Redaktion der Zeitschrift am 15. November 1960 an Celan schrieb, er habe »in den letzten Monaten immer wieder an unser langes Nachtgespräch in Wuppertal [1957] denken müssen«, in: Peter Huchel. Briefe 1925–1977, S. 381. Huchel nahm während seiner Chefredakteurszeit keine Beiträge von Bachmann in *Sinn und Form* auf. Auch zu ihren Lebzeiten erschien kein Text dort.

58 Johannes Bobrowski an Hans Ricke, 18. Februar 1957, in: Johannes Bobrowski. Briefe 1937–1965, 4 Bde, hg. von Jochen Meyer. Göttingen 2017, 1. Bd., S. 459.

59 Noch im April 1960 anlässlich eines Vortrags auf einer Tagung der Kammer für evangelisches Schrifttum in Storkow, empfahl Bobrowski die Sammlung nachdrücklich. Vgl. Johannes Bobrowski. Briefe 1937–1965, 1. Bd., S. 515 (Kommentar zu Johannes Bobrowski an Peter Jokostra, 23. Dezember 1957). Jochen Meyer, der Herausgeber, vermutet, dass Bobrowski Mai 1958 beide Gedichtbände Bachmanns besaß (1. Bd., S. 562).

noch in Halle lebender Lektor und Lyriker⁶⁰ – ein Gedicht mit dem Titel *Elegie* veröffentlichte, dem als Moto Verse aus Bachmanns Zyklus *Psalm* vorangestellt waren.⁶¹ Als Huchel im Frühherbst 1958 auf Ischia Bachmann (mit Frisch) traf, erzählte er Bobrowski davon. Beide teilten die Überzeugung von deren poetischem Rang, und Bobrowski zeigte 1959 leise Genugtuung, dass eine solche ›Zelebrität der Lyrik‹ »inzwischen« wisse, »daß ich da bin [...].⁶² Er registrierte staunend, als mit Ingeborg Bachmann »vor 1 400 Leuten⁶³ in der Westberliner Kongreßhalle die Vorlesungsreihe »Literatur im technischen Zeitalter« begann, und er ging – trotz eines »ich weiß noch nicht, was ich dazu sagen soll« – auch Bachmanns Schritt in Richtung Prosa mit, als er in *Das dreißigste Jahr* gleich nach dessen Erscheinen 1961 »wunderschöne Partien⁶⁴ entdeckte. Der dieses Urteil im am Ostberliner Rand gelegenen Friedrichshagen fällte, war bereits auf dem Wege, ein namhafter Dichter zu werden, der in Ost wie gleichermaßen, wenn nicht noch mehr, in West Anerkennung fand. Am Nachhaltigsten wurde Bobrowski im Folgejahr geadelt, als ihm die Gruppe 47 auf ihrer 24. Tagung am Wannsee ihren Preis von 7.000 DM zusprach: vor dem Hintergrund der weltkriegsgefährlichen Kuba-Krise und der Verhaftung leitender Redakteure des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel*, die des Landesverrats angeklagt wurden.⁶⁵ »Die Tagung«, schrieb Bachmann an Frisch danach, »war ganz erfreulich, viele neue Talente, Untalente ...«⁶⁶ Kein Wort zu den DDR-Autoren, keins zu Bobrowski. Sie hatte wie Aichinger für Bobrowski gestimmt. Und da war es für sie nur stimmig, als sie Ende April 1963 mit einem US-amerikanischen Stipen-

- 60 Jokostra, der mit drei Gedichten in Gerlachs Anthologie vertreten war, verließ kurz nach Veröffentlichung seines Gedichtbandes über Frankreich die DDR.
- 61 Es handelte sich um den 4. Teil des Zyklus mit den Zeilen: »In die Mulde meiner Stummheit / leg ein Wort / und zieh Wälder groß zu beiden Seiten, / daß mein Mund / ganz im Schatten liegt.« Ingeborg Bachmann, Die gestundete Zeit. Gedichte, München 1957, S. 39.
- 62 Johannes Bobrowski an Peter Jokostra, 21. März 1959, in: Johannes Bobrowski. Briefe 1937–1965, 2. Bd., S. 45.
- 63 Johannes Bobrowski an Max Hölder, 20. November 1961, in: Johannes Bobrowski. Briefe 1937–1965, 3. Bd., S. 512.
- 64 Johannes Bobrowski an Peter Jokostra, 18. September 1961, in: Johannes Bobrowski. Briefe 1937–1965, 3. Bd., S. 124.
- 65 Vgl. zu dieser Tagung die ausgewählten Zeitungsartikel in: Die Gruppe 47. Bericht Kritik Polemik, S. 167–179.
- 66 Ingeborg Bachmann an Max Frisch, 6. November 1962. Ingeborg Bachmann Max Frisch. »Wir haben es nicht gut gemacht.« Der Briefwechsel. Mit Briefen von Verwandten, Freunden und Bekannten, hg. von Hans Höller, Renate Langer, Thomas Strässle, Barbara Wiedemann. Koordination: Barbara Wiedemann. München, Berlin, Zürich 2022, S. 307.

dium nach Westberlin zog, schon im Mai über die Grenze und zu Johannes Bobrowski nach Friedrichshagen zu fahren – ungeachtet ihrer gerade überstandenen, sie physisch wie psychisch nachhaltig belastenden Operation und den Klinikaufenthalten, die offenkundig wesenshafte Veränderungen ausgelöst hatten. Am 11. Mai 1963 begleitete sie der Schweizer Lyriker Walter Gross in die Ahornallee 26, »Kaffeetrinken im Garten«, meldete Bobrowski, der dort ein kleines, aber gut bürgerliches Haus bewohnte, Lilo Fromm fünf Tage nach der Begegnung, ergänzt um ein »war schön«,⁶⁷ und an Christoph Meckel kommentierte er: »wir haben uns alle gut vertragen.«⁶⁸ Bei dieser Gelegenheit kam es zur Widmung im Prosaband *Das dreißigste Jahr*: »Für J B von I B | 11 – 5 – 1963 | Berlin«.⁶⁹ Das dezent anklingende Persönliche in ihr findet seine Entsprechung in der privaten Lyrikmappe, die sich Bobrowski anlegte, »in der er viele Jahre hindurch auf handgeschriebenen Blättern diejenigen deutschen Gedichte sammelte, die er vor andern schätzte und die ihm wichtig waren.« Von Ingeborg Bachmann waren es: *Erklär mir, Liebe, Unterrichtet in der Liebe, Exil, Strömung* und *Ihr Worte* – nicht *Früher Mittag*.⁷⁰ Ob Bachmann damals 1963 tatsächlich »[w]eitere Besuche gegen Monatsende«⁷¹ bei Bobrowski unternahm oder nur Gross allein, ist unwahrscheinlich, zumindest unsicher.⁷² Sicher jedoch ist, dass sie bei dieser Gelegenheit den Wunsch äußerte, auch Huchel wieder zu besuchen. Bobrowski bastelte an einer Brücke, da sich dessen Lebenssituation nach dem politisch motivierten Rauswurf aus der Redaktion von *Sinn und Form* erheblich verschlechtert hatte.⁷³ Ob es allerdings 1963/64 zu einem weite-

⁶⁷ Johannes Bobrowski an Lilo Fromm, 16. Mai 1963, n: Johannes Bobrowski. Briefe 1937–1965, 3. Bd., S. 588.

⁶⁸ Johannes Bobrowski. Briefe 1937–1965, 3. Bd., S. 593.

⁶⁹ Vgl. Dalia Bukauskaite, Kommentierter Katalog der nachgelassenen Bibliothek von Johannes Bobrowski. Trier 2006, Eintrag Nr. 84.

⁷⁰ Als Buch erschien – Johannes Bobrowski: Meine liebsten Gedichte. Eine Auswahl deutscher Lyrik von Martin Luther bis Christoph Meckel. Mit zehn Wiedergaben nach der handschriftlichen Sammlung, hg. von Eberhard Haufe, Berlin 1985, S. 340, 342, 343, 344 u. 345.

⁷¹ Bobrowski-Chronik. Daten zu Leben und Werk zusammengestellt von Eberhard Haufe, Würzburg 1994, S. 75.

⁷² Ihr Gesundheitszustand verschlechterte sich rapide. Am 14. Juli 1963 musste sie erneut ins Krankenhaus gebracht werden. »Sie ist öfters nicht bei Bewusstsein, muss bei Krämpfen im Bett festgehalten werden, wird auch unablässig unter Betäubungsmitteln gehalten.« Uwe Johnson an Siegfried Unseld, 21. Juli 1963, in: Uwe Johnson – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel, hg. von Eberhard Fahlke und Raimund Fellinger. Frankfurt am Main 1999, S. 289.

⁷³ Man habe ihm beim Schriftstellerverband gesagt, dass es für einen solchen Besuch einen Vorlauf von sechs Tagen benötige. Johannes Bobrowski an Peter Huchel, 4. Juni

ren Besuch in Wilhelmshorst kam, lässt sich nicht belegen, eher bezweifeln. Und sicher ist auch, dass, als Bobrowski völlig überraschend starb und am 7. September 1965 auf dem Friedrichshagener Friedhof beerdigt wurde, Bachmann unter den Trauergästen war. Christoph Meckels Tagebuch bezeugt es: »die Bachmann [musste] noch abgeholt und umgezogen werden (sie hatte die fadesten, stinkigsten Staubwedel-Pflanzen besorgt) [...] Aber die Bachmann war eben da (worüber Hannchen [Bobrowskis Frau Johanna] sich freute) [...].«⁷⁴

3

Feststeht: Zu keinem Zeitpunkt ihres Lebens bewegte sich Bachmann in so unmittelbarer Nähe zur DDR wie in der ihr verhassten Berlin-Zeit (März 1963–1965, mit vielen Unterbrechungen). Ihr, der eine Stadt alliierter Teilung vertraut war, musste manches wie ein *Déjà-vu* ihrer ersten Wiener Jahre erscheinen. Diese Art Fremdheit war ihr vertraut, aber sie traute ihr nicht über den Weg, den zu erkunden sie sich genötigt sah. Sie lernte, wie die Reiseerinnerungen von Adolf Opel zeigen, mit den bürokratisch vertrackten Umständen der Stadt gelassen umzugehen, etwa bei der Erfahrung, als die DDR-Autobahn nicht vom Schnee geräumt war und die beiden mit dem Auto gegen eine Leitplanke prallten:

Im Schritttempo geht es zurück zum Grenzposten: Dort zeigt man Verständnis; der Stempel, der das Visum bereits entwertet hat, wird durchgestrichen, so dass es für eine neuerliche Einreise tags darauf noch Gültigkeit behält. [...] sie [Bachmann] hält es für möglich, dass der Volkspolizist bei der Passkontrolle ihren Namen erkannt haben könnte und sich daher so freundlich gezeigt habe; sie hat ja auch in der »DDR« veröffentlicht und in Leipzig Lungen abgehalten – [...].⁷⁵

Man wünscht Bachmann in der Rückschau einen solchermaßen literaturbeflissen Volkspolizisten, indes wird wohl eher die Gunst eines entspannten Gren-

1963, in: Johannes Bobrowski • Peter Huchel. Briefwechsel. Mit einem Nachwort und Anmerkungen, hg. von Eberhard Haufe. Marbacher Schriften 37. Stuttgart 1993, S. 30.

74 Dem Traum folgen. Christoph Meckel und Lilo Fromm im Briefwechsel mit Johannes Bobrowski 1960–1965. In Verbindung mit der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz hg., kommentiert u. aus Meckels Tagebüchern ergänzt von Jochen Meyer, Mainzer Reihe. Neue Folge; Bd. 21. Göttingen 2024, S. 466.

75 Adolf Opel, »Wo mir das Lachen zurückgekommen ist ...«. Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann. Mit 33 Abbildungen und Dokumenten, München 2001, S. 35.

zer-Augenblicks gewesen sein. Mehr noch wünscht man sich eigene deutsch-deutsche, mithin DDR-Äußerungen der Dichterin. Sie ließen sich finden, aber nicht leichthin. Eingekapselt sind sie, aufzufinden in dem, was Bachmann Berlin war und in Entwürfen zu ihrem »Berlin« wurde.

Abneigung gegen »Berlin«: Kein Zufall, dass Bachmanns schreibender Blick um 1960/61 auf Deutsch-Deutsches und damit direkt oder indirekt auf die DDR fiel. Nicht nur ihre Berlin-Besuche und die Leipziger Universitäts-Erfahrungen lieferten Impulse. Der Gegenstand lag gewissermaßen in der Luft. Eine Berlin-Skizze kam aufs Papier, nicht aber in die Öffentlichkeit. Ihr Titel *Sterben für Berlin* wies auf den gleichlautenden Artikel von Steward Alsop (1914–1974) hin, der Mitte November 1961 im *SPIEGEL* gedruckt wurde.⁷⁶ Ein Besucher der Stadt, in die er für eine Vorlesung/Lesung verpflichtet ist, nimmt aus der Zeitung im Hoteloyer nebenher wahr, dass »unter dem Schutz des Nebels 7 Personen die Grenze zwischen West- und Ostberlin hatten überschreiten können.«⁷⁷ Er folgt einer Einladung nach Ostberlin, passiert am Übergang Friedrichstraße die Grenze, »sah die Mauer nicht sehr genau an«,⁷⁸ die wegen des Nebels kaum zu erkennen ist. Sein eigenes Desinteresse an Mauer und Gespräch lässt ihn verzweifeln, er kann es nur konstatieren, nicht überwinden: »wir gelackten Krokodile im Dampf unserer Treibhäuser«.⁷⁹ Als man auf das Berlin-Thema kommt und die Frage, ob »dies ein besonderer Ort« sei, erklärt er, das hier sei »alles ein wenig weit weg für unsreinen, [...] man ist froh, eure Sorgen nicht zu haben« und habe sie natürlich trotzdem, »Ihre hier und die von drüben«.⁸⁰ Statt die Dinge selbst, bemerkt er nur, dass alle Menschen hier »bis über die Augen zugedeckt von Nachdenken« seien, »das so wenig ergab.«⁸¹ Wie das um ‚Fehler‘ kreisende Reden im Belanglosen ausläuft, so die Rückkehr wieder »im Schutz der Nacht«.⁸² Sein Eingeständnis ist eine Kapitulation. Sie betrifft Eigenes, das den Protagonisten mit seiner Autorin verbindet: Er habe nicht »die Sprache der anderen [...] aufbrechen können«.⁸³ Die 1956 Böll gegenüber geäußerte Sorge, man werde »eines Tags in zwei verschiedenen deutschen Sprachen«⁸⁴ sprechen, war Realität, der ‚Tag‘ da. Registriert werden Wan-

76 Vgl. den Kommentar in: Ingeborg Bachmann, »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, 4 Bde, München, Zürich 1995. Band 1, S. 523–524.

77 In: Ingeborg Bachmann, »Todesarten«-Projekt, Band 1, S. 73.

78 Ebd.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 74.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 75.

83 Ebd., S. 76

84 Vgl. Ingeborg Bachmann an Heinrich Böll, 25. August 1956.

del, Umpflanzungen und Neuverortungen, deren Sinn verschlossen bleibt. Die Skizze läuft in einem Dialog aus, der keiner ist und Spiegel einsetzender Unfähigkeit, über »die Lage« in einen Austausch zu treten. »Das« sagt eine Frau am Ende zur Erzählerin, »ist eine Situation, die man sich anderswo nicht vorstellen kann.« Seine Entgegnung »Kann man es hier?« verärgert sie. Er müsse sich »doch auch etwas denken«, wirft sie ihm vor und er ihr den letzten Satz hin: »Ich denk mir auch meinen Teil.«⁸⁵

Kraftvoll geriet die Anti-Berlin-Rhetorik in einem weiteren, ebenfalls erst aus dem Nachlass veröffentlichten Entwurf, »Reflexion über Berlin« (Sommer 1963?). Geschildert wird eine für die Erzählerin⁸⁶ typische Begegnung im »Dortmunder«,⁸⁷ einer Berliner Kneipe. Sie sieht sich in ein Gespräch gezogen, »unvermeidlich: Ostberlin. Ich sage, ich fände es nicht so, wie es hier beschrieben wird.«⁸⁸ Das wird ihr eingeräumt, der mit ihr ins Reden kommt, gehöre nicht zu den üblichen, heißt es, »deren Meinung man eigentlich nur nachmeinen darf.«⁸⁹ Wie Uwe Johnson ist der Erzählerin der Westberliner Boykott, die von der DDR betriebene S-Bahn zu benutzen, lächerlich. Zur Irritation ihres Gegenüber quittiert sie ihn erst mit Schweigen, dann mit dem Vorwurf: »wo bleibt das Mitgefühl mit den Brüdern ›da drüben‹, da in Ostberlin, [...]«.⁹⁰ Die Gesprächsszene bringt einerseits unredliches Westberliner Verhalten ans Licht, spart aber andererseits, einschränkend dem Mann zu »Gefallen«, die Frage nicht aus, warum denn die Ostberliner Volkspolizisten an der Grenze nicht daneben schießen, »wenn Leute fliehen«. Es verwirrt den Mann gänzlich, als er sich mit der Feststellung konfrontiert sieht: »die Vopos sind nur *<in>* einer scheußlichen Situation, Sie haben hier [in Westberlin] nur mehr Glück gehabt.«⁹¹ Diese Skizze (wie auch die von 1961) war kaum mehr als eine Fingerübung, eine Momentaufnahme, als Situationsbefund Bachmanns indes von unbestreitbarem Wert. Angesiedelt war sie im Umkreis des gewichtigsten literarischen Ertrags

85 Ingeborg Bachmann, »Todesarten«-Projekt, Band 1, S. 80.

86 Das Ich ist erkennbar autobiographisch. Ein französisch sprechender Begleiter, durch den die Vermutung aufkommt, das Ich sei auch Französin, wird mit »G.« gekürzelt, was für Witold Gombrowicz steht, den aus Polen stammenden Schweizer Schriftsteller, der wie Bachmann ein Ford Foundation-Stipendium hatte und wie sie an der Stadt und der eigenen Schreibexistenz litt. Vgl. in: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München, Zürich 2005, S. 401.

87 Gemeint war die Kneipe »Zum Dortmund« in der Otto-Suhr-Allee im Stadtteil Berlin-Charlottenburg.

88 In: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, München, Zürich 2005, S. 400.

89 Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, S. 400.

90 Ebd.

91 Ebd., S. 401 (auch die beiden voranstehenden Zitate).

Bachmanns aus jener Zeit, die als die »dunkelste [...] ihres Lebens«⁹² bezeichnet wurde: der Dankesrede zum 1964 verliehenen Georg-Büchner-Preis. Diese Rede gab ihr Gelegenheit, nach einer Sprache zu tasten, die dem zeitweiligen Lebensort in unmittelbarer DDR-Nachbarschaft das Wort findet. Für den Vortrag in Darmstadt hat sich die Preisträgerin ein paar einleitende Sätze notiert. In ihnen suchte sie Büchner in ihr Berliner Schreiben, das zum Berlin-Schreiben mutiert war, zu holen. Es fiel nicht leicht und gelang nur, weil Büchners Sätze universal dimensionieren. Dass der Gegenstand der Rede Berlin sei, so Bachmann, erkläre sich allein »umständehalber«: »da mehr sich nicht anbietet«.⁹³ »Teilung« sei etwas, worauf sich »die Stadt« »hinausreden möchte«, aber das die Rednerin nicht gelten lässt. »Die Beschädigung von Berlin, deren geschichtlichen Voraussetzungen bekannt sind, erlaubt weder Mystifizierung noch eignet sie sich zum Symbol«, und sei nur zu fassen mit »Krankheit«. Schwer sei von dieser Stadt »Kunde« zu geben, das könne »jemand nötigen, auf dem Kopf zu gehen«. Mit dieser Allusion auf Büchner wird ein solcher Kundschafter zum Verwandten der Lenz-Figur, und wie diese folgt seiner Darstellung zwanghafte »Radikalisierung«.⁹⁴

Dank der akribischen Edition von Monika Albrecht und Dirk Götsche lassen sich die Entstehungsphasen der Dankrede rekonstruieren. Sie können beiseite gelassen werden – hier interessiert allein der DDR-Blick in der Druckfassung, und das in gebotener Kürze. Vornehmlich ist die ›DDR‹ indirekt im Text anwesend. Sie ist Teil der Irren- und Krankenstation, die sich »Berlin« nur nennt. Ihr erstes Erscheinungsbild gibt Topographie, statt Politik, Geologisches als Grenzüberschreitendes: »[...] aber die märkische Sandwüste mit den letzten Kiefern und Birken liegt ganz ruhig da, während alles sich dreht.«⁹⁵ Der Sand, dessen motivische Tragweite und -kraft noch nicht zu erahnen ist, stiftet, was der Seele fehlt: Ruhe.⁹⁶ Er verbindet städtisches Klinikumland mit der ländlichen Umgebung und hebt die ummauerte Trennlinie auf. Die bricht mit der Passage »Wer ungeladen in die Stadt abspringt, hier aussteigt, da überläuft, herübergeht, hinübergeht, der wird eingeliefert, geröntgt, vermessen und behandelt«⁹⁷

92 Françoise Rétif, Ingeborg Bachmann. *Was wahr ist*. Essay, übersetzt von Marko Pajević, Wien 2022, S. 88.

93 Ingeborg Bachmann, »Todesarten«-Projekt, Band 1, S. 230.

94 Ebd., S. 232.

95 Zit. nach Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle. Mit Zeichnungen von Günter Grass und einem Nachwort, Berlin 1999 [zuerst 1965], S. 20.

96 Inwiefern der Tatbestand, dass Berlin auf Sand gebaut ist – sein slawischer Name bedeutet »Ort im Sumpf« –, Bachmann bewusst war, ist unsicher.

97 Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle, S. 30.

brachial in den Text. So unvermittelt sie eintritt, so unvermittelt verlässt sie ihn, zurücklässt sie Spuren des Bedrohlichen – ein Manöver der US-amerikanischen Alliierten, »viele Arten von Panzerwagen«, »die einen wollen die anderen nicht nach Berlin hineinlassen«,⁹⁸ endlich falsche und richtige Übergänge in der Friedrichstraße, an denen nur »die schönsten Pässe [...] einen Stempel«⁹⁹ bekommen. »Es kommt«, heißt es, »keine Verbindung zustande.«¹⁰⁰ Das gilt für das Gespenstische des westlichen Berlins und das Gespinst, des östlichen, des DDR-gehörigen. Traumlandschaften, Traumorte – aber alle ausnahmslos unter Alldruck. »Berlin« allerdings bleibt in diesen irrwitzigen und herumirrenden Sätzen ein Westberlin. Daran ändert das kontrastive Beieinander von »Schillertheater« und »Schiffbauerdammtheater«¹⁰¹ (Berliner Ensemble) so wenig wie die »Zeitungen, mit denen das Feuer« des Kalten Krieges hier wie dort »angefacht werden kann«.¹⁰² Es ist die »Gedächtniskirche«, nicht die Marienkirche, die »zum Himmel«¹⁰³ fährt. Und dieser Himmel wird beflogen von Flugzeugen, die die »westliche Insel im östlichen Meer« in jeder Hinsicht versorgten: das letzte vor, das erste »nach Mitternacht«.¹⁰⁴

4

Wie, ist zu fragen, verhält es sich mit der Umkehrung – also mit dem Blick aus der DDR auf Ingeborg Bachmann? Was folgte jener *Anthologie* 56, wie sah es mit weiteren Drucken ihrer Texte aus? Bis Mitte der sechziger Jahre eher spärlich, obwohl es auf halboffizieller und semiprivater Ebene vorsichtig ausgeworfene Angeln gab. Das Oktober-Heft 1957 der Zeitschrift *Neue deutsche Literatur* druckte ihr Gedicht *Freies Geleit*,¹⁰⁵ im Grunde eine kleine Sensation. Das Gedicht war erst im Juni 1957 vom Süddeutschen Rundfunk ausgestrahlt worden und kam parallel zum DDR-Zeitschriftendruck im Oktober als *ARIA II* auf den Musiktagen in Donaueschingen innerhalb einer Aufführung von Henzes *Nachtstücke und Arien* zur Aufführung. Nach einer langen Pause erreichte

98 Ebd., S. 33.

99 Ebd., S. 34.

100 Ebd., S. 32.

101 Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle, S. 36.

102 Ebd., S. 40.

103 Ebd., S. 36.

104 Ebd., S. [46].

105 Zuerst als Funkaufnahme des SDR Stuttgart am 19. Juni 1957. Als ARIA II dann in »Nachtstücke und Arien« für Sopran und großes Orchester von Hans Werner Henze (Musiktag Donaueschingen, 20. Oktober 1957).

Bachmann Ende Oktober 1964 von ihrem westdeutschen Verlag Piper »eine Anthologie-Anfrage« des Mitteldeutschen Verlages in Halle. Der wollte für die von Heinz Czechowski herausgegebene Naturlyrik-Sammlung *Zwischen Wäldern und Flüssen* die Abdruckgenehmigung dreier ihrer Gedichte: *Früher Mittag*, *An die Sonne* und *Toter Hafen*. Jochen Greven (1932–2012), der die Anfrage weiterleitete, empfand das Honorar von 50 DM als »sehr wenig« und vermutete, die dann versammelte literarische Gesellschaft werde wohl »ein bunter Auszug aus dem literarischen Lexikon sein, bei den zeitgenössischen Autoren sicherlich mit überwiegender Vertretung aus Mitteldeutschland.« Es sei, fügte Greven hinzu, »eher eine grundsätzliche Frage, ob Sie gegenüber Anthologien?, die in der DDR erscheinen, den gleichen Vorbehalt machen, wie [...] hier im Westen.«¹⁰⁶ Da man in der DDR keine andere Möglichkeiten habe, »etwas zu drucken«, war Bachmann bereit, »ein paar Gedichte«¹⁰⁷ herzugeben. Das lyrische Umfeld interessierte sie nicht und lohnte ihr keiner Nachfrage. Das rächte sich glücklicherweise nicht: Mit Volker Braun, Heinz Czechowski, Adolf Endler, Sarah und Rainer Kirsch, Karl Mickel und Walter Werner war die sogenannte *Sächsische Dichterschule* fast vollständig beisammen, ergänzt um qualitativ anspruchsvolle Texte von Erich Arendt, Johannes Bobrowski, Franz Fühmann, Stephan Hermlin, Peter Huchel, Günter Kunert und Reiner Kunze. Das Vorwort reihte, ohne ihren Namen zu nennen, Bachmann unter die »[j]üngere[n] Talente«,¹⁰⁸ die sich ankündigten und auch bereits bestätigten. Der Dichterinnen-Anteil hielt sich engen Grenzen, aus der zeitgenössischen Lyrik beschränkte er sich auf zwei: Sarah Kirsch (Jg. 1935) und Ingeborg Bachmann (Jg. 1926). Zeugnisse, in welchem Maße Bachmann die Lyrik aus der DDR überhaupt zur Kenntnis nahm, fehlen, nicht aber Zeichen zunehmenden Interesses an ihr seit etwa 1964/65.

Fast als eine Art Vorläufer, wenn nicht verhaltener Herold und Türöffner, wirkte eine Schrift aus der Feder von Gerhard Wolf (1928–2023), seit 1951 verheiratet mit der Schriftstellerin Christa Wolf, Rundfunkredakteur, Lektor und Essayist. Sie trug den Titel *Deutsche Lyrik nach 1945* und war verfasst für die Reihe »Schriftsteller der Gegenwart, die der bildungspolitisch orientierte Verlag Volk und Wissen für »literarisch Interessierte[]« und insbesondere für »Lehrer,

106 Jochen Greven (Piper Verlag/München) an Ingeborg Bachmann, 28. Oktober 1964. ÖNB LIT Sign. 423/B1979.

107 Ingeborg Bachmann an Jochen Greven (Piper Verlag/München), 2. November 1964. ÖNB LIT Sign. 423/B1979.

108 Heinz Czechowski, Vorwort [August 1964], in: *Zwischen Wäldern und Flüssen. Natur und Landschaft in vier Jahrhunderten deutscher Dichtung*, zusammengestellt u. hg. von Heinz Czechowski, Halle (Saale) 1965, S. 9.

Schüler und Studenten« konzipiert hatte. Immerhin war schon Mitte August 1963 Redaktionsschluss gewesen, im Druck lag der Text 1964 vor. Wolf drosselte Erwartungshaltungen, die der Titel wecken mochte. »[B]ei uns und in diesem Umfang zum ersten Mal« beabsichtigte er, »neben der sozialistischen Lyrik auch die wesentlichen Stimmen und Strömungen westdeutscher Dichtung«¹⁰⁹ zu erfassen. Unter der Kapitelüberschrift »Lyrik in Westdeutschland« widmete sich Wolf im Abschnitt »Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart im Gedicht der jüngeren Generation« neben Wolfgang Borchert, Paul Celan, Helmut Heißebüttel und Heinz Piontek Ingeborg Bachmann – und hob deren künstlerischen Willen und Fähigkeit, »sich der Welt völlig aufzuschließen, sie echt und sinnfällig auszusprechen« entschieden hervor. Obwohl er ihre österreichische Herkunft nicht verschwieg, erschien ihm Bachmanns erster Gedichtband »wesentlich [für] die poetische Situation in der Lyrik der Bundesrepublik«.¹¹⁰ Mit ein paar Strophen« habe, so Wolf, die Dichterin »das Zeitgefühl, den geistigen und seelischen Zustand ihres bürgerlichen Dasein getroffen« – und darauf bedacht, umgehend den Beweis anzutreten, zitierte er in Gänze das Gedicht *Früher Mittag*.¹¹¹ Vor allem mit Blick auf Heidegger-Bezüge oder Bezüglichkeiten glaubte er, auch weltanschauliche Grenzen, »die der Autorin bei der Wahrheitsfindung gesetzt sind«¹¹² zu diagnostizieren. Soviel kulturpolitischer DDR-Jargon da anklang, übertönt wurde er von Wolfs wahrgenommener Präzision und Schönheit in Bachmanns Lyrik, mit der er sie »der realistischen Dichtung unserer Zeit« verpflichtet sah. Als Vergleichsgröße zog er, nicht zufällig und wohl bedacht, die Lyrik des ebenfalls aus Österreich stammenden Böhmen Franz Fühmann heran. Ihn kannte Bachmann zumindest vom Namen her, möglicherweise sogar von einigen Gedichten. Aber kannte sie auch seine Erzählung *Böhmen am Meer* oder wusste von ihr?¹¹³ In diesem Prosatext hatte sich Fühmann bemüht, das individuelle Schicksal einer aus Böhmen an die Ostsee

¹⁰⁹ Deutsche Lyrik nach 1945, hg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, Berlin 1964, S. 6. Weder auf dem Buchdeckel noch im Haupttitel wurde der Verfassername gedruckt. Auf der Impressumsseite findet sich der Vermerk: Autor der vorliegenden Darstellung: Gerhard Wolf.

¹¹⁰ Deutsche Lyrik nach 1945, S. 58.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Ebd., S. 62.

¹¹³ Ina Hartwig grenzt Fühmanns »altermülich-melancholische[-] Erzählung« von Bachmanns »wild-utopischem Gedicht« ab und bemerkt, dass die beiden Texte außer dem Shakespeare-Bezug »eigentlich nichts gemein« haben, will aber nicht ausschließen, dass Fühmanns Titel bei der Dichterin »etwas ausgelöst haben könnte, und sei es unbewusst«. In: Ina Hartwig, Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken, Frankfurt am Main 2017, S. 137.

Vertriebenen in Übereinstimmung mit seinem damaligen politisch-historischen Weltbild zu bringen. Erschienen war sie 1962 als bibliophiler Band mit Lithographien von Armin Münch im Rostocker Hinstorff Verlag.¹¹⁴ Der Schluss der Bachmann-Passage in Wolfs Studie relativierte alles Relativierende: Er ließ der Dichterin mit ihrem Gedicht *An die Sonne* das letzte Wort, »das ebenbürtig in Hölderlins Nachfolge« stehe und als »Gesang über die unabwendbare Klage, der Tag über die Nacht«¹¹⁵ triumphiere.

In diese Aufmerksamkeitswelle 1964/65/66, von der zu sprechen ist, fügte sich die Evangelische Akademie Berlin-Brandenburg¹¹⁶ ein, die die Schriftstelle-

114 Eine zweite Auflage kam 1963 heraus. Fühmann nahm die Geschichte als Abschluss-text in seine gesammelten Erzählungen »König Ödipus« auf. Berlin, Weimar 1966, S. 365–403. In seiner Bibliothek finden sich einige Bände von Bachmann, doch »Bearbeitungsspuren sind da nicht drin, kein Strich, kein Kringel, gar nichts, total jungfräulich«, wie eine Mitarbeiterin der Stadt- und Landesbibliothek Berlin, die Fühmanns Bibliothek aufbewahrt, mitteilte. Am 20. Juli 1972 machte sein Lektor Kurt Batt Fühmann auf »Malina« aufmerksam, das er als langweilig und verblasen wertete. »Eine Geschichte – worüber soll man als Autorin halt schreiben – von Angst, mißlingender Kommunikation und mißlingender Liebe einer ganz auf die eigene Innerlichkeit zurückgeworfenen Schriftstellerin.« Dieses allein im Gestus höchst problematische Urteil milderte um ein Weniges Batts Fingerzeig auf den »bemerkenswerten Mittelteil: Träume, die nur den Fehler haben, daß in ihnen immer das gleiche erzählt wird: die sadistische Peinigung durch den Vater. [...]« Doch erfahre man hier »im Grunde [...] mehr über Gesellschaftliches als in den anderen Teilen des Buches.« Aufs Ganze sah er in Bachmanns »freiem Fabulieren« die Gefahr einer leeren, gesellschaftlich unvermittelten Subjektivität eines Autors. In: Franz Fühmann, Die Briefe, 1, Briefwechsel mit Kurt Batt »Träumen und nicht verzweifeln«, hg. von Barbara Heinze und Jörg Petzel, Rostock 2016, S. 115 u. 116. Batt war zu jener Zeit schon in der Endphase seines Buch »Revolte Intern. Betrachtungen zur Literatur in der BRD« (Leipzig 1975), dessen Qualität in keinem Verhältnis zu dieser Bachmann-Äußerung steht.

115 Deutsche Lyrik nach 1945, S. 62.

116 Zu dieser Einrichtung: »Nach der Teilung der Stadt durch den Mauerbau 1961 behielt die ›Ost-Akademie‹ den Namen Evangelische Akademie Berlin-Brandenburg, während die ›West-Akademie‹ zunächst selbständig und von 1977 an als ein Teil des Evangelischen Bildungswerkes unter dem Namen Evangelische Akademie Berlin (West) weiterarbeitete. Thematisch setzte sich die Akademie von Anfang an mit dem Nationalsozialismus und seinen Folgen auseinander. Wichtig war auch die Beschäftigung mit dem Widerstand gegen den NS-Staat. Direktor Müller-Gangloff prägte das Wort von der ›unbewältigten Vergangenheit‹. Für den Westen stand an erster Stelle und durchgängig der Dialog mit den östlichen Nachbarn, der Dialog mit Israel sowie das aufkommende christlich-jüdische Gespräch. Die Evangelische Akademie Berlin (West) nahm Arbeitsformen einer teilnehmerorientierten Stadtakademie auf. Wichtige Tagungen fanden zu Fragen des Widerstands gegen den Nationalsozialismus und zum christlich-jüdischen wie zum interreligiösen Dialog statt – ebenso zur

rin zu ihrer Februar-Tagung 1965 »Form als Problem. Novelle, Erzählung, Kurzgeschichte« in der Stephanus-Stiftung nach Berlin-Weißensee einlud (12. – 14.2.1965). Bei den akademischen Referenten hatte man Robert Reumann, Fritz Martini, Eberhard Jüngel und Klaus Wagenbach im Blick, bei den literarischen Günter Kunert, Rolf Schneider und eben Bachmann. »Uns liegt«, schrieb die organisierende Leiterin der Ost-Abteilung, Ilsegret Fink (*1932), »sehr daran, daß auch Autoren aus der Bundesrepublik an diesem Abend [13. Februar 1965] lesen.« Dankbar wäre man, wenn Bachmann Freude hätte, »eine Erzählung zu lesen.«¹¹⁷ Veranstaltungen dieser Institution vorher und nachher bestätigen die konzeptionelle Intention, Raum für einen Ost-West-Austausch zu bieten und theologische Engführung zu vermeiden.¹¹⁸ Bachmann sagte über Freunde beinahe postwendend zu, bat aber darum, dass sie jemand abhole »und über den Ausländerübergang bis zu Ihnen« begleite, da sie »gesundheitlich in keinem guten Zustand«¹¹⁹ sei. Das Eingefädelte zerriss. Erst im April 1965 schaffte es Bachmann, sich mit ein paar Zeilen zu entschuldigen. Sie sei »sehr schwer krank« geworden und »musste aus Berlin abtransportiert« werden. Vor »allem auch des Publikums wegen« bedauerte sie, »dass ich auf diese Lesung verzichten musste.«¹²⁰ Sie hätte damals nicht nur gut in einen solchen kulturellen und politischen Rahmen gepasst, das schloss den Umgang mit der faschistischen Vergangenheit ebenso ein wie das Engagement gegen die atomare Aufrüstung. So reagierte sie in gleichem Maße positiv, als man sie, über Bobrowski vermit-

Deutschen Teilung, zur Situation Berlins, zu Osteuropa und zu sozialpolitischen und wirtschaftsethischen Fragen. Die ›Ost-Akademie‹ wurde zu einem wichtigen Forum innerhalb des Spannungsfelds von Kirche und DDR-Gesellschaft. Der Haupttagungsort war die Stephanus-Stiftung in Weißensee. Den Leiter*innen, insbesondere Elisabeth Adler, gelang es, in einer Balance zwischen staatlicher Kontrolle und kirchlichem Auftrag einen wichtigen Ort freier Diskussion zu erhalten. Etwas Besonderes waren die Tagungen mit Schriftsteller*innen aus Ost und West.« In: <https://www.eaberlin.de/akademie/ueber-uns/geschichte/> [1. Juni 2024].

¹¹⁷ Ilsegret Fink an Ingeborg Bachmann (Berlin), 15. Januar 1965. ÖNB LIT Sign. 423/B839/1.

¹¹⁸ In den Jahren zuvor waren u. a. Hans Werner Richter, Klaus Wagenbach und ein west-berliner Studentenpfarrer zu Gast. Vgl. <https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1963/report/schriftsteller-tagung-der-evangelischen-akademie-berlin-brandenburg-1-1/> [1. Juni 2024]. Siehe weiter: Stefan Hansen, Begegnungen unter dem Dach der Kirche, Literaturtagungen in der Evangelischen Akademie Berlin-Brandenburg, in: Stille Post. Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost. Von Christa Wolf über Günter Grass bis Wolf Biermann, hg. von Roland Berbig, Berlin 2005, S. 100–115.

¹¹⁹ Ingeborg Bachmann an Ilsegret Fink, 5. Februar 1965. ÖNB LIT Sign. 423/B134/1.

¹²⁰ Ingeborg Bachmann an Evangelische Akademie Berlin, 12. April 1965. ÖNB LIT Sign. 423/B134/2.

telt, zu dem Internationalen Schriftstellertreffen in Berlin und Weimar Mai 1965 einlud, war doch der 20. Jahrestag der Befreiung vom Hitler-Faschismus Anlass der Zusammenkunft. Wie bei der Evangelischen Akademie verhinderte auch hier ihre physische und psychische Verfassung die Teilnahme.¹²¹

Indes: Trotz des Nicht-Zustandekommens des Verabredeten durften die Kulturbehörden der DDR mit Bachmanns Reaktionen zufrieden sein. Selbst als der Rundfunkredakteur Josef-Hermann Sauter sie im Sommer 1965 um ein Interview bat, schüttelte sie nicht abwehrend den Kopf, wehrte aber jeden Versuch kulturpolitischer Vereinnahmung hellwach ab. Und noch mehr: Sie nutzte die mediale Gelegenheit, die sich ihr eröffnete, für eine Klarstellung:

Für mich selber habe ich lange Zeit die Schwierigkeit darin gesehen, daß ich deutsch schreibe, zu Deutschland nur durch die Sprache in Beziehung gesetzt bin, angewiesen aber auf einen Erfahrungsfundus, Empfindungsfundus aus einer anderen Gegend. Ich bin aus Österreich, aus einem kleinen Land, das, um's überspitzt zu sagen, bereits aus der Geschichte ist und eine übermächtige, monströse Vergangenheit hat. [...]¹²²

Das war in zwei Richtungen gesprochen: in die ostdeutsche ebenso wie in die westdeutsche. Und es spiegelte eine, nicht die einzige Essenz ihrer Zeit in der geteilten Stadt Berlin. Diesen Gesprächsauszug sendete die Berliner Welle am 15. September 1965, 1975 erst druckte die Modezeitschrift *Sibylle* einen Auszug.¹²³

Möglicherweise erleichterte und ermutigte diese erklärte staatliche Zugehörigkeit DDR-Verlage und -Kulturinstitutionen zu weiteren Bemühungen um Bachmann. Man spürte, und das nicht gänzlich zu Unrecht, bei Bachmann eine Annäherung in der gemeinsamen politischen Gegnerschaft. Deutlich und diffe-

¹²¹ Vgl. die diesbezügliche Korrespondenz mit Claus Küchenmeister (1930–2014), Mitglied des Initiativkomitees der Veranstaltung, Brecht-Schüler, freier Schriftsteller, April und Mai 1965. Ein Jahr zuvor hatte sich Küchenmeister als IM für den Staatssicherheitsdienst verpflichtet. <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/claus-kuechenmeister> [1. Juni 2024].

¹²² Ingeborg Bachmann, in: Josef-Hermann Sauter, Interviews mit Schriftstellern, Texte und Selbstaussagen. Leipzig und Weimar 1986, S. 46. Sauter druckte neben den Interviewauszug die beiden Gedichte »Fall ab«, »Herz« und »Gestundete Zeit« (S. 41 u. 42).

¹²³ Die Erstsendung erfolgte innerhalb der Reihe »Dichtung gestern und heute«. Die Berliner Welle existierte seit 1959, sein Programm wurde im Ost-Berliner Funkhaus Nalepastraße produziert und zielte gemäß der kulturpolitischen Orientierung, die erst 1971 aufgegeben wurde, auf eine Zuhörerschaft in beiden Teilen Berlins. Der Untertitel der *Sibylle* war »Zeitschrift für Mode und Kultur«, sie war 1956 gegründet worden, erschien alle zwei Monate und hatte eine Auflagenhöhe von 200.000 Exemplaren.

renziert sprach die sich im August 1965 aus, als sie Henze riet, »gegen die CDU, gegen die Bourgeoisie, den Revanchismus, den wieder hübsch aufblühenden Nationalismus«¹²⁴ im westdeutschen Wahlkampf zu agieren, ohne dabei auch nur im Entferntesten als Fürsprecherin einer Sozialdemokratie aufzutreten, die den einstigen Emigranten Willy Brandt zwang, sich für seinen Widerstand gegen den deutschen Nationalsozialismus zu rechtfertigen. »Alle meine Neigungen sind auf der Seite des Sozialismus, des Kommunismus, wenn man will, aber da ich seine Verirrungen, Verbrechen etc kenne«, könne sie »nicht votieren.«¹²⁵ Mit diesen in der Öffentlichkeit kaum mehr als zurückhaltend signalisierten Neigungen spekulierten weitere Angebote aus der DDR. Das Städtische Theater in Karl-Marx-Stadt bat Sommer 1965 um das »Textbuch zum ‚Jungen Lord‘« für ein Bühnenvorhaben, dem die Autorin offen und zustimmend gegenüberstand.¹²⁶ Und fast zur gleichen Zeit fragte Achim Roscher (*1932) bei Bachmann an, ob sie ihr Gedicht *Freies Geleit* für »eine Sammlung internationaler Anti-Kriegs-Lyrik«, deren Herausgabe im Verlag der Nation (Ostberlin) er übernommen habe, zur Verfügung stellen würde. »Der chronologische Bogen des Buches reicht von sumerischen Versbruchstücken (4000 v. u. Z.) [...] bis zu Bobrowski und Enzensberger, um die Grenze der Generationen anzudeuten.«¹²⁷ Dass die Wahl gerade auf dieses Gedicht fiel, mag damit zu tun gehabt haben, dass Roscher seit 1954 Redakteur der Zeitschrift *Neue deutsche Literatur* war, die dieses Gedicht, wie erwähnt, 1957 gedruckt hatte. Die Anthologie, die 1965 unter dem Titel *Tränen und Rosen. Krieg und Frieden in Gedichten aus fünf Jahrtausenden* im ostberliner Verlag der Nation erschien, kam opulent daher: Neben den Texten waren Graphiken bedeutender Künstlerinnen und Künstler von Dürer, Bosch und Chodowiecki bis zu Corinth, Dix und Picasso aufgenommen worden. Mit über 500 Seiten hatte der Herausgeber den vertretbaren Rahmen ausgereizt, um Zeugnisse der »bedeutenden Repräsentanten der Dichtkunst« mitzuteilen, in denen »mit der Waffe des Wortes dafür gestritten« wurde, »dem Krieg als einer Fortsetzung der Politik mit anderen Mittel Einhalt zu gebieten« und »einen Einblick in die Entwicklung des Friedensgedankens im Wandel der

¹²⁴ Ingeborg Bachmann an Hans Werner Henze, 29.? u. 30. August 1965, in: Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze, Briefe einer Freundschaft, hg. von Hans Höller. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze. München, Zürich 2004, S. 266.

¹²⁵ Ebd., S. 267.

¹²⁶ Sie »wäre sehr froh, wenn dieses Projekt zustande käme«, erwiderte Bachmann auf die diesbezügliche Anfrage. Ingeborg Bachmann an Ursula Püscher (Städtische Theater Karl-Marx-Stadt), 21. Juli 1965. ÖNB LIT Sign. 423/B245.

¹²⁷ Achim Roscher an Ingeborg Bachmann, 25. August 1965. ÖNB LIT Sign. 423/B1516/1-2.

Jahrhunderte«¹²⁸ zu geben. Die Anthologie erhielt die Auszeichnung als eines der »Schönsten Bücher des Jahres 1965« und 1967 die Möglichkeit zu einer 2., erweiterten und verbesserten Auflage. Die Anzeichen waren eindeutig: ein kulturpolitisch gefördertes und ambitioniertes Buchunternehmen. Texte von über 300 Autorinnen und Autoren hatte der Herausgeber ausgewählt, aufgeteilt in mehrere thematische und jeweils chronologisch geordnete Gruppen. Bachmanns Text stand unter den Zeilen Brechts, die diesem Textteil vorangestellt waren: »Das große Carthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten.«¹²⁹ Bei der Beiträger/innenzahl verbietet sich jede Namensauswahl, aber erwähnt werden soll, dass Peter Huchel mit dem Gedicht *Bericht des Pfarrers vom Untergang seiner Gemeinde* vertreten war,¹³⁰ eine seiner äußerst seltenen Gedichtdrucke nach seiner beruflichen und politischen Abkanzelung. Über den Gedichten ließ der Herausgeber neben den Namen der Verfasserin/des Verfassers das Herkunftsland setzen, bei den ostdeutschen »Deutschland/DDR«, bei den westdeutschen »Deutschland/BR«. Die Höhe des Honorars – »pro Gedicht nur DM-West 10,–«¹³¹ veranlasste Bachmann, von der neben *Freies Geleit* die Nachdichtung Giuseppe Ungarettis *Wache* aufgenommen wurde, zu der Bemerkung: »Das Honorar für das Gedicht brauchen Sie mir nicht zu überweisen, sondern ich bitte Sie, es für das Rote Kreuz einzuzahlen.«¹³² Ein wenig besser lag es mit der Honorierung des Henschelverlags, der Bachmann für den Abdruck ihres frühen Hörspiels *Die Zikaden* in einer Anthologie internationaler Hörspiele – in der Gesellschaft von u. a. Albert Camus, Heinrich Böll, Nathalie Sarraute, Friedrich Dürrenmatt, Günter Eich, Manfred Bieler und Dylan Thomas – immerhin 250,– DM-West anbot, was sie dankend mit Angabe ihrer Bankverbindung annahm.¹³³

Einer zunehmenden Quantität an Anfragen folgte, ebenfalls 1965, eine weitere. Sie bedeutete augenscheinlich eine neue Qualität des Interesses. Im Herbst

128 A.R.: Zu dieser Sammlung. In: Tränen und Rosen. Krieg und Frieden in Gedichten aus fünf Jahrtausenden, ausgewählt u. hg. von Achim Roscher, Berlin 1965, S. [507].

129 Ebd., S. [365].

130 Ebd., S. 317–318.

131 Achim Roscher an Ingeborg Bachmann, 25. August 1965.

132 Ingeborg Bachmann an Achim Roscher, 17. September 1965. ÖNB LIT Sign. 423/B377.

133 Siehe Henschelverlag Kunst und Gesellschaft an Ingeborg Bachmann, 9. September 1965 und Ingeborg Bachmanns Antwort vom 17. September 1965. Die Sammlung erschien unter dem Titel »Dialoge. Hörspiele« (hg. von Klaus Helbig u. Gerhard Jentzsch, Bachmanns Hörspiel hier: S. 263–301) im 2. Quartal 1966, die Auflagenhöhe betrug 10.000 Exemplare.

signalisierte der Aufbau-Verlag seine Absicht, einen Lyrikband von Bachmann herauszugeben. Günter Caspar hatte sich an den Piper Verlag mit der Bitte um Lizenzbewilligung gewandt und dieser bat die Dichterin um deren Einverständnis.

Vor einigen Tagen hat uns Herr Caspar einen Vorschlag für diese Auswahl zugeschickt, den ich Ihnen beigefügt zur Kenntnis und Entscheidung zuleite.

Die Auflage des Bandes soll 4.000 Exemplare betragen. Als Honorar werden die üblichen 10 % auf den vorgesehenen Ladenpreis von MDN 7.20 geboten. Da von ostzonaler Seite her eine Steuer von 25 % einbehalten wird, ist der effektive Erlös, der dann zwischen Ihnen und uns zu teilen ist, zwar niedriger, aber das ist leider eine Gegebenheit, an der wir nicht vorbei können. [...]¹³⁴

Wie sehr dem renommierten DDR-Verlag an dieser Ausgabe lag, bezeugt also eine konkrete Auswahlliste, mit der man unmittelbar auf Pipers positives Zeichen reagierte.¹³⁵ Diese Liste hatte der Verleger Klaus Piper im Gepäck, als er kurz danach Bachmann besuchte. Man ging sie gemeinsam durch, und Bachmann notierte Änderungswünsche, die sie in einem Schreiben Januar 1966 noch einmal schickte, ergänzt um den Kommentar: Sie lasse Caspar bitten, »die gestrichenen alten Gedichte doch möglichst durch neuere zu ersetzen.«¹³⁶ Im Nachlass befinden sich die beiden Listen. *Abschied von England* ist mit einem Fragezeichen und einem »fraglich« versehen, *Fall ab, Herz und Paris* mit einem »wünscht Fr. B nicht!« bzw. »nein!« und *Brief in zwei Fassungen* noch einmal mit »fraglich«. Entschieden sprach sie sich gegen *Dunkles zu sagen*¹³⁷ aus, das gar nicht auf der Liste stand. Dieses Kopfschütteln war leicht zu verkraften, denn im Gegenzuge willigte sie in den Druck eines Gedichtes ein, das bis dato

¹³⁴ Rudolf Klein (R. Piper & Co Verlag/Vertrieb) an Ingeborg Bachmann, 19. November 1965. ÖNP LIT Sign.: 423/B1979/319 / DLA Marbach. A: Piper, Reinhard Verlag, Verlagsarchiv. Korrespondenz Nr. Hs. 1998.0005.

¹³⁵ Diese Auswahlliste wurde dem Brief des Aufbau-Verlages vom 22. November 1965 beigelegt.

¹³⁶ Ingeborg Bachmann an Rudolf Klein, 18. Januar 1966. ÖNP LIT Sign.: 423/B1979/324 / DLA Marbach. A: Piper, Reinhard Verlag, Verlagsarchiv. Korrespondenz Nr. Hs. 1998.0005. Sie hatte befürchtet, dass es bei der Liste zu einer Verwechslung mit der für die tschechische Ausgabe, die Ludvík Kundera besorgte, gekommen sei.

¹³⁷ Vgl. Bachmanns Brief an den Verlag vom 13. März 1966. Ihre Begründung: »ich mag es nicht«. Sie sei bereit, »eventuell doch das Böhmen-Gedicht« herzugeben. SBPK. Aufbau-Verlagsarchiv. Autorenschriftwechsel 1964–1980, Nr. 1601.

ungedruckt war: *Böhmen liegt am Meer*. Erst Sommer 1966 veröffentlicht es das Programmheft des Festival di Spoleto.¹³⁸ Auf einem Nachlassblatt hatte Bachmann das Gedicht als »Geschenk« bezeichnet, »und ich habe es nur weiterzugeben an alle anderen, die nicht aufgeben zu hoffen auf das Land ihrer Verheißung«.¹³⁹ Zwar wisse sie, »daß ich das beste Gedicht vor eineinhalb Jahren geschrieben habe«, so 1965 in einem Brieffragment an Dr. Helmut Schulze, »aber bis heute habe ich es nicht einmal abdrucken lassen. So weit kommt es.«¹⁴⁰ Der Verfasser des Nachwortes, Klaus Schuhmann, Germanist der Leipziger Universität, ließ sich die Chance, auf den Erstdruck dieser poetischen Kostbarkeit zu verweisen, entgehen. Oder hatte er sie nicht bemerkt? War er zu sehr darauf bedacht, Bachmanns Schreiben aus den »Schrecken der jüngsten deutschen Geschichte«¹⁴¹ und dessen Fortwirken in der Gegenwart zu begründen? Vielleicht. Wie ein Jahrzehnt zuvor Hermlin zitierte er gleich zu Beginn die beiden »Sieben Jahre«-Strophen aus *Früher Mittag* und strich als Wesenszug dieses Dichters die »ethische Haltung« Bachmanns »als Mahnung und Warnung«¹⁴² heraus. Indem er diese Art des Schreibens von Hofmannsthal herleitete und die Schreibende »als Adeptin der positivistischen Philosopheme von Ernst Mach und Rudolf Carnap«¹⁴³ sah, die von »Veränderung«, nicht von »Fortschritt« im Gesellschaftlichen spricht, platzierte er sie in »die Grenzen der spätkapitalistischen Welt, in der sie lebt«¹⁴⁴ und die den zu monierenden Verzicht auf eine radikal neue Gesellschaft ein-, aber die poetische Wertschätzung nicht ausschloss. So nah das Nachwort diese Dichtung aus der deutschen Geschichte erklärte, so fern stand es ihm, Zweifel an der Herkunft der Dichterin und deren Denkungsart zu lassen: Österreich.¹⁴⁵ Hat Bachmann diesen Begleittext, der als verlagsstrategischer Geleitschutz durch kulturpolitisch vermintes Feld zu lesen ist, ge-

138 In: IX. Festival dei Due Mondi. 24 giugno – 17 luglio, S. 27.

139 Zit. nach: Ingeborg Bachmann, Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition u. Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main 1998, S. [119].

140 Ingeborg Bachmann an Dr. Helmut Schulze, undatiert (zugeordnet nach dem Brief vom 29. November 1965). In: Ingeborg Bachmann. »Malo oscuro«. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe. Hg. von Isolde Schifffermüller u. Gabrielle Pelloni. München, Berlin, Zürich 2017, S. 69.

141 Klaus Schuhmann: Nachwort [I]; In: Ingeborg Bachmann: Gedichte. Eine Auswahl. Berlin, Weimar 1966, S. 105.

142 Klaus Schuhmann: Nachwort [I], S. 106 u. 107.

143 Ebd., S. 109.

144 Ebd., S. 110.

145 Gleich auf der ersten Seite des Nachworts wird unmissverständlich zweimal von der »Österreicherin« gesprochen und später auf ihre österreichischen Lebensorte verwiesen.

kannt? Wohl nicht. Und wenn, hätte sie dessen funktionale Intention gebilligt und den undogmatischen, literaturgeschichtlich gebildeten und mit ihrem Werk vertrauten Darstellungston wertzuschätzen gewusst. Dass sie gegen den Verfasser keinen Groll hegte, belegt der Umstand, dass Bachmann zwei Jahre später (1968) auch der Veröffentlichung von *Das dreißigste Jahr* im selben Verlag und bei gleicher Gestaltung zustimmte, zu der ebenfalls Klaus Schuhmann das Nachwort beisteuerte.¹⁴⁶ Wieder unterließ er nicht, von der »gebürtige[n] Österreicherin« zu sprechen, zitierte gleich auf der ersten Nachwortseite aus dem Gedicht *Große Landschaft bei Wien* und fand in ihrer Dichtung »das Bild einer von Tod und Verfall gezeichneten Zivilisationswelt«, das »unverkennbare Züge österreichischer Geschichte und Kultur«¹⁴⁷ präge. Im Gegensatz zu seinem »Gedichte«-Nachwort attestierte Schuhmann – und das ist bemerkenswert – den Hörspielen und Erzählungen einen neuen Lebensentwurf, »der, wenn auch nur als Utopie definiert, die Grenzen der bürgerlichen Welt bereits überschritt.«¹⁴⁸ Das verleugnete einen marxistisch konnotierten Argumentationsraum nicht, vermeid aber ideologische Plattheit. Ihr ästhetisches Arbeiten wurde aus einem gesellschaftsanalytischen Bezug begriffen, und das auslegende Nacherzählen der Prosatexte tendierte, bei aller Vorsicht, zu einer Art Beweisführung. Am Ende jedoch löste sich diese Verengung auf, beinahe unvermittelt mit Bachmanns Blick in »ein imaginäres Land«.¹⁴⁹ Hatte der Lyrikband mit *Böhmen liegt am Meer* geendet, endete das Nachwort zu den Erzählungen – beziehungsreich und charakteristisch in Einem – mit den letzten vier Zeilen dieses Gedichtes:

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,
ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.¹⁵⁰

Ende Februar 1968 erreichte Bachmann ein Brief ihres Landsmannes Walter Felsenstein (1901–1975), Gründer und seitdem Intendant der Komischen Oper in Ostberlin, dessen bahnbrechenden Operninszenierungen Legenden schrieben, die ihn auch wieder an das Wiener Burgtheater und weitere maßstab-

¹⁴⁶ Weder auf der Haupt-, noch auf der Schmutztitelseite werden das Nachwort und sein Verfasser genannt.

¹⁴⁷ Klaus Schuhmann: Nachwort [II]. In: Ingeborg Bachmann: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. Berlin, Weimar 1968, S. 189.

¹⁴⁸ Ebd., S. 190.

¹⁴⁹ Ebd., S. 199.

¹⁵⁰ Ebd., S. [200].

setzende Bühnen Europas führten. Mit diesem Schreiben lud er Bachmann auf den 26. März 1968 zur Premiere von *Der Junge Lord* ein,¹⁵¹ den Joachim Herz (1924–2010), Operndirektor in Leipzig, an diesem Hause inszeniert hatte. Er wie auch Herz, der am 17. März 1968 einen über die Maßen launigen Lock- und Arbeitsbrief in die »Höhle des Löwens«¹⁵² (Anspielung auf Bachmann Adresse Via Bocca di Leone in Rom) schickte, dem anzumerken war, das er aus dem brodelnden Probenkessel kurz vor der Premiere kam, hatten ins Blaue hinein geschrieben. Über Bachmanns Situation in Rom, ihre Schreibschübe und -ängste, Beziehungsnöte und Drogensucht wussten sie nichts und konnten nichts wissen.

Als 1973 schließlich Bachmanns zweiter Prosaband – *Simultan* – nur ein Jahr nach seiner Veröffentlichung im Westen als Lizenzausgabe bei Aufbau erschien, verzichtete der Verlag auf ein Nachwort. Er beließ es bei »Anmerkungen« und einem knappen Klappentext, anreißend und etwas reißerisch die Erzählungen anblendend, sowie der politisch-plakativen Floskel: »Ingeborg Bachmann zeichnet Gestalten der spätbürgerlichen Welt, hier in Österreich angesiedelt, [...]«.¹⁵³ Und im selben Jahr brachte der Reclam Verlag in Leipzig die Erzählungen *Undine geht* heraus – mit einem Nachwort von Christa Wolf, mit deutlichem Fингерzeig auf »Berlin, Dezember 1966« datiert. Die DDR nach ihrer Gründung, in den fünfziger und sechziger Jahren war nie ein homogenes, statisches Gebilde gewesen. Wie auch anders. Das setzte sich in den siebziger Jahren (und bis zum ihrem Ende 1990) fort und hat die DDR-Rezeption Bachmanns geprägt. Bachmann markiere, heißt es bei Wolf, die »äußerste Position in der heutigen bürgerlichen Literatur, den Versuch, humanistische Werte gegenüber dem totalen Zerstörungstrieb der spätkapitalistischen Gesellschaft zu verteidigen.« Mit diesem Erzählen, »ernst und echt«, erhebe und erfülle die Autorin »den Anspruch auf Zeitgenossenschaft.«¹⁵⁴ Sieben Jahre lagen diese Sätze einer entschlossenen Annäherung zurück. Als sie gedruckt waren, hatte sich eine Anverwandlung, gleichermaßen ersehnt und gefürchtet, vollzogen.

¹⁵¹ Walter Felsenstein an Ingeborg Bachmann, 27. Februar 1968. ÖNB LIT Sign. 423/B1155/1.

¹⁵² Joachim Herz an Ingeborg Bachmann, 17. März 1968. ÖNB LIT Sign. 423/B1155/2. Herz suchte Bachmann dabei in die Deutungsdiskrepanzen um die Erscheinung der Titelfigur zu ziehen, in denen er eine Differenz zwischen Bachmann und Henze zu sehen glaubte (»Hamlet« – Henze, »Herr Affe« – Bachmann). Bachmann antwortete am 21. März 1968 abschlägig. ÖNB LIT Sign. 423/B210.

¹⁵³ Ingeborg Bachmann, *Simultan*. Neue Erzählungen. Berlin, Weimar 1973.

¹⁵⁴ Christa Wolf, *Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann*, in: Ingeborg Bachmann, *Undine geht. Erzählungen*. Leipzig 1973, S. [149].

Ich träume die entsetzlichsten Träume meines Lebens, in denen ich als Beobachter Zeuge unerhörter Folterungen bin und, was das schlimmste ist, in Gedanken vorwegnehme, was die Folternden anstellen werden, um an ihr Ziel zu gelangen. So nahe sind wir ihnen innerlich gekommen.¹⁵⁵

Der Brief, in dem diese Zeilen stehen, endete mit einer Frage: »Hast Du von dem gräßlichen Unfall der Ingeborg Bachmann gehört?« Der bald danach gemeldete Tod ließ die zweite Frage, ob man ihr wünschen könne, »daß sie überlebt«, hinfällig werden.

Von Bachmanns schwerem Sterben konnte Wolf aus der DDR-Tagespresse erfahren haben. Am 18. Oktober 1973 druckte das *Neue Deutschland. Organ des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands* eine Anzeige, sachlich und knapp. Die 47-jährige österreichische Schriftstellerin, bekannt geworden als »Lyrikerin, Erzählerin, Hörspielautorin und Nachdichterin« sei am Vortag in einem römischen Krankenhaus ihren vor drei Wochen erlittenen Brandverletzungen erlegen. Ergänzt wurde die Mitteilung durch den Hinweis auf die beiden im Aufbau-Verlag erschienenen Bände *Das dreißigste Jahr* und die Gedichtsammlung.¹⁵⁶ Ähnlich der Wortlaut in der *Jungen Welt. Organ des Zentralrats der FDJ*.¹⁵⁷ Ausführlicher und eigenwillig fiel der mit »S.« gezeichnete Nachruf »Ein Blatt für Ingeborg Bachmann« aus, den *Die Weltbühne* Ende Oktober 1973 veröffentlichte. Er zeigte sich vertraut mit dem Werk, poetisch wie poetologisch; nichts wirkt nachgeschrieben oder phrasenhaft. Er rühmte die Anfänge, in denen »die junge österreichische Dichterin« nicht »die damals fast obligate Melodei nach den Noten des Herrn Gottfried Benn« gepfiffen und ihre Dichtung freigehalten habe vom damaligen Modejargon und dessen »angestrengtem Engagement«. Mit dem Einwands »konservativ« oder »traditionell« sei ihr mancher Kritiker gekommen. Doch seien ihre Gedichte »illusionslos« gewesen und »in ihrer klaren lyrischen Intellektualität wirklich modern.« Im Weiteren zeichnete der Nachruf, Bachmann mehrfach zitierend,¹⁵⁸

¹⁵⁵ Christa Wolf an Stephan Hermlin, 7. Oktober 1973, in: *Man steht sehr bequem zwischen den Fronten. Christa Wolf. Briefe 1952–2011*, hg. von Sabine Wolf. Berlin 2016, S. 231–232.

¹⁵⁶ Rom (ADN): Ingeborg Bachmann in Rom gestorben, in: *Neues Deutschland*, Donnerstag, 18. Oktober 1973, S. 4.

¹⁵⁷ Rom: I. Bachmann verstorben, in: *Junge Welt*, Donnerstag, 18. Oktober 1973, S. 2. In der DDR sei Bachmann »u. a. bekannt durch den Erzählungsband ›Das 30. Jahr‹ [...].

¹⁵⁸ Mehrere Verse aus »Ausfahrt«, Kurzes aus »Alle Tage«, »Literatur als Poesie« und »Das dreißigste Jahr«. Siehe S.: Ein Blatt für Ingeborg Bachmann, in: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, 68. Jahrgang (XXVIII), Berlin,

das würdige Bild einer ruhelosen Wanderin von Land zu Land, die ihr poetisches Wort »mit dem menschlichen Streben nach Glück in Einklang zu bringen« suchte. Sie habe sich in ihrem Schreiben »gegen Gewohnheit schlimmen banalen Lebens« entschieden, und – eine Wendung in *Das dreißigste Jahr* aufgreifend – gegen »alte schimpfliche Ordnungen«. Politischer wurde es nicht, platt parteipolitisch schon gar nicht. Zum »Kampf« habe Bachmann sich bekannt und »zur Bewährung«. Am Ende wurde Rom als ihr »Schlüsselwort und poetischer Ort« beschworen. In der Stadt, die sie sehen und leben gelehrt habe,¹⁵⁹ sei die Dichterin »einen grauenvollen, einen sinnlosen Tod« gestorben.¹⁶⁰ Gerne wüsste man, wer der Verfasser – oder die Verfasserin? – dieses Gedenkblattes war. Wie »die DDR«, aufs Ganze gesehen, Bachmann wohlwollend begegnete, so auch diese fast mit Wärme verfasste Würdigung in der *Weltbühne*.

Christa Wolf reagierte auf diesen Tod wie ein paar Jahre zuvor die Verstorbene reagierte hatte, als sie vom Tod ihrer Lebensliebe Paul Celan erfahren hatte. Wolf nahm in das achte Kapitel ihres entstehenden Romans *Kindheitsmuster* Sätze von Bachmann auf, »die ich selbst gerne geschrieben hätte«,¹⁶¹ rahmte es mit einem namentlich ausgewiesenen Motto-Zitat und stellte an dessen Ende, ohne Verweis, den Vers »Nichts Schöneres unter der Sonne, als unter der Sonne zu sein.«¹⁶² Mit dem Tod Ingeborg Bachmanns begann ihre literarische Rezeption in der DDR, spätestens dann. Und mit ihm vollzog sich beinahe zeitgleich eine poetologische Wende bei Christa Wolf, die sie in den Umkreis feministischer Diskurse führen sollte und sich in den *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* mit bekennendem Bachmann-Bezug niederschlug. Das aber ist schon ein anderes Kapitel.¹⁶³

30. Oktober 1973, Heft 44, S. 1406–1407. Am Rande: Im Inhaltsverzeichnis auf S. 1377 war dieser wie weitere Texte unter »Bemerkungen« subsumiert und unauffindbar gemacht.

¹⁵⁹ In einem späten Interview, nach ihrem Rom befragt, antwortete Bachmann: »Ich habe hier leben gelernt.«, in: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. Ein Porträt von Gerda Haller. Mit einem Nachwort von Hans Höller. Salzburg 2004, S. 29.

¹⁶⁰ S.: Ein Blatt für Ingeborg Bachmann, in: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft, 68. Jahrgang (XXVIII), Berlin, 30. Oktober 1973, Heft 44, S. 1406–1407. Nach »Tod«, dem letzten Wort des Nachrufs, brachte die Redaktion eine Fußnote an: »Im Bett eine Zigarette rauchend, schlief sie ein und erlag in der Klinik den schweren Verbrennungen.« (S. 1407).

¹⁶¹ Christa Wolf an Sigrid Bauschinger, 19. Juni 1974, in: Christa Wolf. Briefe 1952–2011, S. 246.

¹⁶² »An die Sonne«, in: Ingeborg Bachmann, Anrufung des großen Bären. München 1956, S. 70.

¹⁶³ Vgl. dazu u. a. Sigrid Töpelmann, Zur Rezeption Ingeborg Bachmanns in der DDR.

YVONNE ZIMMERMANN

AUTOSOZIOBIOGRAPHIE –
ZU DEN GRENZEN EINES GATTUNGSBEGRIFFS

Abstracts

Der Aufsatz rekonstruiert die Herkunft des Begriffs »Autosozиobiographie« und sieht die aktuelle Forschung zu autosozиobiographisch gelesenen deutschsprachigen Texten. Als zentrale Textsortenmerkmale werden autobiographische Gebundenheit, der Klassenwechsel der Erzählfürfigur und die Anbindung an soziologische Wissensbestände ausgemacht. Eine kritische Diskussion dieser Merkmale macht deutlich, dass sie das Gattungsfeld unnötig verengen. Zugleich werden der Gattung Texte zugerechnet, die konträr zur Begriffsherkunft und diesen Merkmalen stehen. Der Aufsatz plädiert daher für eine Eingrenzung des Gattungsbegriffs auf autobiographisch gebundene Texte mit expliziter oder impliziter soziologischer Aussageintention.

The article reconstructs the origin of the term »autosociobiography« and analyses current research on autosociobiographically read texts written in German. It identifies the key characteristics of the genre as autobiographical ties, the narrator's change of class and the connection to sociological knowledge. A critical discussion of these characteristics reveals that they unnecessarily narrow the field of this genre. At the same time, texts are associated with the genre that are in fact contrary to the origin of the term and its characteristics. The article therefore argues in favour of limiting the genre to autobiographical texts with an explicit or implicit sociological intention.

Es ist bekannt, dass die Herkunft des Terminus »Autosozиobiographie« auf Annie Ernaux zurückgeht. Im 2003 veröffentlichten schriftlichen Austausch mit dem französisch-mexikanischen Schriftsteller Frédéric-Yves Jeannet bezeichnete sie ihre vom Gesprächspartner zunächst als »récits autobiographiques« eingeordneten Werke als Reaktion darauf als »moins biographiques que auto-socio-biographiques«.¹ Zu diesem Zeitpunkt gab es noch keine Anzeichen dafür, dass sich dieser Terminus als Gattungsbezeichnung durchsetzen würde, auch weil noch andere mögliche Begriffe zur Disposition standen. So sagte sie etwa zur gleichen Zeit, dass Pierre Bourdieu »Idee der ›unpersönlichen Bekenntnisse‹ [...] ihr eigenes Schreiben am besten definiere«.² Und wenige Jahre später fin-

1 Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris 2003, S. 22 f. Sie bezieht sich an dieser Stelle explizit auf »*La place, Une femme, La honte et en partie L'événement*« (S. 23).

2 Sarah Carlotta Hechler, Zwischen Autobiographie und Autosozioanalyse. Zur Verbindung von Annie Ernaux' autosozиobiographischen Erzählungen mit Pierre Bourdieus

den wir auf dem Klappentext von Ernaux' *Les années* (2008) etwa die Erläuterung, es handle sich um »une forme nouvelle d'autobiographie, impersonnelle et collective«.³ Auch der als vermeintlicher Gattungsbegründer gefeierte Didier Eribon,⁴ der bereits in *Rückkehr nach Reims* (2009) vielfach auf Ernaux' Texte verweist, kennt oder übernimmt ihren Vorschlag nicht, bezeichnet sein eigenes Schreiben vielmehr in Anbindung an Bourdieu als »Autosozioanalyse«.⁵ Dass sich inzwischen der Gattungsbegriff Autosoziobiographie durchgesetzt hat, geht auf die Perspektive einer soziologisch interessierten Philosophin zurück, nämlich auf Chantal Jaquet. In ihrem umfangreichen Essay zur Sozialfigur des *transclasse* erinnert sie 2014 an Ernaux' Variation des Autobiographie-Begriffs und verwendet ihn fortan als Genrebegriff für autobiographisch gebundene Aufstiegserzählungen, denen sie dann auch die Texte von Ernaux und Eribon zuordnet.⁶ Daneben, das sei hier schon angemerkt, stützt sie ihre Thesen zu den Funktionsweisen sozialer (Nicht-)Reproduktion und zum*r Klassenübergänger*in auch auf fiktionale Texte, denn »[d]ie Philosophie kann in der Tat der Literatur nicht entbehren, die ihr ein Feld von Erfahrungen und Hypothesen liefert, von deren Reichtum und deren Richtigkeit sie sich allzuoft keine klaren Vorstellungen macht«.⁷ In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft verbrei-

Soziologie, in: Autosoziobiographie. Poetik und Politik, hg. v. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Berlin, Heidelberg 2022, S. 17–41, hier S. 17.

³ Vgl. den Klappentext von Annie Ernaux, *Les Années*, Paris 2008. Auf den Begriff der »kollektiven Autobiographie« bezieht sich auch später noch die Forschung, vgl. etwa Daniel Weidner, *Chronik und kollektive Autobiographie. Schreibweisen der Gegenwart* bei Alexander Kluge, Rainald Goetz und Annie Ernaux, in: *Weimarer Beiträge* 66 (2020), H. 4, S. 527–543.

⁴ Zur Erfolgsgeschichte von Eribon – und mit ihm Édouard Louis, Geoffroy de Lagasnerie und Annie Ernaux – im deutschen Sprachraum seit 2015 vgl. Gregor Schuh, Erfolgsmodell Autosoziobiographie? Didier Eribons literarische Erben in Deutschland (Daniela Dröscher und Christian Baron), in: *Lendemains: Études Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung* 45 (2020), S. 51–63, S. 51 f.

⁵ Didier Eribon, *Gesellschaft als Urteil. Klassen, Identitäten, Wege*, aus d. Franz. v. Tobias Haberkorn, Berlin 2017, S. 20. Vgl. zu Bourdieus Nutzung des Begriffs Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000–2001*, Paris 2001, S. 184. Philipp Lammers und Marcus Twellmann haben darauf aufmerksam gemacht, dass in Frankreich diverse Textsortenbeschreibungen wie »récit de filiation (filiation narratives), socioanalyses, or récit de transfuge (class defector narratives)« zirkulieren, vgl. Philipp Lammers und Marcus Twellmann, *Autosociobiography. A Travelling Form*, in: *Comparative Critical Studies* 20 (2023), H. 1, S. 47–68, hier S. 48.

⁶ Chantal Jaquet, *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*, mit einem Nachwort v. Carlos Spoerhase, aus d. Franz. v. Horst Brühmann, Konstanz 2018, S. 26.

⁷ Chantal Jaquet, *Zwischen den Klassen*, S. 25.

tete sich der Begriff im Anschluss an Horst Brühmanns Übersetzung von Jaquets Essay 2018 sowie Carlos Spoerhases wiederholte Besprechung dessen. Er schrieb nicht nur das Nachwort zur Brühmann-Übersetzung, sondern explizierte ihren Ansatz auch in seinem gattungskonstituierenden Aufsatz *Politik der Form*, der etwa zeitgleich im *Merkur* erschien und in dem er den Begriff für autobiographische Aufstiegserzählungen übernimmt.⁸

Autosozиobiographien haben seither nicht nur in der deutschsprachigen Literaturlandschaft Konjunktur, sie sind auch ein beliebter Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft geworden. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Häufung von Tagungen, Workshops und Sommerakademien, die sich bis dato der neuen Gattung widmen.⁹ Nach Spoerhases Aufsatz im *Merkur*, der sich der Natur der Sache nach noch auf französische und US-amerikanische Texte bezog,¹⁰ haben sich zahlreiche Literaturwissenschaftler*innen mit den deutschsprachigen Ausprägungen der Gattung befasst. Hervorzuheben sind zwei Publikationen: Während die Zeitschrift *Lendemains* in einem Themenband mit dem Titel *Transfuge, transfert, traduction: la réception de Didier Eribon dans les pays germanophones* 2020 den Fokus auf die reproduktive Aneignung deutschsprachiger Autor*innen lenkte, unternahm der von Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel herausgegebene Sammelband *Autosozиobiographie. Poetik und Politik* (2022)¹¹ den Versuch, die Gattung vor dem Hintergrund der inzwischen publizierten Texte als offen, breit und international zu beschreiben.

- 8 Carlos Spoerhase, Politik der Form. Autosozиobiografie als Gesellschaftsanalyse, in: *Merkur* 71 (2017), H. 818, S. 27–37, in dem Spoerhase auf vier Seiten Jaquets Essay rekapituliert.
- 9 Vom 24. bis 27. Juli 2022 richtete das Fritz-Hüser-Institut für Literatur und Kultur der Arbeitswelt in Dortmund eine Sommerakademie zur Gattung aus, bei der sich die Leiterin des Instituts, Juditha Balint, sowie Lilla Balint, Eva Blome und Anja Lemke als Mentorinnen engagierten (Ausschreibung: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-134285> (30.1.2025)); vom 23. bis 25. März 2023 fand an der FU Berlin der interdisziplinäre Workshop *Autosociobiography. Global Entanglements of a Literary Phenomenon* statt; vgl. den Tagungsbericht von Mrunmayee Sathye, Autosozиobiografie als transkulturelle Form, 2023, <https://literaturwissenschaft-berlin.de/autosozиobiografie-als-transkulturelle-form/> (30.1.2025); am 2. und 3. November 2023 organisierten Lydia Rammerstorfer, Fabienne Steeger, Haimo Stiemer und Norbert Christian Wolf den Workshop *Autosozиobiographie und Bourdieu* in Wien (Ausschreibungstext: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-133381> (30.1.2025)).
- 10 Er behandelt v. a. ausführlich J. D. Vances *Hillbilly Elegy* (2016), betont aber schon, dass man von einer internationalen Gattung sprechen muss.
- 11 Der Sammelband geht auf einen Workshop zurück, der im Oktober 2020 stattfand (<https://www.literature.uni-konstanz.de/germanistik/aktuelles/aesthetik-und-gesellschaft-annacherung-an-die-autosozиobiographie/> (30.1.2025)).

Sichtet man die Forschung, wird deutlich, dass die Vorstellungen von dem, was eine Autosozиobiographie ausmacht, stark variieren, die Gattungsgrenzen schwer abzustecken sind. Je nachdem, welche Gattungskriterien als paradigmatisch betrachtet werden, verändert sich die Perspektive auf das Korpus. Versteht man eine Autosozиobiographie wie Ernaux als autobiographischen Text, der auf soziologische oder kollektive Aussagen zielt, lässt sich der Begriff problemlos auch auf ältere Texte applizieren.¹² Marcus Twellmann untersucht etwa die autobiographische Schrift von 1868/69 des aus einem bäuerlichen Milieu stammenden Schriftstellers Franz Michael Felders auf ihren autosozиobiographischen Gehalt.¹³ Setzt man wie Jaquet Klassenwechsel ins Zentrum des Interesses, versteht man die Gattung mit Eva Blome vielleicht eher als »ein hybride[s] literarische[s] Genre[], in dem sich Bildungsgeschichten mit soziologischen Gegenwartsdiagnosen verknüpfen«.¹⁴ In diesem Sinne wurde bereits mehrfach Karin Strucks inzwischen als Autofiktion eingeordneter Debütroman *Klassenliebe* (1973) einer autosozиobiographischen Relektüre unterzogen.¹⁵

Blickt man stärker auf die Entwicklungen des deutschsprachigen Literaturmarkts der letzten Jahre, lässt sich mit Christina Ernst von einem »Eribon-Genre«¹⁶ sprechen, auch wenn die Texte formal nicht nur an Eribon anschließen. Gemeint sind autobiographisch gebundene oder autofiktionale Texte, »die Arbeiter*innenklassenherkunft als autobiographische Erzählung mit Blick auf die sozialen Gegebenheiten verhandeln und sich dieser Herkunft in einer retrospektiven, schreibenden ›Rückkehr‹ – wobei die Rückkehr zumeist auch Plot der Erzählung ist – (wieder)annähert.«¹⁷ Dank der zahlreichen Übersetzungen des Suhrkamp-Verlags wird seit 2017 auch den Texten Édouard Louis' oder Er-

¹² Vgl. Philipp Lammers und Markus Twellmann, Autosociobiography, S. 47–68. Die internationale Perspektive, die die beiden einnehmen, will und kann ich in diesem Aufsatz nicht leisten.

¹³ Marcus Twellmann, Franz Michael Felder: *Aus meinem Leben*. Autofiktion, Auto-soziobiografie, Autoethnografie, in: IASL 47 (2022), H. 2, S. 480–514.

¹⁴ Eva Blome, Ungleiche Verhältnisse. Bildungsgeschichten als literarische Soziologie, Göttingen 2025, S. 14.

¹⁵ Eva Blome, Formlos. Zur Gegenwart sozialer Desintegration in Karin Strucks *Klassenliebe* (1973), in: Autobiographie. Poetik und Politik, hg. v. ders., Philipp Lammers und Sarah Seidel, Berlin 2022, S. 211–233; Christoph Schaub, Autosozиobiographisches und autofiktionales Schreiben über Klasse in Didier Eribons *Retour à Reims*, Daniela Dröschers *Zeige deine Klasse* und Karin Strucks *Klassenliebe*, in: Lendemains: Études Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung 45 (2020), S. 64–76; Eva Blome, Ungleiche Verhältnisse, S. 287–315.

¹⁶ Christina Ernst, »Arbeiterkinderliteratur« nach Eribon. Autosozиobiographie in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, in: Lendemains: Études Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung 45 (2020), S. 77–91.

¹⁷ Christina Ernst, »Arbeiterkinderliteratur« nach Eribon, S. 79.

naux' eine »Katalysatorfunktion«¹⁸ für den deutschsprachigen Literaturmarkt zugeschrieben. Mit Titeln wie *Zeige deine Klasse* (2018), *Ein Mann seiner Klasse* (2020) und *Klassenbeste* (2022), die sichtbar den aufkommenden Klassendiskurs im deutschsprachigen Raum betonen, setzen soziologisch informierte Autor*innen wie Daniela Dröscher, Christian Baron und Marlen Hobrack in autobiographischen Berichten ihren Klassenwechsel in den Fokus. Inzwischen sind zahlreiche Texte erschienen, die autobiographisch gebunden, autofiktional spielerisch oder fiktional, mit Gattungsbezeichnung ›Roman‹ oder ohne, rein erzählend oder gar in Form einer Graphic Novel an die Gattungserwartungen anknüpfen, von Herkunft aus den ›unteren‹ sozialen Klassen berichten, erschweren oder (teils) verwehrte Bildungsaufstiege thematisieren und soziologisch informiert sowie mit engagierter Absicht vom Leben von Armutsbetroffenen und sozial ›Abgehängten‹ berichten oder auch Klassenaufstiege als transgenerationelles Thema verstehen und aus der zweiten Generation von Aufsteigerfamilien berichten. Sie alle schwimmen im Fahrwasser des konjunkturellen Trends um Autosozиobiographien und werden teils als solche bezeichnet. Handelt es sich aber um Texte einer ›Gattung‹?

Wenn Julika Griem 2022 schreibt, »dass autosozиobiographisches Schreiben bereits jetzt ein wesentlich vielfältigeres Phänomen darstellt[,] als eine punktuell verengende Rezeption es suggeriert«, und wir »mit einem wachsenden und schwer zu definierenden Korpus« umzugehen hätten,¹⁹ dann stellt sich zunehmend die Frage, welche Kriterien wir als gattungskonstitutiv annehmen sollten. Wie viel haben die Texte noch mit autobiographischen Zugängen zu tun? Muss in einer Autosozиobiographie ein erfolgreicher Klassenwechsel vorliegen? In den Gattungsdefinitionen werden drei Kriterien immer wieder genannt: die autobiographische Gebundenheit, die rückbesinnende Herkunfts- bzw. Aufstiegserzählung und die explizite oder implizite Anbindung an soziologische Theorien.²⁰ Der vorliegende Text will diese Kriterien auf den Prüfstand stellen und diskutieren, wie gut sich der Begriff Autosozиobiographie für die darunter subsumierten Texte eignet.

18 Gregor Schuh, Erfolgsmodell Autosozиobiographie?, S. 53.

19 Julika Griem, Klassenziel Einzelwertung? Zum kollektiven Spielraum autosozиobiographischen Schreibens in *Aufprall* und den *Ferrante Letters*, in: Autosozиobiographie. Poetik und Politik, hg. v. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Berlin, Heidelberg 2022, S. 143–165, S. 143.

20 Auf das Thema des Generationenkonflikts, das Eva Blome in ihrem ersten Aufsatz als bedeutsames Thema hervorhebt, gehe ich hier nicht ein, weil es in der weiteren Forschung nicht als zentrales Gattungskriterium besprochen wurde. Vgl. Eva Blome, Rückkehr zur Herkunft. Autosozиobiografien erzählen von der Klassengesellschaft, in: DVjs 94 (2020), S. 541–571, hier S. 549–552.

Autobiographische Gebundenheit

Obgleich sie gerade dem autobiographischen Schreiben ein hohes literarisches Potential zuschreibt, wollte bereits Annie Ernaux ihre Texte nicht mit einer Lektürepraxis verbunden wissen, die dem Autobiographischen grundsätzlich innewohnt: den oder die Protagonist*in als zentrales *Sujet* zu verstehen. Vielmehr geht es ihr wie Pierre Bourdieu, dessen *Ein soziologischer Selbstversuch* (2002) Franz Schultheis im Nachwort als »Anti-Autobiographie«²¹ bezeichnet und der ja selbst von »Autosozioanalyse« spricht, darum, das Ich als ›objektivierende‹ und ›distanzierte‹ Beobachterin von gesellschaftlichen Strukturen in Stellung zu bringen.²² Mit der Betonung des Analytischen in Bourdieus Terminus wird ver deutlicht, dass die Autor*innen in den Erzählungen einen »Anspruch auf Gesellschaftsanalyse«²³ erheben. Hier wird weniger ein autobiographischer als ein soziokultureller oder gar sozialpolitischer Pakt zwischen Autor*in und Leser*in angesprochen: Was in den Texten präsentiert und kritisiert wird, soll dem aktuellen Stand der sozialwissenschaftlichen Erkenntnisse oder wenigstens den als wahr empfundenen Gegebenheiten der Gesellschaft entsprechen. Die Texte stehen von Beginn an also in einer gewissen Spannung zwischen exemplarischer Ich-Erzählung und klassenanalytischem Aufklärungsnarrativ. In Bezug auf ihren ersten Text dieser Art, *La place* (1983), schreibt Ernaux: »[D]e ne pas trahir«, sei es notwendig gewesen, »de reconstituer la réalité de cette vie des faits précis, à travers les paroles entendues«.²⁴ Damit wird autobiographische Zeugenschaft im Sinne eines Wahrheitsversprechens zu einem zentralen Motiv einer Literatur, die ein soziales Feld bearbeitet, das literarisch zuvor nur selten bearbeitet

21 Franz Schultheis, Nachwort, in: Pierre Bourdieu, Ein soziologischer Selbstversuch, aus d. Franz. v. Stephan Egger, 1. Aufl. 2002, Frankfurt a. M. 2019, S. 133–151, hier S. 151.

22 Ernaux etwa schreibt: »La seule écriture que je sentais juste était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé.« Ernaux, L'écriture comme un couteau, S. 34. Zur »teilnehmenden Objektivierung« bei Bourdieu vgl. Heribert Tommek, Rückkehr zur Klasse. Soziologisierte Gegenwartsliteratur in Frankreich und Deutschland (Eribon, Ernaux, Ohde und Baron), in: »Die drei Kulturen« reloaded. Neue Perspektiven auf einen Klassiker der Literatursoziologie, hg. v. Christine Magerski und Christian Steuerwald, Wiesbaden 2024, S. 105–122, hier S. 107. Zur Spannung zwischen Objektivitätsbestreben und singulärer Erzählung vgl. auch Carolin Amlinger, Literatur als Soziologie. Autofiktion, soziale Tat sachen und soziologische Erkenntnis, in: Autosoziobiographie. Poetik und Politik, hg. v. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Berlin, Heidelberg 2022, S. 43–65, S. 45 f.

23 Eva Blome, Rückkehr zur Herkunft, S. 548.

24 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, S. 33 f. [Hervorhebung im Original]

wurde.²⁵ Die Literaturwissenschaft kennt solche Phänomene etwa aus der frühen Literatur von Arbeitsmigrant*innen in der Bundesrepublik Deutschland, die von ihren Hauptakteuren anfänglich noch als »Literatur der Betroffenheit«²⁶ bezeichnet wurde. Auch die deutschsprachige Arbeiter*innenliteratur setzt, sofern Arbeiter*innen selbst schreiben, mit autobiographischem Schreiben ein.²⁷

David Prinz hat jüngst das autosoziobiographische Schreiben als Form einer »ethischen Praxis«²⁸ bestimmt, die in Anlehnung »an die Denk- und Schreibtradition Michel Foucaults«²⁹ die *parrhesia*, das ›Wahrsprechen‹, als zentrales *movens* der »autobiographischen Selbstanalyse«³⁰ annimmt. In seinen Ausführungen verweist er darauf, dass sich Ernaux und Eribon mehrfach von fiktionalem Schreiben abgegrenzt haben und ihre Texte auch nicht als Autofiktion verstanden wissen wollten.³¹ Für sie hat das Sezieren des eigenen Ichs eine zentrale Funktion: Die dadurch erreichte Authentizität dient dem engagiert geschriebenen Text, die gesellschaftliche Relevanz der zunächst unbedeutenden individuellen Erzählung zu untermauern, das Individuelle damit als kollektives Phänomen zu beschreiben. Im Diskursraum, in dem diese Texte entstanden, scheint dies plausibel zu sein. Zu fragen wäre allerdings, ob und wie sich in einem sich verändernden Diskurs über abgehängte Klassen und ungleiche Bildungschancen diese Grenzen verschoben haben. So hat bereits Christina Ernst 2020 überzeugend vorgebracht, dass die deutschsprachigen Ausprägungen nur mit einem sehr weiten Begriff von Autofiktion ins Gattungsspektrum eingeordnet werden können:

25 Vgl. hierzu auch Raffael Hiden, Gesellschaftszeugen. Autofiktionale Formexperimente der Gegenwart, in: *undercurrents. Forum für linke Literaturwissenschaft* 16 (2021), S. 23–26.

26 Vgl. den programmatischen Aufsatz von Franco Biondi, Rafik Schami (unter Mitarbeit von Jusuf Naoum und Suleman Taufiq), Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur, in: *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, hg. v. Christian Schaffernicht, Fischerhude 1981, S. 124–136, von dem sich die Autoren wenige Jahre später wieder distanziert haben. Die Literatur von Arbeitsmigrant*innen der 1970er und 1980er Jahre ist geprägt von kürzeren und längeren autobiographischen Erzählungen.

27 Vgl. hierzu Beke Sinjen, Prosa der Verhältnisse. Die Entdeckung der Erzählliteratur durch die Arbeiterbewegung (1863–1906), Essen 2015, S. 243–337.

28 David Prinz, Ein epistemologischer Selbstversuch. Konturen einer Praxeologie der Autosoziobiographie, in: *Doing genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*, hg. v. Angela Gencarelli, Berlin, Boston 2024, S. 45–67, S. 46.

29 David Prinz, Ein epistemologischer Selbstversuch, S. 50.

30 Ebd., S. 47.

31 Ebd., S. 49 f.

Ob die Texte als ›autobiographisch‹ im engeren Sinne, also als faktuale Wirklichkeitsdarstellung gesetzt sind oder ob sie vielmehr auf Fiktionalisierungsstrategien zurückgreifen, ist dabei zweitrangig. Mit dem Selbstverständnis der (französischsprachigen) Autosozиobiographie teilt die Autofiktion ihre Abwehrhaltung zur Autobiographie als etabliertem Genre (cf. Haas 2019). Hier soll nicht die Authentizität eines personalen Autor*innen-Ichs konstruiert, sondern soziale Wirklichkeit dargestellt werden.³²

Die Aufweichung des Autobiographischen hängt demnach wesentlich mit der Gattungsentwicklung zusammen. Wenn die Texte französischer Autor*innen in Deutschland als bekannte Prätexte vorausgesetzt werden, können sich die ihnen nachfolgenden deutschsprachigen Autor*innen in unterschiedlicher Weise vom Muster entfernen. Wir haben es daher mit einem, teils auch diachron verlaufenden, Spannungsgeflecht des Autobiographischen zu tun, das am einen Pol die Exemplarität der eigenen Lebensgeschichte notwendigerweise argumentativ einsetzt, am anderen Pol das fiktionale Spiel mit autobiographischer Gebundenheit beziehungsweise der vagen Vorstellung von Autofiktion lediglich noch als Alibi-Funktion nutzt, um an die Textsorte Autosozиobiographie anzuschließen. In Christian Barons Schreiben finden wir eine Bewegung vom einen Pol zum anderen. Von einer journalistischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit klassistischen Gesellschaftsstrukturen kommend, beginnt er durch Eribon-, später auch Ernaux- und Louis-Lektüren, autosozиobiographisch zu schreiben und seine eigenen Lebenserfahrungen auszuwerten.³³ Seine erste Autosozиobiographie *Proleten, Pöbel, Parasiten* (2016) steht noch ganz im Zeichen von Eribon, *Zeige deine Klasse* (2020) weist bereits eine Fiktionalisierung auf, die auch als Ernaux-Stil beschrieben wurde.³⁴ Sein letzter Roman *Schön ist die Nacht* (2022) berichtet vom Leben der Großväter und nutzt damit zwar auch noch die Familiengeschichte, kann aber im eigentlichen Sinn nicht mehr dem Autobiographischen zugeschrieben werden.

Blickt man auf die Grenze des Faktuellen zum Fiktionalen, finden sich autofiktionale Verwirrspiele der Autor*innen oder Verlage, die arglose Umdeutungen von Rezipient*innen hervorrufen. Deniz Ohde etwa erzeugt in ihrem Debütroman *Streulicht* (2020) geradezu Leerstellen, die Leser*innen dazu verführen,

³² Christina Ernst, »Arbeiterkinderliteratur« nach Eribon, S. 78. Im Text verweist sie auf Claude Haas, *Vom Untergang der Autobiographie im Strudel der Autofiktion. Oder: Realität heute*, in: *Texte zur Kunst* 115 (2019), S. 79–91.

³³ Vgl. Yvonne Zimmermann, »Das ›Ich‹ [...] als plastisches Beispiel«. Christian Barons Formen autosozиobiographischen Schreibens, in: *Weimarer Beiträge* 70 (2024), H. 3, S. 421–438.

³⁴ Gregor Schuh, *Erfolgsmodell Autosozиobiographie?*, S. 53.

ren, den Text autobiographisch zu deuten. Dies betrifft den Namen und den industriellen Herkunftsor, die mit Anspielungen und Umschreibungen auf Deniz (Ohde) und Höchst übertragen werden können.³⁵ Auch die migrantische Herkunft der Hauptfigur scheint mit der der Autorin zu korrelieren, auch wenn im echten Leben der Vater, nicht die Mutter der Autorin aus der Türkei kommt. Solche innertextuellen Hinweise verbürgen ebenso wie fürs Fernsehen inszenierte Spaziergänge der Autorin durch ihren Herkunftsor³⁶ eine autobiographische Grundierung des Erzählten, die einige Leser*innen gerne übernehmen.³⁷ Da der Roman darüber hinaus viele Merkmale autofiktionaler autosoziobiographischer Texte aufgreift, wird er auch von einigen Literaturwissenschaftler*innen problemlos der Gattung zugeordnet.³⁸ Andere, wie Philipp Böttcher, erkennen zwar die autosoziobiographische Architextualität an, verwehren aber gerade wegen der fehlenden autobiographischen Ausprägung die Zuordnung zu dieser Gattung. Er liest den Text deshalb als »genrekritische[n] wie -reflexive[n] ›Bildungsroman‹«³⁹ beziehungsweise »postmigrantische[n] Ungleichheitsroman, der sich in das Erzählmuster der ›Klassenreise‹ fügt«,⁴⁰ und bringt damit interessante Hinweise auf andere Gattungsformen in die Diskussion ein. Liest man die gängigen Autosoziobiographien nämlich unter der Folie des Bildungsromans, zeigt sich nicht nur, dass sie sich von diesem durch ihre nachträglich re-

35 In Bezug auf den Namen liest man im Text etwa: »Sie [die Mutter] buchstabierte mir nur meinen Namen, der außerhalb der Wohnung einen anderen Klang hatte als drinnen, den sie draußen mit langem I aussprach [...], womit sie – nimmt man den Autornamen Deniz – eine in Deutschland verbreitete französische Aussprache (Denise) andeutet. Deniz Ohde, Streulicht, Berlin 2020, S. 35. Zu den Beschreibungen des Herkunftsors der Protagonistin vgl. Philipp Böttcher, Ewig Peripherie? Raumdarstellung, Postmigrationserfahrungen und Gesellschaftsdiagnose in Deniz Ohdes *Streulicht*, in: IASL 48 (2023), H. 2, S. 481–506, S. 483 f.

36 Vgl. Deutsche Welle, Deutscher Buchpreis 2020. Shortlist-Portrait Deniz Ohde, 6.10.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=EVVZTQkQVA8> (30.1.2025).

37 Ein besonders schöner Fall etwa ist die Buchvorstellung des Romans der Evangelischen Kirchengemeinde Liederbach, wo die Rezensentin den Text ohne jeglichen Zweifel autobiographisch liest und mit dieser Annahme Umdeutungen vornimmt, <https://www.youtube.com/watch?v=krlIkQlMD-Ws> (30.1.2025). Aber auch Ingo Eisenbeiß spricht im Deutschlandfunk von einer »offenbar autobiografische[n] Erzählerin«, Ingo Eisenbeiß, Deniz Ohde: *Streulicht. Langer Weg ins Licht*, in: Deutschlandfunk, 18.8.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/deniz-ohde-streulicht-langer-weg-ins-licht-100.html> (30.1.2025).

38 Vgl. etwa Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Zur Poetik und Politik der Autosoziobiographie. Eine Einführung, in: Autosoziobiographie. Poetik und Politik, hg. v. dens., Berlin, Heidelberg 2022, S. 1–13, S. 4; Carolin Amlinger, Literatur als Soziologie, S. 56; Gregor Schuh, Erfolgsmodell Autosoziobiographie?, S. 53.

39 Philipp Böttcher, Ewig Peripherie?, S. 482.

40 Ebd., S. 483.

konstruierte Erzählung des Bildungswegs abgrenzen,⁴¹ die narrativen Akzente liegen geradezu dem Gattungsmuster Bildungsroman widersprechend im Nachzeichnen des Scheiterns, des Nicht-Ankommens, des Infrage-Stellens des Bildungsversprechens.

Gänzlich den autobiographischen Bezug gibt dann Bov Bjergs Roman *Serpentinien* (2020) auf.⁴² Hier ergibt sich der intendierte Bezug zum autosozio-biographischen Genre durch eine intertextuelle Anknüpfung an Eribon,⁴³ das Motiv des Bildungsaufstiegs, die Rückkehr der Erzählfigur an den Herkunfts-ort sowie die Kritik an den Gesellschaftsstrukturen. Bjergs und Ohdes Romane sind für Blome, Lammers und Seidel Ausgangspunkt dafür, sich von der auto-biographischen Gebundenheit der Texte als notwendiges Merkmal autosozio-biographischen Schreibens zu distanzieren und für eine

erweiternde Lesart [zu plädieren]. Es kommen nicht nur Texte in Betracht, die den autobiographischen Pakt erfüllen; vielmehr sind auch explizit fiktionale Texte miteinzubeziehen, die sich der Thematik und den zentralen Motiven des autosozio-biographischen Schreibens widmen – auch, um die Strategien der Texte, die einen autobiographischen Pakt erfüllen, überhaupt von denjenigen der Romane und übrigen Fiktionen abgrenzen zu können.⁴⁴

Es ist sicher sinnvoll, die genannten Texte in einer direkten Verbindung zu Eribon und seinen französischen Mitstreiter*innen zu sehen. Autor*innen des ›Eribon-Genres‹ haben ebenso wie die Literaturwissenschaft diese Prototypen vor Augen und simulieren deshalb auch eine autobiographische Lesart, indem sie sich einer autodiegetischen Erzählstimme bedienen, die Leser*innen und Rezendent*innen zu einer Einwilligung in den ›autobiographischen Pakt‹ verleitet. Fraglich ist allerdings, ob der Begriff Autosozio-biographie dann noch der richtige sein kann.⁴⁵ Möglicherweise ließe sich hier besser von Aufstiegsliteratur

41 Vgl. hierzu Eva Blome, Rückkehr zur Herkunft, S. 550.

42 Die einzigen Bezüge, die sich finden ließen, wäre die identische Herkunft von Autor und Hauptfigur (Schwäbische Alb) und ihr sozialer Aufstieg (hier zum Schriftsteller, dort aber zum Soziologieprofessor).

43 Vgl. hierzu Christina Ernst, »Arbeiterkinderliteratur« nach Eribon, S. 77.

44 Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Zur Poetik und Politik der Auto-sozio-biographie, S. 5.

45 Deshalb ist leider auch eine Unterteilung der Gattung in faktuale Texte (im Sinne von Sachbüchern), literarisierte autobiographische Formen und fiktionale Autosozio-biographien, wie ich sie kürzlich vorgeschlagen habe, nicht sinnvoll, vgl. Yvonne Zimmermann, Diskriminierung und Klassismus erzählen. Am Beispiel von Deniz Ohde, *Streulicht* (2020), in: Text trifft Theorie. Literaturwissenschaftliche Methodenkompetenz in der Praxis, hg. v. Andrea Albrecht, Franziska Bomski und Yongqiang Liu, Berlin, Boston 2024, S. 157–181, hier S. 166–168.

sprechen, die hypertextuell oder architextuell an die Gattung anschließt.⁴⁶ Dann wäre letztlich von zwei Ausprägungen zu sprechen: einer autobiographisch gebundenen oder autofiktional gestalteten Autosoziobiographie und einer Klassen- oder Aufstiegsliteratur, die die Erzählmuster der Autosoziobiographie nutzt und nebenbei die kollektiven Herausforderungen der ›unteren‹ Klasse offenlegt.

Aufstiegsnarrative und Klassenwechsel

Bei Autosoziobiographien wird, so die gängige Meinung, vom Bildungsaufstieg erzählt, indem die Erzähler*innen retrospektiv ihren erfolgten Klassenwechsel nachvollziehen.⁴⁷ Das ist in den Erzählmustern der französischen Vorbilder angelegt, wo die Erzählenden entweder wie Eribon tatsächlich an ihren Herkunftsstadt zurückkehren und dort Recherchearbeiten zu den familiären und sozialen Beziehungen ihrer Kindheit betreiben, oder sich wie Louis lediglich reflexiv rückblickend mit der Verortung ihrer Kindheit in einer ›unteren‹ sozialen Klasse befassen. Das Aufstiegsnarrativ finden wir auch in den theoretischen Überlegungen Chantal Jaquets, der es prinzipiell um die Sozialfigur des *transclasse* geht. Ihre faktuellen und fiktionalen literarischen Beispiele haben deshalb notwendigerweise alle mit Klassenübergänger*innen zu tun. Dass der Klassenwechsel aber sogar erzähllogisch relevant sei, findet sich bei Eribon. Die ›Demarkationslinie [der Arbeiter*innenklasse, YZ] [zu] überschreiten und von einem Lager ins andere [zu] wechseln«,⁴⁸ ist für ihn Bedingung des autobiographisch-soziologischen Erkenntnisprozesses. Zumindest im Erzählrahmen des Autobiographischen könne jemand nur dann objektiv über die ›unteren‹ Klassen schreiben, wenn er selbst dieser entkommen sei. Während die meisten Auf-

46 Ich beziehe mich hier auf die Genette'schen Unterkategorien von Transtextualität, die er in seinem bekannten Buch *Palimpseste* ausgeführt hat, vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993.

47 Dies wird von Spoerhase mit Bezug auf Jaquets Gattungsvorstellung bereits so angenommen, vgl. Spoerhase, Politik der Form, S. 35–37; und von Blome, Lammers und Seidel explizit fortgesetzt, vgl. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Zur Poetik und Politik der Autosoziobiographie, S. 5; vgl. auch Eva Blome, Formlos, S. 211 f., die an dieser Stelle darauf aufmerksam macht, dass viele Bildungsaufsteiger*innen sich dennoch als »zwischen den Klassen« bezeichnen würden. Dieses durchaus berechtigte Gefühl, dem sich die für Klassenaufsteiger*innen so typischen Dispositionen wie Imposter-Syndrom und gespalterner Habitus beiordnen, sollte allerdings nicht mit dem formal tatsächlich erfolgten Aufstieg vermengt werden.

48 Didier Eribon, Rückkehr nach Reims, aus d. Franz. v. Tobias Haberkorn, Berlin 2016, S. 45.

stiegserzählungen vor ihm allerdings dem meritokratischen System huldigten und vom eigenen Erfolg berichteten, schließt er an, wolle er seine »eigene Exterritorialität als Schreibender« anders als diese nicht dafür nutzen, die »soziale Illegitimität der Betroffenen« auszustellen.⁴⁹

In seiner Folge markieren Autosoziobiograph*innen deshalb ihren sozialen Aufstieg als zufällige und von glücklichen Fügungen markierte Ausnahme der Regeln sozialer Reproduktion. Für sie sind »Vorbilder und Paten in der Familie (also Eltern, Geschwister, Großeltern), sowie Vorbilder und Mentoren in der Schule (also Lehrer, Mitschüler, Eltern von Mitschülern)«⁵⁰ das Vehikel, die den unwahrscheinlichen Weg zum Abitur und Studium ermöglichen und die eigentlich dominanten strukturellen Diskriminierungssituationen aushebeln. Parallel-erzählungen von verhinderten Bildungsaufstiegen der Eltern und Geschwister dienen in den Texten nicht selten dazu, den Normalfall der Mechanismen der sozialen Reproduktion zu beleuchten. Nicht zuletzt hierin wird das figurale Paradox des autobiographisch und autofiktional schreibenden Klassenflüchtlings im ›Eribon-Genre‹ sichtbar: Sie erzählen Aufstiegsgeschichten, wollen oder dürfen aber gleichzeitig die Arbeiterklasse nicht verraten; sie sind sich ihrer Prominenz bewusst und brauchen sie auch, um den ›unteren‹ Klassen eine Stimme zu geben, fühlen sich aber doch der Arbeiterklasse zugehörig. Wie schreibt man eine Aufstiegsgeschichte, die keine sein will? Stellt man diesen Zwiespalt literatursoziologisch in Rechnung, kann Eribons Annahme des für die soziologische Reflexion notwendigen Klassenwechsels auch als Rechtfertigungsversuch für die eigene Schreibposition verstanden werden, und wäre zugleich als überhebliche Geste deutbar.

Deshalb ist hier noch einmal zu fragen, ob es wirklich das Narrativ eines erfolgreichen Klassenwechsels bedarf, »pour retrouver, dévoiler«, in Ernaux' Wörtern, »des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs«.⁵¹ Und zugleich müsste gegen Ernaux gefragt werden, welche Relevanz es hat, dies in Abhängigkeit zur autobiographischen Gebundenheit der Erzählfürfigur zu stellen? Mit *Marzahn, mon amour* (2019) und *Schäfchen im Trockenen* (2018) liegen

49 Didier Eribon, Rückkehr nach Reims, S. 90.

50 Carlos Spoorhase, Politik der Form, S. 29. Annie Ernaux' Leben, das von Jaquet als »Prototyp[] jenes Universell-Singulären [beschrieben wird], das die Literatur anregt und das Anregungen vermittelt, an denen die Philosophie höchstes Interesse haben muss« (Chantal Jaquet: Zwischen den Klassen, S. 44), liefert ein Beispiel für Personen, die keine Vorbilder im Familienkreis haben. Solche Personen seien wesentlich von Vorbildfiguren im Schulsystem abhängig, die eine »Form von Alterität« (ebd., S. 52) bieten könnten.

51 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, S. 42.

mindestens zwei Romane vor, die an den Klassendiskurs und autosoziobiographisches Schreiben anknüpfen, ihre Erzählfiguren aber im Künstler*innenprekarat verorten. Katja Oskamp wählt in *Marzahn, mon amour* eine autofiktionale zu erkennende Fußpflegerin Oskamp, die einst am Theater und mit Literatur ihr Geld verdiente, dann aber – die genauen Gründe werden verschleiert – eine Ausbildung zur Fußpflegerin macht, die von ihrem Umfeld als »fulminanter [sozialer, YZ] Absturz«⁵² eingestuft, von ihr selber aber als sinnstiftend erlebt wird. Im Text berichtet die Erzählfigur vom Kontakt zu Menschen des abgehängten Berliner Stadtteils Marzahn, deren ebenso autobiographisch verbürgten, aber fiktional verschleierten Biographien zum Teil nacherzählt werden. Was im Plauderton daherkommt, ist in Wirklichkeit eine autofiktionale erzählte Sozialstudie über von Armut betroffene Menschen.⁵³ Soweit erkennbar wurde der Text bisher nicht dem autosoziobiographischen Schreiben zugeordnet, entweder weil er das Klassenwechselmotiv nicht weit genug ausführt oder weil er die Erzählungen nicht stark genug mit soziologischen Erklärungen verbindet.

Anke Stellings *Schäfchen im Trockenen* hingegen, deren eigentlich fiktive Hauptfigur Resi aus dem »bildungsbeflissen, aufsteigenden Kleinbürgerturn[]«⁵⁴ stammt, das es im akademischen Künstler*innenmilieu zu verteidigen gilt, wurde von Markus Joch – im Anschluss an Blomes, Lammers und Seidels Plädoyer für einen breiten Gattungsbegriff – als Autosoziobiographie mit Einschränkung gelesen. Er begründet dies einerseits inhaltlich mit der Abstiegsangst der Protagonistin, die sich mit Bourdieus Kapitalformen gut analysieren lässt, andererseits mit einem autofiktionalen Spiel der Autorin, das er im Anschluss an Christine Magerski als Besonderheit von Stellings Auftreten im literarischen Feld nachzeichnet und als Anschluss an die Gattung Autosoziobiographie versteht.⁵⁵ Verfolgt man diese Argumentationen, bleibt relativ unklar, ob

52 Katja Oskamp, *Marzahn, mon amour. Geschichten einer Fußpflegerin*, Berlin 2019, S. 12.

53 Das legt Oskamp auch in Interviews nahe, vgl. etwa Thomas Böhm im Gespräch mit Katja Oskamp, 15.4.2021, radioeins, min 5:39 ff., https://www.youtube.com/watch?v=a_DrPxhWg (30.1.2025).

54 Markus Joch: Autosoziobiografie ja, Gesellschaftsroman jein. Zu Anke Stellings *Schäfchen im Trockenen*, in: »Die drei Kulturen« reloaded. Neue Perspektiven auf einen Klassiker der Literaturosoziologie, hg. v. Christine Magerski und Christian Steuerwald, Wiesbaden 2024, S. 123–147, hier S. 125. Die Annahme, dass sich Klassenaufstiege über Generationen auf den Habitus auswirken, teilt dieser Roman mit der Autosoziobiographie Daniela Dröschers.

55 Vgl. Markus Joch, Autosoziobiografie ja; Christine Magerski, Von der Kunst simultaner Beobachtung. Literaturosoziologie zwischen zwei Kulturen, in: *Artis Observatio* 1 (2022), S. 21–48.

für die zumindest literaturwissenschaftliche Gattungsverortung der Klassenwechsel ein hinreichendes Kriterium bietet.

Vielleicht hilft ein Blick auf eine neue Textsorte, nämlich klassenbezogene Anthologien, deren »gemeinschaftsstiftende Verständigungsform«⁵⁶ wiederum an die Betroffenheitsformel der frühen Literatur von Arbeitsmigrant*innen erinnert. Die autosoziobiographischen Lebensberichte in der von Bettina Aumair und Brigitte Theißl herausgegebenen *Klassenreise. Wie die soziale Herkunft unser Leben prägt* (2020) und in dem der Sozialwissenschaftler*innen Julia Reuter, Markus Gamper, Christina Möller und Frerk Blome verantworteten *Vom Arbeiterkind zur Professur. Sozialer Aufstieg in der Wissenschaft* (2020) sind stark vom ›Eribon-Genre‹ geprägt, versuchen die einzelnen Porträts doch auf wenigen Seiten den Klassenaufstieg der autobiographisch Erzählenden nachzuzeichnen.⁵⁷ Aber es geht auch anders, was das Beispiel *Klasse und Kampf* (2021) zeigt, eine von Maria Barankow und Christian Baron herausgegebene Anthologie, die von Carolin Amlinger explizit in die Tradition der Autosoziobiographie gestellt wird.⁵⁸ In ihr publizieren nunmehr bekanntere Autor*innen klassenbezogene Erzählungen und erheben in Summe weder den Anspruch, autobiographisch zu erzählen, noch ausschließlich Klassenwechsel nachzuzeichnen. Vielmehr lesen wir in den kurzen Erzähltexten von klassistischen Diskriminierungserlebnissen, struktureller Benachteiligung der ›unteren‹ Klassen oder der Erkenntnis über die eigenen Klassenherkunft. Auch hier nutzen die meisten Autor*innen eine autodiegetische Erzählfigur, die sich unproblematisch auf die Verfasser*innen beziehen lässt. Es gibt aber auch Abweichungen von diesem Erzählmuster. Lucy Fricke berichtet in den erzählenden Passagen – Annie Ernaux in ihren späteren Texten folgend – von sich in der dritten Person, markiert das Erzählte durch eine Einführung und eingeschobene Reflexionen über dieses distanziert betrachtete ›Mädchen‹⁵⁹ allerdings in autodiegetischer Erzählposition als selbst Erlebtes. In Bov Bjergs Erzählung *Schinkennudeln* berichtet zwar ein autodiegetischer Erzähler, den man im Kontext des Bands vermutlich als Autor identifizieren will, aber nicht müsste. Die Perspektive bleibt zudem beim erlebenden Ich, einem Schuljungen, verortet und nutzt nicht, wie sonst üblich, retrospek-

⁵⁶ Carolin Amlinger, Literatur als Soziologie, S. 56, Fußnote 75.

⁵⁷ Dabei wird in *Klassenreise* eine hohe Authentizität gesucht, indem die zuvor erfolgten Interviews »so nahe wie möglich an der gesprochenen Sprache« bleiben. *Klassenreise. Wie die soziale Herkunft unser Leben prägt*, hg. v. Bettina Aumair und Brigitte Theißl, 3. akt. u. erw. Aufl., Wien 2023, S. 13–26, S. 24.

⁵⁸ Vgl. Carolin Amlinger, Literatur als Soziologie, S. 56, Fußnote 75.

⁵⁹ Lucy Fricke, Fischfabrik, in: *Klasse und Kampf*, hg. v. Maria Barankow und Christian Baron, Berlin 2021, S. 32–42, hier S. 33.

tive Einordnungen des erzählenden Ich. Der lakonische Bericht von einem Mittagessen in einem bildungsbürgerlichen Lehrer*innenhaushalt, dem das Ich bewohnt, weil seine Mutter dort als Haushälterin tätig ist, enthüllt damit das Erkenntnispotential über Klassenunterschiede lediglich für die Leser*innen, nicht für den erwachsenen Erzähler oder gar den Erzähler respektive Autor selbst. Eine reflektierte Auseinandersetzung mit Klassenunterschieden findet sich – wie bereits bei Katja Oskamp – also nicht im Text. Und dennoch wird auch diese Erzählung von Blome, Lammers und Seidel der Gattung zugeordnet.⁶⁰ Christian Baron wiederum widmet seinen Text der Care-Arbeit seiner Tante Juli, die in *Ein Mann seiner Klasse* bereits vorkommt. Erzählt wird aus der homodiegetischen Sicht des wenig beteiligten Beobachters Christian Barons und mit starker interner Fokalisierung, die in erlebten Reden Julis ihren stärksten Ausdruck findet. Die Erzählung berichtet nicht von einem Klassenwechsel einer der beteiligten Figuren, auch nicht von den damit verbundenen psychischen Dispositionen. Im Fokus stehen vielmehr Altersarmut, unbezahlte Pflegearbeit und falsch platziert Arbeiterstolz.⁶¹

Hier zeigt sich, dass man das autobiographische Schreiben mindestens im Sinne eines *life writing*⁶² verstehen sollte, sodass sich Texte einordnen lassen, die nur ausschnitthaft von Momenten sozialer Ungleichheit im eigenen Leben oder dem einer Figur berichten. Es bleibt die Frage, wie man mit fiktionalen Texten umgeht, die nur im Kontext der Anthologie als autofiktional gelesen werden können. Viel wichtiger hier scheint mir aber, dass die Beispiele von Oskamp, Stelling, Bjerg, Baron und letztlich auch Ohde in Zweifel ziehen, ob der von Jaquet übernommene Ansatz des *transclasse* und Eribons Verteidigung dieser Schreibposition nicht nur eine Spielart von Texten sind, die an den Erfahrungen einer Figur die ungerechten Klassenlogiken unserer Gesellschaft offenlegen. Sicherlich stehen Texte, die explizit an den neuen Klassendiskurs anschließen, autobiographische oder autodiegetische Ansätze nutzen, aber letztlich auf das Motiv des Klassenwechsels verzichten, in gewisser Spannung zur gängigen Gattungsvorstellung. Aber auch sie sind ohne den Eribon-Aufschwung nicht denkbar. Zudem sind sie ein Beleg dafür, dass sich die Ungerechtigkeiten der Gesellschaft nicht nur am Klassenaufstieg zeigen lassen.

60 Vgl. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel: Zur Poetik und Politik der Auto-
soziobiographie, S. 6, Fußnote 17.

61 Christian Baron: Fangfragen, in: Klasse und Kampf, hg. v. Maria Barankow und
dems., Berlin 2021, S. 43–64.

62 Vgl. David Huddart, Postcolonial theory and autobiography, London, New York
2008.

Soziologischer Theorieimport

Der Einschub »socio« verbürgte für Annie Ernaux eine Erzählhaltung, die auf eine »Sicht- und Erfahrbarmachung sozialer Strukturen und Funktionsweisen [zielt, YZ], die besonders auf ästhetisch-affektiver Ebene erfolgt«.⁶³ Hierin werden ihr einige Autor*innen folgen, die – das sollte nicht überraschen – soziologisch informiert sind. Das führt auf der anderen Seite dazu, dass Soziolog*innen, ähnlich wie Jaquet, diesen Texten ein »soziologisches Erkenntnispotential« zusprechen.⁶⁴ Wo die Autor*innen also auf der einen Seite zuverlässig über Gesellschaftsstrukturen und soziale Ungleichheit schreiben wollen und ihre Texte auf soziologisches Wissen gründen, werden auf der Seite der Rezipient*innen Kenntnisse in diesen Bereichen auch erwartet. Ein wichtiger Referenzpunkt der französischen Vorbilder, aber auch der meisten aktuellen deutschsprachigen Autor*innen ist Pierre Bourdieu, dessen Feldtheorie und Analysen zur sozialen Reproduktion, zu den Kapitalformen und zum Habitus immer wieder explizit genannt oder angedeutet werden. Mit Eribons Texten und Jaquets Essay sind Begriffe um soziale Scham, das Imposter-Syndrom und den gespaltenen Habitus verstärkt worden. Doch wie verarbeiten die Autor*innen diese Theorien, und wie schlägt sich der zunehmende Klassendiskurs der vergangenen Jahre in den Texten nieder? Unter den Autosozobiographien und diese Gattung imitierenden Romanen finden sich unterschiedliche Formen, soziologische Begründungszusammenhänge mit dem erzählenden Text zu verbinden. Sie treten manchmal isoliert auf, vermischen sich mitunter aber auch.

Für den gesellschaftsanalytischen Erzählmodus bieten sich narrative Formen an, die retrospektiv das Erlebte einordnen. Hier verknüpfen sich Rückkehrmotiv und intendierte soziologische Einordnung.⁶⁵ Die Erzähler*innen markieren dann ihre Einsichten in erläuternden Sätzen, oft mit generischem Duktus. Eine Passage, in der er von unterschiedlichen Situationen berichtet, in denen die fehlenden finanziellen Mittel ihn als Kind ausgrenzten, leitet Olivier David in *Keine Aufstiegsgeschichte* etwa so ein: »Kein Geld zu haben, bedeutet für mich, konkrete Situationen aushalten zu müssen, die in der Lebensrealität anderer Kinder keine Rolle spielen«,⁶⁶ um dann über eine halbe Seite von der

⁶³ Hechler, Zwischen Autobiographie und Autosozioanalyse, S. 18.

⁶⁴ Vgl. hier Carolin Amlinger, Literatur als Soziologie, S. 44.

⁶⁵ Dass für eine »erzählerische[] Selbst- und Gesellschaftsanalyse« kein »erfolgreiche[r] Klassenwechsel« notwendig ist, wird aus Böttchers Analyse zu Ohdes *Streulicht* deutlich, vgl. Philipp Böttcher, Ewig Peripherie, S. 484, 486.

⁶⁶ Olivier David, Keine Aufstiegsgeschichte. Warum Armut psychisch krank macht, Hamburg 2022, S. 44.

beschämenden Situation einer Klassenfahrt zu erzählen. Es folgen weitere singulative Erzählungen, die mehrfach von offenen Fragen (»Was genau ist Armut?, kann man sich an dieser Stelle fragen«)⁶⁷ und generischen Aussagen (»Menschen, die in Armut leben, werden nie wissen, welche Entscheidungen sie getroffen hätten, hätten sie eine wirkliche Wahl gehabt [...]«)⁶⁸ oder »Aus einer armen Familie zu kommen, bedeutet auch, dass Kochen nichts ist, was Spaß macht und wofür man sich Zeit nimmt.«)⁶⁹ unterbrochen werden. David nimmt hier keinen direkten Bezug zur Ungleichheits- und Armutsforschung, die Beispiele schließen aber sichtbar daran an. Andere Autor*innen, in Anlehnung an Eribon etwa Daniela Dröscher und Marlen Hobrack, machen dies expliziter, indem sie die Namen von Autor*innen oder Wissenschaftler*innen nennen und Hinweise auf Buchtitel geben, die sie entweder im Text oder als Fuß- beziehungsweise Endnoten angeben. Mitunter findet man in den fiktionalisierten Texten auch unmarkierte intertextuelle Anspielungen oder Zitate. Wenn der Ich-Erzähler in Bov Bjerg *Serpentinen* ein Buch mit den Worten zusammenfasst: »Arbeiterjunge schafft es auf die Uni. Gehört nicht mehr dahin, wo er herkommt. Gehört nicht dahin, wo er jetzt ist«,⁷⁰ ist darin eindeutig Eribons *Rückkehr nach Reims* und der darin explizierte gespaltene Habitus benannt. Als er den Klassenaufstieg seiner Tante Ella durch Heirat beschreibt, nutzt der Erzähler von Barons *Ein Mann seiner Klasse* nur beiläufig Bourdieus Begriff des »legitimen Geschmacks«⁷¹ und eröffnet damit einen umfassenden soziologischen Wissenshorizont. In Deniz Ohdes *Streulicht* reicht der Hinweis: »Ich fühlte mich als Hochstaplerin«,⁷² um soziologisch Eingeweihten die Funktionen des Imposter-Syndroms in Erinnerung zu rufen. All diese Verweise markieren ihre Zugehörigkeit zum ›Eribon-Genre‹ im Sinne einer »soziologisierte[n] Literatur«⁷³ und zugleich zu einem soziologischen Diskursraum über die strukturelle Diskriminierung der ›unteren‹ Klassen.

Unter welchen soziologischen Vorzeichen die Texte gelesen werden sollen, wird letztlich auch außerhalb des Primärtexts vermittelt. So dienen den Antho-

67 Olivier David, Keine Aufstiegsgeschichte, S. 45.

68 Ebd., S. 45.

69 Ebd., S. 47.

70 Bov Bjerg, *Serpentinen*, Berlin 2020, S. 100; vgl. hierzu Christina Ernst: »Arbeiterkinderliteratur« nach Eribon, S. 77.

71 »In ihrer neuen sozialen Klasse fiel sie nicht auf, sie hatte sich den legitimen Geschmack perfekt angeeignet, sodass sie sich in der Welt des Geistes und des alten Geldes so natürlich bewegen konnte wie ein Fisch im Wasser.« Christian Baron, *Ein Mann seiner Klasse*, Berlin 2020, S. 233.

72 Deniz Ohde, *Streulicht*, S. 261.

73 Heribert Tommek, *Rückkehr zur Klasse*, S. 114.

logen meist die Vorwörter der Herausgeber*innen, die nachfolgenden Texte richtig einzuordnen. In *Klasse und Kampf* etwa versuchen die Herausgeber*innen mit soziologischen Erklärungen, dem unmarkierten intertextuellen Aufgreifen von Schlagwörtern Bourdieus⁷⁴ oder der Nennung weiterer Theoriebezüge wie Bell Hooks *Class matters* (2000), Oliver Nachtweys *Die Abstiegsgesellschaft* (2016) oder Andreas Reckwitz' *Die Gesellschaft der Singularitäten* (2017) den nachfolgenden Erzählungen eine theoretische Rahmung zu geben. Interessant wäre hier zu analysieren, ob Rezipient*innen durch die Kontextualisierung des Vorworts Bjergs *Schinkennudeln* anders wahrnehmen als bei seiner Erstpublikation in *Die Modernisierung meiner Mutter* 2016 oder als er ihn um die Jahrtausendwende bereits auf Lesebühnen präsentierte.⁷⁵

Auch Verlagsseiten stellen einen wichtigen soziologischen Referenzrahmen für die Einordnung der Bücher dar. Über Eva Müllers Graphic Novel *Scheiblettenkind* (2022) erfahren wir auf der Website des Suhrkamp Verlags:

»Scheiblettenkind«, »Schmuddelkuh«, »Assitussi« – das sind nur einige der Schimpfwörter, die sich Eva Müllers Protagonistin immer wieder in ihrer Jugend von Gleichaltrigen anhören musste. Schimpfwörter, mit denen sie, die nicht aus privilegierten Verhältnissen stammt, ausgegrenzt wurde und die sie auf ihren Platz verweisen sollten.

In dieser autofiktionalen Graphic Novel erzählt sie ihre Geschichte und die Geschichte ihrer Familie. Sie erzählt in klaren, kraftvollen, eindrücklichen Bildern von erstaunlich ästhetischer Vielfalt über die bäuerliche Herkunft der Großeltern, vom westlichen Arbeitermilieu der Eltern, über das Aufwachsen in Unbildung und Armut, über soziale Scham, den Gestank von Frittierzett, über ihre Billigklamotten mit albernen Aufnähern, ihre Entfremdung von ihren Ursprüngen und schließlich ihre Emanzipation als Künst-

74 »Bei allen feinen Unterschieden gibt es also nach wie vor den Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit, mit sich einander unversöhnlich gegenüberstehenden Interessen. Wer Eigentum an Kapital hat, macht nur deshalb Profit, weil er oder sie andere Menschen dazu zwingen kann, für sich zu arbeiten. Das führt immer wieder zu Konflikten mit ungleichen Verhandlungspositionen. Weil dieser Zustand historisch gewachsen und strukturell ist, sind Klassenunterschiede auch Herrschaftsverhältnisse, die sich reproduzieren.« Maria Barankow und Christian Baron, Einleitung, in: *Klasse und Kampf*, hg. v. dens., Berlin 2021, S. 7–12, hier S. 8.

75 Bov Bjerg, Schinkennudeln, in: *Die Modernisierung meiner Mutter*, hg. v. dems., Berlin 2016, S. 9–21. Den Hinweis zu den Lesebühnen gibt Bjerg in einem Interview beim Jacobin am 4.10.2022, <https://jacobin.de/artikel/bov-bjerg-die-perspektive-von-unten-ist-einfach-die-interessantere-interview-auerhaus-serpentine-eribon> (30.1.2025).

lerin – und mit dabei ist immer die Schlange Selbztzweifel, die unabhängig von ihrem Erfolg bis heute nicht von ihrer Seite weichen will.⁷⁶

Mit der bäuerlichen Herkunft, dem Arbeitermilieu, der Scham und der »Schlange Selbztzweifel«, die wiederum das Imposter-Syndrom verkörpert, fallen hier entscheidende Schlüsselbegriffe. Zu Deniz Ohdes Roman schreibt der gleiche Verlag, wiederum Bourdieu unmarkiert zitierend: »Wahrhaftig und einfühlsam erkundet Deniz Ohde in ihrem Debütroman die feinen Unterschiede in unserer Gesellschaft.«⁷⁷ Nicht zuletzt dienen Autor*innen-Interviews dazu, explizite soziologische Deutungen zu ihren Texten auszulagern. Christian Baron ist dafür ein gutes Beispiel, der immer wieder die aus der Kindheitsperspektive erzählten Passagen im Gespräch soziologisch erklärt.⁷⁸ Während solche Interviews oder Diskussionen üblicherweise dazu dienen, den besprochenen Text besser zu verstehen oder Einzelheiten über den*die Autor*in zu erfahren, wird von autosoziobiographischen Texten erwartet, sich selbst in einen größeren soziologischen Kontext einzubinden. Gespräche mit dem*der Autor*in sind infolgedessen darauf ausgelegt, diese Zusammenhänge zu erläutern, und nehmen fast naturgemäß eine direkte Verbindung von Text, Privatperson, theoretischem Rahmen und realer Sozialpolitik an.

Begriffsabgrenzungen

Die nachträglich gefundene Beschreibung Autosoziobiographie hatte für Ernaux die Funktion, sich von einer autobiographischen Rezeptionshaltung abzutrennen, ihre Texte für eine soziologische Lesart zu öffnen. Bereits in der Geschichte der Begriffsübernahme durch Jaquet und Spoerhase hatte sich die Vorstellung einer Kombination aus autobiographischem Schreiben, Narrativ des Klassenaufstiegs und Anbindung an Sozialtheorien durchgesetzt. Das gelang auch deshalb, weil Eribon inzwischen einen Text vorgelegt hatte, der diesem

76 <https://www.suhrkamp.de/buch/eva-mueller-scheiblettenkind-t-9783518472873> (30.1.2025).

77 <https://www.suhrkamp.de/buch/deniz-ohde-streulicht-t-9783518429631> (30.1.2025).

78 So schreibt Baron etwa erklärend über die erzählte Gewalt seines Vaters: »Die Gewaltausbrüche meines Vaters erkläre ich mir heute zum großen Teil aus dieser Erfahrung: Er war das, was man heute ›Working Poor‹ nennt, er konnte also von seiner Hände Arbeit nicht leben.« Christian Baron im Gespräch mit Sandra Abbate, 14.11.2020, Novelero, <https://novelero.de/interview-christian-baron-ein-mann-seiner-klasse/> (30.1.2025).

Zusammenspiel sogar noch besser entsprach als die Texte Ernaux.⁷⁹ Als Reaktion auf zahlreiche Neuerscheinungen auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt, die an Eribon und mit ihm an Ernaux und Louis anknüpften, lockerten die Herausgeber*innen und Autor*innen des Sammelbands *Autosozиobiographie. Poetik und Politik* die autobiographische Gebundenheit der Texte, behielten im Grundsatz aber das Sujet des Klassenwechsels und die Theorieverbundenheit der Texte bei. Aktuell werden folglich fiktionale Texte wie Bov Bjergs *Serpentinien*, die von einem Klassenwechsel berichten, als Autosozиobiographie gelesen. Zugleich wird ein autofiktionaler Roman wie Katja Oskamps *Marzahn, mon amour*, der den sozialen ›Abstieg‹ einer Schriftstellerin zur Fußpflegerin als Befreiungsschlag umdeutet und nebenbei Sozialstudien über Menschen im Plattenbau liefert, aus dem Gattungsspektrum ausgeschlossen. Und während ihr Text vielleicht übersehen wird, weil er die soziologischen Deutungen zu sehr den Leser*innen überlässt, wird Bjergs *Schinkennudeln* wiederum autosozиobiographisch gelesen, der dies ebenso wenig tut, aber in einem Band erscheint, der andere autosozиobiographische Texte enthält. Dieser unzufriedenstellenden Situation gilt es eine Begriffsklärung entgegenzusetzen.

Festzuhalten ist, dass keines der genannten Gattungsmerkmale für alle behandelten Texte hinreichend ist. Will man den Begriff Autosozиobiographie erhalten und einer zunehmenden Verwässerung vorbeugen,⁸⁰ muss er auf Texte mit autobiographischer oder eindeutiger autofiktionaler Gebundenheit beschränkt werden, in denen die Autor*innen Erzählungen aus ihrem Leben mit einer generalisierenden Intention verknüpfen und damit soziologisierte Literatur sind. Die Gattung dagegen auf Klassenwechsler*innen, sogenannte Bildungsaufsteiger*innen, zu reduzieren, ist eine unnötige und potenziell diskriminierende Verengung, die sich weder durch Jaquets Interessen am *transclasse* noch durch Eribons unbelegten erkenntnislogischen Kniff begründen lässt. Obwohl mit der Publikation erfolgreicher Texte häufig ein Klassenwechsel einher-

- 79 Erinnert sei hier an Ernaux' *L'événement* (2000), das auch zu den mit Jeannet besprochenen *récits autobiographiques* zählt, aber keinen Klassenwechsel thematisiert.
- 80 Man hätte sich vermutlich zu einem früheren Zeitpunkt problemlos auch auf den Begriff Autosozioanalyse einigen können. Fruchtbare sind zudem die Ansätze von Prinz und Ernst, die Vergleiche der Autosozиobiographie zur Autotheorie suchen und damit Texte miteinander verbinden, die autobiographische respektive autofiktionale Schreibweisen mit Ungleichheitsforschung verknüpfen, egal ob es sich um *race, gender, class* oder andere Dimensionen handelt. Vgl. David Prinz, Ein epistemologischer Selbstversuch, S. 49 f.; Christina Ernst, *Transclasse* und *transgenre*. Autosozиobiographische Schreibweisen bei Paul B. Preciado und Jayrôme C. Robinet, in: *Autosozиobiographie. Poetik und Politik*, hg. v. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Berlin, Heidelberg 2022, S. 257–273.

geht, dürfen Texte von Autor*innen, die einen solchen Prozess nicht durchlaufen haben und von einer Klasse berichten, der sie selbst noch angehören, nicht von der Gattung Autosozиobiographie ausgeschlossen werden. Ähnliches gilt für die Einbindung sozialwissenschaftlicher Theorien: Zwar durchzieht sie das autosozиobiographische Genre so auffällig, dass sie als wichtiges Merkmal bezeichnet werden muss, doch wäre es nicht zielführend, den sozialtheoretischen Import notwendigerweise *im* Text zu suchen. Sie können ebenso in Epitexte ausgelagert sein. Fiktionale Texte sollte man hingegen in ihrer transtextuellen Beziehung zur eigentlichen Gattung Autosozиobiographie beschreiben. Behandeln die Texte einen Bildungsaufstieg, können sie je nach Spielart als genrekritischer Bildungsroman oder Aufstiegsliteratur beschrieben werden. Ein umfassenderer Begriff, der auch Texte einschließt, die nicht von einem erfolgreichen Klassenwechsel erzählen, aber Diskriminierungserlebnisse, Konfliktfelder und Nöte der ›unteren‹ Klassen zum zentralen Thema machen, ist Klassenliteratur.

CHARLOTTE KURBJUHN

ZUR AUFTRAGSLITERATUR IN DER GEGENWART

Wenn Ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen;
Denn euch gehört es zu in jedem Sinn.

Frei will ich sein im Denken und im Dichten;
Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein.

Goethe, Torquato Tasso, V. 397f. und V. 2305f.

Der einstmal so genannte freie Schriftsteller lässt sich heute mieten,
er ist wieder Hofschröber, Angestellter. Nichts wird in Zukunft mehr
ohne private Geldgeber gehen.

Norbert Kron, Der literarische Callboy

Abstracts

Auftragskontexte prägen auch heute die Entstehung verschiedener Textgattungen, vom Gedicht bis zur Poetikvorlesung. Nach einer pragmatischen Definition von Auftragsliteratur und einer Abgrenzung von Literaturförderung durch Literaturpreise und -stipendien stellt dieser Beitrag anhand zweier Beispiele Auftragsliteratur von privater unternehmerischer Seite vor, deren Begleitphänomene im Kontext einer »Gesellschaft der Singularitäten« (Reckwitz) verortet werden können. Nach einer Analyse der produktions-, rezeptions- und werkästhetischen Implikationen von Auftragstexten in der Gegenwart werden Perspektiven auf die daraus resultierenden Herausforderungen an die literaturwissenschaftliche Praxis aufgezeigt. Nicht zuletzt zeigen sich Rückkopplungseffekte, wenn die Literaturwissenschaft durch Poetikdozenturen die Genese von Texten beeinflusst, die wiederum zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung werden.

Contexts of commissioning continue to shape the production of diverse literary forms today, ranging from poetry to poetics lectures. Following a pragmatic definition of commissioned literature and a distinction from the funding of literature through prizes and fellowships, this article, through two case studies, examines commissioned works originating from private entrepreneurial initiatives, whose epiphenomena can be situated within the framework of a »society of singularities« (Reckwitz). An analysis of the aesthetics of production, reception, and the literary work itself highlights the implications of commissioned texts in the contemporary literary landscape and serves as the basis for outlining the challenges these texts pose to literary scholarship. Feedback effects become particularly evident when literary studies themselves, through the institution of poetics lectures, influence the genesis of texts that subsequently become objects of their own critical inquiry.

Im Jahr 2014 erschien Jan Wagners Gedichtband *Regentonnenvariationen*. Man findet darin unter anderem das Gemäldegedicht »pieter codde: bildnis eines mannes mit uhr«, das bereits 2013 in der Anthologie *Die Galerie der Namenlosen* abgedruckt worden war, einem Band mit Texten zu Portraits von Unbekannten in der Berliner Gemäldegalerie.¹ Als Wagner das Gedicht bei einer Lesung im Literaturhaus Berlin am 17. September 2018 vortrug, erläuterte er dessen Auftragskontext und bemerkte, Auftragsdichtung gebe es in der Gegenwart viel häufiger als man annehme. Auch angesichts dieses Befundes eines erfolgreichen Autors und Büchner-Preisträgers stellt sich die Frage, welchen Status Auftragsdichtung für die Gegenwartsliteratur hat – ökonomisch und symbolisch. Denn anders als heutige Kompositionen der (Klassischen) Musik oder Werke der Bildenden Kunst, die eigens in Auftrag gegeben werden, scheint die Anfertigung von Auftragsliteratur mitunter sogar schambesetzt zu sein.² Dies mag historische Gründe haben, denn zunächst erscheint Auftragsdichtung doch als Konzept, das mit der Autonomieästhetik und der Etablierung des Buchmarkts im späten 18. Jahrhundert obsolet geworden sein müsste.

Darstellungen zur Geschichte der Literaturförderung verweisen gewöhnlich auf die höfischen bzw. mäzenatischen Bedingungs- und Förderkontexte der deutschsprachigen Literatur vom Mittelalter »bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein«³ und beschreiben den »schwierigen Ablösungsprozess aus dem mäzenatischen System von Leibrenten, materiellen Gunstbeweisen oder [...] Positionen wie Prinzenerziehern oder Hofmeistern«,⁴ wie er in Goethes *Tasso* (1790) noch einmal zur Darstellung kam. Studien zu Bedingungen von Autorschaft in der Gegenwart diagnostizieren aber für die letzten Jahre Entwicklungen, die eine neue Perspektive auf die oft despektierlich betrachtete Auftragsliteratur erforderlich machen. So heißt es, der »Versuch, mit dem Schreiben literarischer

1 Die *Galerie der Namenlosen. 15 Fiktionen*, hg. v. Elke Schmitter und Hanns Zischler, Berlin 2013, versammelt Texte zu Portraits von Unbekannten in der Berliner *Gemäldegalerie*.

2 Wagners transparenter Hinweis auf die Anthologie – von namhaften Herausgebern und einer angesehenen kulturellen Institution verantwortet und daher mit hohem kulturellem Kapital verbunden – illustriert freilich, dass es kontextabhängig ist, wie bereitwillig der Auftrags-Charakter exponiert wird.

3 Bodo Plachta, Literaturbetrieb, Paderborn 2008, S. 155; zur »[b]is weit ins 18. und 19. Jh. hinein erfolgte[n] Autorenförderung durch Privatpersonen« vgl. Lutz Hagedorn, Autorenpräsentation und -förderung: Lesungen, Ausstellungen, Preise, in: Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, hg. v. Thomas Anz, Stuttgart u. a. 2013, S. 296–306, S. 301.

4 Plachta, Literaturbetrieb, S. 156.

Texte den eigenen Lebensunterhalt zu bestreiten«, sei »in der Gegenwartsliteratur mehr denn je hoch riskant. Die Höhe von Honoraren ist tendenziell gesunken«.⁵ Oder: »Die Produktion von Text hat allgemein an Geldwert verloren, die Literatur ist angesichts des medialen und ökonomischen Wandels vor anhaltend große Herausforderungen gestellt.«⁶ Dies betrifft auch die nur vermeintlich lukrativen Poetik-Dozenturen. Juli Zeh hat in ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesung einen Stundenlohn von unter 5 Euro errechnet.⁷

Autoren macht der sinkende ›Geldwert‹ der Literatur durchaus kreativ, wenngleich auf unerwartete Weise. Norbert Kron verfasste zunächst einen Roman mit dem Titel *Der Begleiter* (2008), in dem der Protagonist seine Stelle als Feuilletonjournalist verliert und schließlich als Erotikdienstleister bei einem Escortservice arbeitet. Der Verfasser selbst ging nicht so weit. Er entwickelte aber die Geschäftsidee *Art Escort* und vermittelt individuelle Kulturerlebnisse in Berlin in Begleitung von passenden Künstlern.⁸ Kron verfasst dazu eine persönliche »BerlinPolaroidStory«, in der er zu einem Polaroid einen literarischen Text über die Begegnung und die gemeinsame Berlinerfahrung verfasst – also denkbar individuelle Auftragsliteratur. Er wolle damit, so Kron, die Aufmerksamkeit auf den »Prostitutionzusammenhang« der künstlerischen Erwerbssituation lenken und einen »neuen schelmischen Künstlerbegriff« etablieren, »den man als literarischer Callboy im Feudalkapitalismus gegen die veraltete Vorstellung vom autonomen ›freien‹ Schriftsteller setzen«⁹ müsse. Denn, so proklamiert er:

Selbstverständnis und Begriff des Künstlers haben sich komplett gewandelt. Weder Verlagshonorare noch staatliche Künstlerförderung können ihm eine autarke Schaffenssituation verschaffen. Der einstmal so genannte freie Schriftsteller lässt sich heute mieten, er ist wieder Hofschrreiber, Angestellter. Nichts wird in Zukunft mehr ohne private Geldgeber gehen.¹⁰

⁵ Leonhard Herrmann, Silke Horstkotte, Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2016, S. 207.

⁶ Corina Caduff, Ulrike Vedder, Einleitung, in: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000 – 2015, hg. v. dens., München 2017, S. 9–12, S. 12.

⁷ Juli Zeh, Treideln, München 2015 [2013], S. 12.

⁸ <http://norbert-kron.com/art-escort> (20.2.2023).

⁹ Norbert Kron, Der literarische Callboy. Vom schelmischen Widerstand der Literatur im Feudalkapitalismus, in: Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute, hg. v. Stephanie Waldow, Bielefeld 2011, S. 157–172, S. 158.

¹⁰ Kron, Callboy, S. 170.

Bedarf es also auch und gerade für heutige Autoren einer Mischkalkulation?¹¹ Das gegenwärtige literarische Feld weist ein dichtes Netz an Förderinstrumenten auf. Diese Förderinstrumente sollten Autor:innen eigentlich ermöglichen, als ›freie Schriftsteller:innen‹ zu leben. Durch Förderung von (häufig) öffentlicher, (selten) privater Seite soll Autor:innen literarische Eigenständigkeit ermöglicht werden, frei von Zwängen des Marktes. Bemerkenswert ist jedoch, dass viele dieser Instrumente, die autonomes Schreiben ermöglichen sollen, offenbar wesentlich an der Entstehung heteronom geprägter Dichtung mitwirken. Literaturpreise prämieren bestimmte Gattungen oder Themen und erwarteten Dankesreden. Reise- und Residenzstipendien erfreuen sich einer munteren Differenzierung in Stadt-, Turm-, Insel- oder auch Schiffsschreiberstellen mit spezifischen Erwartungen an das zu Erbringende.¹² Hinzu kommen, fragt man nach den Entstehungsbedingungen von Auftragstexten von Literat:innen in der Gegenwart, Arbeiten für Zeitungen und Zeitschriften, Radio oder Podcasts – sei es zu Themenschwerpunkten, Geburtstagen kanonischer Dichter oder zur Füllung des Sommerlochs. Jan Wagner etwa wurde vom Deutschlandfunk 2014 für eine Reihe von »literarischen Postkarten« gewonnen, die er im heimischen Neukölln verfasste.¹³ Gelegentlich werden (publizistische) Auftragstexte von

¹¹ Vgl. grundlegend Geoffrey Turnovsky: *The Literary Market. Authorship and Modernity in the Old Regime*. Philadelphia 2010, mit der These, dass es für die Mehrzahl der Autor:innen nie wirklich ›freie‹ Autorschaft gegeben habe. Ich danke Steffen Martus für diesen Hinweis und weitere wichtige Anregungen zu einer früheren Fassung dieses Textes.

¹² Vgl. dazu Christian Kortmanns kritischen Beitrag »Künstlerkäfighaltung« über Residenzstipendien: <https://www.perlentaucher.de/intervention/literaturstipendien-zynismus-unter-dem-deckmantel-der-grosszuegigkeit.html> (7.4.2025)

¹³ Vgl. beispielsweise die Beiträge im Archiv des DLF vom 28.7.2014 mit der »Erste[n] Karte« über alltägliche Straßenszenen und vom 29.7.2014 mit der »Zweite[n] Karte« über »Ausflugsboote« in Berlin. Die Website weist auf das Konzept der Sendereihe hin: »kurze Texte, um die wir Schriftstellerinnen und Schriftsteller bitten.« Weiter heißt es erläuternd: »Für Deutschlandradio Kultur hat [Jan Wagner] eine Reihe von Postkarten geschrieben. Adressiert sind sie an ›Barbara‹ – wir mutmaßen, dass unsere Kollegin Barbara Wahlster damit gemeint ist, die Jan Wagner zum Mitmachen eingeladen hat.« <https://www.deutschlandfunkkultur.de/originalton-neukoellner-postkarten-100.html> und <https://www.deutschlandfunkkultur.de/originalton-postkarte-vom-ausflugsboot-100.html> (16.2.2023). – Die Karten variieren anagrammatisch den Namen der Adressatin, in der »Erste[n] Karte« im Spiel mit »Gerbera, Barbara« bzw. »herbare Gerbara, Barbara«, in der »Zweite[n] Karte« mit der Conclusio: »ein Tag für die Götter, sofern es Rhabarber gäbe. Doch da ist kein Rhabarber mehr, Barbara [...].« Wagner spielt so elegant mit dem tradierten Modus der ›ehrwürdigen‹ Auftraggeber-Adressierung.

Autoren als solche explizit auf dem Buchmarkt kenntlich gemacht – so Georg Kleins *77 abverlangte Texte* (2013) unter dem ebenso signifikanten Titel *Schund & Segen*, der die charakteristisch ambivalente Haltung von Auftragsautor:innen zu ihren Texten ausdrückt. Dem Band¹⁴ steht der Dank des Auftragsautors voran: »Dass einem derart etwas abverlangt wird [...] und umgehend einen guten öffentlichen Ort findet, bedeutet ein Privileg. Der Autor dankt daher denen, die an ihn dachten, ihn inspirierten und dann ohne Einschränkung denken und schreiben ließen.«¹⁵ Signifikant ist auch hier die Spannung zwischen der Degradierung der Texte als ›Abverlangtes‹ und dem Dank für dieses ›Privileg‹ – und die großzügig gewährte Meinungs- und Pressefreiheit.

Um nun Erscheinungs- und Funktionsweisen von Auftragsliteratur, ihre Akteure, Praktiken und Produkte sowie deren jeweilige Wirkung auf das literarische Feld zu sondieren, werde ich zunächst (1.) eine pragmatische Definition von Auftragsliteratur geben und diese von Literaturförderung u. a. durch Literaturpreise und -stipendien abgrenzen, bevor (2.) anhand von zwei Beispielen Auftragsliteratur von privater unternehmerischer Seite vorgestellt und die begleitenden Phänomene im Kontext einer »Gesellschaft der Singularitäten« (Reckwitz) verortet werden. Anschließend werden (3.) produktions-, rezeptions- und werkästhetische Implikationen von Auftragstexten in der Gegenwart exemplarisch dargestellt und zugleich einige Perspektiven auf die daraus resultierenden Herausforderungen von Auftragsliteratur unter ihren gegenwärtigen Bedingungen an die literaturwissenschaftliche Praxis eröffnet.

1. Auftragstexte und/oder Literaturförderung: Stipendien, Preise, Wettbewerbe, Poetik-Dozenturen

Angesichts der vielfältigen Gattungen und medialen Erscheinungsformen von ›Auftragsliteratur‹ in der Gegenwart wird als vorläufiger pragmatischer Begriff im Folgenden überwiegend die Bezeichnung ›Auftragstext‹ verwendet. Gemeint

¹⁴ Georg Klein, Schund & Segen. *77 abverlangte Texte*, Reinbek 2013. Es handelt sich um meist für Tageszeitungen entstandene Beiträge im Umfang kurzer Feuilletontexte seit 1999; das Spektrum reicht von Artikeln zu Windrädern oder Michael Jackson über Beiträge zu literarischen Werken, Todes- oder Geburtstagen (zum Beispiel »Gliederfüßer lächeln uns an. Die Biene Maja wird hundert Jahre alt«, S. 127–131, »[g]eschrieben für die Neue Zürcher Zeitung, Januar 2012«, S. 131) bis hin zur Antwort auf die gravitative »Umfrage der Welt« im Oktober 2004: »Was macht das Leben lebenswert?« (S. 414).

¹⁵ Klein, Schund & Segen, S. 6.

sind damit jene Texte, zu denen Autoren, die bereits mit Publikationen hervorgetreten sind, von Institutionen oder seltener einzelnen privaten Akteuren veranlasst werden, um (finanzielle) Vergütungen zu erhalten. Die Termini ›Auftragstext‹ und ›Auftragsliteratur‹ werden gegenüber ›Auftragsdichtung‹ bevorzugt, um den häufig ambivalenten fiktionalen Status jener Texte zu markieren. Auftragstexte stellen dabei einen speziellen Fall von Gelegenheitsliteratur dar, insofern sie zwar anlässlich von bestimmten Ereignissen entstanden sind, aber nicht zwingend diesen Anlass explizit erwähnen oder auch nur implizit reflektieren; viele Auftragstexte sind nicht mehr als solche erkennbar, wenn sie aus dem Auftragskontext gelöst in Buchpublikationen der Autor:innen aufgenommen werden. Auch daher sind Auftragstexte nicht immer sogleich von jenen zu unterscheiden, die durch Formen der Literaturförderung entstanden sind.

Überblicksdarstellungen zum Literaturbetrieb in Deutschland haben in den vergangenen Jahren regelmäßig das stetig wachsende Angebot an Förderinstrumenten für Literatur, literarisches Leben und insbesondere für Autor:innen betont,¹⁶ Dürker nannte 2019 bis zu »3000 produktive[] Fördermöglichkeiten«;¹⁷ *Literaturport* listet derzeit 865 Optionen auf. Die Anzahl variiert je nach Kriterien, welche Initiativen als ›Literaturförderung‹ gelten. Im Wesentlichen stimmen dabei die gängigen Studien überein: »Zu den wichtigsten Formen der Literaturförderung gehören Preise, Wettbewerbe, die gelegentlich mit Preisen verbunden sind, sowie Literaturstipendien.« Sie alle, so heißt es weiter, »erzeugen oder konzentrieren« in unterschiedlichem Maße »Aufmerksamkeit«, tragen zur »Hierarchisierung von Autoren im literarischen Feld« bei, generieren oder forcieren »Kanonisierungsprozesse« und können auf dem Buchmarkt werbewirksam werden. Darüber hinaus können sie »zur ökonomischen Sicherung des Autorendaseins, also zur Professionalisierung des Schriftstellerberufs beitragen. Es geht in erster Linie um symbolisches, aber auch um ökonomisches Kapital, welches auf dem literarischen Feld erwirtschaftet wird, das wiederum von anderen Feldern, wie dem politischen, beeinflusst werden kann«.¹⁸ Bemerkenswer-

16 So Plachta, Literaturbetrieb, S. 148

17 Burckhard Dürker, Literaturförderung und Sponsoring: Preise, Stipendien, Festivals, in: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen, hg. v. Norbert Otto Eke, Stefan Elit, Berlin/Boston 2019, S. 153–167, S. 153. – Zu den angewachsenen Förderbeträgen von Literaturpreisen vgl. bereits Michael Dahnke, Auszeichnungen deutschsprachiger Literatur gestern und heute: Was wissen wir wirklich über sie?, in: Literaturbetrieb in Deutschland, hg. v. Heinz-Ludwig Arnold, Matthias Beilein, 3. völlig veränderte Aufl. München 2009, S. 333–343.

18 Steffen Richter, Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien. Darmstadt 2011, S. 43.

terweise erscheint ›Auftragsliteratur‹ kaum in den gängigen Studien zur Literaturförderung.¹⁹ Kann sie überhaupt als »Strategic[]« oder »Instrument«²⁰ der Literaturförderung betrachtet werden? Und welche Rolle spielen dabei diejenigen Institutionen, die Literaturförderung betreiben, nämlich »staatliche, private und gemeinnützige Institutionen und Organisationen« mit »jeweils eigenen Zielen und Grundsätzen«?²¹

Schaut man auf staatliche und gemeinnützige Zuwendungsgeber, so sind die Akteure beispielsweise Akademien, die Länder, Universitäten oder Stiftungen; ihre Förderinstrumente (beschränkt man den Blick auf Autor:innenförderung)²² bestehen unter anderem in Literaturpreisen und -wettbewerben, Stipendien, Poetik-Dozenturen und Stadtschreiber-Stellen. Besonders interessant erscheint Literaturförderung auf internationaler Ebene, z. B. in staatlich geförderten Residenzprogrammen oder Lesereisen: Denn staatliche geförderte Formate der Literaturförderung können »als genuiner Teil der nationalen und auswärtigen Kulturpolitik«²³ gelten. Nicht nur in dieser Hinsicht stellt sich die Frage, inwiefern die genannten Förderinstitutionen Einfluss zu nehmen bestrebt sind auf das, was sie fördern – und zwar nicht nur durch Stipendien und Preisverleihungen, sondern gegebenenfalls durch Auftragsliteratur.

Wenn Auftragsliteratur in Studien zur Literaturförderung genannt wird, dann meist den Stipendien oder -wettbewerben subsumiert, jedoch ohne ihre produktions-, werk- und rezeptionsästhetischen Besonderheiten auszuführen.²⁴ Diese bestehen beispielsweise im Interesse der Auftraggebenden, ihre eigene ›Marke‹ durch das symbolische kulturelle Kapital der Autor:innen (gar nicht einmal ästhetische oder inhaltliche Komponenten der Texte) zu valorisieren. Li-

19 In der »Klassifikation von Literaturpreisen« bei Dahnke, Auszeichnungen, S. 338 f., erscheint Auftragsliteratur nicht; ebenso wenig in Plachta, Literaturbetrieb.

20 Plachta, Literaturbetrieb, S. 148.

21 Ebd., S. 148.

22 Also unter Ausblendung von Leseförderung, Literaturfestivals, Literaturmuseen u. ä., für die es jeweils eigene Förderlinien zu analysieren gäbe.

23 Plachta, Literaturbetrieb, S. 148.

24 Exemplarisch kann hier ein Beitrag von Dücker zitiert werden, der »Auftragswerke« unter ›Literaturförderung‹ subsumiert: »Mit dem Begriff Literaturförderung werden textfundierte (Juryentscheidung) und autorbezogene (Ehrungsritual) Förderformate wie finanzielle Zuwendungen, Stipendien, Poetikdozenturen, Lesungen, Literaturpreise, -wettbewerbe, -festivals, Stadtschreiberämter, Poetry Slams, Auftragswerke, Übernahme von Druckkosten, Buchpräsentationen bezeichnet, die zumeist regelmäßig von einer privaten oder nicht privaten Institution öffentlich veranstaltet werden. Der Autorenförderung geht das Vorliegen eines Textes, zumindest dessen Erwartung (Förderungsform Arbeitsstipendium) voraus.« (Dücker, Literaturförderung, S. 153).

teraturförderungen durch Preise etc. sind »[g]rundsätzlich [...] keine karitativen Unterstützungen«, vielmehr »interessenfundierte Mittel [...], um den politischen, ökonomischen, kulturellen usw. Einfluss der Institution auf Gegenwartsprozesse zu sichern.« Durch das Stiften von Preisen oder ähnlichem wird mediale Aufmerksamkeit generiert; die Stifter:innen können in »Feuilleton[debatten], Literatur- und Institutionengeschichte kommen und vom Bonus als Mäzen oder Sponsor profitieren.²⁵ Dabei sind die Fördernden freilich andere als im Spitzensport; bei allen mäzenatischen PR-Benefits handelt es sich doch oftmals um »[s]taatliche und gemeinnützige Förderer«. Diese »agieren«, so die Annahme Plachtas, »nach vorab definierten Zielen und Kriterien im Sinne des kulturellen Allgemeinwohls und treffen ihre Entscheidungen transparent und öffentlich kontrolliert«, auch um »ideologische und politische Manipulationen oder Instrumentalisierungen auszuschließen.²⁶ Dass *private* Förderer in diesem Kontext ausgeklammert werden, zeigt markante, für Auftragsliteratur wesentliche Unterschiede. Denn, wenngleich sich »[p]rivate Kulturförderung [...] ebenfalls in der Öffentlichkeit ab[spielt], [...] sind deren Strukturen, Kriterien und Ziele erkennbar zweck- bzw. interessenorientiert.²⁷ Neben ein »heute noch praktizierte[s] philanthropische[s] Mäzenatentum gesellen sich private Förderinitiativen, die vielfach andere Absichten verfolgen und nicht selten Marketingprinzipien verpflichtet sind«,²⁸ wie unten deutlich werden wird.

Zunächst sollen jedoch Auftragstexte beziehungsweise Auftragsliteratur im engeren Sinne von Instrumenten der Literaturförderung, denen sie meist subsumiert werden, abgegrenzt werden. So heißt es im *Handbuch Kanon und Wertung*: »Literaturpreise sind Ausdruck der besonderen Wertschätzung der Institution ›Literatur‹ und des jeweiligen Preisträgers relational zum Wertmuster der ehrenden Institution«. Sie erzeugen eine Win-win-Situation, denn »Preise generieren soziale Aufmerksamkeit für Preisinstitutionen (Selbstpräsentation) und deren Wertmuster sowie für Preisträger.« Gleichzeitig »sichern [Preise] mit ihrer Dotierung die wirtschaftliche Existenz der Preisträger und bewirken tendenziell eine Absatzsteigerung ihrer Bücher.²⁹ Beides trifft nur bedingt auf Formen der Auftragsliteratur im engeren Sinne zu. Denn ob konkrete Text-Aufträge (orientiert an ›Wertmustern‹ der Stifter:innen) tatsächlich den Verkauf von (auch an-

²⁵ Dürker, Literaturförderung, S. 160.

²⁶ Plachta, Literaturbetrieb, S. 140.

²⁷ Plachta, Literaturbetrieb, S. 140.

²⁸ Plachta, Literaturbetrieb, S. 141.

²⁹ Burckhard Dürker, Literaturpreise und -wettbewerbe im deutsch- und englischsprachigen Raum, in: *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, hg. v. Gabriele Rippl, Simone Winko, Stuttgart 2013, S. 215–221, S. 216.

deren) Büchern der Auftragsliterat:innen steigern, ist fraglich. Ebenso kann Aufmerksamkeit nur dann erzeugt werden, wenn der Auftragscharakter publik gemacht wird – und in vielen Fällen scheint gerade dies für Autor:innen so schambesetzt zu sein, dass darauf verzichtet wird (siehe unten). Was aber bleibt, ist im Falle der öffentlichen Bekanntmachung eine relative Aufmerksamkeit bestimmter – aus Sicht vieler privater Geldgeber: zu geringfügiger – Gruppen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Auftragsliteratur und Literaturpreisen besteht ferner darin, dass viele Preise nachträglich verliehen werden – z. B. für ein Lebenswerk oder ein bestimmtes Buch – und auch sonst »mit dem Preisgeld in der Regel keinerlei Auflagen zur Verwendung der Mittel verknüpft«³⁰ sind – also auch keine thematischen Vorgaben für künftige Werke. Anders als Literaturpreise wird Auftragsliteratur zudem nicht unbedingt periodisch vergeben, und sie gehorcht per definitionem nicht der für Literaturpreise immer wieder reklamierten Logik des »Gabentauschs« (Marcel Mauss)³¹. Dieser zu Folge sind Literaturpreise »Transaktionen [...], die nicht auf einer Kosten-Nutzen-Kalkulation beruhen, sondern [...] Ehrerweisungen, Geschenke oder Auszeichnungen, an die mehr oder weniger große Erwartungen« von »Gegenaben geknüpft sind.«³² Im Gegensatz dazu folgt Auftragsliteratur den simpleren ökonomischen Gesetzen einer vertraglich abgesicherten Dienstleistung bzw. des Verkaufs eines zu erzeugenden Produkts. In einer Studie zu den Effekten von Literaturpreisen auf das literarische Feld haben Borghardt, Maaß und Pontzen jedoch darauf hingewiesen, dass die »Gabentausch-Symbolik« im Bereich der Literaturförderung zunehmend in den Hintergrund tritt angesichts der »populären Ausschreibungs- und Wettbewerbsformate«, deren Beliebtheit sie auch auf das »aktuell wirkmächtige[] Partizipations-Paradigma[]«³³ zurückführen. So liege der Anteil dieser Preisvarianten mittlerweile bei beachtlichen »rund 40 % der Literaturpreise«, und »ihr Anteil an der Gesamtzahl steigt seit 1990 kontinuierlich an.« Wichtig ist: Die Übergänge zur Auftragsliteratur können fließend sein, denn Wettbewerbsbeiträge müssen »häufig formalen oder thematischen Vorgaben folgen«.³⁴ Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass im Falle von

³⁰ Hagedest, Autorenpräsentation, S. 303.

³¹ Vgl. exemplarisch Dürker, Literaturpreise, S. 218, und Dürker, Literaturförderung, S. 154.

³² Alexandra Pontzen, Dennis Borghardt und Sarah Maaß, Zu viel des Guten? Ein neuer Forschungsansatz zu Vielzahl und Vielfalt deutscher Literaturpreise, in: Literaturpreise: Geschichte und Kontexte, hg. v. Christoph Jürgensen, Antonius Weixler, Berlin 2021 (im Folgenden zitiert als »Pontzen et al.«), S. 53–78, S. 73; vgl. S. 60.

³³ Pontzen et al., S. 75 f. Vgl. dazu: Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis, hg. v. Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen, Würzburg 2020.

³⁴ Pontzen et al., S. 76.

einem gezielten Auftrag (von welchen Akteur:innen auch immer) an eine:n Autor:in keineswegs von Partizipation die Rede sein kann.

Darüber hinaus zeigt sich eine weitere Differenz am Aspekt des ›symbolischen Kapitals‹, das im Kontext der Literaturpreise stets als wichtiger Aspekt hervorgehoben wird, sowohl für Verleihende als auch für Preisträger:innen. Für die Erzeugung symbolischen Kapitals im Bereich der Literaturförderung gilt die Literaturpreis-Verleihung als besonders wirkmächtig, die oftmals durch erheblichen zeremoniellen Aufwand³⁵ zur Konsekration der Autor:innen beiträgt: »Würde die Urkunde per Post zugestellt und die Dotations überwiesen, würde die Ehrung von einer symbolischen zu einer zweckrationalen Handlung umgeformt, dann entfiele mit der Sichtbarkeit der reziproken Anerkennungsleistung auch die für den Kanonisierungsprozess wesentliche narrative Sinnkonstruktion.«³⁶ Gerade dieses Defizit gilt für Auftragsliteratur, die nur dann öffentlich konsekiert wird, wenn auch sie im Rahmen von (Preis-)Verleihungen (dann meist retrospektiv, zum Beispiel für den Gewinner-Beitrag zu einem themengebundenen Literaturwettbewerb) oder ›Amtseinführungen‹ publik gemacht und zelebriert wird.

Bei allen Unterschieden lassen sich dennoch auf Phänomene der Auftragsliteratur Beobachtungs- und Analysekriterien übertragen, die Borghardt, Maß und Pontzen anwenden, um die »grundlegenden [...] Funktionen« von Literaturpreisen zu fassen. Es handelt sich dabei erstens um die »sowohl literarästhetische *Valorisierung* sozio-kultureller« als auch »sozio-kulturelle *Valorisierung* literarästhetischer Werte«, zweitens um die »*Heterarchisierung* des Netzwerkes [von Preisvergaben] sowie drittens [die] *Diversifikation* des literarischen Feldes.«³⁷

Zumindest private Aufträge stellen aber vermutlich weniger ein ›Steuerungs- und Selektionsinstrument der politischen und kulturellen Institutionen der Gesellschaft‹³⁸ durch entsprechende *Valorisierungen* dar. Daher erscheint auch die Bildung von »Heterarchien im Sinne einer Nebenordnung simultan gültiger Werte«³⁹ für Auftragsliteratur-Vergaben bedingt zutreffend. Ebenso scheint Diversifikation als »Dynamisierungs- und Modifikationsprozess[] im Verhältnis zur sog. literarischen Öffentlichkeit«, »die durch Partizipation [...] in den

³⁵ Zu den Praktiken im Kontext eines solchen »Ehrungsritual[s]« vgl. Dürker, Literaturförderung, S. 158.

³⁶ Dürker, Literaturpreise, S. 218.

³⁷ Pontzen et al., S. 68. Zum »Begriff der *Valorisierung*« vgl. ebd.

³⁸ Hagedstedt, Autorenpräsentation, S. 304.

³⁹ Pontzen et al., S. 71, vgl. auch ebd., Anm. 87, zum »aus der Neuroinformatik stammenden und in Organisationssoziologie, Kybernetik und Handlungspychologie applizierten Heterarchie-Begriff.

Wertungs- und Konsekrationsprozess eingebunden wird«,⁴⁰ als Funktion von Auftragsliteratur wieder nur dann zutreffend, wenn der Auftrag als Wettbewerb realisiert wird. Auftragsliteratur und Literaturpreise konvergieren hinsichtlich dieser Funktionen also nur teilweise.

Allerdings rückt aus der Perspektive des dynamisierten Verhältnisses zur Öffentlichkeit eine markante mögliche Konsequenz von Auftragsliteratur in den Blick. Als Beispiel sei kurz vorausgegriffen auf einen besonders eindrücklichen Fall. Die Reederei Hapag-Lloyd engagierte den Autor Matthias Politycki als ›Schiffsschreiber‹ für eine sechsmonatige Kreuzfahrt auf der MS EUROPA 2006/2007. Zu seinen Aufgaben gehörten Lesungen und seine schiere Präsenz für die Gäste. Die Produktion eines literarischen Texts war nicht Bedingung, es entstand aber dennoch ein Buch. Hier partizipierte kein Publikum an der Auswahl des Autors oder der Wertung des Produktes, doch die Entstehung selbst war partizipativ. So berichtete der Autor im Interview, natürlich habe es »Versuche, mich zu beeinflussen«, gegeben, »von Mannschaften wie auch Passagieren«:

sueddeutsche.de: So manchem Guest hätte es vielleicht gefallen, wenn Sie noch authentischer geschrieben hätten?

Politycki: Einige haben mich mit ihrem Mitteilungsdrang regelrecht verfolgt – und sogar im Pool oder auf der Laufstrecke gestellt. Und warum auch nicht, eine Gesellschaftssatire lebt ja nicht zuletzt von Gerüchten und Anekdoten, die man besser gar nicht erfinden könnte.⁴¹

Hier zeigt sich also durchaus eine Diversifikation des literarischen Feldes hinsichtlich der Partizipation der ›Figuren‹ an ihrer Entstehung. Damit stellt sich die Frage nach Rückkopplungseffekten von Auftragsliteratur: Verhalten sich Menschen anders, wenn sie wissen, dass Auftragsautorinnen oder Auftragsautoren anwesend sind und sie selbst möglicherweise gerade literarisiert werden? Die Frage kann auch dann relevant werden, wenn Auftragsliteratur im Rahmen eines Residenz-Stipendiums wie einer Stadtschreiber-Stelle entsteht. Denn zahlreiche Literaturpreise wurden ins Leben gerufen, um »regionale und soziale Räume für Literatur zu erschließen«⁴² und »die Region [zu] literarisieren (d. h. im Sinne von Reckwitz kulturokonomisch auf[zu]werten)«.⁴³ In diesem Sinne

⁴⁰ Pontzen et al., S. 72.

⁴¹ <https://www.sueddeutsche.de/reise/schriftsteller-an-bord-die-wahrheit-haette-mir-niemand-geglaubt-1.190970>, (12.6.2025). Charakteristisch sind die ironische Haltung zum eigenen Auftrags-Produkt und entsprechende Herablassung gegenüber den Reisenden.

⁴² Pontzen et al., S. 78.

⁴³ Ebd., S. 74.

›Aufträge‹ zu vergeben, kann, überspitzt formuliert, existenziell werden, denn »Landschaften «ohne Preise» geraten [...] ins kreativökonomische Abseits.«⁴⁴ Umgekehrt trägt der Standort auch zum Image der Autor:innen bei – also ein rückkoppelnder Effekt der Valorisierung durch Auftragsliteratur. Dieser Image-Gewinn ist besonders markant im Falle des angesehenen *Villa-Massimo-Stipendiums* und des damit verbundenen Rom-Aufenthalts, nicht zuletzt aufgrund der symbolischen Bedeutung des Ortes für die deutsche Literatur seit Goethe. Tatsächlich tragen, so hat Dücker hervorgehoben, »die Villa-Massimo-Stipendiaten« in besonderem Maße »zum Genre der Förderliteratur bei«, anders als Produkte anderer Stipendien gehorchen sie internalisierten Aufträgen (und sei es nur die innere Konkurrenz zum übermächtigen Vorbild Goethe) zur Reflexion ihres Stipendienortes: »Diese Texte, die ohne die Förderung nicht entstanden wären, verbinden die Reflexion auf Verpflichtungen, Privilegien und Abhängigkeiten des Stipendiaten mit Merkmalen des Reiseberichts.«⁴⁵ Solche Rom-spezifische »Förderliteratur« rangiert zumindest aus Selbstverpflichtung am Rande der Auftragsliteratur: In jüngerer Zeit wären in diesem Kontext Durs Grünbeins Band *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch* (2010) zu nennen oder Jan Wagners virtuoses Spiel mit der biografistischen Goethe-Philologie in seinen Elegien »Philip Millers«⁴⁶ (auf Goethes römisches Pseudonym anspielend) nebst »Einführung in Leben und Werk Philip Millers«, Kommentaren, Herausgeberfiktion und »Anmerkungen zu Philip Miller« von Roberto Zappetti. Auftragsliteratur kann offensichtlich von hoher Qualität sein.

Nach dem Verhältnis von Auftragsliteratur zu Literaturpreisen, -wettbewerben und Residenzstipendien bleibt noch ihre Positionierung gegenüber Poetik-Dozenturen und -Vorlesungen zu klären. Deren Anzahl ist mittlerweile stattlich, und sie alle tragen erheblich zur Autopoiesis der Literaturwissenschaft⁴⁷ bei; 2022 wurde ihnen bereits ein eigenes *Handbuch* gewidmet. Zudem generieren sie Texte, deren Status zwischen Text und Paratext oftmals ambivalent ist. Immer aber bleiben sie »Auftragstexte, bestellte und für die Gelegenheit produzierte Texte«, die »immer auch die Ansprüche des Literaturmarktes« bedienen und zugleich »Medien der Arbeit an der Etablierung der eigenen Person als

44 Pontzen et al., S. 78.

45 Dücker, Literaturförderung, S. 162.

46 Erschienen in: Jan Wagner, Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene. Gedichte, Berlin 2012.

47 Zur »Autopoiesis« der Systemoperationen des Literaturbetriebs nach Luhmann vgl. Hagedorn, Autorenpräsentation, S. 296 f.

Marke«⁴⁸ sind, also für die Autor:innen zentrale Steuerungsinstrumente. Bemerkenswert ist das heterogene Publikum, das in diesem Kontext adressiert wird. Denn Poetik-Vorlesungen wenden sich »zunächst an die Öffentlichkeit der jeweiligen Hochschule« mit dem Zweck, »den wissenschaftlichen Dialog an[zu]regen«, aber sie wirken [...] in zunehmendem Maße in die außeruniversitäre Öffentlichkeit hinein«:

Sie profilieren nicht nur den jeweiligen universitären Standort, sondern stärken gleichzeitig den Austausch zwischen Hochschule, Stadt, Region und Kulturbetrieb. Diese Brückenfunktion [...] wird daher von Initiatoren/Veranstaltern und Dozenten als elementares Merkmal [...] betont. Das Interesse an ergänzenden Auskünften eines Schriftstellers zu seinem Werk und seiner Person ist groß. Öffentliche Lesungen sind publikumswirksam und Veranstaltungen im Rahmen von Poetikdozenturen gehören inzwischen zu Kernaktivitäten im Literaturbetrieb. Zentrales Motiv für diese Öffnung dürfte der Wunsch sein, die unterschiedlichen Publika zu vernetzen, aber auch auf dem Gebiet der Förderung von universitären Aktivitäten für ein breites Publikum entsprechende Kooperationspartner und Geldgeber zu gewinnen.⁴⁹

Der Abschnitt wurde deswegen so umfangreich zitiert, weil er das komplexe Gefüge um Poetik-Dozenturen mit Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Feldern und deren Akteuren veranschaulicht. Der für Auftragsliteratur zentrale Aspekt besteht darin, dass Poetik-Dozenturen Aufträge für Texte vergeben und deren Verfertigung honorieren, um durch die Rückwirkung des damit gewonnenen symbolischen Kapitals (aus dem Renommee von Autor:innen) selbst weitere Zuwendungsgeber zu akquirieren. Dabei ist der Anlass für diese Texte, die oft nicht dem Typus akademischer Vorlesungsformate entsprechen, sondern fiktionaler Art sind oder mit einer Vermischung beider Formen spielen, ein externer, widerspricht also autonomieästhetischen Konzepten. Doch die Themenwahl ist zumeist, so im Falle der bekannten *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, den Autor:innen freigestellt.⁵⁰

Für den Blick auf Auftragsliteratur bleibt festzuhalten, dass aus zahlreichen Poetik-Vorlesungen später Buchpublikationen hervorgehen, die oft als »wichtige[] selbstreflexive[] und autopoietische[] Texte[]« der Autor:innen gelten und

48 Julia Schöll, Die Poetikvorlesung als Gattung, in: Handbuch Poetikvorlesungen. Geschichte – Praktiken – Poetiken, hg. v. Gundela Hachmann, Julia Schöll und Johanna Bohley, Berlin, Boston 2022, S. 3–26, S. 21 f.

49 Plachta, Literaturbetrieb, S. 145 f.

50 Vgl. Plachta, Literaturbetrieb, S. 145 f.

darüber hinaus einen merkantilen Wert besitzen: mittlerweile soll »die Poetikvorlesung sogar eine [...] auf dem Buchmarkt nachgefragte Gattung«⁵¹ sein. Für eine Evaluierung der Wirkungen von Auftragsliteratur wäre zu prüfen, welchen Anteil Auftragstexte generell an poetologischen Selbstaussagen von Autor:innen haben, in welchem Umfang also poetologische Aussagen auch ohne externen Anlass publiziert werden.

Die meisten der genannten Faktoren gelten auch für eine weitere Art von Epitext, nämlich Dankesreden von Autor:innen, wie sie regelmäßig in Zeitungen, Zeitschriften oder Jahrbüchern publiziert werden. Literaturpreise generieren dabei Auftragsliteratur, deren fiktionaler Status ebenso ambivalent sein kann wie der von Poetik-Vorlesungen. Auftragsliteratur ist nicht immer (nur) Epitext, aber Dankesreden und Poetik-Vorlesungen sind zumindest immer *auch* Epitexte. Thomas Wegmann hat in diesem Kontext ausdrücklich von »Auftragsprosa« bzw. »Auftragsarbeiten« gesprochen, die »in der Regel durch den so genannten Literaturbetrieb initiiert wurden.«⁵² »den Schreibanlass außerhalb des schreibenden Subjekts [situieren] und [...] damit konträr zur modernen Produktionsästhetik [stehen]«.⁵³ Die entstandenen Texte rangieren daher in den Augen vieler »am anderen Ende der genieästhetischen Skala«.⁵⁴

Abschließen lässt sich die Analyse der Schnittstellen von Auftragsliteratur mit den genannten Formen der Literaturförderung anhand von Dückers aufschlussreichen Überlegungen zur Interferenz sozial- und literaturgeschichtlicher Faktoren von Literaturförderung. Diese ist nämlich *generell* »begründet in außertextlichen Anlassreferenzen (Preisnarrativ) wie zeit-, stadt-, regionalgeschichtliche, ökologische, politische Ereignisse, kulturelle und wirtschaftliche Ziele oder die Würdigung bedeutender Personen«. Die honorierten Autor:innen verschaffen diesen Anlässen Aufmerksamkeit, was sie in den Kontext von Auftragsliteratur rückt, sofern aus der Förderung Texte (auch Epitexte) entstehen, die dann vom »Preisnarrativ« ideell gerahmt erscheinen: »Preistexte und ihre Autoren werden so in den sozialen Funktionszusammenhang der Förderinstitution integriert.⁵⁵ Entgegen der Rede von ›reiner‹ Dichtung kommt literari-

⁵¹ Plachta, Literaturbetrieb, S. 146.

⁵² Thomas Wegmann, Epitexte als ritualisiertes Ereignis: Überlegungen zu Dankesreden im Rahmen von Literaturpreisverleihungen, in: Literaturpreise: Geschichte und Kontexte, hg. v. Christoph Jürgensen u. Antonius Weixler. Berlin 2021, S. 105–116, S. 110.

⁵³ Ebd., S. 116.

⁵⁴ Ebd., S. 110.

⁵⁵ Zu »Preistexte[n]« in ihrem Dokumentcharakter für den Blick auf »ihre Passung an das Preisnarrativ, die Jury (Mitglieder, Begründung), die soziale Aufmerksamkeit, das adressierte Publikum des Preises und die Anschlusshandlungen« – also allesamt Faktoren, die für Auftragsliteratur relevant sind – vgl. Dürker, Literaturförderung, S. 164.

ischen Texten die soziale Dimension von Gegenwartsbezug und -deutung [...] zu.« Daher erweist sich auch Auftragsliteratur als keineswegs defizitärer oder nachrangiger Gegenstand der Literaturwissenschaft. Wenn »Förderformate« als »sozial- und literaturgeschichtliche Indikatoren und Faktoren für das jeweilige kulturpolitische Klima« gelesen werden und »als Gestaltungsformen des Sozialen in den umfassenden Zusammenhang der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit«⁵⁶ einzubetten sind, so gilt dies besonders auch für Auftragsliteratur.

Zwei markante Beispiele illustrieren, welche Erwartungen aufeinanderprallen, wenn sich ökonomisches und literarisches Feld in privat finanzierter Auftragsliteratur überschneiden, welche Art von Texten dabei entsteht und wie sich Autoren zu ihren Rollen positionieren.

2. Literatur für *Hapag-Lloyd* und *Montblanc*: Zwei Beispiele für Vergaben durch private unternehmerische Auftraggeber

Wenn von privater Literaturförderung gesprochen wird, ist oft Sponsoring von publikumswirksamen Literaturevents oder Projekten der Leseförderung gemeint. Direkte »Auftragsvergaben an Künstler«⁵⁷ werden in entsprechenden Studien kaum untersucht. Das gilt es zu berücksichtigen, wenn beispielsweise Plachta formuliert, »[p]rivate, d. h. von Wirtschaftsunternehmen finanziertes Literatursponsoring spiel[e] inzwischen wie das Sportsponsoring eine nicht zu unterschätzende Rolle im Kulturbetrieb«.⁵⁸

⁵⁶ Dürker, Literaturförderung, S. 154.

⁵⁷ Sonja Vandenrath, Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2006, S. 59; auch sie geht im allgemeinen Teil ihrer Studie nur in einer Fußnote auf diesen Aspekt ein. Dürker unterscheidet zwischen »[m]äzenatischer Förderung« und Sponsoring: »1. Mäzenatische Förderung folgt in der Regel aus dem persönlichen Interesse des Mäzens an einem Projekt oder Autor«, sie sei »daher einzelfallbezogen und situativ begrenzt, kann aber zu jahrelanger Kooperation führen.« – »2. Sponsoring gehört zum Image- und Marketingkonzept von Unternehmen und wird eher langfristig zur Generierung ökonomischen Nutzens (Erschließung neuer Kunden, Märkte, Medienpräsenz usw.) bei spektakulären, von vielen Menschen besuchten Ereignissen wie Events und Festivals prioritätär in den Bereichen Sport, Soziales, Ökologie und Kultur (v. a. Musik und Tanz) eingesetzt.« (Dürker, Literaturförderung, S. 153.) Singuläre Auftragsliteratur fällt in keine der beiden Kategorien.

⁵⁸ Plachta, Literaturbetrieb, S. 141. Bedenkenswert ist der Hinweis, kritisch diskutiert werde der gegenseitige Image-Gewinn von Autor:innen und Unternehmen »in dem Maße [...], wie der gesamte Literaturbetrieb immer stärker ökonomischen Interessen gehorcht und die öffentliche Hand sich darauf beschränkt, eher prestigeträchtige

Verglichen mit der Förderung von Kunst und Musik hat jedoch Sponsoring von Literatur-Events allenfalls marginalen Stellenwert. Sonja Vandenrath veranstaltete 2002 eine Umfrage bei den »75 Firmenmitglieder[n] des Arbeitskreises Kultursponsoring (AKS) im Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft e. V.« zu deren Literatursponsoring. Ihre These auf der Basis der Umfrage-Ergebnisse lautet,

daß die Wortkultur den Unternehmen als zu hermetisch, zu provokant und zu anspruchsvoll gilt und wohl auch zu wenig Wohlgefühl verspricht, um gefördert zu werden. Für sie ist und bleibt die Literatur eine Sparte für kleine exklusive Gruppen, die sich von der Breitenkultur fern halten. Unternehmen, die auf Massenmärkte zielen, wollen und können damit nicht gleichgesetzt werden. Dies erklärt ihr grundsätzliches Desinteresse an der Förderung literarischer Projekte.⁵⁹

Einige der Befragten »gaben zu, daß ihnen das Risiko mit dezidierten (politischen) Positionen identifiziert zu werden, zu groß sei und verwiesen auf eine gewisse Unberechenbarkeit literarischer Akteure.«⁶⁰

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Vergabe einer »Schiffsschreiber«-Stelle durch die Reederei Hapag-Lloyd und der *Montblanc Literaturpreis für kurze Prosa*. Die Beispiele der Auftragsautoren Michael Politycki und Joseph von Westphalen zeigen tatsächlich eine Widerständigkeit, die generell nicht gerade gegen die Potentiale der Literatur spricht; sie zeigen aber auch den ambivalenten Status von Auftragsliteratur in der Gegenwart. In beiden Fällen galt, dass Literatur im Rahmen von Privataufträgen durch Unternehmen dem Storytelling für ein Marken-Narrativ dienen sollte. Dieses bedient sich der Literatur bzw. des Autor:innen-Images zur »Auratisierung«⁶¹ und Valorisierung durch »Kulturalisierung« und entwirft zugleich ein Bild von »Werte- und Erlebnisgemeinschaften« innerhalb ihrer Zielgruppe. Jenseits individuellen Mäzenatentums entsteht so »eine Komponente symbolischer Markenführung«.⁶²

Vandenrath hat die Literaturförderung Montblancs in der (damaligen) Selbstinszenierung des Unternehmens verortet.⁶³ Der Literaturpreis der Firma wurde

›Leuchttürme‹ zu fördern. Aber de facto ergänzen sich öffentliche und private Literaturförderung oftmals und geraten nur selten in Konflikt.« (Ebd.)

59 Vandenrath, Private Förderung, S. 61.

60 Ebd., S. 61.

61 Ebd., S. 57.

62 Ebd., S. 56 f.

63 So lautete das Motto »Language and writing are the foundations of civilizations of arts and culture«, weshalb Literatur als »hervorragendes kulturelles Referenzobjekt« dienen konnte (Vandenrath, Private Förderung, S. 57). Montblanc förderte Literatur auch durch Beteiligung an dem Projekt der Literaturhäuser »Poesie in der Stadt« (ebd.). Da

1990 erstmals ausgelobt und war mit 20.000 DM für den Siegerbeitrag dotiert; kuratierend verantwortlich war der Autor Joseph von Westphalen. Der Preis sollte eine Literatur fördern und auszeichnen, »die auf hohem Niveau gut lesbar ist«.⁶⁴ Die zunächst offene Ausschreibung wurde aufgrund der Resonanz »1993 auf ein Nominierungsverfahren umgestellt«; eine Jury nominierte »zwölf Autoren mit Verlagspublikationen, die für zwei bis drei Tage in ein Hamburger Firstclass Hotel eingeladen w[u]rden und dort ihre Beiträge verfass[t]en.« Es handelte sich also um dezidierte und noch dazu kompetitive Auftragsliteratur, sogar unter (prestigeträchtigen) ›Klausurbedingungen‹ und mit »thematischen Vorgaben wie *Profit* (1991), *Urmarmungen* (1992), *Der Gipfel* (1993) und *Der Termin* (1994)«.⁶⁵

Der Montblanc-Literaturpreis wurde nach 1994 ausgesetzt und einmalig wieder im Jahr 2004 verliehen. Die »Marketingabteilung von Montblanc Deutschland« nannte auf Anfrage Vandenraths »betriebsinterne Umorientierungen«, während der Kurator Joseph von Westphalen »auf schwierige Abstimmungsprozesse und enttäuschte Erwartungen seitens des Unternehmens«⁶⁶ hindeutete: »Ein Sponsor, für den eine repräsentative Preisverleihung Gelegenheit zur Selbstdarstellung sein soll, und eine Jury, die genau darin eine unlautere Durchsetzung von Eigeninteressen sieht, entwickeln keine Interessenkonvergenz«, folgert Vandenrath auch auf Basis der Äußerung eines Jurymitglieds, demzufolge »er und seine Kollegen den Eindruck hatten, letztlich in eine PR-Kampagne eingebunden zu sein.«⁶⁷

Auf dem Buchmarkt dokumentieren vier *dtv*-Bände (1991–1994) ausgewählte Geschichten der Wettbewerbe. Mit Beiträgen vertreten sind darin u. a. Michael Köhlmeier, Maxim Biller, Adolf Muschg, Helga Schubert oder Martin Mosebach; Montblanc hat sich mit diesen Publikationen erfolgreich in die Literaturgeschichte der Kurzgeschichte eingeschrieben.⁶⁸ Für die Effekte von Auftragsliteratur auf Publikationstätigkeiten ist signifikant, dass der einstige Kurator des Preises diese ›Auftragsarbeit‹ (und weitere) zum Anlass nahm, um darüber

aber »die Produktpalette in den letzten Jahren um Uhren und Schmuck erweitert wurde«, verebbte »das Interesse von Montblanc am schönen Schreiben als kulturellem Referenzobjekt« (ebd., S. 161).

64 So Westphalen, Vandenrath, Private Förderung, S. 160.

65 Diese wurden laut Westphalen »erst nach längeren Debatten von dem Unternehmen akzeptiert.« Vandenrath, Private Förderung, S. 161.

66 Vandenrath, Private Förderung, S. 161, »laut telefonischer Aussage von Joseph von Westfalen vom 11.3.2004«.

67 Vandenrath, Private Förderung, S. 161, unter Bezug auf ein Gespräch mit Uwe Mohr vom 30.1.2003 in Berlin und ein Telefonat mit Westphalen vom 11.3.2004.

68 Vgl. Manfred Durzak, Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. 3. erw. Aufl., Würzburg 2022, S. 468 f.

»Geschichten« mit dem Titel *Aus dem Leben eines Lohnschreibers* zu veröffentlichen. In seinen Nachbemerkungen berichtet Westphalen über seine Tätigkeit für die

Edelfüllerfirma Montblanc [...], für die ich einen Literaturpreis konzipierte und organisierte. Da ich selbst [...] keine Literaturpreise erhalte (und eben daher vermehrt zur Lohnschreiberei gezwungen bin), war es mir ein Vergnügen, im Namen von Montblanc wenigstens Literaturpreise zu vergeben.⁶⁹

Aufgrund seines (ironisch überzeichneten) Arbeitsaufwands »und weil ich als Nichtliteraturpreisträger nicht immer auf all die Literaturpreisträger neidisch sein wollte, war mein Honorar so hoch wie der Preis. 20 Tausend Mark.«⁷⁰ Ein interessanter Befund für den Blick auf die Epiphänomene der Auftragsliteratur und ihre ökonomischen Wirkungen auf das literarische Feld. Zugleich erhalten die Jahresthemen für den Montblanc-Literaturpreis einen anderen Unterton, wenn man Westphalens satirische Perspektive bedenkt: Die Themen »Profit«, »Der Gipfel« oder »Der Termin« im Kontext des Literaturpreises illustrieren, wie sich finanzielles und symbolisches Kapital im Feld der Auftragsliteratur durchdringen.

Westphalens Nachbemerkungen zu seinen Geschichten, die größtenteils als Auftragstexte entstanden waren, sind aufschlussreich für Selbstpositionierungen von Auftragsautor:innen. Er beginnt mit Selbstironie: »»Lohnschreiber« ist eine herabsetzende Berufsbezeichnung, und genau deswegen stilisieren wir, mein Ichherzähler und ich, uns mit einem gewissen Vergnügen als Vertreter dieser Spezies.«⁷¹ Die ironisch verbrämte Selbstdegradierung gehört offenbar zum Habitus moderner Auftragsautor:innen. Markant ist die Differenzierung zu anderen ›Förderinstrumenten‹ des Literaturbetriebs, die Westphalen vornimmt: »Am Rande des Literaturbetriebs, abseits der Tröge der Kulturförderung und des Preisvergabegemäuschelslungert der Lohnschreiber herum und findet sein Auskommen.« Dabei ironisiert er auch Vorurteile bezüglich der Qualität von Auftragsliteratur: »Die Hochkultur ist [dem Lohnschreiber] verstellt und vergällt«. Mit seinen Texten wolle er jedoch zeigen, »daß die zum Teil noch immer schief angesehenen Auftragsarbeiten literarisch durchaus etwas taugen können«. Zudem habe es einen Erlebniswert, »wenn man sich darauf einläßt«, sogar etwas wie »die Moderationstexte für die Verleihungsfeier eines Fernsehpreises zu

69 Joseph von Westphalen, *Aus dem Leben eines Lohnschreibers. Geschichten*, München 2008, S. 233.

70 Ebd., S. 234.

71 Ebd., S. 231.

ersinnen.«⁷² Dabei verzichtet er nicht auf Seitenhiebe gegen Auftraggeber und deren Erwartungshaltung. Wichtiger als dieser Spott ist für den hier interessierenden Kontext, dass Westphalen bei aller Überzeichnung der Abhängigkeitsverhältnisse – »Lohnschreiber« klinge wie »etwas Unehrenhafte[s], fast etwas Gedungenes«, ähnlich dem »Auftragskiller«⁷³ – gerade das ›handwerkliche‹ Befrusethos des Schreibenden herausstreckt, denn wenn man für eine Arbeit Geld erhalte, könne dafür auch Qualität erwartet werden.⁷⁴ Ob dies im Umkehrschluss für ›autonome‹ Literatur anders gilt, dazu äußert er sich allerdings nicht. Er bleibt ohnehin auch hier selbstironisch und zielt gegen »das feinere Feuilleton«⁷⁵ und dessen Reaktionen auf das Outing von Autor:innen als ›Lohnschreiber:innen‹.

Bei aller Selbstironisierung ist es auch Westphalen wichtig, (mehr) zu betonen, dass er »jedenfalls für Geld zwar fast über alles schreibe – aber immer so, wie ich es will.« Und er pointiert:

Ein junger Autor, der sich mit einem Text um eine seriöse Literaturförderung bewirbt, wird sich in seinem Text den ungeschriebenen Erwartungen der Hochkultur vermutlich mehr anpassen, als ich mich als Lohnschreiber den Erwartungen meiner Auftraggeber anpasse.⁷⁶

Diese These ist bedenkenswert: Rükt sie doch wie der sonstige rhetorische Habitus den (zuvor bereits renommierten) ›Lohnschreiber‹ in die Rolle eines Hofsarren. Polityckis Arbeit als Schiffsschreiber scheint diese Haltung zu bestätigen. Als die Reederei Hapag-Lloyd ankündigte, demnächst das Amt eines Schiffsschreibers auf ihrem Luxusliner zu besetzen, benannte sie in modellhafter Weise das symbolische kulturelle Kapital, das sie mit dem Autor Politycki verbunden sah und von dem sie profitieren wollte:

In seinen literarischen Texten wie auch als lebhaft den Lauf der Welt kommentierender Zeitgenosse verkörpert Matthias Politycki einen Typus des kritischen Weltbürgers, wie man ihn sich als Repräsentanten einer deutschen Kultur wünscht – und als Begleiter der Gäste an Bord. Die Auszeichnung ist

72 Westphalen, Lohnschreiber, S. 231–233.

73 Ebd., S. 232.

74 »Gerade weil das Wort immer noch einen etwas derben und unkünstlerischen Beigeschmack hat, wird es einem durchaus gedankt, wenn man nicht artifiziell von einer höheren Bestimmung der Literatur faselt, sondern sie als ein Erzeugnis bezeichnet, das man für Geld herstellt und verkauft und das gerade deswegen von guter Qualität sein sollte.« (Westphalen, Lohnschreiber, S. 249.)

75 Westphalen, Lohnschreiber, S. 247.

76 Ebd., S. 238.

an keinerlei Verpflichtung gebunden, Hapag-Lloyd Kreuzfahrten freut sich auf jedes weitere Buch, zu dem Matthias Politycki mit der Einladung vielleicht angeregt werden kann. Die Passagiere auf der EUROPA Weltreise 2006/2007 können sich dagegen heute schon auf Lesungen des Autors freuen.⁷⁷

Die »Lesungen« widersprechen der Voraussetzungslosigkeit der »Auszeichnung« für diesen »deutschen Kultur«-Botschafter auf Weltreise. Wenngleich kein Auftragstext gefordert war, entstand doch ein Roman Polityckis – sicherlich Teil des Marketing-Kalküls. Der Tagebuch-Roman *In 180 Tagen um die Welt. Das Logbuch des Herrn Johann Gottlieb Fichtl* spielt durchaus raffiniert mit einer Herausgeberfiktion und reflektiert auch darin das Unbehagen am zugrundeliegenden Auftragskontext. Das passenderweise im marebuchverlag erschienene *Logbuch* mit dem intertextuell codierten Übertitel präsentiert in den Paratexten ein Spiel mit Ich und Nicht-Ich nach dem zitierten Vorbild des philosophischen (Fast-)Namenspaten. Unterschrieben ist die »Vorbemerkung« mit »Ingo Jonatzki«, datiert auf »Hamburg, 28.10.2007«.⁷⁸ In diesem Kommentar auf erster metadiegetischer Ebene wird Fichtl, der intradiegetische Verfasser des »Logbuches«, vorgestellt: ein schlichter Finanzbeamter aus der bayrischen Provinz, der von seiner Lotto-Tippgruppe ausgewählt wurde, als ihrer aller Stellvertreter den beträchtlichen Gewinn in Form einer sechsmonatigen Weltreise auf der MS EUROPA in Anspruch zu nehmen. Eine Fichtl zugeschriebene »Liste ›Wer alles an Bord ist‹«, verzeichnet auch Jonatzki. Neben weiteren literatur- und kunstaffinen Begleitern zur See (»Karasek, Prof.: hält Lesungen, trägt Lackschuhe«, L 386) erscheint der »Schiffsschreiber: heißt Ingo Jonatzki [...], von ›Hamburg‹, also der Reederei, »als Bordbarde eingeladen« (L 388). In der »Vorbemerkung« berichtet dieser Jonatzki, dass der Oberkellner ihm das Logbuch Fichtls »am letzten Reisetag [...] zugesteckt« habe, denn er habe »für derlei doch sicher Verwendung«. Jonatzki hingegen möchte »an dieser Stelle zumindes anmerken«, »daß [s]ein eigenes *Logbuch* demnächst bei einem anderen Verlag erscheinen und gewiß einen anderen Eindruck von Schiff und Reise erzeugen wird als Fichtls freihändig fabulierte Phantasmagorien« (L 12).

Fichtls Berichte erscheinen auf je einer Doppelseite pro Reisetag; sie präsentieren neben Daten zum Ort und Klima auch Fotografien, die jeweils einen »erste[n] Blick« zeigen und in den meisten Fällen grandios mit der Erwartungshaltung brechen, mit der wohl ein Reeder das Produkt des »Schiffsschreibers«

77 <https://www.presseportal.de/pm/22469/826767> (12.6.2025).

78 Matthias Politycki, *In 180 Tagen um die Welt. Das Logbuch des Herrn Johann Gottlieb Fichtl*, Hamburg 2008, S. 13; im Folgenden zitiert mit der Sigle L und Seitenzahlen im Text.

nach sechs Monaten Luxus-Kreuzfahrt in die Hände nehmen würde. Denn die Bilder zeigen überwiegend Hafenanlagen, Kaimauern, Containerstapel, Kräne, im besten Fall einfach die Weiten der befahrenen Weltmeere. Auch diese Fotografien stehen wie das Logbuch in intradiegetischem Auftragsliteratur-Kontext, denn täglich zu dokumentierende Eindrücke in Text und *Bild* gehörten zu den Anforderungen der daheimgebliebenen Lotto-Tippgruppe (L 11 f.).

Das von »Jonatzki« angekündigte »eigene[] Logbuch« ist natürlich nicht erschienen; der fiktive Schiffsschreiber spielt lediglich gegen Ende seiner Vorbermung mit dem Fiktionalitätsgrad des Berichteten: »Fast bei jedem Eintrag frage ich mich, ob Fichtl überhaupt dieselbe Reise unternommen, auf demselben Schiff gewesen ist wie ich«, nach der Lektüre der »Tagebucheinträge« wisst er »am Ende nicht, was davon zu halten ist: Vieles darin ist schlichtweg erlogen und erstaunlicherweise gerade dadurch besonders ›wahr‹, vieles schockierend wahrhaftig referiert und gerade dadurch extrem verfälschend.« (L 12) Die Reflexion über Möglichkeit, Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit wirft ein Schlaglicht auf die Bedingungen der Mimesis in Zeiten der Auftragsschriftstellerei – dies zeigt sich vor allem mit Blick auf den ersten Paratext des Buches, einen mit »Mein Dank« (L 5) überschriebenen zweiseitigen Abschnitt, der am Ende mit den Initialen MP unterzeichnet ist. Der »Dank« gilt »Hapag-Lloyd Kreuzfahrten für ihre Einladung [!] zur Weltreise 2006/2007 auf MS EUROPA«, aber er ergeht auch »an Mannschaften, Passagiere, Künstler an Bord sowie Freunde an Land, die mit ihren Anregungen [...] in Fichtls Logbuch Eingang fanden, z. T. sogar mit ihrem eignen Namen« (L 5). Knapp eine Seite listet dann Namen und zugehörige Rollennamen im »Logbuch« auf, bevor der Hinweis folgt:

Müßig zu sagen, daß sämtliche Figuren – einschließlich derjenigen, die Namensgeber aus der wirklichen Wirklichkeit haben – bloße Phantasiegestalten sind; auch das Schiff selbst ist nicht dasjenige gleichen Namens, wie man es aus konkreter Anschauung kennen mag.

Der Autor muss sich gegenüber dem Auftraggeber absichern. Auch werde »[a]usdrücklich« seine »tatsächliche Reise im vorliegenden Buch *nicht* geschildert«. Der Schluss des Dankes ähnelt einer eBay-Rezension: »Ergäbe sich die Gelegenheit, ich würde jederzeit wieder an Bord der EUROPA gehen«, gefolgt vom Nachsatz »– wenn auch vielleicht nicht gleich wieder ein halbes Jahr lang« (L 6).

Es gibt jedoch noch einen weiteren Dank für Literaturförderung, und zwar an die »Stiftung kunst:raum sylt quelle/Rantum«, »für ein Aufenthaltsstipendium im August 2007« (L 6). Der Hinweis macht die Mischkalkulationen von Förderinstrumenten sinnfällig, die Produktionsbedingungen des Literaturbetriebs konditionieren.

Die Produktionsbedingungen von Polityckis Roman sind noch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Wenn Auftragsliteratur wie hier im direkten Kundenkontakt zum Event wird, fügt sie sich in den von Reckwitz beobachteten Trend der »Gesellschaft der Singularitäten«.⁷⁹ Gegenüber Massen an Kreuzfahrtgästen verspricht Auftragsliteratur Möglichkeiten des kulturell ›nobilitierten‹ Singularitären, indem Gäste zum Gegenstand der Literatur zu werden hoffen. Der Reiz liegt im Versprechen von »Originalität, Überraschung, Performativität und andere[n] Qualitäten des Erlebens«, wobei »der Wert der genannten Singularitätsgüter nicht ausschließlich auf ökonomischen Wert schöpfungsprozessen«⁸⁰ beruht. Auftragsliteratur eignet sich hier besonders und trägt zu einer »Ästhetisierung der Gesellschaft«⁸¹ bei, während sie gleichzeitig marktstrategischer Valorisierungsfaktor wird. Allerdings stellt sich die Frage, wie rapide sich der symbolische ›Marktwerk^t‹ einzelner Autor:innen verbraucht, wenn sie einmal als Schiffsschreiber die Bühne mit Zauberkünstlern und 17 kostümierten Tenören geteilt haben.

Oder würden sich langfristig auch die Valorisierungskriterien des im engeren Sinne literarischen Feldes verschieben und Auftragsliteratur-Passfähigkeit *honorieren*? Vermutlich wäre von sich verändernden »Valorisierungsformen«⁸² des künstlerischen Feldes auszugehen, wenn beispielsweise Leser:innenforen online als »Valorisierungsmaschinerie«⁸³ »Aufmerksamkeit« generieren, die bestenfalls zum »Singularitätskapital« der Auftraggebenden ebenso beiträgt wie zu deren kulturellem Kapital auf den »Attraktivitätsmärkte[n] kultureller Güter«.⁸⁴ Inwieweit dies auch für das symbolische Kapital der Auftragsliterat:innen auf dem ›hochkulturellen‹ Feld gilt, wäre gesondert zu diskutieren – dass die wenigsten ihre Auftragsarbeiten als solche benennen und wenn sie dies doch tun, dann regelmäßig selbstironisch-spöttisch, scheint dagegen zu sprechen, zumindest zum

79 Andreas Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017. Vgl. zum Verhältnis von Literaturpreisen und Reckwitz' Thesen Pontzen et al., S. 66.

80 Ebd., S. 66.

81 Ebd., S. 66.

82 Reckwitz, Singularitäten, S. 167, vgl. ebd.: »Mit Blick auf das Kunstmfeld waren die Kunstkritik und die sich daran anschließende Kunsthistorie die klassischen Orte, an denen solche Valorisierungen vollzogen wurden. Nun sind die Güter der Ökonomie der Singularitäten deutlich variabler als die der Kunst – und so auch ihre Valorisierungsformen. Letztlich bleibt jedoch das klassische Genre der Rezension, auch in generalisierter und popularisierter Form, leitend, ja, sie entpuppt sich als ein mediales Schlüsselformat der Ökonomie der Singularitäten.«

83 Ebd., S. 171.

84 Ebd., S. 172.

gegenwärtigen Zeitpunkt. Dennoch könnte das »Aufmerksamkeitskapital«⁸⁵ von renommierten Auftragsliterat:innen künftige Aufträge generieren, ihr »Reputationskapital«⁸⁶ auf diesem Feld verhält sich aber möglicherweise spannungsvoll zu ihrem Status auf dem Feld der Nicht-Auftragsliteratur.

In diesem Sinne Rezensionen zu Auftragsliteratur einschließlich ihrer Bewertungen des Entstehungskontexts zu analysieren, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Bereits eine Zusammenfassung der Kritiken zu Polityckis *Logbuch*⁸⁷ zeigt deutlich, dass einerseits der Spott des Autors über seine Mitreisenden und damit auch die Verachtung für den eigenen Arbeitskontext missbilligt wurden, gleichzeitig aber Rezessenten selbst das ›Anheuern‹ eines Autors als Schiffs-schreiber schief ansahen – Auftragsliteratur hat hier kein gutes Standing.

3. Produktions-, rezeptions- und werkästhetische Perspektiven auf Auftragsliteratur

Wie die obigen Ausführungen und Beispiele gezeigt haben, überlagern sich in Auftragsliteratur die Koordinaten des künstlerischen, akademischen, sozialen und ökonomischen Feldes sowie der entsprechenden Praxiszusammenhänge. Auftragsliteratur verändert nicht nur die *Produktionsbedingungen* von Literatur, sondern beeinflusst auch diejenigen Texte, die unter solchen Bedingungen entstehen, hat also *werkästhetische* Konsequenzen. Und schließlich affiziert Auftragsliteratur auch die öffentliche Wahrnehmung und Bewertung dieser Texte, ist also *rezeptionsästhetisch* relevant. Es bietet sich somit eine Analyse der Effekte von Auftragsliteratur und der mit ihr verbundenen Praktiken aus produktions-, rezeptions- und werkästhetischer Perspektive an.

Für eine Analyse der *Produktionsbedingungen* von Auftragstexten wäre repräsentativ nach Anlässen und Auftraggebern zu fragen. Dabei wäre zu unterscheiden, ob Autor:innen gezielt beauftragt werden oder ob Texte zum Beispiel für einen (ausgeschriebenen oder geschlossenen) Wettbewerb entstanden sind beziehungsweise aufgrund von Passgenauigkeit eher ›kontingent‹ eingereicht wurden. Weiter zu differenzieren wären Texte in (fortschreitender) Reihenbildung, so im Falle von Podcast-Folgen, Zeitungs-Beiträgen oder auch Anthologien, bei denen Beiträger:innen in ein intertextuelles Verhältnis zu Texten der

⁸⁵ Reckwitz, Singularitäten, S. 172.

⁸⁶ Ebd., S. 173.

⁸⁷ Vgl. <https://www.perlentaucher.de/buch/matthias-politycki/in-180-tagen-um-die-welt.html> (12.6.2025).

Reihe von anderen Verfasser:innen treten. Intermediale Aspekte von Auftragstexten sind besonders im musikalischen Kontext relevant, wenn es um kollaborative Produktionsbedingungen im Falle von Libretti geht.

Zentral wäre zudem die Frage nach charakteristischen Praktiken, die Autor:innen ausprägen oder adaptieren, wenn sie sich als »Auftragsautoren« betätigen, und nach möglichen kodifizierten oder unkodifizierten Verhaltensregeln. Gibt es Habitusformen, die manche Autor:innen eher für Auftragsliteratur prädestinieren als andere, und entwickeln umgekehrt Auftragsautor:innen bestimmte Habitusformen? Werden Autoren häufiger mit ›Aufträgen‹ konfrontiert als Autorinnen? Gibt es systematisierbare Kategorien der beauftragenden Instanzen für *gender*-spezifische⁸⁸ Themen oder Gattungen?

Zu fragen wäre ferner nach Praktiken des ›Recruiting‹, der Ablehnung, Verhandlung oder Annahme.⁸⁹ Exemplarische Reflexionen (aber ambivalent, da gleitend fiktionalisiert) bieten Juli Zehs Frankfurter Poetikvorlesungen. Diese enthalten als »Brieffroman« (so der Klappentext) u. a. briefliche Schreiben eines Ich, das von der Universität Frankfurt zu einer Poetik-Vorlesung eingeladen wurde, an eben diese Institution. Diese Briefe (sowie weitere an andere (fiktive) Adressaten) konstituieren genau jene Poetikvorlesungen, deren Ablehnung sie kommentieren wollen. Dabei entspricht Zehs rhetorischer Gestus zugleich der topischen Behauptung von Poetik-Vorlesungen haltenden Autor:innen, keine Poetik zu besitzen oder sie nicht formulieren zu können.⁹⁰

Ein komparatistischer Blick auf die Produktionsbedingungen von Auftragstexten in der anglophonen Welt lässt vor allem einen wesentlichen Unterschied

88 Das Fragespektrum wäre zu erweitern um Kriterien jeglicher Diversität.

89 Vgl. exemplarisch-ambivalent Michael Lentz' Roman *Schattenfroh* aus dem Jahr 2018, in dem ein fiktionalisiertes Spiel mit Auftragsverhältnissen inszeniert wird. In Lentz' Roman zwingt eine dämonische Instanz den Verfasser, »alles« aufzuschreiben; er notiert: »Ich soll schreiben, dass ich freiwillig hier bin.« (Michael Lentz, *Schattenfroh*, Frankfurt a. M. 2018, S. 7.) Man kann dies zwar als Variante etablierter Inspirationstopoi oder Herausgeberfiktionen lesen, aber durchaus auch als Reflex von Auftragskontexten und ihren Paradoxien.

90 Jenseits der *recusatio* begegnet hier aber auch (wenngleich ironisch fiktionalisiert) die für Auftragsliteratur oft charakteristische Herablassung gegenüber Publikum und Auftraggebern, wenn das Ich eine vermeintlich vorgängige eigene Poetik als erlogen disqualifiziert und zugleich behauptet: »Den Leuten würde nichts auffallen. Sie sind es gewöhnt [sic], angelogen zu werden.« (Zeh, Treideln, S. 19.) Der Kontext spinnt dies fort: »Ich könnte mir einen netten Angeberstitel einfallen lassen – ›Realität, Relativität und Roman‹ – und in aller Ausführlichkeit erklären, was der auktoriale Erzähler mit Quantenphysik zu tun hat und warum Schreiben nichts weiter ist als das Erzeugen eines Zeitkondensats. [...] Ich würde vorgeben, etwas von meiner Arbeit zu erzählen. Einen Einblick in die Werkstatt zu gewähren.« (Ebd.)

erkennen: Anders als in Deutschland existiert hier das Amt eines offiziellen *Poet Laureate*. In England ist das Amt seit dem 17. Jahrhundert etabliert, der *Poet Laureate* wird noch heute vom König auf Vorschlag des Prime Minister bestimmt – seit 1999 gilt die Berufung aber nur noch für jeweils 10 Jahre, nicht mehr auf Lebenszeit. Simon Armitage, der amtierende *Poet Laureate*, verfasste bislang unter anderem eindrucksvolle Gedichte beziehungsweise Gedichtzyklen zum Thronjubiläum von Elizabeth II. und zum Tod der Königin; für mediale Aufmerksamkeit sorgte aber auch eine Auftragsarbeit für das Institute of Cancer Research in London.⁹¹ In den USA wurde das Amt eines *Poet Laureate Consultant in Poetry* an der *Library of Congress* 1985 etabliert.⁹² Besondere Aufmerksamkeit aber erregte weltweit ein anderes poetisches Amt im Dienst der USA, als die junge Lyrikerin Amanda Gorman am 20. Januar 2021 bei der Inauguration von Joe Biden ihr Gedicht *The Hill We Climb* vortrug. Sie war außerdem »the first poet commissioned to write a poem to be read at the Super Bowl. Her poem honors three individuals for their essential work during the COVID-19 pandemic.«⁹³

Von der Wirkmacht offizieller Super Bowl-Lyrik können deutsche Auftragsautor:innen vorerst nur träumen, aber zumindest wurde im Januar 2022 in den deutschen Feuilletons kurzzeitig die Frage diskutiert, ob man eine:n Parlamentsdichter:in brauche.⁹⁴ Die Debatte ist (wohl auch angesichts globaler Herausforderungen, die die Aufmerksamkeit von Parlamenten wie Medien anderweitig

91 Armitage hatte ein Gedicht verfasst, dessen 51 Worte von einem Mikrograveur in eine 2 × 1 cm kleine Chemotherapie-Pille gearbeitet wurden. Zweck war es, Spendenaufrufe für das neue *Centre for Cancer Drug Discovery* zu unterstützen. Vgl. die Homepage des Autors: <https://www.simonarmitage.com/wp-content/uploads/ICR-Finishing-It-Poem-Photo-copytouse.pdf> (ganzer Text und Fotos der Pille), dazu exemplarisch <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/14/simon-armitage-writes-microscopic-cancer-poem-poet-laureate> und <https://www.icr.ac.uk/news-archive/poet-laureate-s-poem-on-a-pill-cuts-cancer-down-to-size> (12.6.2025).

92 Mit der Position, die für maximal zwei *terms* vergeben wird, sind heute kaum Pflichten verbunden, lediglich etwa drei öffentliche Auftritte. Vor 1985 hatte das Amt v.a. administrative und beratende Funktion. Finanziert wird der Posten aus einer privaten Stiftung; <https://blogs.loc.gov/catbird/2012/02/what-do-poets-laureate-do/> (12.6.2025).

93 <https://poets.org/poet/amanda-gorman>; vgl. generell: <https://poets.org/inaugural-poems-history> mit dem Hinweis: »Only four presidents—John F. Kennedy in 1961, Bill Clinton in 1993 and 1997, Barack Obama in 2009 and 2013, and Joe Biden in 2021—have had poets read at their inaugurations. These presidents were known for their appreciation of reading and literature.« (12.6.2025).

94 Am 3.1.2022 regten Mithu Sanyal, Dmitrij Kapitelman und Simone Buchholz in der *Süddeutschen Zeitung*, an, das Amt einer deutschen Parlamentspoetin zu etablieren (»Dichterin gesucht. Die Politik poetischer und die Poesie politischer machen: Deutschland braucht eine Parlamentspoetin.«) Gastbeitrag von Mithu Sanyal, Dmitrij Kapitel-

binden) wirkungslos wieder verebbt, und es bleibt abzuwarten, unter welchen Umständen sie wieder entfacht werden wird – und von welchen Akteuren.

Auch jenseits staatlicher Würden scheint die Frage nach den Auftraggebern aus produktionsästhetischer Perspektive zentral, denn auftraggebenden Instanzen kommt beträchtliche Steuerungsfunktion zu, unter anderem bei der Kanonisierung von Autoren. Auch die universitäre Literaturwissenschaft kristallisiert sich als relevante auftraggebende Instanz heraus, animiert sie doch schon mit der Vielzahl an Poetikvorlesungen erheblich zur Produktion von Auftragstexten und zur Vergrößerung des eigenen Forschungsgegenstands. Blickt man auf die Auswahlkriterien für Kandidat:innen, so zeigt sich eine Präferenz für solche mit akademischen, vorzugsweise geisteswissenschaftlichen Studienabschlüssen oder sogar Promotionen. Zunehmend werden also akademische Kriterien auf das künstlerische Feld übertragen. Im Falle von Poetikdozenturen und ähnlichen erweist sich die Vergabe von ›Literaturaufträgen‹ als wichtige selektierende, rezptionssteuernde literaturwissenschaftliche Praxis.

Aus den bisherigen Überlegungen zu den Produktionsbedingungen resultieren zahlreiche Fragen zur Rezeption von Auftragstexten: Denn wer nimmt diese eigentlich (als solche) zur Kenntnis? Welche Relevanz hat der Wechsel von Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, welche die Zeitdifferenz zwischen Präsenz und Nachträglichkeit, auch mit Blick auf den Rezipientenkreis? Weiter lässt sich fragen, welche soziale oder politische Wirkung die zunehmend ausdifferenzier-ten Residenzstipendiaten als Dorf-, Stadt- oder Inselschreiber ausüben (sollen).

Um die gesellschaftliche Funktion von Auftragsliteratur zu taxieren, wäre eine historische Analyse der Rezeptionskontakte erhelltend. Dabei würde deutlich, dass ›Lesen‹ von Auftragsliteratur nur *eine* Textumgangspraktik unter anderen ist. So waren in der Repräsentationskultur der Frühen Neuzeit etwa der Akt des Überreichens, die Details des Zeremoniells sowie die Materialität der Dichtung – ihr prachtvoller Einband – entscheidend; dass der Empfänger den Text auch tatsächlich las, geschah offenbar selten; und dies war allen Beteiligten bewusst. Auch, ob man in der Führungsetage von Montblanc die vier Bände der besten Wettbewerbsgeschichten gelesen hat, ist fraglich.

Hinsichtlich der Erwartungen, die sich heute an Auftragsautor:innen richten, ist parallel zur Konjunktur der Auftragsliteratur eine neue Popularität des *poeta doctus* zu verzeichnen, der in der Lage ist, auch sperrige Gegenstände intellektuell adäquat zu gestalten. Die Homepage von Ulrike Draesner, Professorin am Deutschen Literaturinstitut Leipzig, illustriert exemplarisch das

man und Simone Buchholz; <https://www.sueddeutsche.de/kultur/parlament-poesiekraft-der-sprache-kanada-parlamentspoetin-1.5500469?reduced=true>; 23.7.2025).

Anforderungsprofil: Neben dem Studium an einer Eliteuniversität werden die Promotion, poetologisch-pädagogische Eignung und Expertise in »aktuellen Gesellschafts- und Wissensdiskursen, in Neurowissenschaften, Transplantations- und Reproduktionsmedizin sowie Geschlechtertheorie« betont, nicht zu vergessen die Analyse von »medialen Entwicklungen« und »geschichtlichen Dimensionen Europas«.⁹⁵ Die Autorin unterstreicht damit die Passfähigkeit für vielerlei akademische Auftragskontakte.

Nach diesen exemplarischen Perspektiven auf die Produktions- und Rezeptionskontakte von Auftragsliteratur seien nur sehr kurz grundlegende Fragen zu werkästhetischen Faktoren von Auftragstexten angedeutet. Deren verschiedene mediale Formate müssten ebenso wie sich abzeichnende generische Präferenzen (in Relation zum Auftragskontext) und die jeweils gewählten Gattungsbezeichnungen insbesondere im Hinblick darauf analysiert werden, inwiefern die Texte jeweils ihre ›heteronome‹ Entstehung reflektieren beziehungsweise exponieren. So wird Juli Zehs oben zitierte Frankfurter Poetikvorlesung *Treideln* im Klappentext als »Briefroman« bezeichnet, der Rückentext zitiert die Autorin mit den Worten, der Schriftsteller-›Beruf‹ sei ein »Privileg, das mit Freiheit zu tun habe; Jan Wagners *Beiläufiger Prosa* stehen Georg Kleins *77 abverlangte Texte* (siehe oben) gegenüber. Zu fragen wäre also etwa, in welcher Weise sich Kritik an der Heteronomie oder andere charakteristische Diskurse um Auftragsdichtung in den literarischen Texten sedimentieren und ob dabei intertextuelle Referenzen zu anderen (historischen) Werken mit (zum Beispiel höfischem) Auftragskontext eingespielt werden.

Dass Unterschiede zwischen ›freier Autorschaft‹ und ›Auftragsautorschaft‹ in den Publikationen nicht immer eindeutig sind, zeigt sich exemplarisch in dem Lyrikband *Nibelungen. Heimsuchung* von Ulrike Draesner aus dem Jahr 2016. Es handelte sich um eine verlegerische Auftragsvergabe, denn die promovierte Mediävistin Draesner wurde vom Reclam-Verlag mit der Aufgabe betraut, die Illustrationen des Jugendstilkünstlers Carl Otto Ceschka neu zu ›bedichten‹. Diese waren ursprünglich 1908 für ein Jugendbuch entstanden und prägten bereits die Bildsprache von Fritz Langs *Nibelungen*-Stummfilm. Draesners Titelblatt weist nicht auf den aktuellen Auftragskontext hin, es heißt dort nur »[m]it den Illustrationen«.⁹⁶ Die Autorin hat sich aber mit diesen ›abverlangten‹ Texten in jedem Falle in die Literaturgeschichte des Nibelungen-Stoffs eingeschrieben; die Vergabe hatte also kanonisierende Funktion.

95 <https://www.draesner.de/autorin/> (12.6.2025).

96 Ulrike Draesner, *Nibelungen. Heimsuchung*, München 2016.

Interessant ist schließlich der Blick auf die Implikationen von Auftragsliteratur für Autorschaftskonzepte. Seit der Jahrtausendwende hat der totgesagte »Autor« als hermeneutische Orientierungsgröße wieder immens an Bedeutung gewonnen, die Popularität von Poetik-Vorlesungen belegt dies. Gerade die zitierten Beispiele aus Epitexten über eigene Auftragstexte problematisieren aber anhand der ubiquitären Ironie die ›Authentizität‹ der Äußerungen: Verlangt jeder Auftrag einen Relaunch der »Marke« des Autors? Wie lässt sich unter diesen Bedingungen noch Werkeinhalt profilieren? Es ist zu vermuten, dass sich mittel- und langfristig auch Verlagsarbeit und Buchmarkt verändern würden, wenn der Anteil an – auch online publizierter – Auftragsliteratur zunähme. Dies würde zugleich neue Herausforderungen an die Literaturkritik darstellen.

4. Fazit und Ausblick

Ausgangspunkt für die obigen Überlegungen war Jan Wagners These zur Konjunktur der Auftragsdichtung in der Gegenwart. Die Diagnose hat sich bestätigt. Deutlich geworden ist dabei, wie grundlegend sich in Auftragsliteratur die Koordinaten des künstlerischen, akademischen, sozialen und ökonomischen Feldes überschneiden. Gleches gilt für die entsprechenden Praxiszusammenhänge. Eingehendere Untersuchungen müssten auf einer breiteren Datenbasis aktuelle Entwicklungen verfolgen. Der vorliegende Beitrag sollte einen ersten Überblick über mögliche Forschungsperspektiven geben. Ein Blick auf das Verhältnis von Auftragsliteratur (insbesondere von privater Seite) zu Formen der Literaturförderung (insbesondere von staatlicher und gemeinnütziger Seite) diente dabei als Basis. Angesichts exemplarischer produktions-, rezeptions- und werkästhetischer Aspekte von Auftragsliteratur zeigten sich die methodischen Herausforderungen, die Auftragstexte an die Literaturwissenschaft der Gegenwartsliteratur stellen. Eine Literaturwissenschaft, die Geschichte und Theorie dieses Verhältnisses erforscht, kommt nicht darum hin, den eigenen Beitrag praxeologisch zu reflektieren. Aber vielleicht kann sie diese Aufgabe an Autoren:innen delegieren.

JEANNIE MOSER

BILDPOLITIK | BÜNDNIS | BLICKREGIME.
WEIBLICHE MACHT IN ROURKES »MARY QUEEN OF SCOTS«
UND SCHILLERS »MARIA STUART«

Video et taceo.

Ich sehe und schweige.¹

Elisabeth I. sagte sich, daß sie, wenn sie heiraten sollte, Königin von England sein würde. Allein hingegen wäre sie sowohl König als auch Königin.²

Abstract

Ende 2018 kommt mit *Mary Queen of Scots* ein Film in die Kinos, der sich mit dem Verhältnis zweier Königinnen sowie deren jeweiligem Umgang mit Macht auseinandersetzt: Mary Stuart und Elizabeth I. Regisseurin Josie Rourke stößt bei ihren Recherchen auf Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*, dem sie laut Interview den größten Einfluss auf ihr Projekt zuschreibt. Besonders fasziniert sie jene Szene, in der sich die beiden Königinnen begegnen. Rourke übernimmt diese Begegnung als dramatischen Höhepunkt ihres Films. Die nachfolgenden Überlegungen widmen sich den Interferenzen, Parallelen und Differenzen zwischen Drama und Film. Im Zentrum stehen dabei Fragen nach Bündnissen und ihrer Inszenierung, Bildpolitiken, Genderrollen und deren Überschreitung sowie konkurrierende Ansprüche auf Alleinherrschaft. Dass der Film eine weibliche und das Drama eine männliche Perspektive auf die Königinnen vorschlägt, sensibilisiert für unterschiedliche Blickachsen und öffnet als Problemhorizont das Blickregime selbst: Welche Macht ermöglicht es, welche setzt es ins Licht, welche macht es unsichtbar?

In 2018, *Mary Queen of Scots* is released in cinemas – a film that explores the relationship between two queens and their respective approaches to power: Mary Stuart and Elizabeth I. During her research, director Josie Rourke comes across Friedrich Schiller's tragedy *Maria Stuart*, which, according to an interview, she cites as the most significant influence on her cinematic project. She is particularly fascinated by the scene in which the two queens – contrary to historical fact – meet face to face. Rourke adopts this encounter as the dramatic climax of her film. The following reflections focus on the interferences, parallels, and divergences between the drama and the film. Central themes include alliances, image politics, gender roles and their transgression, as well as competing claims to sovereign power. The fact that the film proposes a female perspective on the queens, while the drama

1 Motto, das der historischen Elizabeth I zugeschrieben wird.

2 Harriet Rubin, *Machiavelli für Frauen. Strategie und Taktik im Kampf der Geschlechter*, Frankfurt/Main 2000, S. 14.

offers a male one, draws attention to differing lines of sight – and opens up the broader problem of the visual regime itself: What kind of power enables the visual regime and brings it into the light, and what power renders it invisible?

Ende 2018 kommt mit *Mary Queen of Scots* ein Film in die Kinos, der sich mit dem Verhältnis zweier Königinnen sowie deren jeweiligem Umgang mit Macht auseinandersetzt: Mary Stuart und Elizabeth I. Regisseurin Josie Rourke stößt bei ihren Recherchen auf Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*. Mit einem weiblichen Blick schaut sie Anfang des 21. Jahrhunderts auf ein Drama, das von 1800 aus mit einem männlichen Blick auf die machtpolitische Rivalität zweier Frauen im 16. Jahrhundert schaut. In einem Interview schreibt Rourke Schillers Drama größten Einfluss auf ihr Projekt zu. Besonders fasziniert sie jene Szene, in der sich die beiden Königinnen – entgegen den historischen Fakten – begegnen.³ Rourke übernimmt das fiktive Treffen und macht es ebenfalls zum dramatischen Höhepunkt ihres Films. Sie lässt es aber 1568 stattfinden, nach Marys Flucht aus Schottland. Und anders als bei Schiller geht es im Gespräch nicht um Unrecht und um Begnadigung. Sondern energisch dringt es auf die Frage der Möglichkeit eines Frauenbündnisses gegen männliche Dominanz. Der Film springt vom entzwegenden Treffen der Königinnen über 19 Jahre hinweg zum Ende, an dem Elizabeth das Todesurteil unterschreibt und Mary hingerichtet wird. Die Handlung von Schillers Drama setzt da überhaupt erst ein: im Jahr 1587, drei Tage bevor das Todesurteil vollstreckt wird.

Die Interferenzen, Parallelen und Differenzen zwischen Drama und Film dienen den nachfolgenden Überlegungen der Schwerpunktsetzung. Akzente liegen auf Bündnissen und ihrer Inszenierung, auf Bildpolitiken, Genderrollen und deren Überschreitung sowie auf konkurrierenden Ansprüchen auf Alleinherrschaft. Dass der Film eine weibliche und das Drama eine männliche Perspektive auf die Königinnen vorschlägt, sensibilisiert für unterschiedliche Blickachsen und öffnet als Problemhorizont das Blickregime selbst: Welche Macht ermöglicht es, welche setzt es ins Licht, welche verdunkelt es, welche macht es unsichtbar?

³ Vgl. Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität, Interview, Deutschlandfunk Kultur Online Archiv (12.1.2019).

Die Macht der (Vor-)Bilder

Der Film *Mary Queen of Scots* wirft einen programmatisch feministischen Blick auf zwei Königinnen in einer von politisch-religiösen Unruhen gebeutelten frühneuzeitlichen Welt. Dieser Blick stößt auf eine Historiografie bzw. Filmografie, die bereits auf Bildpolitiken bezogen ist und auf Quellen reagiert, die spezifisch codierte Selbst- und Fremdinszenierungen sind. Immer nämlich co-existiert mit einer Königin ein Image von ihr. Im elisabethanischen England wird die Gestaltung dieses Images Staatskunst. Es bekommt disziplinierende Wirkung, dirigiert die Wahrnehmung der Monarchin, ihres Hofs und ihrer Gefolgschaft. Es absorbiert und verstärkt gesellschaftliche Normen über Geschlecht, Macht und Ordnung. Die (Selbst-)Darstellung in Gedichten, Briefen und Protokollen von Reden, in Portraits oder auf Münzen ist wesentlich Symbolpolitik. Und Macht bedeutet, das Bild zu kontrollieren, mit dem die Königin zur Erscheinung kommt und in die (Nach-)Welt gebracht wird. Es ist bisweilen propagandistisches Instrument, um ein Volk, konkurrierende oder ausländische Mächte von ihrer Stärke zu überzeugen. Die politische Ikonographie sichert eine Regentschaft, legitimiert ihre Ziele und Manöver, autorisiert weibliche Macht in einer männlich dominierten Welt.⁴ Die Macht eines solchen Bildes wirkt noch über Jahrhunderte hinaus: im kulturellen Bildarchiv, im kollektiven Gedächtnis.

Am berühmtesten ist Elizabeths I. Stilisierung als *Virgin Queen*, die die Königin übernatürlich erscheinen lässt. Die Jungfräulichkeit des *body politics* ist Zeichen moralischer Überlegenheit und göttlicher Legitimation. Christlich und mythologisch codierte Attribute dienen dazu, ein glorifiziertes Image der Reinheit, Gerechtigkeit und des Triumphes zu gewinnen. Zu Lebzeiten ist Mary Stuart weniger erfolgreich in der Inszenierung ihres Bildes. Mit ihrem Tod aber gelingt ihr die nachhaltige Kultivierung als Opfer. Der Moment ihrer Hinrichtung im bernsteinfarbenen Kleid erbringt ein öffentlichkeitswirksames Bild, das wiederum der englischen Königin langfristig schadet.⁵ Schon eine deutsche Flugschrift von 1587/1588 mit dem Titel *Execution oder Todt Marien Stuarts* hinterlässt Botschaften, Warnungen, ein politisches Programm und vollzieht für die Nachwelt die Verwandlung zur katholischen Märtyrerin nach. Wenn-

⁴ Vgl. für den Absatz Sarah Gristwood, The Queen as Artist: Elizabeth Tudor and Mary Stuart, in: Authorizing Early Modern European Women: From Biography to Bio-fiction, hg. von James Fitzmaurice, Naomi Miller und Sara Stehen, Amsterdam 2021, S. 101–114; Louis Montrose, Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I, in: Representations 68 (1999), S. 108–161.

⁵ Vgl. Sarah Gristwood, The Queen as Artist, 107.

gleich die Flugschrift die Rechtmäßigkeit der Hinrichtung anerkennt, wird sie aufmerksamkeitsökonomisch tendenziös, indem sie die Enthauptung als grausamen Akt schildert und detailgenau der Inszenierung einer sich dem Schicksal fügenden Königin folgt, die für Gott den Tod erduldet.⁶

Filme schöpfen aus dem über Jahrhunderte gewachsenen Assoziationspool, greifen auf solche (Vor-)Bilder zurück, interpretieren sie und generieren ihrerseits neue. Sie animieren, erhellen und verzerrn Figuren der Geschichte, beeinflussen in der Gegenwart die Bewertung ihrer Handlungen, Motive und Ambitionen. Die beiden Königinnen sind Stoff für zahlreiche Adaptionen. Sie schwanken zwischen dem Bemühen um historische Genaugigkeit, feministischer Revision, romantischer Dramatik, üppiger Inszenierung, publikumswirksamer Psychologie. Auch sie prozessieren Vorstellungen von Macht, Weiblichkeit und Rivalität. Mary Stuart und Elizabeth I. erscheinen mal als Ikonen der Stärke, mal als Opfer. Gemeinsam ist vielen die asymmetrische Darstellung ihrer Regierungstüchtigkeit. John Fords *Mary of Scotland* (1936) über Charles Jarrots *Mary, Queen of Scots* (1971) bis hin zu Serien wie *Elizabeth R.* (1971), *Elizabeth I* (2005) und *Reign* (2013–2017) stellen die schottische Königin in den Schatten der englischen, selbst dann, wenn sie Sympatheträgerin ist. Elizabeth I. wird bisweilen despektierlich als machiavellistisch versierte Taktikerin porträtiert. Shekhar Kapurs *Elizabeth* (1998) hebt indessen positiv auf ihre politische Stärke ab. Am Ende des Films kommt es zum symbolischen Akt, in dem Cate Blanchett ihr langes blondes Haar – Zeichen von Attraktivität und sexueller Aktivität – abschneidet, um jene Transformation nachzuerzählen, aus der die mythisch unberühr- und unbezwingbare *Virgin Queen* hervorgeht. In *Elizabeth: The Golden Age* (2007) ist sie sogar mit kosmischer Kraft ausgestattet: Mit flammender Rede mobilisiert sie ihre Truppen und beschwört gleichsam jene Stürme herauf, die die spanische Armada vernichten. Wie bereits *Elizabeth R* schenkt auch dieser Film Mary Stuart kaum Aufmerksamkeit. Gegenspieler ist Philipp II., die schottische Königin – intrigant und ideologisch überzeichnet – kaum mehr als eine Schachfigur im Konflikt mit dem katholischen Herrscher des spanischen Globalimperiums. Dennoch sind sich die beiden Königinnen im Kino bereits mehrfach begegnet. Ihre filmischen Begegnungen tragen zur Tradierung des Bildes von Maria Stuart als verletzlicher, sinnlich-reizvoller Frau bei, im Gegensatz zu einer vermännlichten englischen Königin, die der schottischen Rivalin ihre Schönheit neidet. Ihren Konflikt trivialisieren, emotionalisieren und privatisieren sie. 1936 eskaliert das Treffen wie schon bei Schiller als

6 O.A., Execution oder Todt Marien Stuarts, Magdeburg 1588 [Digitalisat Bayrische Staatsbibliothek].

Wettstreit der Weiblichkeit: Kathrin Hepburn als Mary repräsentiert das feminine Ideal der 1930er Jahre, Florence Eldridge gibt Elizabeth eine männliche Körpersprache und muss sich von ihrer Konkurrentin vorwerfen lassen, »you are not even a woman«. In *Mary, Queen of Scots* (1971) führt der verbale Schlagabtausch zur Inhaftierung von Mary.⁷ Die Schiller-Forschung hat registriert, wie unangebracht jegliche Hoffnung auf eine positive Wendung durch eine solche Begegnung ist, weil schon seine Maria auf eine politisch kalkulierte Hassrede aus ist, die der symbolischen Verletzung, der Demütigung, Desavouierung und letztlich der Ausschaltung der Gegnerin gilt.⁸

An solchen Bildern der (Film- und Literatur-)Geschichte arbeitet sich Rourke ab. Erklärtermaßen ist der Film eine Stellungnahme zu einer stereotypen Bildpolitik, mit der Mary Stuart sakralisiert, sentimentalisiert oder sexualisiert und durchwegs für machtpolitisch inkompetent erklärt wird. Er bezieht Position gegen ihre Darstellungen als naive *femme fatale*, die nicht zum Regieren geeignet ist. Drehbuchautor Beau Willimon, schon für *House of Cards* mit (Machiavellis) Mechaniken der Macht befasst, betont dahingehend die hilfreiche Zusammenarbeit mit dem Historiker John Guy. Für den Film zentral ist dessen Argument, Mary Stuart sei politisch weitaus klüger gewesen als gemeinhin behauptet. Weil sie an den Höfen Frankreichs aufwächst, sei sie als Monarchin sogar erfahrener als die englische Königin. Die sei nicht von Anfang an eine entschlossene Herrscherin gewesen, habe ihre Regentschaft unsicher begonnen und vermutlich vieles erst von der schottischen Königin gelernt. Der Film tritt nun an, die Königinnen machtpragmatisch gleichzustellen, die Heilige, die Hure und das herrische Monster zu vergessen und beide Frauen als komplexe Figuren darzustellen. Keine Klischees möchte er zitieren, sondern Monarchinnen, die ein Volk verkörpern, vor allem aber zwei junge Frauen, die ein intensives Leben leben. Der Fokus liegt weniger auf ihrer Feindschaft als auf ihrer beider Ringen mit Macht, mit Geschlechterrollen und gegenseitiger Abhängigkeit. Deswegen auch sei Schillers Drama eine so große Inspiration gewesen. Sein Treffen zeige, so Rourke, wie verzweifelt sich die beiden brauchten, wie sie sich

7 Vgl. für den Absatz und siehe weiterführend Tudors and Stuarts on Film. Historical Perspectives, hg. von Susan Doran und Thomas S. Freeman, Basingstoke/New York 2009; darin besonders Susan Doran, From Hatfield to Hollywood. Elizabeth I on Film, S. 88–105, hier S. 98; sowie die Beiträge von Judith Richards, Christopher Haigh, John Guy, Will Coster und Vivienne Westbrook, S. 106–177; sowie Sarah Gristwood, The Queen as Artist, 108–112, hier S. 112.

8 Vgl. Uta Degner, Maria Stuarts *hate speech*. Zum Kalkül verletzender Rede auf der Bühne der Politik, in: Schillers Theaterpraxis, hg. von Stefanie Hundehege und Peter-André Alt, Bd. 2, Berlin/Boston 2019, 138–160.

gegenseitig ihre Fantasien einverleibten, in klarem Bewusstsein für die Bedeutung der anderen. Es gäbe ebenso viel Leidenschaft wie Rivalität, so viel Schwesternliebe wie Hass.⁹

Verwandtschaft und Korrespondenz

Der Film interessiert sich für die Verwandtschaft und für die Korrespondenz der Königinnen – im doppelten Sinn beider Worte. Briefe spielen als Medien der Selbstinszenierung und politischen Kommunikation, des manipulierten, verdeckten und zugleich kontrollierten Nachrichtenverkehrs immer schon eine große Rolle. Allen voran weckt zeitgenössisch die mitunter in Geheimschrift verfasste Post von Mary Stuart die Neugier des Kryptologen Francis Walsingham, der ein Spionagenetz unterhält und den britischen Geheimdienst begründet. Seine Beweisführung, die an zweifelhaften Schriftstücken hängt und ohne Originaldokumente auskommen muss, wird in Schillers Drama gleich mit der Eröffnungsszene angezweifelt, wie überhaupt der Verdacht gegen Schrift als intrigantes und korrumptierbares Medium prozessiert wird.¹⁰ Für die Nachwelt bleiben die Briefe historische Dokumente. Wenn auch fragwürdig, sind sie Quellen für Charakterstudien, Spekulationen über Handlungsprogramme und Anlass für Image-Revisionen. Kürzlich dechiffrierte Briefe von Mary Stuart etwa lassen ein neues Bild der Königin entstehen, statt der verklärten Märtyrerin wird eine hyperaktive politische Netzwerkerin gesehen.¹¹ Für Rourkes Film sind die Briefe, die die beiden Frauen aneinander schreiben, in zweierlei Hinsicht von Gewicht: Aus ihrer Korrespondenz wird zum einen ein Bewusstsein der Verwandtschaft abgeleitet, zum anderen lässt sie ein Treffen wahrscheinlich erscheinen. Wenn nicht der intensive Briefwechsel für sich schon als Indiz gewertet wird, dass die eine im Leben der anderen stets präsent ist.

Mary Stuarts aus der Gefangenschaft überlieferte Briefe enthalten Fehlereingeständnisse, Rechtfertigungen und Bitten um Verständnis. Die Verfasserin mischt Komplimente, Beschwerden und Warnungen. Es finden sich Behaup-

⁹ Vgl. für den Absatz Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität; Matt Grobar, Beau Willimon Rewrites The Narrative Of ›Mary Queen Of Scots,‹ As Well As His Own, Interview, Deadline (8.1.2019); Beau Willimon walks in the shoes of history with Mary Queen of Scots, Interview, Behind The Lens Online (17.11.2018).

¹⁰ Siehe Torsten Hahn, Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008, S. 220–234.

¹¹ Johann Grolle, So knackten ein Pianist, ein Ingenieur und ein Astrophysiker die Geheimpost von Maria Stuart, Spiegel Online (8.2.2023)

tungen der engen Freundschaft, ebenso die Beschwichtigung, Elizabeth I. müsse sich nicht fürchten vor einem Treffen von Frau zu Frau, »for I am no enchanter, but your sister and natural cousin«. 1586 schreibt sie ein letztes Mal von »our consanguinity [...] the dignity we both held, and our sex in common.«¹² Für Willimon drücken die Briefe Verletzlichkeit und Zugewandtheit aus. Unter der nur allzu kurrenten gegenderten Prämisse eines weiblichen Politikstils, der friedvoller und kooperativer sei, erkennt er in ihnen den Wunsch nach einem harmonischen Zusammenleben, allen voran, eine direkte Verbindung herzustellen.¹³ Guy ist es, der diesen Wunsch historiografisch deckt. Der Möglichkeit eines Treffens widmet er ein ganzes Kapitel seiner Mary Stuart-Biografie: *A Meeting Between Sisters*. Er recherchiert, wie es 1562 beinahe dazu gekommen wäre.¹⁴ Sechs Jahre nach Abschluss seines Buches tauchen Briefe auf, durch die Guy erneut bestätigt sieht, dass Elizabeth I. trotz politischer Spannungen noch anderthalb Jahre vor der Hinrichtung einen persönlichen Austausch erwägt und einen Versöhnungsappell an die »Schwester« richtet. Auch wenn es nicht stattgefunden hätte, so die dem Film unterlegte These, wäre es keineswegs unwahrscheinlich gewesen.¹⁵

Schwestern im Geiste: *Mary Queen of Scots* von Josie Rourke

Die Erzählung des Films setzt 1561 ein, als die 18-jährige Witwe von Francois II. nach Schottland zurückkehrt und Ansprüche auf den englischen Thron stellt. Zu tun bekommt Mary es mit ihrem in Schottland gut vernetzten Halbbruder, Earl of Moray, der ihr die Führung weder zutraut noch abtreten will, mit konkurrierenden Adelsfamilien sowie der Misogynie nicht nur des protestantischen Klerus, der einer Frau und Katholikin nicht unwidersprochen zu folgen bereit

¹² Vgl. Agnes Strickland, *Letters of Mary, Queen of Scots*, Bände I und II, London 1848, S. 75, 90 (I), S. 200–205 (II), zitiert bei Sarah Gristwood, *The Queen as Artist*, 105 f.

¹³ Vgl. Matt Grobar, *Beau Willimon Rewrites*.

¹⁴ John Guy, *Queen of Scots. The True Life of Mary Queen of Scots* (Tie-In), EBook, Boston/New York 2018, S. 137–155.

¹⁵ Aussagekräftig sei ein Brief von 1584: She »appeals to her Scottish «sister» queen, woman to woman. She recollects the deep affection she had once held towards Mary, deplores the strife and jealousy that had divided them, and ends by saying that should Mary seek a last-minute reconciliation, she should send her one of her secretaries to London so they could resume the conversation. My point is that although we know a meeting between the two queens never actually took place, the possibility was still alive.« John Guy, *Mary, Queen of Scots: The real history behind the film*, Interview, HistoryExtra Online (6.9.2019).

ist. In erster Linie interessiert sich der Film für die Königinnen als Frauen in einer männlich dominierten Welt. Konzipiert sind sie als Figuren, die Gegenpositionen besetzen: Elizabeth sitzt auf dem englischen Thron, Mary beansprucht ihn. Mary heiratet drei Mal, wobei sie sich ein Mal dazu entscheidet, gebärt ein Kind. Elizabeth entscheidet sich gegen beides. Gleichzeitig bemüht sich der Film darum, ihre Wesensverwandtschaft zu exponieren und ihre Systemstellen zu symmetrisieren. Dafür nutzt er mitunter formale Mittel. Er schneidet Sequenzen aufeinander, in denen die Königinnen mit den immergleichen Erwartungen in einem patriarchal geordneten System konfrontiert werden: zu heiraten und Erben zu gebären, die Macht zu teilen oder gleich ganz abzutreten. Durch die Montage springen Dialoge hin und her zwischen den Höfen in Schottland und England. Der Schnitt erzeugt Resonanz zwischen den Königinnen: Was der einen widerfährt, gilt für die andere, betrifft sie, der Schnitt macht sie zu Schwestern im Geiste.¹⁶

Ihre dynastisch-genealogische Rivalität ist insofern mehr ein Anlass, der den Film die Frage nach der Möglichkeit weiblicher Herrschaft an sich stellen lässt. Unabhängig adressieren die Königinnen diese Frage, indem sie sich in Stellung zu männlicher Regierungspraxis bringen. Etwa wenn Elizabeth, als Mary ihr Mord als Mittel des Machterhalts zutraut, entgegnet: »I am not my father.« Oder wenn Elizabeth ihre Berater anweist, ihre Verschwörungsspiele ohne sie zu spielen. Kontroversen mit den Hofmännern, die den Königinnen Macht streitig machen wollen, ziehen sich als roter Faden durch den Film. Statt deren Empfehlungen zu folgen, bietet Mary zum Beispiel Elizabeth zuallererst ein Abkommen an, das den Frauen erlauben würde, an den Routinen der männlichen Vorfahren und Berater vorbeizuregieren: Mary überlässt den Thron Elizabeth, wenn diese ihr zusagt, dass sie ihn nach ihrem Tod besteigen kann. Elizabeth folgt hier ihrem Berater und macht Marys Heirat mit ihrem Günstling und Geliebten Robert Dudley, Earl of Leicester, zur Bedingung, um Einfluss auf den zukünftigen Thronfolger zu haben. Aber selbst wenn die Königinnen ab und an Strategieempfehlungen wie diese annehmen, sind sie vorwiegend beratungsresistent. Die Hofmänner lamentieren, nicht gehört zu werden und den Launen von Frauen folgen zu müssen, die sich von Leidenschaften leiten lassen.

Tatsächlich sind es auch leidenschaftliche Königinnen. Der Film macht Leidenschaften aber nicht grundsätzlich zum Problem. Sie können ganz im Sinne

16 Margot Robbie, die die Elizabeth spielt, hat dieses Interesse in eine Schauspieltechnik übersetzt und sich in jeder Szene gefragt: »Was würde Mary machen? [...] Inwiefern wäre ihre Vorgehensweise anders als meine?« Vgl. Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität.

Machiavellis einkalkuliert werden, sind nicht die Kehrseite politischer Rationalität. Besonders die Figur der Mary beansprucht wie selbstverständlich ihre Existenz. Ein Moment des verdichteten Betrugs ist dafür beispielhaft: Mary hat sich für die Heirat mit dem nicht standesgemäßen Lord Henry Darnley entschieden, weil dieser Mann sie anzieht und sexuell zu befriedigen versteht. Darauf, dass die Heirat libidinös motiviert und die große Liebe einer jungen Frau im Spiel ist, lässt die Inszenierung keinen Zweifel. Als sie dieser Mann gleich in der Hochzeitsnacht mit ihrem engen Vertrauten Rizzio betrügt, reagiert Mary abgeklärt. »Rise and prepare yourself«, fordert sie Darnley in aller Knappe auf, »Elizabeth has funded a rebellion.«¹⁷ Der Film zieht in dieser Szene den Betrug von nicht weniger als vier Personen zusammen: von Ehemann und Privatsekretär, die miteinander im Bett liegen, von Elizabeth, die einen Aufstand angedeckt hat, dessen Kriegsgeschwader im Hintergrund zu hören ist, sowie von ihrem Halbbruder, der diesen Aufstand anführt, weil er weiß, wie verschiedene Interessen in Koalitionen zu synergetisieren sind. Statt sich wie eine Furie zu gebärden, zieht Mary aus dem vierfachen Betrug Schlüsse. Dem sich bei ihr entschuldigenden Günstling Rizzio entgegnet sie: »I cannot fault you for succumbing to his charms, as I did. But we must be more careful now.«¹⁸ Und um einiges weitreichender: Ein Erbe muss her, um Macht zu manifestieren.

faith

Die beiden Königinnen sind gefühls- und problembewusst, agieren pronominiert und sachlich. Kaum etwas bleibt unausgesprochen. Umso überraschender ist es, dass am cineastischen Höhepunkt, an dem sich die beiden Königinnen von Angesicht zu Angesicht begegnen, plötzlich von Vertrauen gesprochen wird: Vertrauen, das, auch wenn sich die Forschung darüber uneins ist, ob es sich um einen Affekt, eine Rationalität, eine Praxis oder Mischform aus allem handelt, notwendig wird, um in einer Situation handeln zu können, die ungewiss und komplex, die unsicher, offen, die nicht einzuschätzen ist.¹⁹ Mary hat inzwischen einen Sohn geboren, der den schottischen und englischen Thron besteigen wird. Wieder hat sie Elizabeth ein Angebot gemacht, diesmal: die Patenschaft für ihn zu übernehmen. Ihre Macht ist mit der Schwangerschaft so gewachsen,

¹⁷ Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, UK: Universal Pictures 2018, Szene 9 (0:50:05).

¹⁸ Ebd., Szene 9 (0:51:30).

¹⁹ Siehe für die exorbitante Forschung zum Vertrauen exemplarisch Niklas Luhmann, *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart 2009.

dass sich protestantischer Klerus und verprellte Adlige (darunter ihr katholischer Schwiegervater) verschwören. Darnley wird getötet, die unmittelbare Zwangsheirat mit dem Earl of Bothwell nutzen die Verschwörer, um gegen sie zu hetzen. Marys Halbbruder übernimmt die Regierungsgeschäfte, Schutz bietet er ihr unter der Bedingung, dass sie abdankt. Sie überlässt ihm den Sohn und zukünftigen König und entscheidet sich selbst zur Flucht nach England. Im Versteck in einer Waldhütte kommt es zum geheimen Treffen mit Elizabeth, wo sie die Frage stellt: »How did it come to this?«

MARY: I should have stayed true to your love. I should have followed your example and never married.

ELIZABETH: Then you would have no son.

MARY: Whose mother is without a crown. Whose own throne is usurped by his uncle.

ELIZABETH: You must have faith. Your brother will keep his word.

MARY: I have no faith. I have only faith in you. You would let them show the world that a queen can so easily be forsown? Answer me sister!

ELIZABETH: To war with Scotland and betray my own clergy on a Catholic's behalf. No, I cannot. You know I cannot.

MARY: Did you come so far at such a risk only to refuse me? [...] I will kneel before you if I must.

ELIZABETH: It would make no difference. You are safe here in England. That's all I can offer.²⁰

Worum geht es mit dem Vertrauen an dieser Stelle? Wenn das Wort fällt, wird kein epistemologisches Programm angefordert, das Ungewissheiten koordiniert. Weder soll mit Vertrauen ein Graben des Nichtwissens übersprungen werden, noch braucht es mehr Information. Die Interessen sind kommuniziert, die möglichen Spielzüge überschaubar. Wenn Mary ihrem Bruder nicht vertraut, dann weiß sie, warum: Seine Interessen decken sich schlichtweg nicht mit ihren. Wenn sie sagt, sie vertraue einzig Elizabeth, artikuliert sich vielmehr ein neuerliches Angebot mit einem klar strategischen Interesse: Sie will mit ihr koalieren. Im Grunde geht es nicht darum, zu vertrauen, sondern darum, zum Ausdruck zu bringen, dass die Wahl auf Elizabeth gefallen ist, um sich mit ihr vereint gegen die männliche Dominanz aufzustellen. Nicht *trust* oder *confidence* ist das Wort, das mitten in den Konfessionskriegen des 16. Jahrhunderts gebraucht wird, während derer sich mitunter die anglikanische Kirche institutionalisiert – sondern *faith*. Der Begriff wird im Sinne von Gottesglauben benutzt.

20 Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, Szene 18 (1:42:55).

Zur Allianz mit Gott und der Allianz mit Männern tritt im Film als weitere, aber unmögliche Option eine matrimoniale Allianz zweier Frauen hinzu: zwischen Mary – die sich den Namen mit der jungfräulichen Mutter Gottes teilt – und der jungfräulichen Königin – *The Virgin Queen*.

(Ehe-)Bündnis und *gender trouble*

Es ist alles andere als ein trivialer Zufall zu werten, dass mit *faith* das Vokabular des Ehegelübdes bemüht wird: *I promise to be a faithful and true wife; I promise to be faithful to you till death do us part*. Über den Begriff *faith* exponiert der Film die ganze Brisanz der kulturellen Zuschreibung und unaufhörlichen Reproduktion von Geschlechterrollen, die Judith Butler 1990 auf den Begriff *gender trouble* gebracht hat.²¹ Über den Begriff *faith* ist dieses Problem auf eine seiner Facetten hin zugespitzt: dass zwischen zwei Königinnen das politische Ehebündnis, hier speziell die Rekonziliationsheirat, nicht in Frage kommt. Und von dieser Szene bekommt eine viel frühere Szene Gewicht, die alles enthält, was in der Begegnung der Königinnen in der Waldhütte andeutungsweise zur Verhandlung steht und schon einmal in einen Begründungszusammenhang gebracht worden ist: Gott und Gottes Wille, Geschlechterrollen und die Subversion der Geschlechtsidentität, durch Heirat zu akkumulierende, aber auch zu teilende und am Ende gefährdete Macht. *En detail* buchstabiert diese Szene aus, was auf dem Spiel steht – und die Königinnen in der Waldhütte nochmals miteinander durchspielen.

Die frühere Szene zeigt, wie der einflussreichste Berater, der Staatssekretär und erste Minister William Cecil, Lord Burghley, Elizabeth damit konfrontiert, weder Gemahl noch Kind zu haben und bald ein Alter zu erreichen, in dem sie nicht mehr gebären könne. Der Dialog greift einen Umstand auf, für den die Forschung zahlreiche Erklärungen gefunden hat. Sie reichen von der strategischen Offenhaltung diplomatischer Optionen, der Transzendenz des biologischen Geschlechts über das öffentlichkeitswirksame Bild der *Virgin Queen*, der Diagnose pathologischer Unentschiedenheit über die psychologisch begründete Aversion gegen die Ehe aufgrund von Traumatisierung bis hin zum Wunsch nach Selbstbestimmung und Alleinherrschaft. Erwähnt sei hier nur kurz eine nüchternere Antwort auf die Frage, warum die historische Elizabeth I. nicht heiratet. Sie lautet: weil kein Anwärter kompatibel ist. Elizabeth I., so Susan

²¹ Das Buch *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* erscheint 1991 unter dem deutschen Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* bei Suhrkamp.

Doran, prüft immer wieder ernsthaft Kandidaten für ein Ehebündnis, muss allerdings eine hochkomplexe höfische Gemengelage berücksichtigen: religiöse, finanzielle, innen- und außenpolitische Interessen, interne Rivalitäten und Patronageambitionen, schließlich die öffentliche Meinung. Schlichtweg keiner der Aspiranten ist für alle akzeptabel, keiner erhält volle Zustimmung. Statt für *divide et impera* entscheidet sich die Königin für einen Politikstil des Konsens', für den regierungspragmatische Gründe sprechen. Die Königin weiß wie Machiavelli, dass die größte Gefahr im Inneren lauert: die Unzufriedenen, die Verprellten des Hofstaats. Im Film aber geht die Bedrohung vom Machthunger aus. Die Möglichkeit seiner Zügelung durch einen weniger filmtauglichen Ehevertrag, wie er im 16. Jahrhundert Usus ist, vernachlässigt er.²² So erwidert Elizabeth Lord Burghley:

ELIZABETH: You understand that I cannot.

WILLIAM CECIL: Will not. And do I understand? No more than I understand God.

ELIZABETH: It is my choice. God would have a woman be a wife and a mother.

WILLIAM CECIL: So you defy his will.

ELIZABETH: No. I choose to be a man. And marriage is dangerous. Such a man as I might marry, finding himself disappointed.

WILLIAM CECIL: He would conspire.

ELIZABETH: No prince's revenues be so great that they satisfy the insatiable ambition of men.

WILLIAM CECIL: This I understand.

ELIZABETH: Which is why you are the closest thing I shall ever have to a wife.²³

Der Genderwechsel wird humoristisch überspielt, William Cecil kontert mit dem Witz: »I shan't mention your proposal to Lord Dudley«, um Elizabeth dann in ein männliches Wir einzubeziehen: »This world is a brutal place. We men must be wiser, mustn't we?« Das scheint das richtige kommunikative Manöver gewesen zu sein, denn nun bittet ihn Elizabeth um Rat. Er lautet: einen Aufstand anzuzetteln. Die beiden ›weiseren‹ Männer beschließen unausgespro-

²² Vgl. Susan Doran, Why Did Elizabeth Not Marry?, in: Dissing Elizabeth: Negative Representations of Gloriana, hg. von Julia M. Walker, Durham 1998, S. 30–59; Ilona Bell: Elizabeth I: The Voice of a Monarch, New York 2010, S. 117–143.

²³ Josie Rourke, Mary Queen of Scots, Szene 9 (0:44:44).

chen, Betrug an Mary zu begehen – von dem Elizabeth nichts weiter wissen zu wollen befiehlt. Der Auftrag selbst ist stumm.

Von dieser Szene aus ist die Szene mit Mary in der Waldhütte noch einmal völlig anders zu sehen: Mary macht Elizabeth einen Antrag – diese lehnt ab. Der Film prozessiert den in der Forschung kursierenden Aspekt einer amourösen Rhetorik in der überlieferten Korrespondenz der Königinnen. Mary Stuart schreibt von der geliebten natürlichen Schwester, in den frühen Tagen ihrer schottischen Herrschaft schicken sich die beiden Portraits und Juwelen, tau-schen leidenschaftliche Verse aus. Für Guy ähnelt das dem koketten Auftakt einer höfischen Beziehung und er berichtet, dass Mary Stuart die Idee einer Heirat scherhaft äußert. Elizabeth I. wiederum habe sich eine *ménage à trois* vorgestellt, Mary Stuart und Robert Dudley würden heiraten und alle an ihrem Hof leben.²⁴ Der Film aber macht anderes daraus. Elizabeth lehnt ab, obwohl ihr *gender crossing* keine Schwierigkeiten bereitet. Der Film stellt über Mary unablässig die Frage nach der Möglichkeit politischer Bündnisse von Frauen, um dynastische und konfessionelle Konflikte zu beenden. Erst im Vokabular der (Rekonziliations-)Heirat, um dann weitere Varianten zu formulieren. Denn Mary will mehr als eine Verwandtschaft im Geiste. Wenn Elizabeth gut begründet ablehnt, ein Heer gegen Schottland aufzustellen, lässt Mary nicht davon ab, sie zum Kampfbündnis bewegen zu wollen: Sie mahnt gemeinsame imaginäre Feinde an – immer schon veritabler Grund für Bündnisse –, probiert weitere Verwandtschaftsbeziehungen aus, um an familiale Ressourcen zu kommen, adressiert Elizabeth als Patin des zukünftigen Königs, als Schwester, appelliert an Empathie und die feministen Energien der *sisterhood*, markiert *common grounds*:

MARY: I have been abandoned by so many. I am utterly alone.

ELIZABETH: As am I. Alone.

MARY: Then be my sister. Be my boy's Godmother. Together we could conquer all of those who doubt us. Do not play into their hands. Our enmity is precisely what they hope for. I know your heart has more within it than the men who counsel you.

ELIZABETH: I am more man than a woman now. The throne has made me so.

But I have no enmity with you.

²⁴ Vgl. John Guy, *My Heart is My Own. The Life of Mary Queen of Scots*, EBook, London 2012, S. 146, 175. Sarah Gristwood nimmt Guys Argument auf, der schreibt: »By the spring of 1562, Mary was eagerly making plans for the forthcoming meeting. All suitors for her hand were politely rejected, and if the topic of marriage was broached she would joke she would have no one else but Elizabeth.«

MARY: Except to seed rebellion and deceive me, time and time again.

ELIZABETH: If you still seek my protection, you would do well to watch your words.

MARY: I will not be scolded by my inferior.

ELIZABETH: Your inferior?

MARY: I am a Stuart.²⁵

Auch wenn dieser Dialog anrührend inszeniert ist, sich die beiden unter Tränen ihrer Liebe und Bewunderung versichern, den Neid gestehen, den Schönheit, Mut und Mutterschaft erweckt haben, oder auf Überlegenheit beharren: Die Schwesternschaft ist wie schon die politische Heirat schlicht kein attraktives Angebot für eine Königin, die gewählt hat, ein Mann zu sein, der die ganze Macht für sich haben und alleine herrschen will.

Alleinherrschaft

Mary gegenüber nimmt Elizabeth ihre Wahl, ein Mann zu sein, zurück. Sie viktimisiert sich, erklärt sich zur durch Umstände Geschädigten. Damit ist die triviale, aber gängige These der Virilisierung durch Macht aufgerufen, der eine Beschädigung vorausgeht, die wiederum emotionale Degeneration zur Folge hat. Programmatisch gilt der Film der Untersuchung, welchen Preis Frauen für Macht zahlen und welche Opfer sie bringen müssen.²⁶ Es kann hier allerdings eine Lesart vorgeschlagen werden, durch die der Film über seine eigene Intention hinausgeht. Dafür ist besonders eines wichtig: Elizabeth formuliert diese These im Angesicht von Mary, die ihre Ablehnungsgründe nicht anzuerkennen bereit ist. Die These könnte an dieser Stelle also auch strategisch eingesetzt sein. Denn Mary weiß hier etwas nicht, was die Zuschauerinnen und Zuschauer sehr wohl wissen: dass der Thron, von dem die Rede ist, das Privileg des *gender crossing* enthält genauso wie das, als Mann auf dem Thron die *utter loneliness* zu wählen und die Macht schlichtweg nicht zu teilen. Auch wenn Rourkes *Mary Queen of Scots* immer wieder das Angebot macht, das historiografische und cineastische Klischee aufzunehmen und zu erneuern, das in Elizabeth die kluge, aber tragische Frauenfigur sieht, die ihre Weiblichkeit ihrem Staat geopfert hat, lässt sich mit dem Film ernst nehmen, dass eine Frau partout allein herrschen will und dafür auf matrimoniale und andere Bündnisse verzichtet. Ernst neh-

²⁵ Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, Szene 18 (1:47:40).

²⁶ Vgl. Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität.

men lässt sich, dass sich diese Frau absolut willentlich zur absoluten Macht entschließt.

Zweifelsohne problematisiert der Film die Möglichkeiten und Risiken von Bündnissen und zeigt, was in Verhandlungsdynamiken zu bedenken ist. Dafür hat er Mary als eine Königin aufgebaut, die ein Bündnis gegen männliche Dominanz gegenüber ihren eigenen Machtabitionen – zumindest dem Anschein nach – priorisiert; Elizabeth hingegen als eine Königin, die Macht mit niemandem teilen will. Selbst nicht mit Mary – weder als Ehemann noch als Patin oder Schwester. Und hier nun wäre, die beiden Szenen übereinandergelegt, Entscheidendes zu ergänzen, das hinausweist über die an sich nicht grundfalsche zahlreich geäußerte Kritik, wie auch über die eigene Behauptung des Films, dass weibliche Politik durch grausame Männer verunmöglicht wird:²⁷ gerade nicht mit Mary. Denn Mary würde sich nie unterordnen. Das wird in dem Moment deutlich, in dem sie Elizabeth zu ihrer Untergebenen (*inferior*) erklärt und klarstellt, eine Stuart zu sein. Sie nennt ihren Namen, womit sie die Beschneidung der faktischen dynastischen Königinnenwürde im Filmtitel korrigiert und ihre Ranghöhe restauriert. Und mit ihrem Ehrgeiz und Machthunger (*insatiable ambition*) würden sie genauso wie die Männer die Zugeständnisse (*prince's revenues*) nicht zufriedenstellen (*satisfy*), die Elizabeth zu machen bereit ist. Nichts, kein Vertrag, so die Aussage des Films, könnte die Gefahr bannen, die von ihr ausgeht.

Es bleibt also nur noch, die Bedingungen zu formulieren, um am Leben zu bleiben. Erneut setzt sich Mary auf die Systemstelle der Ehefrau, wenn sie Elizabeth damit reizt, dass durch ihre Adern das gleiche Blut fließt wie das ihres Vaters, des Ehefrauen-, Mutter- und Königinnenmörders Henry VIII. Dem begegnet Elizabeth mit einer klaren Verabredung: Solange sie ihre Feinde nicht provoziert, hat Mary nichts zu fürchten. Und Mary formuliert gerade heraus: »If I seek to help your enemies, 'tis only because you pushed me to their arms. And should you murder me, remember you murder your sister and you murder your Queen.« Wieder ist die Zukunft präzise modelliert. Und so ist am Ende des Films Elizabeth zu sehen, wie sie fulminant aufgemacht durch die prächtigen Gänge ihres Palasts geht. Ihr Gesicht ist weiß überschminkt, verborgen hinter der hartnäckig tradierten und filmisch viel zitierten Ceruse-Maske der gepanzerten, der sterilen Frau – selbst wenn diese vermutlich auf Straßengeschwätz zurückgeht, den eine feindlich gesinnte Quelle aufgegriffen hat.²⁸ Zu hören ist ein an Mary

27 Vgl. exemplarisch Kathleen Hildebrand, *Maria Stuart* im Kino – Wie grausam die Männer sind, in: Süddeutsche Zeitung (20.1.2019).

28 Vgl. Sarah Gristwood, *The Queen as Artist*, 110.

adressierter innerer Monolog. »Sister«, lautet ihre Anrede an Mary, ihre Schwester im Geiste – die für immer eine Schwester nur im Geiste bleiben wird:

Evidence has been presented to me written in your hand. It shows that you have conspired with Catholic forces against my life. Whether these letters are in your hand or not, I must act. [...] Believe me when I tell you how it aches me to bear such a burden, ordering to death the only other woman who knows what it means to rule as a queen in this land.²⁹

Dass Mary die einzige Frau ist, die weiß, was es heißt, als Königin über ein Land zu herrschen, heißt für Elizabeth längst nicht, mit dieser Frau die Macht über das Land zu teilen. Unmittelbar setzt sie zur Handlung über: *I must act*. Und so zeigt sie die nächste Einstellung, wie sie inmitten zahlreicher männlicher Minister – darunter dem Ideal der Ehefrau am nächsten kommend: Lord Burghley – Marys Todesurteil unterschreibt.

König und Königin im männlichen Blickregime:
Friedrich Schillers *Maria Stuart*

Schon Schillers im Juni 1800 uraufgeführtes Drama *Maria Stuart* leitet Elisabeths Unterschrift, die den Vollzug des Todesurteils anordnet, aus dem Treffen her. Es reflektiert sie jedoch im Hinblick auf ihre hofpolitischen, juristischen und medialen Bedingungen. Es prozessiert dynastische Legitimation, stumme Aufträge, Königinnen und ihre Berater, die Einsamkeit respektive Unabhängigkeit einer Herrscherin sowie Anrufungen als Schwester. Bündnisse werden in unterschiedlichen Konstellationen dargelegt, ausprobiert und auf ihre neuralgischen Punkte hin vorgeführt. »Wie man mit seinen Feinden Frieden macht«,³⁰ so die Frage Elisabeths an Maria, und welche Bündnisse ein Mittel sein können, den Argwohn verstummen zu lassen, darum kreist das Stück. Derweil sucht es nach Alternativen zur Matrimonialpolitik, die von 1800 aus unzeitgemäß aussieht: Über die beiden Königinnen mit ihrer dynastisch-genealogischen Rivalität zeigt sich die Ideenlosigkeit einer sich konsolidierenden Moderne gegenüber einer Situation der umstrittenen politischen Legitimität, die sich aus der Französischen Revolution ergibt.

29 Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, Szene 19 (1:52:00).

30 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, in: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München 2004, Bd. 2: Dramen, S. 549–686, S. 625 (III/4).

Die Frage, wie einander misstrauende Feinde in vertrauende Freunde umgewandelt werden können, betrifft im Stück sowohl die makropolitische Lage von Schottland und England mit ihrer explosiven Konfessionalisierungsgeschichte als auch mikropolitische Lagen am Hof, wo über Bündnisse der Königinnen mit ihren Beratern sowie sich anbietenden Befreieren und Verschwörern entschieden werden muss: namentlich Maria und Mortimer, Maria und Leicester, Elisabeth und Burleigh, Elisabeth und Mortimer, Mortimer und Leicester. Im Vergleich zum Film fällt auf, wie sehr Schiller die Entscheidung als solche interessiert und wie stark er auf ihre Gefährlichkeit abhebt. *Eingegangen* kann sich ein Bündnis als vorgetäusches erweisen. Es ist unter einem Vorwand zum Schein angebahnt worden, gehört aber zum strategischen Instrumentarium der Intrige eines anderen Verschwörungsbündnisses – so das Bündnis von Mortimer, der Maria befreien will, mit Elisabeth. Das *nicht eingegangene* Bündnis wiederum läuft Gefahr, ein anderes Bündnis zu motivieren – so das Bündnis, das Leicester mit Maria und den Verschwörern eingeht, weil Elisabeth den Bund der Ehe mit ihm ausgeschlagen hat. Vom Ende her gesehen gibt es im Stück aber ohnehin nur unhaltbare Bündnisse, Bündnisse von kurzer Dauer. Und ganz im Widerspruch zu ihrer Inszenierung als riskante Wagestücke sind die Bündnisse nicht handlungsbestimmend, geradezu folgenlos.³¹ Die Bedeutung eines jeden noch so gewagten Bündnisses verliert sich in der Serie von Bündnissen. Und das Herz des Stücks ist ohnedies das Bündnis, das nicht ist: Zwischen Maria und Elisabeth gibt es keines. Im Folgenden wird es darum gehen, woran das Bündnis in Schillers männlich perspektiviertem Drama scheitert, warum es in einer patriarchal geordneten und von Männern beobachteten Welt keine Versöhnung, keine Allianz der Königinnen gibt.

Personalunion | Regierungsgeschäft | Bürgerweib

Bevor es im III. Akt zur Begegnung der Königinnen kommt, klärt das Stück ihre jeweiligen Vorstellungen matrimonialer Bündnispolitik. Im Gespräch mit Burleigh, der als Gesandter des Gerichts gekommen ist, um das Urteil zu verkünden, das Maria als legitimes Organ nicht anerkennt, imaginiert Maria eine Vermählung von Schottland und England. Deren ewige Feindschaft soll durch eine Personalunion versöhnt werden. Der mit der Französischen Revolution

³¹ Siehe zum Begriff des Wagestückes Cornelia Zumbusch, *Wagestücke. Risiko und Vorsorge in Schillers Wallenstein*, in: Literatur als Wagnis, hg. von Monika Schmitz-Emans, Berlin 2013, S. 350–372.

zeitgenössisch hochaktuelle Bruderbund wird kurz erwähnt, dann aber lenkt Maria in die Sprache der Rekonziliationsheirat ein. Anders als im Film ist es bei Schiller Maria, die Burleigh ihre Vorstellungen einer solchen Alleinherrschaft darlegt – ganz ohne Hochzeit und Gatten:

Und nicht erloschen wird der Haß, bis endlich
Ein Parlament sie brüderlich vereint,
Ein Szepter waltert durch die ganze Insel.

BURLEIGH. Und eine Stuart sollte dieses Glück
 Dem Reich gewähren?

MARIA. Warum soll ichs leugnen?
 Ja ich gestehs, daß ich die Hoffnung nährte,
 Zwei edle Nationen unterm Schatten
 Des Ölbaums frei und fröhlich zu vereinen.
 [...] ihre lange Eifersucht
 Der alten Zwietracht unglückselge Glut
 Hofft ich auf ewge Tage zu ersticken,
 Und wie mein Ahnherr Richmond die zwei Rosen
 Zusammenband nach blutgem Streit, die Kronen
 Schottland und England friedlich zu vermählen.³²

Für Elisabeth wiederum ist Matrimonialpolitik ein geschäftsformiges Mittel gegen den binationalen Argwohn. Sie äußert sich dazu anlässlich französischer Brautwerbung:

Es schwinde
 Der Argwohn zwischen beiden Nationen,
 Und ein vertraulich Band umschlinge fortan
 Die Kronen Frankreich und Britanniens!³³

Elisabeth symmetriert und synonymisiert Argwohn und Feindschaft auf der einen Seite, Vertrauen und Freundschaft auf der anderen Seite auf eine Art, die sich durch das gesamte Stück zieht. Auch besteht sie auf einen Verpflichtungszusammenhang: dass Freundschaft gemeinsame Feinde bedeutet. Als der französische Gesandte Aubespine, der im heimlichen Bund mit den Verschwörern ist, vorschlägt, Maria in den Bund mit einzubeziehen, unterbricht Elisabeth schon den Gedanken:

³² Friedrich Schiller, Maria Stuart, S. 576 f. (I/7).

³³ Ebd., S. 589 (II/2).

ELISABETH. Nicht weiter, Graf! Vermengen wir
 Nicht zwei ganz unvereinbare Geschäfte.
 Wenn Frankreich ernstlich meinen Bund verlangt,
 Muß es auch meine Sorgen mit mir teilen,
 und meiner Feinde Freund nicht sein –³⁴

Als Aubespine daraufhin seine Motivation von einem politischen Geschäft auf ein humanistisches Anliegen umzustellen versucht und einwendet, die Ehre der Menschlichkeit verlange, die königliche Witwe Frankreichs in dem neuen Bund nicht zu vergessen, weist ihn Elisabeth zurecht: »Frankreich erfüllt die Freundschaftspflicht, mir wird / Verstattet sein, als Königin zu handeln«.³⁵ Damit beschließt sie das Gespräch mit den französischen Unterhändlern. Dass es nicht um Zuneigung im wörtlichen Sinn geht, bringt eine körperliche Geste zum Ausdruck – und mit dieser endet der II. Akt: »Sie neigt sich gegen die französischen Herrn, welche sich mit den übrigen Lords ehrfurchtsvoll entfernen«.

Elisabeth erinnert an die Konditionen des Ehebunds, der nichts anderes als ein Regierungsgeschäft ist, das dem Volk die Zukunft sichert. Der Preis dafür ist hoch. Das hat sie zuvor deutlich dargelegt vor buchstäblich versammelter Mannschaft: den französischen Gesandten Aubespine und Bellievre, den Lords Davison, Kent, Leicester, Shrewsbury, Burleigh und noch »*andern französischen und englischen Herren*«. Diesem Volk nämlich hat sie die »jungfräuliche Königin« abzutreten, die sie sein will: »Mein Wunsch wars immer, unvermählt zu sterben.«³⁶ Doch die Untertanen nehmen sie nicht aus den Gesetzen der Körperfpolitik aus. Diese beruft sich auf eine göttliche Ordnung der Natur und ihre Pflichten, aus *sex* macht sie *gender*. So steigt das Volk auf zum Gebieter:

Er zeigt mir dadurch an, daß ich ihm nur
 Ein Weib bin, und ich meinte doch, regiert
 Zu haben, wie ein Mann und wie ein König, [...]
 Doch eine Königin, die ihre Tage
 Nicht ungenützt in müßiger Beschauung
 Verbringt, die unverdrossen, unermüdet,
 Die schwerste aller Pflichten übt, *die* sollte
 Von dem Naturzweck ausgenommen sein,
 Der eine Hälfte des Geschlechts des Menschen
 Der andern unterwürfig macht –³⁷

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 587 (II/2).

³⁷ Ebd.

Schillers *Maria Stuart* exponiert den Wunsch, allein und wie ein Mann zu herrschen. *Doing gender* aber läuft ins Leere, Legitimität durch Leistung ist der Frau verwehrt. Sogar die Königin muss sich unterwerfen. Sie wird zum »gemeinen Bürgerweibe«, ihr »Ring macht Ehen« und »Ringe sind, die eine Kette machen«.³⁸ Das Volk lässt die Subversion patriarchaler Identitätspolitik nicht zu. Und so ist es eine Zumutung, für das künftige Wohl dieses Volkes sorgen zu müssen. Das Ehebündnis einzugehen – »Ja, ich gesteh es unverhohlen«, sagt die Königin zu den Herren und übrigen Lords –, hat nur einen Grund: »Wenn es sein muß – wenn ichs nicht ändern kann.«³⁹

Das hat weniger mit Kälte zu tun, wie sie die Geschichtsschreibung der historischen Elizabeth I. beimesse mag oder wie sie das Stück konsolidiert, indem die Regie solche Kälte der dramatischen Figur mehrfach anweist oder sie zum Gegenstand von Figurenrede macht. Es ist vielmehr eine realistische Einschätzung der geschlechterpolitischen Lage, die das Drama hellsichtig kritisiert – auch wenn es die Königin nicht aus dem Unbehagen der Geschlechter herausführen wird. Dass einer der »Herren« nun gerade an eine Ehre der Menschlichkeit appelliert, erscheint vor diesem Hintergrund zynisch und für die geschäftstüchtige Königin nicht der Verhandlung wert.

Der Pfeil des Königs

Auch in Schillers Drama gibt es ein *gender crossing*. Maria vollzieht es als Sprechakt. Das *gender crossing* ist der Pfeil, den sie als letztes rhetorisches Manöver, als letzte Attacke am Kulminationspunkt des Schlagabtauschs gegen Elisabeth abschießt und der das affektiv eskalierte Gespräch im Herzen des Dramas abschließt. Seine Flugbahn folgt einem impulsiven poetologischen Programm, informiert durch der »Leiden brennendes Gefühl«.⁴⁰ Er lautet:

Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweicht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine listge Gauklerin betrogen.
– Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir
Im Staube jetzt, denn *ich* bin Euer König.

Was geht diesem Pfeil voraus?

³⁸ Ebd., S. 588 (II/2).

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 619 (III/3).

Der Pfeil bringt das Treffen im III. Akt zum Absch(l)uss, auf das Maria bei Schiller jahrelang gewartet hat. Anders als das Gericht von Männern, die sie als »meinesgleichen« nicht erkennen, imaginiert Maria Elisabeth als eine, die ihr entspricht:

MARIA. Elisabeth ist meines Stammes,
Meines Geschlechts und Ranges – Ihr allein, der Schwester,
Der Königin, der Frau kann ich mich öffnen.⁴¹

In der Schwester des I. Aktes steckt das phantasmagorische und empfindsame Bild der vertrauten Schwester genauso wie die Behauptung der Statusgleichen, die im III. Akt das Begegnungsszenario, das im besten Fall ein Szenario der Unterwerfung und Begnadigung sein kann – schließlich ist das Todesurteil schon gefällt – in eines der Rivalität umwandeln wird.⁴²

»Wie ich sie rühren wollte und bewegen«, jedenfalls hat Maria vorbereitet.⁴³ Nun, da das Treffen von Leicester eingefädelt zustande kommt, lässt Schiller das *flectere et movere*-Programm Marias eskalieren und, so Juliane Vogel, in einer paradigmatischen Szene des Doppelfurors und der entfesselten Leidenschaft aufgehen, in der eine rasende Dämonin ihrem Double begegnet. In der »großen Szene« werden die Grenzen der traditionellen Affektregie überschritten: »Zwei dramaturgische Energien, eine feudale und eine bürgerliche, vereinigen sich, um eine neue und erweiterte Spielart weiblichen Rachezorns, um aus der Kollision der Kräfte die furose *folie à deux* zu entwickeln.«⁴⁴ Marias Prognose lautet schnell: »Nie ist zwischen uns Versöhnung!«⁴⁵ Die Kampfansage verlegt die Regie anfangs ins Innere und weist an: »*Maria rafft sich zusammen und will auf Elisabeth zugehen, steht aber auf halbem Weg schaudernd still, ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus.*«⁴⁶

In der Ambivalenz von empfindsamer Schwesternschaft und Machtanspruch ruft Maria zuerst noch (versäumte) Bündnisvarianten auf, die aus einer »Fremdlingin« eine Freundin gemacht hätten, oder als Erbin eine Verwandte, die den genealogischen Möglichkeiten zufolge eine Tochter, Cousine, Nichte sein könnte:

41 Ebd., S. 556 (I/2).

42 Vgl. Juliane Vogel, Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg 2002, S. 222 f.

43 Friedrich Schiller, Maria Stuart, S. 619 (III/3).

44 Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz, S. 216, vgl. S. 211, S. 217 ff.

45 Friedrich Schiller: Maria Stuart, S. 620 (III/3).

46 Ebd., S. 622 (III/4).

ELISABETH. [...] Gewalt nur ist die einzige Sicherheit,
 Kein Bündnis ist mit dem Gezücht der Schlangen.
 Maria. O das ist Euer traurig finstrer Argwohn!
 Ihr habt mich stets als eine Feindin nur
 Und Fremdlingin betrachtet. Hättet Ihr
 Zu Eurer Erbin mich erklärt, wie mir
 Gebührt, so hätten Dankbarkeit und Liebe
 Euch eine treue Freundin und Verwandte
 In mir erhalten.⁴⁷

Schiller zeigt die Königinnen in einer von Männern dominierten Welt, die weibliche Souveränität permanent infrage stellen. Anders als bei *Mary Queen of Scots* aber, wo beider Verhältnisse zu diesen Männern durch Distanz und Ungehorsam bestimmt sind, und gerade diese die Inszenierung der Schwesterlichkeit im Geiste begründen, pflegen bei Schiller die Königinnen unterschiedlichen Umgang mit Männern, der, so die These, ihr politisches Bündnis ausschließt. Der berühmte Schlagabtausch, der nun folgt, kann gelesen werden als die Kritik an einer Macht, die sich auf Bündnisse mit Männern einlässt und sich von ihnen abhängig macht, als Kritik an einer Frau, die ihre Stärke nicht aus sich, sondern aus den Männern – und speziell: ihrem Blick – bezieht. Er beginnt damit, dass Elisabeth im Bündnis mit einer zur Erbin erklärten Maria verräterische Fallstricke sieht, schlaue Verstrickung in Marias »Buhlernetze«. Maria dagegen sagt Elisabeth eine Regentschaft in Frieden zu:

MARIA. [...] Jedwedem Anspruch auf dies Reich entsag ich.
 Ach, meines Geistes Schwingen sind gelähmt,
 Nicht Größe lockt mich mehr – Ihr habts erreicht,
 Ich bin nur noch der Schatten der Maria.
 Gebrochen ist in langer Kerkerschmach
 Der edle Mut – Ihr habt das Äußerste an mir
 Getan, habt mich zerstört in meiner Blüte! [...]
 Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend, herrlich,
 Wie eine Gottheit von mir scheidet – Schwester!
 Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
 Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
 Möcht ich vor Euch so stehn, wie Ihr vor mir!
 ELISABETH. Bekennt Ihr endlich Euch für überwunden?
 Ists aus mit Euren Ränken? Ist kein Mörder

47 Ebd., S. 625 (III/4).

Mehr unterwegs? Will kein Abenteurer
 Für Euch die traurige Ritterschaft mehr wagen?
 – Ja, es ist aus, Lady Maria. Ihr verführt
 Mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen.
 Es lüstet keinen, Euer – vierter Mann
 Zu werden, denn Ihr tötet Eure Freier,
 Wie Eure Männer!

MARIA (*auffahrend*). Schwester! Schwester!

O Gott! Gott! Gib mir Mäßigung!

ELISABETH (*sieht sie lange mit einem Blick stolzer Verachtung an*).

Das also sind die Reizungen, Lord Leicester,
 Die ungestraft kein Mann erblickt, daneben
 Kein andres Weib sich wagen darf zu stellen!
 Fürwahr! Der Ruhm war wohlfeil zu erlangen:
 Es kostet nichts, die *allgemeine* Schönheit
 Zu sein, als die *gemeine* sein für *alle*!

MARIA. Das ist zuviel!⁴⁸

Mit dieser Szene belegt Michael Gamper, dass Maria eine persönliche Macht verkörpert, die unabhängig von der Verfügung über institutionelle Macht ist: Diese geht aus einem spezifisch weiblichen, von Erotik und Mitleidserzeugung geprägten Charisma hervor. Durch die Absage an politische Größe kann Maria »*edle Würde*« und eine moralische wie ästhetische innere Größe gewinnen, die sie im und durch den Tod ihre Rivalin besiegen lässt, die am Ende des Dramas von allen verlassen allein zurückbleibt. Vor der Gerichtsbarkeit der Bühne habe Elisabeth den Prozess verloren.⁴⁹

Tatsächlich mindert Elisabeth durch das Spiel mit den Worten »*allgemeine* Schönheit« und »*gemeine*« »für *alle*« das Kapital der Schönheit, dem Maria ihr Charisma verdankt. Und indem sie von Freiern und wohlfeil zu erlangendem Ruhm spricht, macht sie aus Marias Agitationsraum einen der Prostitution – und das »ist zuviel!« Was Maria jedoch schon zuvor auffahren, Mäßigung einbüßen und Elisabeth im Modus des entrüsteten Appells als Schwester anrufen lässt, ist die Vorhaltung, ihre Macht nur auf dieses erotische Charisma gründen zu können, also auf männliche Unterstützung angewiesen zu sein: Auch wenn sie die Männer respektive Freier umbringen mag, hängt sie laut Elisabeth von ihnen ab. Den Anspruch auf das Reich ist sie nicht aus eigener Kraft zu stellen

48 Ebd., S. 626 f. (III/4).

49 Vgl. Michael Gamper, *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*, Göttingen 2016, S. 138, 141.

in der Lage. Nur deswegen entsagt sie, »es ist aus«, weil da keine Männer mehr sind, ohne Männer muss sich Maria für überwunden bekennen. Zerstört in ihrer Blüte ist sie machtlos gegen Elisabeth, die auf institutionelle Macht setzt. Diese Vorhaltung ist es, die den Dialog affektiv steigert: Schillers Regie lässt Maria vor Zorn glühen, dann wortgewaltig Elisabeth der Dissimulation ihrer Lust und Körperlichkeit und schließlich des mütterlichen Erbes der Unehrenhaftigkeit bezichtigen.

Unzählige Male hat Maria die Schwesternschaft beschworen, von »Meingesleichen« gesprochen in Stamm, Geschlecht und Rang, von Schwester, Königin, Frau.⁵⁰ Auch Elisabeth hat zu Beginn des Treffens die »schwerbeleidigte Königin« vergessen, ist heruntergestiegen, um die »fromme Pflicht der Schwester zu erfüllen«. Und noch im Gespräch hat Maria zwar den Statusunterschied in der monarchischen Ordnung symmetrisiert, das aber über die Statusgleichheit in der patriarchalen Ordnung: Im Appell an *common grounds* lässt Schiller sie sagen: »Denn ich bin eine Königin wie Ihr.«⁵¹ Die Vorhaltung jedoch, sich nur über körperliche Reize den Männern gegenüber behauptet zu haben und der Rivalin gegenüber über die Macht der Männer, lässt jede *sisterhood* vergessen, laut Shrewsbury außer sich geraten, rasen.⁵² Den »langverhaltnten Groll« bittet Maria nun: »leg auf die Zunge mir / Den giftigen Pfeil —«

Mit diesem Pfeil kontert sie die »*wütenden Blicke*«, die Elisabeth auf sie »schießt«, der es die Sprache verschlagen hat. Delirium der einen und Stummheit der anderen bewirken, dass beide Frauen keine sprachmächtigen Individuen mehr sind: »Im Moment der Exaltation schlägt der Widerstreit der Worte in einen Schußwechsel der Blicke um, duellieren sich die bewaffneten Augen in einem doppelten tödlichen Spiegelblick. Der Rest der Szene verliert sich im Imaginären.«⁵³ Die Forschung hat bislang vor allem die Bastardisierung im Pfeil gesehen.⁵⁴ Es ist jedoch der Pfeil des *gender crossing*, der Durchschlagskraft zeigt, indem er Leistung und tagtägliche Monarchen-*performance* in einem einzigen performativen Sprechakt auslöscht. Hinausjagt Maria: »ich bin Euer König.«⁵⁵ Dass die männliche Form nicht zufällig gewählt sein und Gewicht be-

⁵⁰ Friedrich Schiller, Maria Stuart, S. 556 (I/2).

⁵¹ Ebd., S. 623 (III/4).

⁵² Vgl. ebd., S. 628 (III/4).

⁵³ Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz, S. 225.

⁵⁴ Vgl. exemplarisch, weil explizit Arthur Henkel: Wie Schiller die Königinnen reden lässt, in: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 398–406, S. 399 f.

⁵⁵ Dass Maria sich in männlicher Form auf den Thron setzt, liest Vogel nicht als *cross gendering*, sondern als Absage an ihr Geschlecht, als *unsexing*: Maria stoße in der Dynamik der hyperbolischen Rede das Merkmal der Weiblichkeit ab. Vgl. Juliane Vogel:

kommen könnte – im Sinne von Judith Butler: *matters* –, ist dadurch vorbereitet, dass zum einen der Pfeil als toxischer angekündigt worden ist, zum anderen, dass Schiller Maria zuvor gendersensibel sprechen hat lassen: Er hat ihr etwa das Wort »Fremdlingin« in den Mund gelegt.⁵⁶ Und so ist es dieser Pfeilschuss, der Elisabeth, die doch nur *meinte*, regiert zu haben *wie* ein Mann und *wie* ein König,⁵⁷ nun zu Fall bringt: die Regieanweisung lässt sie »*schnell*« abgehen und – mit unklarem doppeltem grammatischem Bezug: »*die Lords folgen ihr in der höchsten Bestürzung*«.

Male gaze und Eisesblick

Der Pfeilschuss lässt Maria einen Sieg feiern:

Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden,
 Ein Augenblick der Rache, des Triumphs!
 Wie Bergeslasten fällt von meinem Herzen,
 Das Messer stieß ich in der Feindin Brust. [...]
 Vor Leicesters Augen hab ich sie erniedrigt!
 Er sah es, er bezeugte meinen Sieg!
 Wie ich sie niederschlug von ihrer Höhe,
 Er stand dabei, mich stärkte seine Nähe!⁵⁸

Es ist nicht unwesentlich, dass das Treffen der Königinnen anders als im Film in Gegenwart und damit unter ›Aufsicht‹ von Männern stattfindet: Paulet, Shrewsbury, Leicester.⁵⁹ Zumal mit diesem Treffen die Erwartung eines spezi-

Die Furie und das Gesetz, S. 226. Lenz wiederum sieht im König einen Hinweis darauf, dass Herrscherum nur männlich zu denken ist. Jelinek führt immer wieder auf, »dass weibliche Machtstellungen im Patriarchat unmöglich sind: Eine richtige, auch handelnde Königin kann es also nicht geben. Sie muss männlich werden.« Anna Lenz: »Die Welt glaubt nicht an die Gerechtigkeit des Weibes, sobald ein Weib das Opfer wird«. Geschichtstheater als Literaturgeschichtstheater. Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 66 (2022), S. 271–303.

⁵⁶ Bei Adelung ist nur die männliche Form des Fremdlings zu finden. Vgl. Johann Christoph Adelung, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 2, Sp. 278. Im *Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (Bd. 4, Sp. 131) findet sich die Fremdlingin, als Beispiel wird neben *Maria Stuart* Johann Heinrich Voss' Übersetzung von Ovids *Metamorphosen* von 1798 genannt.

⁵⁷ Vgl. Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 587 (II/2).

⁵⁸ Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 628 (III/5).

⁵⁹ Es ist nicht klar ersichtlich, wer noch bei dem Treffen zugegen ist, da einer Regieanweisung zu entnehmen ist, dass Talbot das Gefolge wegschickt.

fisch weiblichen Blicks verbunden gewesen ist, der sich vom männlichen unterscheidet: So etwa vom Auge von einem »Gericht von Männern« und seinem forensischen Blick, in dem sich Maria im I. Akt nicht erkennen kann.⁶⁰

Wesentlich ist die Aufsicht der Männer weniger dahingehend, dass der unter männlichem Blick errungene Sieg für Maria seinen Wert steigert. Schiller trivialisiert den Konflikt der Königinnen und lässt sie um einen Mann konkurrieren, entsprechend widmet Maria den Kampfgegenstand zur Gunst Lecesters um, was wiederum Elisabeths Vorhaltung, Maria beziehe Stärke aus diesem männlichen Blick, bekräftigen würde. Ebenso wenig ist die Aufsicht der Männer dahingehend wesentlich, als dass es Zeugenschaft braucht, um aus der Szene überhaupt eine Szene zu machen, die ein ›anderes‹ Gerichtsverfahren oder ein Zweikampf sein könnte. Dass das Treffen vor den Augen von Männern stattfindet und von ihnen betrachtet wird, bringt vielmehr in Erinnerung, dass die Szene wie das gesamte Drama männlich perspektiviert ist. Es ist ein männlich konstruierter Konflikt, in dessen Zentrum der weibliche Körper steht. Und aus diesem Konflikt gehen letztlich beide als politikunfähige Frauen hervor, die nicht in der Lage sind, sich – und damit auch andere – zu beherrschen.⁶¹ Das von vornherein, denn mit großen Gebärden lässt Schiller sie eine Szene der Entscheidung spielen, ohne sie mit politischer oder diskursiver Autorität ausgestattet zu haben: »Ihrer Rede, ihren Charakteren, ihrem Geschlecht, ihrem politischen Rang werden systematisch jene Eigenschaften und Kompetenzen entzogen, die zu geschichtsmächtigem Handeln [...] befähigen würden.«⁶² Stattdessen ist Schiller daran gelegen, sexuell attraktiv codierte Frauenkörper auf der Bühne zu sehen und weist Iffland an, für Elisabeth eine Schauspielerin auszuwählen, die Liebhaberinnen zu spielen pflegt, damit sie noch libidinöse Ansprüche stellen dürfe. Beide Königinnen werden verjüngt, Maria solle nicht älter als 25, Elisabeth nicht älter als 30 Jahre alt sein.⁶³

Dass Schönheit, Reiz und sexuelle Attraktivität überhaupt explosiver Kampfgegenstand werden können, geht auf einen *male gaze* zurück, wie ihn Laura

60 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 556 (I/2).

61 Siehe den Seitenblick bei Eva Horn, *Die Große Frau. Weibliches Charisma in Schillers *Jungfrau von Orleans* und Fritz Langs *Metropolis**, in: Größte. Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert, hg. von Michael Gamper und Ingrid Kleeberg, Zürich 2015, S. 193–216, S. 201.

62 Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, S. 231.

63 So Schiller in einem Brief an Iffland vom 22.6.1799. Vgl. Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 1260 (Kommentarteil). Und in einem Brief an Goethe vom 18. Juni 1799 schreibt Schiller: »Meine Maria [...], ich will sie immer als ein physisches Wesen halten.« Friedrich Schiller, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Wilhelm Vollmer, Stuttgart 1881 [Digitalisat, Cornell University], Bd. 1, S. 168.

Mulvey 1975 filmtheoretisch entwickelt hat. Mit diesem Begriff beschreibt sie einen Blick, der eine weibliche Protagonistin zum männlich dominierten erotischen Objekt der Begierde macht. Der aktive männliche Betrachter ist intrafiktional wie auf der Ebene der Rezeption gleichzeitig zu finden; er ist von der patriarchalen Geschlechterordnung strukturiert, genauso wie er diese festigt.⁶⁴ Zur männlichen Projektion gehört, dass das Motiv weiblicher Rivalität nur im Geschlecht situiert und eine sexuell aktive Frau nur Freier haben kann, was sich in der despektierlichen Rede Goethes zuspitzt, der laut Wilhelm Grimm gesagt haben soll: »Mich soll nur wundern, was das Publikum sagen wird, wenn die beiden Huren zusammenkommen und sich ihre Aventuren vorwerfen.«⁶⁵ Zur männlichen Projektion gehört, dass der weibliche Körper von Gewicht und Schönheit ein hohes Gut ist – und dass eine Frau sie einer anderen neiden muss. Entsprechend fallen Interpretationen aus, die die Rivalität der Königinnen als persönlichen Konflikt und Elisabeths Todesurteil von Eifersucht auf Marias erotische Attraktivität her motiviert sehen.⁶⁶ Außerdem gehört zur männlichen Projektion, dass Schönheit in Widerspruch zu Urteilsvermögen, Meinungsstärke und Regierungsgeschick gesetzt wird. Der *male gaze* reicht hinein in Debatten der Gegenwart, die sich darum drehen, ob erotisches Kapital eingesetzt werden dürfe im Kampf gegen patriarchale Macht oder ob es ihm widerspreche, gar ihn verunmögliche. Er reicht in die antifeministische Frage, ob Feministinnen schön und sexuell attraktiv oder schöne und sexuell attraktive Frauen klug sein können. Und er reicht in die misogynie Gegenunterstellung, Feministinnen seien sexuell unattraktiv und würden sich gegen Sexismus nur aus Neid wehren.⁶⁷ Von den Debatten der Gegenwart aus gesehen, lässt das Stück die Königinnen schon diesen Konflikt mit austragen und ihr Bündnis verhindern.

An Elisabeth zeigt das Drama ein starkes Problembewusstsein gegenüber den Härten der Geschlechterrollen, schlägt aber keine emanzipatorischen Antworten vor: Weibliche Herrschaft ist nur auf Kosten des erotisch-sexualisierten Frauseins zu erklären, die im Drama in die Höhe getrieben werden. Nicht als souveräne Alleingängerin, sondern als eine einsame Macht, die von »traurig

64 Laura Mulveys Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* erscheint erstmals 1975 in der Zeitschrift *Screen*, auf Deutsch 1994 im von Liliane Weissberg herausgegebenen Band *Weiblichkeit und Maskerade*.

65 Das Zitat findet sich bei Arthur Henkel, Wie Schiller die Königinnen reden lässt, S. 400 f.

66 Vgl. exemplarisch Thomas Diecks, »Schuldige Unschuld«: Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes, in: Schiller und die höfische Welt, S. 233–246, S. 241 f.

67 Vgl. zur aktuellen Debatte um schöne Feministinnen Margarete Stokowski, Die doppelte Zumutung, Spiegel Online (18.12.2018).

finstre[m] Argwohn« regiert wird, der kein Bündnis zulässt, weil er nur Feindin und »Fremdlingin« sieht. Vorstellbar ist eine Regentin nur handlungsunfähig und überfordert, als eine, die sich ihre Macht nicht auszuüben getraut. Im Gegensatz zum bildpolitischen Erbe der historischen Elizabeth I., deren Charisma überliefert ist, die militärische Erfolge feiern kann, indem sie die spanische Armada in einem See- wie Informations- und Kommunikationskrieg schlägt und England zur Großmacht aufsteigen lässt,⁶⁸ zeigt Schiller eine zaudernde Königin, die über stumme Aufträge regiert und sich den Anforderungen des kalten Amtes fügt. Am Ende lässt Schiller sie allein auf der Bühne stehen als männliches Zerrbild der Weiblichkeit, als ein die vermeintlich ›natürliche‹ Disposition ihres Geschlechts pervertierendes Wesen.⁶⁹ Elisabeth wird nicht befreit, sondern an die Geschlechterordnung des 18. Jahrhunderts gefesselt, und sie wird dramatisch diszipliniert. In der Forschung spricht Kari Lokke davon, Schiller bestrafe am Ende Elisabeth für ihren Freiheitsdrang mit Isolation, Gert Sautermeister davon, Elisabeth büße mit dreifacher Schwächung – der politischen, moralischen und menschlichen –, weil sich drei Männer von ihr abwendeten: Lord Burleigh als Repräsentant der Staatsräson, Shrewsbury als Anwalt der Humanität sowie der Liebhaber Leicester. Aus dem Konflikt, den die Schiller-Forschung zu einem zwischen einer klugen, pragmatischen, maskulinen Realistin und einer erhabenen, märtyrerischen, femininen Idealistin erklärt, geht Maria als Siegerin, als (verbürgerlichte) Königin der Herzen hervor.⁷⁰

Schiller zieht dafür alle Register. Das Drama tut alles, um aus einer weiblichen Figur, die sich als aggressive Sprachschützin gezeigt hat und mit dem Pfeil des Königs erklärt hat, nicht Objekt des männlichen Blickes zu sein, eine zu machen, die sich diesem wieder voll und ganz fügt. Das Drama tut alles, um Maria für den politischen Machtverzicht zu entschädigen und für die Rückkehr ins männliche Blickregime zu belohnen. Schiller inszeniert einen moralisch-ästhetischen Sieg über die Konkurrentin. Dieser Sieg ist gleichzeitig einer des Spirituellen über die Lust des Fleisches, mit Lokki: »Paradoxically, Schiller seems to be suggesting that the woman who transcends her sensuality and

68 Siehe zu den Kryptographen und Kryptoanalytikern, die den Seeadmirälen zur Seite springen, Torsten Hahn, *Das schwarze Unternehmen*, S. 221 f.

69 Vgl. Bernd Leistner, »Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können.« Zu Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2/2 (1981), S. 166–181, S. 174.

70 Vgl. Kari Lokki, Schiller's *Maria Stuart*: The Historical Sublime and the Aesthetics of Gender, in: *Monatshefte* 82/2 (1990), S. 123–141, S. 124, 135 f.; Gert Sautermeister, *Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1979, S. 174–216, S. 179 f.

sexuality has a potential for sublimity perhaps unavailable to men.⁷¹ Marias körperliche Passion erscheint am Ende sublimiert als christliche Passion: Im letzten Akt ist sie zu einer geläuterten, ideell bereinigten Heiligen erhöht, weiß und festlich gekleidet tritt sie auf, mit Agnus Dei, Rosenkranz und Kruzifix, Diadem im Haar und schwarzem Schleier.⁷² Schiller lässt auf der Bühne eine Braut Jesu erscheinen, in der sich die ästhetische Wirkung des Katholizismus' und die der Frau – deren gemeinsamen Nenner Mortimer »Sinne Reiz« genannt hat – so steigern, dass ihr der Mann ihres Begehrens nur noch gegenüberstehen kann, »*ohne die Augen aufzuschlagen*«.⁷³ Dramatisiert wird eine Imagination von Weiblichkeit, die um 1800 ein Gemeinplatz ist und exemplarisch von Kant formuliert lautet, dass die Frau allein durch ihren sinnlichen Reiz große Gewalt über das andere Geschlecht ausüben kann.⁷⁴ Zur Aufführung kommt der Sieg in einem detailliert choreografierten Blickwechsel:

(in diesem Augenblick begegnet ihr Auge dem Grafen Leicester, der bei ihrem Aufbruch unwillkürlich aufgefahren, und nach ihr hingesehen. – Bei diesem Anblick zittert Maria, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken, da ergreift sie Graf Leicester, und empfängt sie in seinen Armen. Sie sieht ihn eine Zeitlang ernst und schweigend an, er kann ihren Blick nicht aushalten, endlich spricht sie)

Ihr haltet Wort, Graf Leicester – Ihr verspracht

Mit Eurem Arm, aus dem Kerker mich

Zu führen, und Ihr leihet mir ihn jetzt!

(Er steht wie vernichtet.)⁷⁵

Der Mann steht wie vernichtet, Maria geht aus der Szene souverän, im Sinne ihres Sprachpfeils als König hervor – das allerdings nur innerhalb des männlichen Blickregimes. Und insofern könnte der Konflikt der Königinnen, der Vollstreckungsbefehl und Marias Hinrichtung noch anders gesehen werden: Maria kontert mit dem Pfeilschuss des Königs die »*wütenden Blicke*«, die die laut Regieanweisung vor Zorn sprachlose Elisabeth auf sie schießt, nachdem sie sie attackiert hat und – und das ist sicherlich nicht unerheblich – der Berater

71 Kari Lokki, Schiller's *Maria Stuart*, S. 130.

72 Vgl. die Regieanweisung in Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 666 (V/6). Leistner (Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können, S. 173) spricht von der Wiedergewinnung von Größe und schöner Sittlichkeit im Zeichen echter Religiosität.

73 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 675 (V/9).

74 Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen in: Sämtliche Werke IV, hg. von Karl Rosenkranz und Friedrich Wilhelm Schubert, Leipzig 1838 [Digitalisat Bayrische Staatsbibliothek], S. 428 f.

75 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 677 (V/9).

Shrewsbury »zwischen beide Königinnen« getreten ist und vorauselend interveniert hat, Maria aus der Verantwortung für alles nun Kommende zu entlassen: »O sie ist außer sich! / Verzeih der Rasenden, der schwer Gereizten!«⁷⁶ Maria aber schießt. Sie erklärt sich zum männlichen Souverän, den der *male gaze* nicht treffen und entmachten kann, um sich unmittelbar darauf wieder in genau diesen Blick zu stellen und von ihm zu profitieren. Die Geschlechterordnung mit ihrem *male gaze*-Regime hat Maria nur als rhetorisches Manöver torpediert, um die andere Frau zu treffen. Das kann – von Elisabeth aus gesehen – das eigentliche Vergehen sein.

Regieanweisungen und die Figur der Maria verfolgen das gemeinsame Interesse, den Blick der Königin zu bezeichnen, und gehen dafür ein Bündnis ein: In ihrem Zusammenschluss fixiert Elisabeth mit den Augen, wird ihr Blick zu einem finsternen, strengen, bitterkalten: »Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick«, sagt Maria schon zu Anfang des Treffens.⁷⁷ Vom *male gaze* kann jedoch übersehen werden, dass Elisabeth weniger mit Kälte zu tun, ein kompliziertes Verhältnis zur Lust oder zum Schönheitsregime hat, als vielmehr ein solches rhetorisches Manöver registriert – und bestraft. Elisabeth prämiert die Frau nicht, die dem Anschein nach auf institutionelle Macht verzichtet, zumal sie mitnichten davon ausgehen kann, dass Maria wirklich verzichtet. Maria hat sich laut Regieanweisung vor ihr niedergeworfen, sich ihr zutraulich genähert, mit schmeichelndem Ton gesprochen und eine Sprache beschworen, die das Herz der Königin rühren kann, bis zum Schluss aber unmissverständlich ihren Machtanspruch argumentiert.⁷⁸ Und so sorgt Elisabeths Politik der Stummheit dafür, dass ihr Vollstreckungsbefehl die Form eines unaufhaltbaren Pfeils annimmt:

– *Ist es geschehen? Ist es nicht?* – Mir graut
 Vor beidem, und ich wage nicht zu fragen!
 Graf Leicester zeigt sich nicht, auch Burleigh nicht,
 Die ich ernannt, das Urteil zu vollstrecken.
 Sind sie von London abgereist – Dann ists
 Geschehn, der Pfeil ist abgedrückt, er fliegt,
 Er trifft, er hat getroffen, gälts mein Reich,
 Ich kann ihn nicht mehr halten – Wer ist da?⁷⁹

76 Ebd., S. 628 (III/4).

77 Ebd., S. 623, (III/4).

78 Vgl. ebd., S. 621–628, (III/4).

79 Ebd., S. 680 (V/11).

Der Page meldet, dass die Lords »*nicht*« in London sind. Der Pfeil trifft, hat in Fotheringhay getroffen. Elisabeths Politik der Stummheit hat dafür gesorgt, dass Maria hingerichtet und mit ihr am Ende das Todesurteil am erotischen Charisma vollstreckt wird, das von einem *male gaze* hervorgebracht wird. Und so wird, was bislang keine Beachtung gefunden hat und die dramatischen Männerfantasien unterläuft, auch ein Mann einsam auf der Bühne stehen und bestraft werden, so muss Leicester »*alleine zurückbleibend*« in Marias Zimmer beklagen: »Ich kann, ich kann das Schreckliche nicht schauen«, und, als sich aus diesem nicht entfliehen lässt: »Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut?«⁸⁰

Aus dem Augenwinkel

Rourkes Film bemüht sich um eine feministische Bildpolitik, die Klischees und Mythen vermeidet. Ganz entziehen aber kann er sich bestimmten Tradierungs-dynamiken nicht: Wenn auch abgeschwächt, reproduziert er die Frontstellung einer erotisch-charismatischen und einer institutionellen, durch Virilisierung erkauften, einsamen Macht. Er zitiert den Neid auf Schönheit und sinnlichen Reiz herbei, den Schiller als Konfliktstoff etabliert, wenn er Mary als ungeschminkte, natürliche Schönheit auftreten lässt, während sich die gekünstelte Elizabeth hinter ihrer starren Maske versteckt. Zudem projiziert der Film neue fragwürdige weibliche Eigenschaften auf die Königinnen. So etwa die wehmütige Eifersucht auf Mutterschaft. Als hätte sie mehr Gewicht als für einen König, als wäre Kinderlosigkeit ein persönliches und kein dynastisches Problem des 16. Jahrhunderts, das die Erbfolge verkompliziert. Ähnlich anachronistisch unterlegen Rourke und Willimon den überlieferten Briefen eine empfindsame und glaubwürdige Herzensschrift, die erst im 18. Jahrhundert erfunden werden wird. Oder sie lassen außen vor, dass die amouröse Rhetorik Schmeichelei und die Appelle an Schwesternschaft in der Korrespondenz der Königinnen Teil einer Inszenierung sein könnte, die auf ein bestimmtes Image abzielt.

Der Film fokussiert wie das Drama die Königinnen als Frauen. Er beleuchtet ihre geschlechterpolitische Lage, thematisiert die Friktionen von biologischem Körper und dem *body politics*. Dabei rücken zuweilen die regierungstüchtigen Königinnen aus dem Blick, die er eigentlich ins Rampenlicht setzen will. Die Analyse der Machtverhältnisse, die Frauen viktimalisieren, geht zulasten der Dar-

80 Ebd., S. 679 (V/10).

stellung strategisch agierender Antagonistinnen, die Allianzen machtpragmatisch abwägen, weil sie vertraut sind mit den Vorteilen und alltäglichen Risiken von Bündnissen. Der Film tendiert dazu, vergessen zu machen, dass sich Frauen nicht verbünden müssen, weil sie Frauen sind, selbst wenn Männerallianzen chauvinistische Praxis sind. Der Film setzt weibliche Empathie voraus, imaginiert einen kooperativen, friedvollen Politikstil für Frauen und projiziert auf ihr Bündnis ein potenziell solidarisches Projekt.

Dass es aber zu keinem kommt, hat Gründe, die seine eigenen Vorannahmen durchkreuzen: Gegen ein Bündnis sprechen unvereinbare Interessen. Ohnehin fragwürdige *common grounds* können nicht über Marys unstillbarer Macht-hunger hinwegtäuschen. In Schillers Drama wiederum gibt es keine Allianz, weil Maria, die aggressive Sprachschützin, ihre Macht von Männern bezieht, weil sie von ihrem Blick profitiert, weil sie im Bund ist mit dem *male gaze*. Im Film findet das Treffen ohne Aufsicht der Männer statt. Dafür wird das Blick-regime selbst zum Thema gemacht. Der Film inszeniert den cineastischen Blick durch einen Spalt und durch Tücher durchbrochene Sichtachsen. Der Dialog der Königinnen wiederum bringt das Begehr zu Sprache, die andere zu sehen, oder aber, das eigene Bild zu kontrollieren und im besten Licht in Erscheinung zu treten. In derselben Szene verhandeln Film und Drama Momente des *gender crossing*. Rourkes Elizabeth und Schillers Maria behaupten sich als König und überschreiten die misogyn gesetzten Grenzen weiblicher Handlungsmacht. Und so sind – vielleicht nur aus dem Augenwinkel – doch zwei Königinnen zu sehen, die schlicht und ergreifend den Anspruch auf ein und dasselbe Reich erheben: nicht tragisch, nicht zaudernd, nicht ohnmächtig, gescheitert oder monströs, sondern mit dem Selbstbewusstsein einer weiblichen Souveränität, die sagt: *I must act* – mit all den Konsequenzen, die das mit sich bringt.

DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN.
»FÜRS ARCHIV ODER AUCH NICHT ...«?
COMICS UND LITERATUR(ARCHIVE)

»FÜRS ARCHIV ODER AUCH NICHT ...?
COMICS UND LITERATUR(ARCHIVE)

Einleitung

Fragen der Archivwürdigkeit scheinen die Künstler-Maus zu beschäftigen, die die Comiczeichnerin Anna Haifisch im November 2024 ins Gästebuch des Deutschen Literaturarchivs in Maus- bzw. Marbach gezeichnet hat (s. die Abb. S. 283). Die Szene zeigt die beiden Hauptfiguren aus Anna Haifischs 2021 auf Deutsch erschienenem Comicbuch *Residenz Fahrenbühl*, die als ›Mäuse in residence‹ in abgeschiedener, ländlicher Einsamkeit mit der eigenen Künstlerexistenz ringen. Während die eine Maus den Zustand, der an die Isolation während der Covid-Lockdowns erinnert, genießt und durch Lahmlegen der Internetleitung und Zerstörung des Briefkastens gar zu verstärken versucht, erstickt die andere Maus beinahe an diesen alles andere als paradiesischen Zuständen. Unabhängig von ihrer jeweiligen Zufriedenheit setzen sich beide Mäuse mit der Frage nach der Relevanz der eignen künstlerischen Tätigkeit auseinander, so auch mit der des Comiczeichnens. Die »fiesen kleinen Kästchen, in die ich alles reinmalen muss«, limitieren, klagt die eine Maus und erklärt das endlose Wiederholen »dasselben Motivs« gar zur »Verhaltensstörung«. Die Sinnkrise, in der sich die Künstlerfiguren Anna Haifischs insgesamt befinden, wird in der Gästebuch-Skizze exklamatorisch (»AAAAHH«) an die Wand geklebt und ist titelbildgebend für den 2022 erschienenen Band *Chez Schnabel*, in dem die Zeichnerin Einblick in ihre Herangehensweise beim Verfassen von Comics gibt.

Die Auseinandersetzung mit dem Dasein als Künstler/-in und der eigenen Kunstform ist wiederkehrendes Thema in Anna Haifischs Comics. In dem vierseitigen Strip *The Writer* (2016)¹ beschäftigt sich ein Schriftsteller mit den Reaktionen seiner Leser/-innen. »Meine Leser ... Wer sind sie?«, fragt der Autor, auf dem Sofa liegend, und stellt sich die Reaktionen unterschiedlichster Lesertypen vor, vom »missgünstige[n] Redakteur«, über die »Lehrerin in der Straßenbahn« bis hin zum »Sänger«. Neben Sorgen über vermutete Kritik treibt ihn dabei vor allem die Tatsache um, dass sein Buch, einmal losgelassen (also gedruckt und verkauft) ein Eigenleben führt, das nicht steuerbar und das auszuhalten, Los des Schriftstellers ist.

¹ Haifisch, Anna: *The Writer*, in: Edit. Papier für neue Texte 70 (2016), S. 60–63.

Die drei Teile umfassende Reihe *The Artist* (*The Artist* (2016), *The Artist – Der Schnabelprinz* (2017), *The Artist – Ode an die Feder* (2021)) skizziert die Aufstiegsgeschichte eines zunächst recht erfolglosen Künstlers mit allen Ängsten, Misserfolgen, Zumutungen und Konflikten, die sich im künstlerischen Feld der Gegenwart ergeben. Dargestellt als vogelartiges Geschöpf, als »Künstlervogel«, erlangt der Künstler am Ende Ruhm und Geld. Seine unter prekären Bedingungen entstandenen Bilder – »Verlassen, kein Geld, so kamen die Schlangen zu Welt« – sollen jetzt seinen Galeristen reich machen. Der dritte Teil, *Ode an die Feder*, einer *Vogeloper in dreizehn Akten*, von Marcel Beyer aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt, ist, anders als die Vorgänger, in Gedichten und Liedern erzählt. Die Ode ist Programm und die damit implizierte Musikbegleitung mitgedacht. Das Libretto der Oper, die durch eine Harlekinfigur, die den bildlichen Vorhang beiseiteschiebt, eröffnet wird und sich bühnenbildartig in großformatigen, oft ganzseitigen Zeichnungen entwickelt, ist am Ende des Buches, ganz wie in Opernprogrammen, noch einmal gebündelt auf Deutsch und Englisch abgedruckt. Das Spiel mit den Gattungstraditionen von Ode, Drama und Oper ermöglicht nicht nur Formen der Überzeichnung und Übertreibung, sondern lotet zugleich, indem es den »Bildern, Gedichten und Liedern Raum«² lässt, auch die Möglichkeiten des Comics in seiner Intermedialität aus.

Der Band zeugt von der »produktiven Symbiose von Literatur und visueller Kultur«³ graphischer Literatur, die in den letzten Jahren ganz zum *common sense* der Forschung geworden ist. Galt der Comic lange Zeit als trivial, seriell, mitunter gesundheitsgefährdend und am Markt orientiert, so hat er sich längst in den Kanon der ›Hochkultur‹ eingeschrieben. Die dem Aufkommen neuer Gattungen inhärente Gefährdungserzählung, die den Roman im ausgehenden 19. Jahrhundert ebenso wie Games im ausgehenden 20. Jahrhundert begleitet hat, ist längst abgeschüttelt, der Behauptungskampf beendet. Die Bedeutung von Comic-Künstler/-innen wie Hugo Pratt, Möbius (Giraud), Hal Foster, Lewis Trondheim, Joann Sfar, Hergé, Robert Crumb, Art Spiegelman, Will Eisner und Anke Feuchtenberger ist unbestritten, und in den Feuilletons haben Comics und Graphic Novels ebenso einen festen Platz wie in den Verlagsprogrammen etwa von Suhrkamp und Rowohlt. Mit Anke Feuchtenberger stand

² »The Artist. Ode an die Feder.« Eine Oper als Comic. Anna Haifisch im Gespräch mit Joachim Scholl, DLF Kultur, 9.11.2021, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/the-artist-ode-an-die-feder-eine-oper-als-comic-100.html> (Zugriff 25.4.2025).

³ Böger, Astrid: Grafische Literatur (A. Bechdel: *Fun Home* und D. Samll: *Stiches*). In: Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte (Hg.): *Handbuch Literatur und Visuelle Kultur*. Berlin/Boston 2014, S. 544–560, hier S. 544.



Abb. Anna Haifisch, Seite aus dem DLA-Gästebuch

2024 in der Kategorie Belletristik zum ersten Mal eine Zeichnerin auf der Shortlist des Preises der Leipziger Buchmesse, und die Forschung hat die Kanzonizität des Comics durch eine Reihe an Grundlagenwerken bestätigt.⁴

4 Vgl. etwa Aldama, Frederick Luis (Hg.): *The Oxford Handbook of comic book studies*. New York/Oxford 2020; Baetens, Jan, Hugo Frey, und Stephen E. Tabachnick (Hg.): *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge u. a. 2018; Baetens, Jan, und Hugo Frey. *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge 2014. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139177849>; Baetens, Jan, Frey, Hugo, Leroy, Fabrice (Hg.): *The Cambridge Companion to the American Graphic Novel*, New York 2023; Maheen, Ahmed (Hg.): *The Cambridge Companion to Comics*. Cambridge 2023; Tabachnick, Stephen E. (Hg.): *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge: 2017.

Literatur- wie bildwissenschaftlich wird der Comic, der Bild und Text untrennbar verbindet, als Gegenstand ernst genommen. Im Fokus stehen dabei Fragen nach der Nähe und Distanz zum jeweiligen Medium und nach der Fortführung bzw. Überbietung literarischer bzw. bildlicher Traditionen.⁵ Zugleich hat eine Spezialisierung eingesetzt, so etwa bei der Auseinandersetzung mit der Memoria-Funktion des Mediums Comics, scheint dieses doch besonders geeignet, kollektiv-gesellschaftliche oder persönliche Traumata zu bearbeiten, wie im Falle von Art Spiegelmans *Maus*-Comics (1980–1991), Marjan Satrapis *Persepolis* (2000–2003), Barbara Yelins *Emmie Arbel. Die Farbe der Erinnerung* (2023), Alison Bechdels *Fun Home. A Family Tragicomic* (2006) oder David Smalls *Stiches. A Memoir* (2010).⁶

Comics sind als eigenständige Kunstform anerkannt, das Spannungsverhältnis zwischen Comic und Literatur kann produktiv gewendet werden. Auch das ist kein neues Phänomen, ist die Liste von Autor/-innen, die sich mit dem Comic, mit Fragen der visuellen Darstellung poetischer Texte oder mit Verfahren visueller Narration auseinandergesetzt haben, so beispielsweise H. C. Artmann, Hans Magnus Enzensberger, Robert Gernhardt, Brigitte Kronauer, Nora Krug, Marie Marcks und Oskar Pastior, lang. Der österreichische Comic-Zeichner Ni-

⁵ Vgl. etwa Ditschke, Stephan: Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003. In: Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Hg. v. Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva und Daniel Stein. Bielefeld 2009, S. 265–280; Groensteen, Thierry. Comics and Narration, University Press of Mississippi, 2013. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.1gw4awyln308b.emediat.bsb-muenchen.de/lib/bsb/detail.action?docID=1113447>; Hescher, Achim. Reading Graphic Novels: Genre and Narration, Berlin, Boston 2016. <https://doi.org/10.1515/9783110445947>; Hochreiter, Susanne and Klingenböck, Ursula. Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel, Bielefeld 2014. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839426364>; Hodapp, James, ed. Graphic Novels and Comics as World Literature. New York 2022. Literatures as World Literature. Bloomsbury Collections. Web. 20 Feb. 2024. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501373442>; Schmitz-Emans, Monika. Comic und Literatur: Konstellationen, Berlin, Boston 2012. <https://doi.org/10.1515/9783110282993>; Schmitz-Emans, Monika. Literatur-Comics: Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur, Berlin, Boston 2012. <https://doi.org/10.1515/9783110266764>; Trabert, Florian, Stuhlfauth-Trabert, Mara and Waßmer, Johannes. Graphisches Erzählen: Neue Perspektiven auf Literaturcomics, Bielefeld 2015. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839428252>.

⁶ Vgl. Astrid Böger, Grafische Literatur S. 546 und exemplarisch: Wolff, Lynn: The Book as Archive: Metaphors of Memory in Contemporary Graphic Memoirs by Birgit Weyhe, Nora Krug, and Bianca Schaalburg. In: Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook; Schwerpunkt: Erinnerung – Autofiktion – Archiv, 2023, S. 133–163; Crucifix, Benoît: Drawing from the Archives: Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel. Cambridge 2023.

colaus Mahler adaptiert in seinen Veröffentlichungen literarische Autoren und Werke, schreibt selbst Lyrik und ist künstlerischer Leiter der Schule für Dichtung in Wien. Und in Frankreich ist der bei Gallimard unter Vertrag stehende Autor Fabrice Caro unter dem Kurznamen Fabcaro zugleich ein sehr erfolgreicher Comiczeichner, der vor allem als Texter des Asterix-Bandes *Die weiße Isis* (2023) Bekanntheit erlangte.

Ökonomisch scheint das Dasein von Comic-Zeichner/-innen mit dem von Lyriker/-innen vergleichbar. Die Absatzzahlen sind gering, kaum eine/-r kann, von Ausnahmen abgesehen, ausschließlich vom Verkauf leben. Wie Anna Haifischs Mäuse sind Comiczeichner/-innen von Stipendien und Preisen abhängig, und setzen, hierin unterscheiden sie sich von Lyriker/-innen, auf eine Mischfinanzierung. In Anna Haifischs Fall lässt sich das sehr schön demonstrieren, publiziert sie ihre Comics nicht nur, sondern präsentiert ihre Zeichnungen auch in Ausstellungen und vertreibt sie erfolgreich auf allerhand Merchandise-Artikeln, wie Tassen oder Shirts. Lohnenswert ist auch der Blick auf die unterschiedlichen Publikationsstrategien. Erweist es sich für literarische Autor/-innen meist als erfolgreich, das Werk als Ganzes bei einem, möglichst großen Verlag zu platzieren, der nicht nur einzelne Titel, sondern Autoren mit ihrem Gesamtwerk publiziert, erscheinen Comics seriell in Zeitungen und Zeitschriften oder in spezialisierten Kleinverlagen.

Unter diesen Gesichtspunkten wäre es reizvoll, die comicsoziologischen Konstellationen in Augenschein zu nehmen, in die auch Anna Haifischs Comics Einblick geben. Worin unterscheiden sich die Ökonomie von Literatur und Comic, welche Strategien bringt welches Medium mit sich? Und wann wechseln Autor/-innen das Medium? Gibt es bestimmte Themen, die sich in Comicform besser mitteilen lassen, oder besser verkaufen? Ist die Wahl des Mediums ästhetisch oder ökonomisch bedingt? Welche Lesergruppen erreicht man mit welchem Medium, und gibt es positive Verstärkungseffekte? Und welche Rolle können Literaturarchive, als Akteure im literarischen Feld, dabei spielen? Lässt sich Kapital daraus schlagen, ökonomisch oder kulturell?

Die letzte Frage scheint auch die Maus aus dem Marbacher Gästebuch zu beschäftigen. »Fürs Archiv, oder auch nicht«, überlegt die Maus, und ob sie dabei zweifelnd die Archivwürdigkeit des Geschaffenen in Frage stellt oder sehr selbstbewusst abwägt, ob sie die Zeichnung, die im Entstehen ist, fürs Archiv zeichnet oder eben nicht, muss offenbleiben. Ein Fragezeichen, soviel ist festzuhalten, findet sich in der Sprechblase jedenfalls nicht.

Die Zeichnung, die am Rande einer Tagung zu Comic und Graphic Novel am Deutschen Literaturarchiv Marbach entstanden ist, fügt sich damit in

aktuelle Diskussionen um die Weiterentwicklung des Sammlungsprofils des DLA im Bereich Comic ein. Um Ihrem Auftrag gerecht zu werden, sammelt die Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs bislang Comics, wenn ihre Autorin oder ihr Autor einen klaren literarischen Bezug im Sinne des Sammlungsprofils hat – vereinfacht gesagt: Wenn auch von einem stark belletristisch geprägten Gesamtwerk ausgegangen werden kann, wenn die Autorin oder der Autor als Vertreter des Genres anzusehen ist (exemplarischer Charakter), wenn der Comic einen ‚Hausheiligen‘ behandelt oder rezipiert (z. B. Schiller, Kafka etc.) oder in der einschlägigen literarischen Debatte besprochen wird. Den Sammelaufrag in der Bibliothek immer wieder zu prüfen und Erwerbungskriterien zu diskutieren, ist dabei grundlegend. Dass dem Medium Comic künftig mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, lässt sich jetzt schon zusagen – in welchem Maße, gilt es zu diskutieren.

Nachstehende Beiträge spiegeln zentrale Aspekte der vor allem literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Comic und setzen diese zugleich in Relation zu den Sammlungen und dem Sammelauftrag des DLA. Andreas Platthaus gibt einen Überblick über die Traditionen und die Herausbildung des Comics als anerkannte Gattung und verbindet damit ein emphatisches Plädoyer für noch mehr Comics im Archiv. Monika Schmitz-Emans befasst sich mit Literaturadaptionen im Comic, und damit mit der Comicform, deren Nähe zur Literatur programmatisch gesetzt ist. Astrid Böger fragt mit dem Fokus auf wortlose Graphic Novels nach dem narrativen Potential von Bildern und Lynn Wolff zeigt insbesondere anhand von Birgit Weyhe und Nora Krug, wie Comics als Archiv fungieren und wie spezifische Formen des graphischen Erzählens als Medien der Zeugenschaft angesehen werden können. Andreas Stuhlmann widmet seinen Beitrag der oben erwähnten Comiczeichnerin Anke Feuchtenberger, die (zumindest in Auszügen) schon Eingang in die Sammlung des Deutschen Literaturarchivs gefunden hat.

WAS COMICS IM LITERATURARCHIV ZU SUCHEN HABEN

Die mahnende Geste des Lehrers Lämpel aus Wilhelm Buschs 1865 publiziertem Protocomic *Max und Moritz* scheint in Marbach Leitfaden zu sein: Nur nichts übereilen, wenn es darum geht, ob Comics Einzug ins Deutsche Literaturarchiv (DLA) halten sollen. Dabei sind sie ja längst da. Eine Zählung im Bestand ergab immerhin mehr als achthundert Medieneinheiten, die unter »Comic« subsumiert werden können; der dabei zahlenmäßig am prominentesten vertretene Autor ist natürlich Wilhelm Busch. Das hat seinen Grund darin, dass Busch a) als Pionier der graphischen Erzählung schon lange zum Kernbestand bürgerlicher deutschsprachiger Lektüre zählt und b) auch unter Intellektuellen seines Wort- und Bildwitzes wegen geschätzt wird. Und die Sammelbestände in Marbach verdanken sich vor allem bürgerlichen und intellektuellen Bibliotheken.

Stellt sich also die Ausgangsfrage gar nicht? Das wäre zu kurz gedacht. Zufallssammeln dank »Beifang« von Comics beim Erwerb unterschiedlichster Bücherbestände ist ja kein gezielter Sammlungsaufbau nach marbachtypischen Kriterien. So ist noch kein einziger Nach- oder Vorlass eines Comiczeichners im DLA zu finden, und es ist bezeichnend, dass man sich im Falle eines Autors wie Robert Gernhardt, der zu den bedeutendsten deutschsprachigen Cartoonisten im Allgemeinen und mit seiner Serie *Schnuffi* auch zu den wichtigsten einheimischen Comiczeichnern zu rechnen ist, in Marbach mit dem Ankauf des schriftlichen Werks von Gernhardt begnügt hat, während seine graphischen Arbeiten überwiegend ans Caricatura-Museum in Frankfurt am Main gegangen sind und das malerische Schaffen noch im Besitz der Erben ist. So ist ein erzählerisches Gesamtkunstwerk aufgespalten worden, weil die deutschen Sammlungsintentionen an strikten Gattungsunterschieden festhalten, die aber einer Künstlerpersönlichkeit wie Gernhardt nicht gerecht werden.

Außerdem gibt es gute Gründe, Comics literarischen Rang zuzusprechen. Einmal deswegen, weil es zahlreiche gezeichnete Literaturadaptionen gibt. Diese Gattung geht zurück bis mindestens in die vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als in den Vereinigten Staaten die ersten *Classics Illustrated* publiziert wurden: Comic-Hefte, die Umsetzungen literarischer Klassiker in Bildergeschichten boten, erstellt mit dem pädagogischen Ziel, ein junges Publikum über dessen Liebe zur eigentlich als minderwertig angesehenen graphischen Erzähl-

form an anspruchsvolle Lektüre heranzuführen. Diese Comics waren also nur Mittel zum Zweck.

Erst fünf Jahrzehnte später, im Ausklang des zwanzigsten Jahrhunderts, setzte ein Trend ein, der bis heute anhält: die Comicadaption von Literatur als Selbstzweck, aus Freude an der Nutzung guter Geschichten als Szenarios, also Textvorlagen für Comics. Ein prominentes Beispiel, das vom Zeitpunkt seiner Veröffentlichung im Jahr 1994 an höchste Anerkennung erfahren hat, war die Adaption von Paul Austers neun Jahre zuvor erschienenem Roman *City of Glass*, der auf Anregung von Art Spiegelman durch Paul Karasik in ein Szenario überführt und dann von David Mazzucchelli, einem amerikanischen Comic-Autor, der in den Achtzigern als Superheldenzeichner mit einem *Daredevil*-Zyklus und der *Batman*-Miniserie *Year One* berühmt geworden war, gezeichnet worden ist. Die beiden Bearbeiter führten in ihrem Band vor, welche Möglichkeiten die Erzählweise eines Comics im Umgang mit Literatur bietet. Eine besonders eindrucksvolle Lösung fasst dabei die Wanderung eines Protagonisten durch Manhattan, die in der deutschen Ausgabe des Romans anderthalb absatzlose Seiten benötigt, auf denen akribisch beschrieben wird, welche Straßen durchschritten werden, in einem einzigen Bild zusammen, das die Figur als überdimensionierten Flaneur auf einem Stadtplan von Manhattan zeigt. Damit wird zwar der konkrete Weg nicht mehr nachvollziehbar (und das ist im Hinblick auf die Motivation der Spaziergänge ein erzählerischer Verlust), doch zugleich gelingt es Karasik und Mazzucchelli, eine prägnante Darstellung für Austers Erzählstrang zu finden, die mit comicspezifischen Mitteln arbeitet und das Berichtete graphisch geschickt verknüpft.

Im deutschen Sprachraum – und wir reden ja vom Deutschen Literaturarchiv – ist 2011 das Schwellenjahr für Comicadaptionen von Romanen. Damals brachte der Suhrkamp Verlag als angesehenste literarische Adresse der Bundesrepublik seine erste Comicpublikation heraus: Nicolas Mahlers Adaption von Thomas Bernhards 1985 erschienener Erzählung *Alte Meister*. Suhrkamps Ziel war es, Literatur aus dem eigenen Verlagsprogramm in Comicform herauszubringen, um damit den stockenden Absatz von Klassikern wieder zu beleben – man hoffte vor allem auf Einsatz im Schulunterricht. Das scheiterte, aber Nicolas Mahlers *Alte Meister* nach Thomas Bernhard wurde zu einem Verkaufserfolg unter Comiclesern und zum zweitmeist rezensierten Suhrkamp-Titel des Jahres 2011 – nach Judith Schalanskys Roman *Der Hals der Giraffe*. Mahlers Herangehensweise, die man exemplarisch an den Seiten 30 bis 41 des Comics vorgeführt bekommt, besteht darin, nicht sklavisch dem Handlungsschema der literarischen Vorlage zu folgen, sondern durch umarrangierte Kombination von Passagen aus dem gesamten Buch einen neuen Text zu generieren, der dann illustriert

wird. Zwar finden sich die meisten Zitate, die in der genannten Sequenz verwendet werden, eng beieinander auf den Seiten 36 bis 40 von Bernhards *Alte Meister*, doch Seite 37 des Comics etwa gibt einen Auszug der Seite 208 des Romans wieder, und die anderen Textbausteine stammen von den Romanseiten 37 (im Comic 30 bis 34), 36 (35), 37 (36), 38 (38), noch einmal 38 (39), 39 (40), abermals 39 (41) und 40 (42). Hier wird also relativ frei mit der Vorlage umgegangen, weil Nicolas Mahler den Ehrgeiz hat, eine eigene Interpretation der Stimmung von Bernhards Buch zu liefern – mittels seiner Bildsprache, hinter die die Prosa des Originals zurücktritt.

Ganz anders verhält es sich diesbezüglich bei einem ungleich aufwendigeren französischen Adoptionsprojekt, das seinen Anfang 1998 nahm und erst ein Vierteljahrhundert später nicht abgeschlossen, aber beendet wurde: der Umsetzung von Marcel Prousts siebenteiligem Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* durch den bretonischen Zeichner Stéphane Heuet. Dieser viel verkaufte und ausgezeichnete (unter anderem durch die literarische Gesellschaft der *Amis de Marcel Proust*) Comic hatte zum Ziel, so treu wie möglich der proustschen Vorlage zu folgen. Das führte zu so unerwarteten Resultaten wie etwa der Wiedergabe jener berühmten Schreibübung, die der jugendliche Ich-Erzähler des Romans im ersten Band, *Unterwegs zu Swann*, während einer Kutschfahrt anfertigt, um den visuellen Eindruck der sich am Horizont ständig zueinander verschiebenden Kirchtürme des Dorfs Martinville festzuhalten. Heuet setzt nun nicht die durch die Bewegung der Kutsche wechselnden Perspektiven ins Bild, sondern gibt die gesamte im Roman zitierte Beschreibung als simuliertes Schriftstück wieder, also als jenes Blatt Papier, das in der Kutsche beschriftet worden ist.

In Frankreich sind Literaturcomics viel früher und zahlreicher zu finden als in Deutschland, Österreich oder der Schweiz. Und französische Comicautoren haben auch über die Adaption literarischer Werke hinaus Geschichten gezeichnet, die sich der Literaturgeschichte als Erzählstoff bedienen. Eine Zeichnerin, die sich dabei besonders hervorgetan hat, ist Catherine Meurisse, die in ihrem 2008 erschienenen Album *Mes hommes de lettres* an biographischen Fakten orientierte Episoden aus dem Leben ihrer Lieblingsautoren zusammengetragen hat. Auf einer Vorsatzpapierzeichnung zum Band sind ihre vier Favoriten versammelt, die als Zitat des Schallplattencovers zu *Abbey Road* von den Beatles im Gänsemarsch einen Zebrastreifen überqueren: Voltaire, Proust, Flaubert und Molière. Anhand der karikaturesken Wiedergabe der ikonischen Darstellungen dieser vier Schriftsteller kann man im Vergleich mit Stéphane Heuets Proust-Adaption konstatieren, dass der bretonische Zeichner dem Protagonisten des Romans die Züge von dessen Autor verleiht und durch seinen »sachlicheren«

Stil viel näher am realen Erscheinungsbild des Schriftstellers bleibt. Heuets Comic nimmt Proust sichtbar ernst, Meurisse macht sich ebenso ersichtlich einen Spaß mit ihm. Das entspricht genau der jeweiligen Erzählhaltung.

In einer weiteren Proust-Romanadaption, angefertigt 2011 als japanischer Manga von einem Zeichnerkollektiv namens Variety Art Works, ist dieselbe Szene wie im vorangehenden Beispiel aus Heuets *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* zu sehen: die berühmte Madeleine-Episode vom Beginn des Romanzyklus, als der Ich-Erzähler durch den Geschmack eines zu einer Tasse Tee ge reichten Stücks Gebäck an den Genuss derselben Leckerei zu Kinderzeiten erinnert wird und damit den Wiederbelebungsprozess der Vergangenheit auslöst, der dann zum Gegenstand der vieltausendseitigen Handlung wird. Heuet hat nach einem Vierteljahrhundert Arbeit an seiner Adaption – mehr, als Proust auf alle sieben Bände zu verwenden vergönnt war – lediglich die zwei ersten Teile des Zyklus geschafft und dafür rund 500 Seiten im Albumformat benötigt. Die Manga-Adaption von 2011 umfasst den gesamten Zyklus, verwendet darauf aber nur 380 deutlich kleinformative Seiten, und Nicolas Mahler, der 2017 ebenfalls eine Comicadaption von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* vor legte (abermals bei Suhrkamp, der deutschen Verlagsheimat von Proust), be schränkte sich gar auf 170 Seiten, weil er nach bewährtem eigenen Vorbild ihm besonders markant erscheinende Details herausgriff, aus dem dann so etwas wie ein gezeichnetes Proust-Destillat entstanden ist. Das Erfolgsrezept von Bernhards *Alte Meister* ließ grüßen.

Wir sind damit wieder bei den deutschsprachigen Klassiker-Adaptionen angekommen, und ein Comiczeichner, der dabei besondere Erwähnung verdient, ist Felix Görmann alias Flix. Schon seine Diplomarbeit in den neunziger Jahren bestand aus einem Comic nach Goethes *Faust*, und 2010 wiederholte er die Adaption dieses Dramas für einen Fortsetzungscomic in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, dem er zwei Jahre später an gleicher Stelle eine im Brandenburg der Gegenwart angesiedelte Version von Cervantes' *Don Quijote* folgen ließ. Beide Adaptionen erschienen auch als Buch bei Carlsen, dem renommiertesten deutschen Comicverlag, und bei der Gestaltung orientierte man sich bewusst am Aussehen der Reclam-Universalbibliothek, die Generationen von Schülern mit Klassikerausgaben für den Unterricht versorgt hat. Das Gelb ihrer Umschläge ist unverkennbar.

Nun hat die Farbe Gelb auch in der Comicgeschichte eine besondere Bedeutung, weil die am Ende des neunzehnten Jahrhunderts in den USA etablierten Sonntagszeitungsbeilagen mit bunten Comicepisoden besonders prominent gelbe Farbelemente in Szene setzten, weil deren Wiedergabe erst seit kurzem durch neue Drucktechniken ermöglicht worden war – die berühmteste Comicfigur

jener Anfangszeit der Gattung war dementsprechend Richard F. Outcaults *The Yellow Kid*. Aber auch eines der berühmtesten gezeichneten Titelbilder der Jugendliteratur, Walter Triers Umschlagzeichnung zu Erich Kästners *Emil und die Detektive*, betonte noch 1931 besonders das spektakuläre Gelb. Als 2012 wiederum die deutsche Comiczeichnerin Isabel Kreitz eine Adaption von Kästners Kinderbuchklassiker anfertigte, übernahm sie Triers gelbe Grundstimmung, dämpfte sie aber ab und versetzte die Betrachterperspektive der Straßenszene auf die andere Seite der Kreuzung, so dass wir nunmehr dem von Emil und seinen Freunden verfolgten Herrn Grieneisen ins Gesicht blicken statt auf den Rücken. Kreitz darf neben Mahler als die aktivste Autorin von Comicadaptionen literarischer Stoffe im deutschen Sprachraum gelten; so setzte sie schon 2005 Uwe Timms Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* in Bilder, und noch viel älter ist ihr Plan, Thomas Manns *Buddenbrooks* als Comic zu zeichnen – was bislang immer an der Verweigerung der Rechte scheiterte. Da diese aber siebzig Jahre nach dem Tod des Autors frei werden, im Falle Thomas Manns also 2025, dürfte Kreitz jetzt zum Zuge kommen; dem Vernehmen nach hat sie die Adaption der *Buddenbrooks* bereits fertig in der Schublade liegen.

Literatur ist nicht der einzige Gegenstand von Adaptionen durch Comics. Auch bekannte Werke der bildenden Kunst werden gerne zum Vorbild genommen, so etwas Carl Spitzwegs Gemälde *Der arme Poet*, den die Zeichnerin Anna Haifisch in ihr Alter Ego *The Artist* überführt hat. Da sich im DLA durchaus auch bildnerische Werke nach Literaturvorlagen oder künstlerische Darstellungen von Schriftstellern finden, ist schwer zu verstehen, warum solch eine karikierende Version nicht auch Aufnahme in der Sammlung finden sollte. Zumal die dargebotene Selbstironie in durchaus literarischer Tradition etwa eines Jean Paul oder von Vertretern der literarischen Romantik wie E.T.A. Hoffmann steht. Die schon angeführte Catherine Meurisse hat sich in ihrem autobiographischen Comic *Les grands espaces* (deutsch: *Weites Land*) 2018 in der Pose von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* gezeichnet, und Nora Krug wiederum, die mit *Heimat*, ihrer ebenfalls 2018 erschienenen Recherche zur eigenen Familiengeschichte im nationalsozialistischen Deutschland, den größten weltweiten Erfolg einer deutschen Comicautorin in jüngerer Zeit erzielte, hat dasselbe Motiv zum Vorbild für ein Selbstporträt als distanzierte Betrachterin gewählt (und es dann auch noch zum Titelbild ihres Comics gemacht). Die Faszination des Friedrich-Bildes vom einsamen Wanderer geht so weit, dass selbst Jacques Tardi, der Altmeister des französischen Comics, in seinen 2001 veröffentlichten Notizbücher-Auszügen eine Variation darauf aufnahm. Hierbei haben wir es zwar jeweils nur mit deutschem Einfluss auf internationale Comicliteratur zu tun, aber auch das sollte eine Institution wie

das DLA interessieren, das sich bekanntlich in den letzten Jahren dem Prinzip des Storytelling als Maßstab von Sammelwürdigkeit verschrieben hat.

Aber zurück zu den Comics selbst. Dass sie Anspruch auf literarischen Rang erheben können, steht seit Art Spiegelmans *Maus*, der 1980 begonnenen und 1992 abgeschlossenen Biographie seines Vaters, des Schoa-Überlebenden Vladek Spiegelman, außer Frage – der Comic wurde 1993 mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet und leitete weltweit einen Boom des autobiographischen Erzählens in Bildern ein. Deren Anfänge indes liegen weiter zurück: in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, als vor allem Robert Crumb das Genre der Underground-Comics begründete, deren Stoffe mit allem brachen, was zuvor als comictypisch gegolten hatte. Keine bunten Harmlosigkeiten mehr, sondern schwarzweiße Drastik beim Erzählen von höchstpersönlichen Geschichten, die Politik, Sex und Gewalt in einem Realismus boten, der nichts mehr mit dem angeblichen Kinderkram früherer Comics zu tun hatte. Auch in den Augen ihrer Verächter waren Comics nun erwachsen geworden. Man könnte auch sagen: literarisch. Seitdem kann in dieser Darstellungsform genauso erzählt werden wie in traditioneller Literatur. Comics sind selbst Literatur geworden – Graphic Novels, wenn man so will (und die Marketingabteilungen der Verlage wollen es so).

Crumb zeigte auch die Möglichkeiten des Comicerzählens in dessen Extremen auf: ganz stumme, also wortlose Comics wie *American History* von 1978 oder das Nebeneinander von Textmengen wie in einem Roman und illustrativen Elementen; seine Skizzenbücher sind diesbezüglich wahre Fundgruben. Und mit Chris Ware hat ein Bewunderer sowohl von Crumb als auch von Spiegelman mit der Jahrtausendwende international Furore gemacht, als 2000 *Jimmie Corrigan* erschien, ein gezeichneter Bildungsroman um einen einsamen jungen Mann, der inhaltlich an die existenzialistische Literatur der Nachkriegsmoderne anschließt, aber graphisch die Tradition des Comic-Strips mit der Ästhetik von Computergraphik verbindet – ohne dass Ware den Computer jedoch für mehr benutzen würde als das Kolorieren seiner handgezeichneten Seiten. Mit seinen drei großen Buchpublikationen – nach *Jimmie Corrigan* folgten 2012 *Building Stories* und 2019 *Rusty Brown* – kann man auch im Comic von Weltliteratur sprechen. Dazu zählen dann auch der 2004 abgeschlossene sechsteilige autobiographische Comiczyklus *Die heilige Krankheit* des französischen Autors David B. und die gleichzeitig entstandene vierbändige iranische Jugend-Autobiographie »Persepolis« von Marjane Satrapi, einer Schülerin von David B.

Ein Faktor, der angesichts der Rede von Weltcomicliteratur an Bedeutung gewinnt, ist das Übersetzungshandwerk. Comics stellen andere Herausforderungen an Übersetzungen als traditionelle Literatur, denn bei Textzuwachs in

der Zielsprache kann man nicht einfach wie bei Büchern ein paar Seiten mehr drucken – der Raum in den Sprechblasen ist festgelegt, und auch zu kurze Texte darin beeinträchtigen das homogene Erscheinungsbild der Originalausgabe. Eine völlige Missachtung dessen, was in der Ausgangssprache erzählt wird, ist heute auch bei Comics undenkbar, aber das war vor sechzig Jahren noch anders, als *Asterix*, immerhin mittlerweile der erfolgreichste aller Comics mit einer Gesamtauflage von rund 350 Millionen Alben, 1963 erstmals ins Deutsche gebracht wurde: als *Siggi der Unverwüstliche* mit eben Siggi und Barbaras als Germanen statt den Galliern Asterix und Obelix. Das kleine uns wohlbekannte gallische namenlose Dorf wurde zu einer Siedlung am Rhein namens Bonnhalla und die sie umgebenden Römerlager, praktischerweise vier an der Zahl, mutierten zu Standorten von Besatzungsmächten, die den Germanen bitter zusetzten. Als die »Asterix«-Autoren René Goscinny und Albert Uderzo der Deutschnationalisierung ihrer gallischen Geschichten gewahr wurden, entzogen sie schleunigst dem ersten hiesigen Lizenznehmer die Rechte. Erst damit kam der Ehapa-Verlag zum Zug, der aus der Comicserie auch im deutschen Sprachraum einen Riesen-erfolg machte. Solche Geschichten sind der Aufnahme ins DLA durchaus würdig. Zumal die Wirkungskraft von *Asterix* aufs deutschsprachige Kulturleben außer Frage steht. Die Zitate und Anspielungen sind Legion, auch in der Literatur.

Wenn wir diese Ausführungen mit der Adaption von literarischen Werken durch Comicautoren begonnen haben, so müssen wir auch noch etwas zum Verhältnis von Textern und Zeichnern sagen. Szenaristen sind in Deutschland unüblicher als in anderen Comic-Kulturräumen, weil die Entlohnung für Comic-Autoren niedriger ist. Wer sich den Luxus erlaubt, seine Zeit auf eine schlechtbezahlte Comictätigkeit zu verwenden, der will das karge Entgelt nicht teilen und wenigstens seine eigenen Geschichten erzählen. Darum sind die meisten deutschsprachigen Zeichner auch die Szenaristen ihrer Comics. In den sowohl kommerziell als auch traditionell weiterentwickelten Comicnationen wie den USA, Japan oder Frankreich ist Arbeitsteilung dagegen üblich, was der Qualität der erzählten Geschichten oft zugute kommt. Selbst ein so idiosynkratischer Autor wie der erwähnte Robert Crumb hat sich bisweilen der Dienste von Szenaristen bedient, im prominentesten (und für das DLA zweifellos interessantesten) Fall bei einer seiner Literaturadaptionen. Oder besser gesprochen: bei einem literaturgeschichtlichen Comicprojekt, Crumbs gezeichneter Franz-Kafka-Biographie von 1993, für die David Zane Mairowitz die Texte schrieb. Darin sind indes auch lange Comicpassagen mit dem Inhalt der wichtigsten Kafka-Werke zu finden, wobei am umfangreichsten die Adaption der Erzählung *Die Verwandlung* ausgefallen ist: siebzehn Seiten gegenüber sechzehn, die dem gesamten Roman *Das Schloss* gelten. Oder gar nur acht für *Der Process*,

die aber für das DLA besonderes Interesse besitzen, weil es das Romanmanuskript Kafkas bewahrt. In die große Kafka-Ausstellung, die das Archiv zum hundertsten Todestag des Schriftstellers 2024 ausgerichtet hat, fanden in den letzten Wochen noch zwei Originalseiten von Robert Crumb aus der *Process-Sequenz* seiner Kafka-Biographie Eingang, die dem DLA geschenkt wurden. Das soll ein Anfang sein, um die Sammeltätigkeit bezüglich Comics in Marbach zu ermutigen. Dass es genug qualitative Gründe dafür gibt, ist wohl deutlich geworden. Aber als Erzählform in Buchgestalt darf der Comic ohnehin Anspruch auf einen Platz im DLA erheben, wenn dort schon Computerspiele systematisch gesammelt werden. Da derzeit etliche deutschsprachige Comiczeichner nach jahrzehntelanger Tätigkeit Aufbewahrungsorte für ihr Werk suchen, das sonst in alle Winde verstreut zu werden droht, und die Akzeptanz fürs grafische Erzählen mittlerweile etabliert ist, darf der Moment als ideal bezeichnet werden, um in Marbach mit dem Sammeln von Comics zu beginnen.

ASTRID BÖGER

WORTLOSE GRAPHIC NOVELS

Seit über einhundert Jahren hat sich innerhalb der grafischen Literatur eine Untergattung herausgebildet, die sich von herkömmlichen Comics und Graphic Novels¹ darin unterscheidet, dass sie auf Worte weitgehend oder sogar vollkommen verzichtet, weswegen sie lange Zeit gar nicht den Comics zugerechnet wurde.² Dieser Verzicht auf die genretypische Verbindung von Sprache und Bildern bringt notwendigerweise die Konzentration auf das einzelne Bild beziehungsweise das sequentielle Erzählen in Bilderfolgen während des Leseprozesses mit sich. Andreas Platthaus betont ein entscheidendes Merkmal von wortlosen Bildgeschichten im Vergleich zu den ungleich weiter verbreiteten Comics, die Bild und Text miteinander kombinieren:

Die Besonderheit der Bildgeschichte liegt in [der] Zusammenführung von Bild und geschriebenem Wort. Doch selbstverständlich gibt es auch unzählige Beispiele für Einzelzeichnungen oder gar ganze Erzählungen, die keinerlei Text haben. [...] Die Zuordnung zum Genre der Bildgeschichte ergibt sich in solchen Fällen aus der Erzählhaltung. Wenn die wortlosen Bilder eine kontinuierliche Handlung zum Inhalt haben, sind sie Bildgeschichten. Schwieriger ist die Abgrenzung bei »stummen« Einzelbildern, die daraufhin befragt werden müssen, *ob sie mehr erzählen wollen, als sie darstellen* [meine Hervorhebung, A. B.].³

In diesem Beitrag sollen beispielhaft drei Werke, die über einen Zeitraum von ungefähr achtzig Jahren erschienen sind und die auf die Verwendung von Sprache weitgehend verzichten, dahingehend befragt werden, wie sie ihre jeweilige Geschichte in Bildern erzählen, welche Assoziations- und Interpretationsspielräume dadurch im Leseprozess entstehen, und ob die Bilder tatsächlich, wie Platthaus insinuiert, »mehr erzählen wollen, als sie darstellen«. Dabei kommt wortlosen Graphic Novels aufgrund ihrer »sprachlosen« und somit kulturelle

1 Beide Gattungsbezeichnungen werden hier annähernd synonym verwendet, zumal eine klare Abgrenzung schwerfällt.

2 Vgl. Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1994, S. 18.

3 Andreas Platthaus, *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Berlin 1998, S. 14.

Grenzen potentiell überschreitenden Form eine besondere gesellschaftliche Bedeutung zu, die sie in eine Traditionslinie mit den frühesten Zeugnissen menschlicher Erzählkunst wie zum Beispiel prähistorischer Höhlenmalerei stellt. Wie Platthaus an anderer Stelle ausführt:

Alle Bildgeschichten stellen Gemeinschaftlichkeit her, weil ihr erzählerischer Mehrwert nur dann erkannt werden kann, wenn andere Betrachter als der Künstler selbst über den Raum des Bildes hinausdenken. Ihre kommunikative Funktion war es, die die Bildgeschichte zum natürlichen Leitmedium nicht oder wenig alphabetisierter Gesellschaften gemacht hat.⁴

Zumindest in westlichen Gesellschaften konnte seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, als die ersten Vorläufer moderner Comics wie zum Beispiel Wilhelm Buschs 1865 veröffentlichte, von gereimten Versen kommentierte Bildgeschichte *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen* erschienen, zwar ein vergleichsweise hoher Alphabetisierungsgrad vorausgesetzt werden; dennoch kommt Bildgeschichten seit jeher und bis heute die Aufgabe zu, mit nicht-sprachlichen Mitteln ihre Geschichten zu »erzählen« und auf diesem Weg auch weniger gebildete oder landessprachlich kompetente Leserinnen und Leser zu erreichen. Ihre Bedeutung geht jedoch deutlich über solche im weitesten Sinn bildungspolitische Funktionen hinaus. Denn wie Monika Schmitz-Emans überzeugend dargelegt hat, können grafische Erzählungen in Analogie zu literarischen Texten unter bestimmten Voraussetzungen als *Weltliteratur* angesehen werden. Mit dieser Annahme rekurriert sie bewusst auf den von Goethe 1827 geprägten Begriff und aktualisiert ihn zugleich aus der Perspektive des frühen 21. Jahrhunderts mit seiner stark veränderten Medienlandschaft und hier insbesondere der globalen Verbreitung verschiedener Formen grafischen Erzählers wie den Comics.⁵ Während von Goethe Nationalliteraturen vorzugsweise dann zur Weltliteratur geadelt wurden, wenn sie einem kosmopolitischen Geist Ausdruck verliehen und diesen auch in andere Sprachen und d. h. Kulturen zu übersetzen vermochten – ein Potential, das er allerdings nur wenigen europäischen Literaturen zugestehen wollte⁶ –, erweitert Schmitz-Emans mit Rückbe-

4 Andreas Platthaus, *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, S. 15.

5 Monika Schmitz-Emans, »Graphic Narrative as World Literature«, in: *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, hg. von Daniel Stein und Jan-Noël Thon, Berlin/Boston 2013, S. 385–406.

6 Vgl. Hendrik Birus, Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung (19.1.2004), in: *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf (25.2.2025).

zug auf Roger Sabins verwandtes Konzept der *Worldcomics*⁷ den Fokus auf die globalen Transfer- und Austauschprozesse, die Comics seit ihren Anfängen im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert aufgrund ihrer hybriden, transkulturellen und mithin höchst anpassungsfähigen formalen und medialen Eigenschaften geprägt haben. Diese lassen sich auch in der Gegenwart gut beobachten, so Schmitz-Emans, etwa mit Blick auf den stetig zunehmenden Einfluss von Manga in westlichen Kulturen:

Viewed as 'world literature' from this perspective, contemporary examples of graphic storytelling present themselves as shaped by multicultural influences, sometimes as culturally hybrid phenomena. It is especially the intense reception of the manga style in the Western world that has recently been of formative influence on contemporary comic artists from countries outside of Japan. [...] [T]he term ['world literature'] highlights either aesthetic achievements, broad distribution and reception, or multi-faceted stylistic influences from culturally different sources.⁸

Angesichts dieser beeindruckenden Dynamik in der Verbreitung, Assimilierung und Rezeption bestimmter transkultureller Formate, die unübersehbar den kommerziellen Interessen global agierender Medienunternehmen geschuldet sind, ist es wohl kein Zufall, dass sich in den letzten Jahrzehnten trotz offensichtlicher definitorischer Schwächen die Gattungsbezeichnung 'Graphic Novel' etabliert hat. Mit dieser – ebenfalls stark von Marktinteressen geleiteten – Umbenennung soll vor allem ein ernsthafter Anspruch auf Literarizität und damit die Konkurrenzfähigkeit von ausgewählten grafischen Erzählungen im Vergleich zu genuin literarischen Werken wie etwa Romanen und zugleich der implizite Anspruch auf ihren potentiellen Status als Weltliteratur markiert werden. Die jüngere Diskussion über *Great American Graphic Novels* und die Zuschreibung ihres literarischen Werts durch verschiedene kulturelle Akteure belegt das Bemühen um die Aufwertung dieser Untergattung innerhalb der Comics in Verbindung mit einer – stets so vorläufigen wie fragwürdigen – Herausbildung eines Kanons ihrer wichtigsten Werke.⁹ In diesem Zusammenhang ist wohl auch das zuletzt deutlich gewachsene Interesse an Comic-Adaptionen von Klassikern der Weltliteratur zu verstehen, nämlich als vorgeblicher Beleg für die Li-

7 Roger Sabin, *Adult Comics: An Introduction*, London 1993, S. 183–209.

8 Monika Schmitz-Emans, *Graphic Narrative as World Literature*, S. 388–389.

9 Vgl. Daniel Stein und Astrid Böger, 'Great' American Graphic Novels. Canon Formation and Literary Value, in: *The Cambridge Companion to The American Graphic Novel*, hg. von Jan Baetens, Hugo Frey und Fabrice Leroy, Cambridge 2023, S. 89–105.

terarizität von Comics gleichsam auf kreativer Augenhöhe mit dem Originaltext.¹⁰

Im Folgenden geht es mir jedoch weniger um den transmedialen Wettbewerb um die umkämpften Plätze auf dem Olymp der Weltliteratur; stattdessen möchte ich den Blick auf drei wortlose Graphic Novels richten, die für eine andere, und zwar eine nicht primär sprachlich vermittelte Darstellung ihrer Welt stehen, beginnend mit Lynd Wards *God's Man: A Novel in Woodcuts*,¹¹ zugleich die erste wortlose Graphic Novel überhaupt, die in den USA am Vorabend der Weltwirtschaftskrise 1929 erschien.¹² Fast sieben Jahrzehnte später eröffnete Peter Kupers *The System* (1997)¹³ albtraumhafte Einblicke in das Leben einer Gruppe durchschnittlicher *Urbanites* im Moloch New York City. 2006 kam schließlich mit Shaun Tans *The Arrival*¹⁴ eine so zeit- wie raumüberschreitende wortlose grafische Erzählung über die Migrationserfahrungen einer Familie heraus, die seither weltweite Beachtung gefunden hat. Alle drei Werke haben gemeinsam, dass sie schmerzhafte und mitunter traumatische Erfahrungen von Gewalt und Entfremdung in einer sich rasant verändernden Welt darstellen. Sie sind demnach, wie Florian Groß treffend formuliert, »narratives of transcultural displacement«.¹⁵ Der weitgehende Verzicht auf Sprache dient dabei einerseits dem Ausdruck von Sprachlosigkeit beziehungsweise des Nicht-Verstehens auf Seiten der Protagonistinnen und Protagonisten; andererseits erhalten ihre Erlebnisse dergestalt eine kulturübergreifende, wenn nicht sogar eine universelle Dimension, wie George Walker argumentiert:

Imagine the advantage of writing a book that can be read anywhere in the world without translation. Free of the confines of words, books written in the universal language of pictures are understandable anywhere in the global village. A drawing of a stick figure needs no translation. [...] [A]ll written

¹⁰ Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans, *Graphic Narrative as World Literature*, S. 397–401.

¹¹ Lynd Ward, *God's Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage*, hg. Art Spiegelman, New York 2010.

¹² S. Florian Groß, *Lost in Translation: Narratives of Transcultural Displacement in the Wordless Graphic Novel*, in: *Transnational Perspectives on Graphic Narratives. Comics at the Crossroads*, hg. Shane Denson, Christina Meyer und Daniel Stein, London und New York 2014, S. 203.

¹³ Peter Kuper, *The System*, New York 1997.

¹⁴ Shaun Tan, *The Arrival*, Melbourne 2006.

¹⁵ Florian Groß, *Lost in Translation: Narratives of Transcultural Displacement in the Wordless Graphic Novel*, S. 197.

languages evolved from pictures, our universal system of expression and communication.¹⁶

Selbst wenn man Walkers Enthusiasmus für eine universelle Bildsprache nicht teilt – oder ihre Existenz sogar anzweifelt –, ist es lohnend, sich die speziellen Affordanzen von Comics als eine primär bildbasierte Erzählform zu vergegenwärtigen. Comics verwenden eine offene, elliptische Darstellungsweise in einzelnen Bildern bzw. Bildsequenzen, die einen aktiven Leseprozess erfordert, basierend auf einer Art kreativer Bedeutungserschließung, für den Scott McCloud den Begriff der *Closure* vorgeschlagen hat.¹⁷ Gleichsam während eine Leserin oder ein Leser die einzelnen Bilder eines Comics betrachtet, werden diese zu einer kohärenten Geschichte zusammengefügt, wobei die leeren, zumeist weißen Räume zwischen den einzelnen *Panels* in der Comicforschung häufig als Projektionsfläche für diesen kreativen Akt der Bedeutungserschließung verstanden werden.¹⁸ Dieter Mersch beschreibt eine ähnliche Dialektik von Sichtbarem und Unsichtbarem, wobei er statt des jeweilig bildlich Dargestellten den performativen Prozess der medialen Sichtbarmachung selbst in den Blick nimmt.¹⁹ So gesehen wird das Bild jenseits seiner konkreten diskursiven Bedeutungen im individuellen Leseakt zu einem Möglichkeitsraum für das, was Mersch als »Denken im Visuellen« oder auch als »visuelles Denken« bezeichnet.²⁰ Während die comictypische intermediale Kopräsenz von Sprache und Bild stets eine Veränderung des Dargestellten innerhalb einer mehr oder weniger linearen Narration nahelegt, verweigern wortlose Graphic Novels die Rückübersetzung von Bildern in Sprache, und häufig auch eine lineare Erzählung. Stattdessen entwickeln sie eine Bild-Sprache, die Bedeutungen in erster Linie über visuelle Assoziationen statt über Narration vermittelt. Eckhard Lobsiens Beschreibung der Assoziation als »beirrende geistige Energiequelle, als Antrieb wie als Verunreinigung des Denkens, als Integration von Reflexion, Empfindung, Erinnerung, Phantasie

¹⁶ George A. Walker, hg., *Graphic Witness: Four Wordless Graphic Novels*, Buffalo 2007, S. 9; zitiert in: Florian Groß, *Lost in Translation: Narratives of Transcultural Displacement in the Wordless Graphic Novel*, S. 197.

¹⁷ Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, S. 63.

¹⁸ Vgl. Karin Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels*, Oxford 2013, S. 10.

¹⁹ Dieter Mersch, *Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heißt 'Denken im Visuellen'?*, in: *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, hg. von Fabian Goppelsröder und Martin Beck, Berlin und Zürich 2014, S. 20.

²⁰ Dieter Mersch, *Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heißt 'Denken im Visuellen'?*, S. 19; 29.

[...] ebenso wie als radikale Subjektivierung des Bewusstseins²¹ umkreist dabei die unterschiedlichen ästhetischen Phänomene, die bei der *Kunst der Assoziation* im Spiel sind und die im Folgenden anhand der drei genannten Beispiele näher erläutert werden sollen.²²

Die erste Wortlose Graphic Novel in Amerika:
Lynd Wards *God's Man* (1929)

Es ist eine bemerkenswerte Koinzidenz, dass die Veröffentlichung von Lynd Wards erster Graphic Novel mit dem Börsenkrach im Oktober 1929 zusammenfiel, der in den USA die Große Depression und in der Folge eine Weltwirtschaftskrise einläutete.²³ Mit Blick auf diesen historischen Kontext ist die von ihm verwandte kontraststarke Holzschnitttechnik – Ward nannte seine Bücher selbst *Woodcut Novels*, inspiriert von dem belgischen Künstler Frans Masereel, dessen Werke er während eines Studienaufenthalts in Leipzig entdeckt und insbesondere *The Sun* (1919) sehr bewundert hatte²⁴ – ideal geeignet, um die prekäre gesellschaftliche Lage angesichts einer sich rasant ausweitenden Systemkrise darzustellen, die zahllose Existenzen bedrohte, wenn nicht zerstörte. Die dunkle Schwarzweiß-Ästhetik der Woodcut Novels fügt sich nahtlos ein in das Bildgedächtnis der Großen Depression, für das die ikonischen Fotografien, die unter anderen Dorothea Lange und Walker Evans für die *Farm Security Administration* in den 1930er Jahren anfertigten, stilprägend wurden.²⁵ Während *God's Man* die existenzielle Krise eines jungen Mannes behandelt, der an sich selbst, doch mehr noch an den schwierigen Verhältnissen scheitert, weist das Werk somit weit über sein Einzelschicksal hinaus; mit anderen Worten, seine Geschichte erzählt in der Tat viel mehr, als sie darstellt. Vor diesem Hinter-

21 Eckhard Lobsien, *Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik*. München 1999, S. 11.

22 Vgl. Astrid Böger, Shaun Tans *The Arrival* und die Kunst visueller Assoziation, in: *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, hg. Andrea Sabisch und Manuel Zahn, Hamburg 2018, S. 280–293; hier: 282 f.

23 S. Art Spiegelman, *Reading Pictures. A Few Thousand Words on Six Book Without Any*, in: Lynd Ward, *God's Man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage*, hg. Art Spiegelman, New York 2010, S. xi-xii.

24 Vgl. David A. Beronä, *Wordless Books. The Original Graphic Novels*, New York 2008, S. 41.

25 Vgl. Astrid Böger, *People's Lives, Public Images. The New Deal Documentary Aesthetic*, Tübingen 2001.

grund verwundert es nicht, dass sie von Anfang an in den USA ein breites Publikum erreichte und bis heute die bekannteste von Wards insgesamt sechs Woodcut Novels geblieben ist.²⁶

In seinen 139 Holzschnitten – technisch handelt es sich eigentlich um Holzstiche, wie Beronä erklärt²⁷ – zeichnet *God's Man* die Geschichte eines Mannes nach, der nach einer gefährlichen Überfahrt mit einem Segelboot ein unbekanntes Land erreicht, wo er als Künstler sein Glück sucht, jedoch schon bald erkennen muss, dass er dies ohne entsprechende Ressourcen oder Beziehungen in einer durchweg kapitalistischen Gesellschaft nicht finden wird. Wie Florian Groß pointiert zusammenfasst,

a quintessential Romantic artist arrives in an unknown city with an unknown semiotic code – capitalism. [...] Everything is owned by somebody, and everything has a price in this system of monetary exchange value and the trading of proprietary goods.²⁸

Als eine existenzielle Notlage droht, schließt der Mann einen faustischen Pakt mit dem Teufel und kann zwar fortan endlich ein Leben als halbwegs erfolgreicher Künstler führen, wird jedoch nach einem verzweifelten Gewaltausbruch von einem Gericht verurteilt und muss ins Gefängnis, aus dem er fliehen kann, bevor ihn ein wütender Mob aus der Stadt verjagt (vgl. Abb. 1). Seine Flucht führt ihn in eine ländliche Idylle, wo sich eine anmutige junge Frau seiner annimmt. Schon bald werden sie ein Paar und bekommen nach einiger Zeit ein Kind. Allerdings hat sein Glück einen denkbar hohen Preis: Am Ende fordert der satanische Besucher den vertraglich vereinbarten Tribut – jedoch nicht ohne sich vorher noch porträtieren zu lassen –, und der Mann bezahlt schließlich mit seinem Leben. Das letzte Bild, das zugleich zu den größten Panels des Buches zählt und somit eine besondere Wirkkraft ausstrahlt, zeigt den erstmals unmaskierten und dem Betrachter frontal zugewandten Satan, dessen Totenschädel uns unverhohlen angrinst, während er uns mit seinen unheimlichen schwarzen Lochaugen fixiert.

Wie diese knappe Zusammenfassung bereits nahelegt, hat *God's Man* keinen realistischen Handlungsverlauf; vielmehr handelt es sich um eine stark symbolisch-verfremdete Geschichte mit ausgeprägtem Hang zur Allegorie – wie ja auch schon der Titel nahelegt –, die zudem so viele Ellipsen und unwahrschein-

²⁶ Art Spiegelman, *Reading Pictures. A Few Thousand Words on Six Book Without Any*, S. xii.

²⁷ David A. Beronä, *Wordless Books. The Original Graphic Novels*, S. 41.

²⁸ Florian Groß, *Lost in Translation: Narratives of Transcultural Displacement in the Wordless Graphic Novel*, S. 203.

liche *Plot Points* aufweist, dass eine Nacherzählung beinahe absurd wirkt. Dennoch entfaltet die Geschichte bei der Lektüre eine erstaunliche Sogwirkung, die ihrer zugrundeliegenden formalen Struktur sowie dem besonderen grafischen Stil Wards geschuldet ist. Wie Beronä anmerkt,

as the pages are turned, the narrative relationship between each print transpires almost magically. Ward's aim was to present the necessary amount of visual information, which would flow evenly on each page so that the reader's imagination could follow the pictures and weave the various aspects of plot, theme, and personal interpretation into a cohesive whole.²⁹

Anders als bei herkömmlichen Comics, die häufig sechs oder mehr Panels auf einer Seite versammeln und mit dynamischen Bild-Text-Kompositionen sowie einer mitunter komplexen Seitenarchitektur aufwarten, reduzieren wortlose Woodcut Novels die visuellen Informationen auf das Wesentliche und laden ihre Leser und Leserinnen dazu ein, bei den einzelnen Bildern zu verweilen und diese nach einem selbst zu bestimmenden Rhythmus auf sich wirken zu lassen. Dadurch kommt dem einzelnen Bild eine ungleich größere Bedeutung zu, ebenso wie durch den aufwändigen handwerklichen Prozess der Holzschnitttechnik, die ein physisches Verletzen der Oberfläche erfordert und damit den Bildern insgesamt eine starke Aussagekraft verleiht, wie Spiegelman erläutert: »To make a wood engraving is to insist on the *gravitas* of the image. Every line is fought for, patiently, sometimes bloodily. It slows the viewer down. Knowing that the work is deeply inscribed gives an image weight and depth«.³⁰ Statt eine Reihe sequentiell angeordneter Bilder als eine kohärente Erzählung zu verstehen – die kreative Leistung beim Lesen von Comics schlechthin –, muss zudem bei Wortlosen Graphic Novels mit ganzseitigen Panels die Geschichte aus Einzelbildern im Leseprozess erst zusammengefügt werden, und dies ganz ohne die Hilfe von sprachlichen Elementen wie Erzählerkommentaren oder direkter Rede der Figuren in Gestalt von Sprechblasen. In diesem Zusammenhang macht Spiegelman eine so interessante wie zunächst paradox scheinende Beobachtung: »Wordless novels are *filled* with language, it just resides in the reader's head rather than on the page«.³¹ Die Bedeutungserschließung verläuft in diesen Fällen demnach weniger narrativ und linear, sondern vornehmlich assoziativ und zirkulär, wie ich nun an einem Beispiel erläutern möchte.

29 David A. Beronä, *Wordless Books. The Original Graphic Novels*, S. 42.

30 Art Spiegelman, *Reading Pictures. A Few Thousand Words on Six Book Without Any*, S. xxiv.

31 Ebd., S. xvi.

Das nachfolgende Bild erscheint etwa in der Mitte von *God's Man*, in dem mit »The Brand« (dt. Marke oder hier auch Brandzeichen) übertitelten dritten Teil des Buchs. Vorangegangen ist eine Reihe von Darstellungen, die den namenlosen Protagonisten bei seinen Bemühungen zeigen, eine erotische Beziehung mit einer Frau einzugehen, die ihm auch einmal Modell sitzt, was aber letztlich in einer durch und durch kapitalistischen Gesellschaft, die strikt transaktional funktioniert, an seinen fehlenden finanziellen Möglichkeiten scheitert; stattdessen muss er dabei zusehen, wie die Frau sich mit anderen, besser gestellten oder maskuliner auftretenden Männern, darunter Matrosen, Polizisten und einmal sogar ein Priester, verlustiert (bzw. ihrem Lebensunterhalt nachgeht, ihre Motivation bleibt offen), was schließlich seinen Wutausbruch provoziert und ihn gewalttätig werden lässt, wofür er nach seiner Verurteilung eine Haftstrafe antreten muss. Nachdem er sich ebenfalls unter Anwendung von Gewalt befreien kann, formiert sich spontan eine Art Bürgerwehr, die ihn aus der Stadt jagt (Abb. 1).

Das Bild besticht durch seine augenfälligen Kontraste: zwischen horizontalen und vertikalen Elementen; zwischen schwarzen oder grau schraffierten und hellen bzw. weißen Flächen; zwischen statischen und dynamischen Elementen. Der wohl größte Kontrast besteht jedoch zwischen der urbanen Umgebung einerseits, dominiert von massiven, das Bild beinahe vollkommen ausfüllenden und seinen Rahmen buchstäblich sprengenden, anonym wirkenden Bürogebäuden; demgegenüber wirken die winzigen menschlichen Figuren, die sich, der Straße am unteren Bildrand mit leichter Biegung nach oben folgend, eine Verfolgungsjagd mit dem flüchtenden Mann liefern, wie gefangen in dieser menschenfeindlichen Umgebung, in der sie sich zudem mit stetig wachsender Fallhöhe gefährlich nah am Abgrund bewegen. Die Szenerie wirkt insgesamt albtraumhaft-bedrohlich und erinnert atmosphärisch an die expressionistischen Stummfilme von Fritz Lang und Friedrich Wilhelm Murnau, deren Werke Ward während seiner Zeit in Deutschland kennen und schätzen gelernt hatte.³² So finden sich in *God's Man* gleich mehrere explizite Referenzen auf Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* von 1922. Auch die im Buch immer wieder zu bestaunende expressive Gestik und Mimik der Figuren spiegelt die ausdrucksstarke Ästhetik der Stummfilmära wider und liefert damit einen weiteren Beleg für die unübersehbaren transmedialen Einflüsse, die in der globalen Comicgeschichte eine produktive Hybridisierung im Sinne der *World-comics* ermöglicht haben.

32 Vgl. Art Spiegelman, *Reading Pictures. A Few Thousand Words on Six Book Without Any, S. x.*

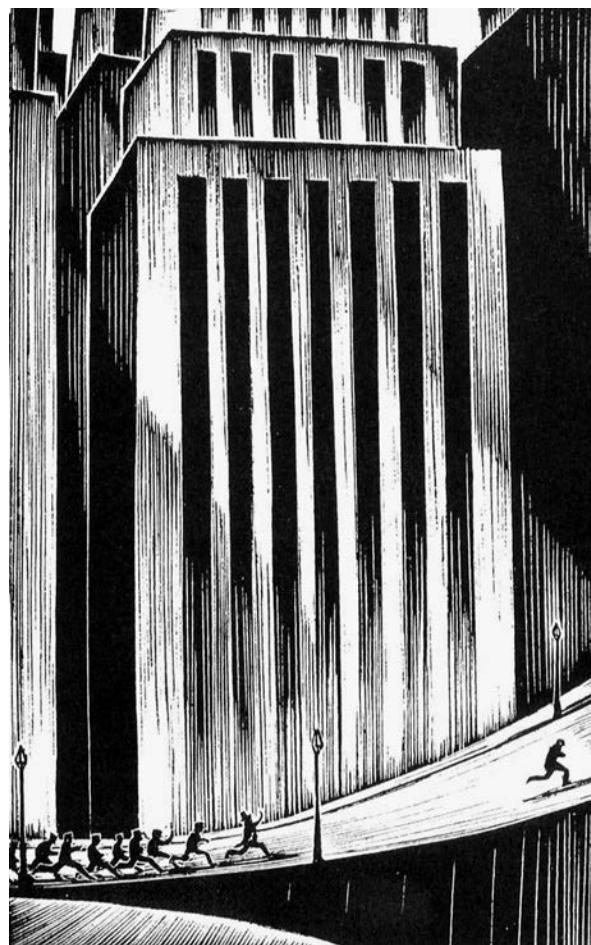


Abb. 1: Lynd Ward, *God's Man* (n. p.)

Aber selbst wenn man beim Lesen nicht diesen konkreten Referenzen folgt (oder sie nicht erkennt), teilt sich dennoch aufgrund der durchweg dunklen Atmosphäre das verhängnisvolle Schicksal eines Mannes mit, der sich einer übermächtigen Gewalt ausgesetzt sieht – im obigen Beispiel repräsentiert durch ihre vermeintlich rechtschaffenen, aber mörderischen Repräsentanten –, der er seinerseits nur mit Gewalt zu begegnen weiß, bis er sich ihr durch Flucht entzieht. Jedoch auch die Naturidylle und das Zusammensein mit der geliebten Frau

können seinen Untergang am Ende nicht aufhalten; denn der personifizierte Tod, stellvertretend für ein teuflisches und das heißt zutiefst zerstörerisches System, findet ihn auch dort. Es ist dabei wichtig zu betonen, dass das oben beschriebene Bild erst durch die genaue Betrachtung der vorangehenden und nachfolgenden Bilder anfängt, zu »sprechen«, und zwar über visuelle Verweise auf andere Medienformationen wie expressionistische Stummfilme und Malerei, aber auch auf zentrale Bildmotive und rekurrierende Symbole innerhalb der Geschichte wie zum Beispiel Geld, Gewalt und Tod, die komplex miteinander verwoben werden und unaufhaltsam den Untergang des Protagonisten mit sich bringen. Die wortlosen Bilder entwickeln somit eine eigene, komplexe Sprache, die sich primär über solch nicht-lineare visuelle Assoziationen statt über Worte mitteilt und die erst im kreativen Leseprozess zum Klingen gebracht wird.

Arm und Reich in New York:
Peter Kupers *The System* (1997)

Bereits der Klappentext der belgisch-amerikanischen Künstlerin Luc Sante verweist auf die wichtigsten Vorläufer von Peter Kupers *The System* und damit seine transmedialen und transkulturellen Rückbezüge auf die 1920er Jahre, jedoch nicht ohne zugleich seine gesellschaftliche Relevanz im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert zu betonen: »THE SYSTEM is a silent epic in the tradition of Fritz Lang's *Dr. Mabuse* and Lynd Ward's *God's Man* – paranoid, yes, and with good reason«. Beinahe siebzig Jahre nach dem Erscheinen von Wards erster Woodcut Novel legt Kuper eine Graphic Novel vor, die dieser nicht nur ästhetisch und formal verpflichtet ist; auch thematisch gibt es zahlreiche Parallelen, wie Calvin Reid in seiner Einleitung darlegt:

The System is a parable-like, sentimental meditation on the convulsive social drama of day-to-day urban life. It weaves its multiple narrative threads into the brightly patterned fabric of recognizable, fictionalized events – a kind of melodrama on the patterns of city life.³³

Während Ward einen einzelnen jungen Mann ins Zentrum seiner allegorischen Moralgeschichte stellt, der aus Verzweiflung an den unmenschlichen Verhältnissen seine Seele verkauft und scheitern muss, zeigt Kuper ein ganzes Panorama urbaner Existenzen, die ein breites Spektrum an Lebensentwürfen in post-

³³ Calvin Reid, Bright Lights, Scary City, in: Peter Kuper, *The System*, New York 1997, n. p.

industriellen westlichen Gesellschaften repräsentieren, darunter Stripper, Polizisten, Taxifahrer, Obdachlose, Graffitikünstler, Drogendealer, Börsenhändler und Zeitungsverkäuferinnen, um nur einige der ca. zwanzig Akteurinnen und Akteure zu nennen. Die Figuren und ihre jeweiligen Betätigungen sind dabei so erkennbar den New Yorker Realitäten des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts nachempfunden wie die Darstellung des sie umgebenden urbanen Raums, was bei Menschen, die bereits in New York waren oder wie Kuper dort leben, beim Lesen einen beträchtlichen Wiedererkennungseffekt hervorrufen kann. Auch der Künstler selbst betont in der nachfolgenden ›Kochanleitung‹ die große Wirklichkeitsnähe seines Werks einschließlich einiger autobiografischer Zutaten, um in der Kochmetaphorik zu bleiben, und hebt dabei die medialen Umgebungen hervor, die in *The System* eingegangen sind:

In a certain way, I didn't have to write to cook up *The System*. Instead, I just took stories I'd read in the newspapers and put them in a pot together. One tablespoon of missing woman, a dash of police corruption, a cup of the bombing of the World Trade Center; all spiced up with some insider trading. Mix in a broth of corporate takeovers and political scandals, then boil together over a high flame for six months with some secret ingredients of my first hand experiences: the woman I saw singing in the subway, the homeless guys I've seen on a daily basis, a crack dealer on my block, and a strip club I once visited.³⁴

Durch den Verzicht auf gesprochene Dialoge oder Erzählerkommentare stellen alle Figuren jeweils einen bestimmten Typus von Großstadtmensch dar statt konkrete Individuen mit ausdifferenzierten Eigenschaften, was wie bei Ward einen aktiven Leseprozess erfordert, um die Figuren im übertragenen Sinn zum Sprechen zu bringen. »I decided to tell this tale with no dialogue, and let the images speak for themselves«, kommentiert Kuper und fährt fort, »[t]his eliminated language barriers and forced the reader to interact with the characters and connect the dots«.³⁵

Trotz der offenkundigen ästhetischen Nähe zu Wards früheren Woodcut Novels kommt *The System* anders als seine Vorfürer jedoch nicht vollkommen ohne Sprache aus. Vielmehr wird die bereits erwähnte Hauptquelle für Kupers Werk – die Tagespresse – zentral in die Geschichte integriert, sowohl durch die

³⁴ Peter Kuper, *Speechless*, Marietta, GA 2001, S. 66; zitiert in: David A. Beronä, *Wordless Comics. The Imaginative Appeal of Peter Kuper's The System*, in: *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, hg. Matthew J. Smith und Randy Duncan, New York und London 2012, S. 17–26.

³⁵ Peter Kuper, *Speechless*, S. 66.

wiederkehrende Darstellung eines bestimmten Zeitungskiosks, bei dem einige der Figuren Tageszeitungen erwerben und sich so mit aktuellen *News* versorgen. Aber auch die gut lesbaren Schlagzeilen in den Zeitungen selbst übernehmen wichtige Funktionen innerhalb der Geschichte und werden so Teil von ihr, schon dadurch, dass wir immer wieder Menschen dabei zusehen, wie sie auf das Gelesene reagieren. Barbara Postema hat darauf hingewiesen, dass die Integration von sprachlichen Elementen wie Zeitungsartikel und -schlagzeilen, Graffiti und Werbeanzeigen strenggenommen dazu führen müssten, dass Werke, die wie *The System* solche intraikonischen Texte verwenden, nicht als wortlose Graphic Novels zu bezeichnen wären.³⁶ Weniger streng betrachtet, zeugt die Verwendung von ›Wortbildern‹ schlicht von der großen Spannbreite an Möglichkeiten, die sich Comicschaffende zunutze machen, um ihre Geschichten zeichnerisch umzusetzen, wie auch Postema konzidiert.³⁷ Beronä legt dar, warum deren Gebrauch im Fall von Kupers *The System* sogar unverzichtbar erscheint: »The use of these word images are essential elements [sic] in the plot and provide important clues about characters and events«.³⁸

Im Folgenden sollen diese Aspekte anhand einer Seite aus dem ersten Teil von *The System* näher erläutert werden (s. Abb. 2). Im ersten von acht Panels erkennen wir eine junge, rauchende Frau in Straßenkleidung, die sich auf den bereits erwähnten Zeitungskiosk zubewegt, wo sie einige (unsichtbare) Worte mit der Verkäuferin wechselt, während sie ein Exemplar der aktuellen *City News* erwirbt, deren Name synekdochisch für die Neuigkeiten in der Stadt und darüber hinaus steht. Dass das zweite Panel etwas größer als die anderen ist und zudem mit dem rechten Zeitungsstapel visuell ›den Rahmen sprengt‹, deutet auf die hervorgehobene Bedeutung dieses Orts und seine symbolische Funktion für die Geschichte hin. Darüber hinaus stellen zwei konkrete Objekte Verbindungen zur vorangehenden Panelsequenz dar: erstens die Zigarette, die sich die Frau beim Verlassen des Nachtclubs, in dem sie arbeitet, angezündet hat – die einführende Panelsequenz zeigt sie bei ihrem Auftritt in dem Moment, wo sie sich ihres BHs entledigt und dafür zahlreiche Dollarscheine von den um die Bühne herum sitzenden, johlenden Männern zugesteckt bekommt; zweitens nimmt sie mutmaßlich einen dieser Scheine, um am Kiosk die Zeitung zu bezahlen. Die

³⁶ Barbara Postema, Long-Length Wordless Books: Frans Masereel, Milt Gross, Lynd Ward, and Beyond, in: *The Cambridge History of the Graphic Novel*, hg. Jan Baehtens, Hugo Frey und Stephen E. Tabachnick, Cambridge 2018, S. 59–74; hier: S. 60.

³⁷ Barbara Postema, Long-Length Wordless Books: Frans Masereel, Milt Gross, Lynd Ward, and Beyond, S. 62.

³⁸ David A. Beronä, Wordless Comics. The Imaginative Appeal of Peter Kuper's *The System*, S. 21.

häufig gezeigten Dollarscheine und -zeichen stellen ein Leitmotiv dar und symbolisieren die vielfältigen legalen und illegalen Transaktionen, die das Leben in der Stadt beziehungsweise in seinem allumfassenden kapitalistischen *System* ausmachen. Zugleich fordern sie beim Lesen dazu auf, die verschiedenen alltäglichen Transaktionen in ihren größeren und teilweise durchaus kritikwürdigen gesellschaftlichen Zusammenhängen wie im vorliegenden Beispiel der sexuellen Ausbeutung von Frauen zu verstehen.³⁹

Die drei mittleren Panels zeigen die Frau, wie sie Zeitung lesend die Treppe einer typischen New Yorker *Subway*-Station zu den U-Bahngleisen hinuntersteigt. Im Gehen weiterlesend, bemerkt sie zunächst nicht, wie sich ihr dort im zentralen vierten Panel eine Schattenfigur bedrohlich nähert; erst im fünften Panel, als die Person unmittelbar hinter ihr steht, wendet sie sich irritiert um. In den letzten drei Panels kommt es dann unvermittelt zu einem brutalen Angriff: Wir sehen zunächst einen angewinkelten, mit einem spitzen Werkzeug auf jemanden einstoßenden Arm, dann das entsetzte und verfremdete Gesicht der Frau aus nächster Nähe, das nur an ihren auffälligen Ohrringen zu erkennen ist und sich im letzten Panel in der sich bedrohlich nähernden U-Bahn auflöst – eine starke visuelle Metapher für das menschenvernichtende Grauen, das sich vor unserem inneren Auge abspielt. Denn der Mord an der Frau wird nicht explizit gezeigt, sondern allein durch die Aneinanderreihung der dargestellten Ereignisse evoziert, wie auch durch die ›lauten‹ Darstellung des Akts selbst. Dabei unterstreicht der Wechsel von einer Palette an Pastelltönen in den ersten Panels hin zu einer vornehmlich blutroten Grundfärbung symbolisch die extreme Gewalt der Tat, die kein Einzelfall in der Geschichte bleiben wird.

Begegnungen mit Mitmenschen sind in *The System* unvorhersehbar und oft gewaltsam; sie berühren – und aktivieren – damit typische Urängste von Großstadtbewohnerinnen, die sich selbst in alltäglichen Situationen nie vollkommen sicher fühlen können. Die Seite beeindruckt dabei durch den abrupten Wechsel von genau so einer unscheinbaren Alltagssituation zu einem Horrorszenario, das an die ikonische Mordszene in Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) erinnert, wobei die junge Frau in *The System* bereits getötet wird, kurz nachdem sie in die Geschichte eingeführt wurde, was den Horror gewissermaßen noch verstärkt, indem die völlige Schutzlosigkeit einer unschuldigen Passantin innerhalb eines vermeintlich sicheren urbanen Raums brutal zutage tritt. Die individuelle Leseerfahrung wird vermutlich sehr unterschiedlich ausfallen, je nachdem, was für reale Gewalterfahrungen man selbst erlebt, befürchtet oder über die Medien

³⁹ Vgl. David A. Beronä, Wordless Comics. The Imaginative Appeal of Peter Kuper's *The System*, S. 18.



Abb. 2: Peter Kuper, *The System* (S. 13)

aufgenommen hat. *The System* zeigt eine chaotische und potentiell gefährliche Welt voller Überraschungen, Zufälle und Inkonsistenzen, wofür die häufig widersprüchlichen Schlagzeilen in den omnipräsenten *News* stellvertretend stehen. In Ermangelung erklärender sprachlicher Kommentare obliegt es dem Leser beziehungsweise der Leserin, die Einzelteile sinnvoll miteinander zu verbinden, die zahlreichen Leerstellen zu füllen und zugleich die gezeigten Ereignisse mit den eigenen Vorstellungen vom Leben in einer Metropole wie New York abzulegen – mit offenem Ausgang.

Aufbruch in eine Neue Welt: Shaun Tans *The Arrival* (2006)

Zwar kommt auch Shaun Tans viel beachtete Graphic Novel *The Arrival* ohne (lesbare) Worte und einen linearen Plot im herkömmlichen Sinn aus – eine Gemeinsamkeit der hier besprochenen Werke und zugleich ein Merkmal der meisten ›stummen‹ Graphic Novels; dennoch kann die Geschichte recht kompakt zusammengefasst werden: Ein Mann lässt Frau und Tochter in armseligen Verhältnissen zurück und macht sich auf in ein fremdes Land, um dort ein besseres Leben aufzubauen. Dies fällt ihm zunächst schwer, zumal er die Sprache nicht versteht. Allmählich fasst er jedoch Fuß mit Hilfe von Mitmenschen, die ähnliches erlebt haben. Schließlich ist der Mann in der Lage, seine Familie nachzuholen, sodass am Ende alle glücklich vereint sind.

Der australische Autor und Illustrator Shaun Tan, selbst Kind von Eltern mit je unterschiedlichem Migrationshintergrund, denen *The Arrival* gewidmet ist, beschreibt die Erfahrungen in dem Buch als »stories of struggle and survival in a world of incomprehensible violence, upheaval and hope«.⁴⁰ Andreas Platthaus unterstreicht diese Lesart anlässlich der Verleihung des Astrid-Lindgren-Geächtnispreises an Tan 2011 in der FAZ, wo er schreibt, dass *The Arrival* »die grundlegende Erfahrung des zwanzigsten Jahrhunderts zum Gegenstand hat: den Verlust von Heimat unter politischem Druck und den verzweifelten Versuch, sich woanders ein neues Leben aufzubauen«.⁴¹ Da jedoch in dem Buch der Repression im Herkunftsland keinerlei Ausgrenzung, geschweige denn Fremdenfeindlichkeit im neuen Land gegenübersteht, möchte man Stefan Höppner darin zustimmen, dass es sich bei *The Arrival* um ein utopisches Werk handelt, das weniger reale Erfahrungen von Migration darstelle, sondern vielmehr aufzeigen möchte, »wie eine Gesellschaft mit Migration umgehen sollte«.⁴²

Ursprünglich wollte Tan eine universelle Geschichte der Migration erzählen, eine Idee, die er jedoch bald verwarf, wie er in einem 2016 veröffentlichten Interview erläutert:

⁴⁰ Shaun Tan, *The Arrival*, n.d., <http://www.shauntan.net> (3.3.2025).

⁴¹ Andreas Platthaus, Die Ankunft in der ganzen Welt. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.6.2011, Z1; zitiert in: Astrid Böger, Shaun Tans *The Arrival* und die Kunst visueller Assoziation, S. 283.

⁴² Stefan Höppner, Ohne Worte. Erzählweisen des Fremden in Shaun Tans *The Arrival*, in: Comic und Literatur: Konstellationen. Lingue & litterae 16, hg. von Monika Schmitz-Emans, Berlin und Boston 2012, S. 136–166; hier: S. 162.

I quickly realized that instead of focusing on things that made sense, trying to simplify some universal migrant experience, trying to understand everything, the best thing to do is simply to focus on strangeness, dislocation and complexity. In other words, trying to make the world as befuddling as our own world would be to any new immigrant, to just imagine what that is like. And above all else, to never actually explain anything.⁴³

Folgerichtig kommt *The Arrival* ohne geografische oder zeitliche Spezifika aus, auch wenn viele im Herkunftsland Europa vor dem Zweiten Weltkrieg und im Ankunftsland die Vereinigten Staaten von Amerika erkennen wollen. Letztlich werden alle möglichen Zuordnungen durch den häufig phantastischen Zeichenstil Tans konterkariert, der die »verfremdete« Sicht von Migranten auf die neue Kultur darstellen soll. In Verbindung mit der Abwesenheit von (verständlicher) Sprache sowie dem Fokus auf das kulturübergreifende Phänomen Migration gewinnt das Werk dadurch eine transkulturelle Dimension, die zugleich seinen weltweiten Erfolg erklären hilft.⁴⁴ Tan selbst gab 2009 folgende Erklärung für den Verzicht auf Sprache in seinem bekanntesten Werk:

The absence of any written description in *The Arrival* seemed to place the reader more firmly in the shoes of an anonymous protagonist. There is no guidance as to how the images might be interpreted, which can be quite a liberating thing. Words have a remarkable gravitational pull on our attention, and how we interpret attendant images, like captions under a press photo. Without words, an image can invite much more attention from a reader who might otherwise reach for the nearest sentence, and let that rule their imagination.⁴⁵

Die Abwesenheit von »lenkenden« Sprachelementen lässt die Bildsprache von *The Arrival* umso deutlicher hervortreten. Tan hat hierfür zwei unterschiedliche grafische Praktiken entwickelt:

One has more to do with sketching and painting from life, trying to represent things I see around me. The other is a playful exploration of imaginary

⁴³ Vgl. Strange Migrations: An essay/interview with Shaun Tan. With additional questions and editing by Harriet Earle, in: *Journal of Postcolonial Writing* 52 (2016), S. 1–14, hier S. 7.

⁴⁴ S. Florian Groß, Lost in Translation: Narratives of Transcultural Displacement in the Wordless Graphic Novel, S. 205.

⁴⁵ Shaun Tan, Silent voices: Illustration and visual narrative. Colin Simpson Memorial Lecture, <https://www.shauntan.net/essay-colin-simpson> (3.3.2025).

worlds – places I don't see in front of me, but which have strong emotional or conceptual parallels to lived experience, much like dreams.⁴⁶

Die eine Zeichenpraxis ist demnach dem Realismus zuzuordnen; die andere eher dem Surrealismus oder dem Futurismus, wobei dem Werk die dezidierte Hinwendung zur Zukunft fehlt, weswegen Groß lieber von »Retro-Futurismus« spricht.⁴⁷ Beide Stile werden in *The Arrival* kombiniert, evozieren jedoch beim Lesen unterschiedliche Assoziationen und fördern so, um die eingangs zitierte Formulierung von Lobsien aufzugreifen, eine »radikale Subjektivierung des Bewusstseins«,⁴⁸ indem sie bereits bekannte Repräsentationsweisen aufgreifen (Realismus) und zugleich die Fantasie anregen durch die Darstellung einer neuen und völlig unbekannten Welt (Retro-Futurismus). Die Subjektivierung geschieht dadurch, dass im aktiven Leseprozess beide Stile kombiniert werden, was je nach individuellem Erfahrungshorizont ganz unterschiedliche Assoziationen hervorrufen kann.

Ein Beispiel für die Vermengung beider Zeichenstile findet sich gleich zu Beginn von *The Arrival*. Ein ganzseitiges Panel zeigt die Familie auf dem Weg zum Bahnhof, wo sich der Vater kurz darauf von Frau und Tochter verabschieden muss (s. Abb. 3). Die drei sind trotz der trüben Atmosphäre gut am rechten unteren Bildrand zu erkennen, einschließlich konkreter Details wie ihrer Kleidung, Kopfbedeckungen und dem almodischen Koffer, in dem der Vater seine Habseligkeiten mitführt. Diese Elemente sind genau wie die freudlos wirkende Umgebung realistisch gezeichnet. Der riesige drachenförmige Schatten hingegen, der die Familie verfolgt und bedroht, stellt eine visuelle Metapher dar, die im Leseprozess mit Bedeutung gefüllt werden muss⁴⁹ und ein weites Assoziationsfeld eröffnet, das von Krieg, politischer Repression und Verfolgung über Klima- und Hungersnöte bis zur forcierten Abschiebepraxis westlicher Staaten in der Gegenwart reicht. Die Symbolisierung realweltlicher Krisen durch solche phantastischen Elemente hat zum einen die Funktion, komplexe Realitäten, die sprachlich nur schwer darstellbar sind, pointiert zu visualisieren und so affektiv zu vermitteln; zum anderen ermöglicht sie ganz unterschiedliche Lesarten

46 Zitiert in: Stefan Höppner, Ohne Worte. Erzählweisen des Fremden in Shaun Tans *The Arrival*, S. 141.

47 Florian Groß, Lost in Translation: Narratives of Transcultural Displacement in the Wordless Graphic Novel, S. 205.

48 Eckhard Lobsien, Kunst der Assoziation, S. 11; zitiert in: Astrid Böger, Shaun Tans *The Arrival* und die Kunst visueller Assoziation, S. 285.

49 Vgl. Elisabeth El Refaei, Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures, Jackson 2012, S. 208.



Abb. 3: Shaun Tan, *The Arrival* (n. p.)

je nach historischem Kenntnisstand oder persönlichen Erfahrungen, sodass *The Arrival* selbst für junge Leser und Leserinnen mit Migrationshintergrund sehr gut ›lesbar‹ ist, wie wissenschaftliche Studien zeigen konnten.⁵⁰ Insbesondere durch phantastische Darstellungen wie den bedrohlichen Schattenwesen

⁵⁰ Visual Journeys Through Wordless Narratives. An International Inquiry with Immigrant Children and *The Arrival*, hg. Evelyn Arizpe, Teresa Colomer und Carmen Martínez-Roldán, London und New York, 2015.

im ersten Teil von *The Arrival* wird die Identifikation mit den dargestellten Personen und ihrem Schicksal erleichtert. Demgegenüber wird vor allem im letzten Teil, nachdem die Familie wieder glücklich vereint ist, mit demselben phantastischen Stil, aber nun ganz anderen Motiven eine ungleich positivere, geradezu traumhafte Sicht auf die wunderbare neue Welt eröffnet, in der buchstäblich alles möglich scheint.

* * *

Wortlose Graphic Novels nehmen aufgrund ihres Verzichts auf Sprache eine Sonderposition innerhalb der Comicgeschichte ein. Auffällig ist das im weitesten Sinn politische Engagement der bekanntesten Vertreter, darunter auch die hier besprochenen. Als rein visuelles Medium machen es sich Wortlose Graphic Novels zur Aufgabe, uns die größten Krisen der Menschheit vor Augen zu führen, darunter Flucht und Vertreibung, Ausbeutung und Gewalt. Die Figuren sind zumeist namenlos und damit stellvertretend für die zahllosen Menschen, die solche Erfahrungen erleiden mussten und müssen. Dass keins der Werke seine Relevanz bis heute eingebüßt hat, liegt zum einen an den ungelösten Krisen, die sie behandeln. Dies ist jedoch auch der besonderen Form der Wortlosen Graphic Novel geschuldet, die mit der Anregung zu assoziativem Denken im Visuellen die Phantasie noch stärker aktivieren kann als herkömmliche Comics. Uns obliegt es, beim Lesen die Bilder zum Sprechen zu bringen, die in der Tat »mehr erzählen wollen, als sie darstellen«.⁵¹ Wir müssen nur genau hinschauen.

⁵¹ Andreas Platthaus, *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, S. 14.

MONIKA SCHMITZ-EMANS

LITERARISCHES IN GRAFISCHEN INSZENIERUNGEN:
ZU NICOLAS MAHLERS LITERATURCOMICS

Comics im Literaturarchiv? Vorüberlegungen

Die folgenden Ausführungen entstanden anlässlich einer vom DLA ausgehenden Anregung zur Diskussion der Beziehungen zwischen Comics und Literaturarchiven. Gehören Comics in ein *Literatur-Archiv*? Und wenn ja: welche Comics? Welche Rolle spielen, welchen Status haben sie dort? Sind sie primär als Zeugnisse der kreativen Rezeption literarischer Texte relevant, als Literaturadaptionen oder grafische Erzählungen rund um die Literatur und ihre Genese? Dazu würden dann auch Porträts von Dichtern und Dichterinnen gehören – oder auch Literaturgeschichten in Comicform. Oder interessieren sie uns als gezeichnete Pendants zu etablierten literarischen Genres wie Biografie, Autobiografie, Geschichtserzählung, Roman, Gedicht(sammlung)? Gehören sie zum *Umfeld* literarischer Kultur oder sind sie selbst eine *Art von Literatur*?

Reflexionen über den Comic verstehen diesen oft (und zu Recht) als *narratives* Genre; aber ist damit die maßgebliche Entsprechung zwischen ihnen und literarischen Texten benannt? Wo man solche Entsprechungen sucht, hängt freilich nicht zuletzt davon ab, was man unter »Comics« versteht und was unter »Literatur«. Beide Termini sind alles andere als klar definiert, erstens wegen der Vielfalt und Verschiedenheit der unter sie subsummierbaren Phänomene, zweitens wegen des Dezisionismus begrifflicher Unterscheidungen, drittens, weil es einem Grundzug zumindest moderner Kunst- und Literaturreproduktion entspricht, das bereits Vorliegende, das Vor-Gegebene hinter sich zu lassen, neue Formen zu finden und etablierte Erwartungen zu unterlaufen. Ist es da verwunderlich, wenn Gattungsbegriffskorsette schnell zu eng werden? Ein grundsätzlicher Konsens besteht zwischen Theorieansätzen verschiedener Ausrichtung wohl darin, dass Comics »gelesen« werden wollen, aber auch im Ausgang von dieser Bestimmung ergeben sich viele Anschlussfragen, allen voran die gar nicht so triviale, was »Lesen« ist. Schon die Erwägung, ob Bilder im selben Sinn gelesen werden wie sprachliche Texte, ist eine Durchgangsstation zu weiteren Fragen. Auf eine wichtige Affinität zwischen literarischen Werken und Comics scheint der inzwischen etablierte Ausdruck »Graphic Novel« für längere Comic-Erzählungen in Buchformat hinzudeuten, aber dieser Ausdruck

wird teils kritisch gesehen, u. a. mit dem Argument einer impliziten und suggestiven vergleichenden Beurteilung anhand von Romanen. Aber was bitte ist ein »Roman«? Die noch am ehesten überzeugenden Versuche, darauf überhaupt zu antworten, verweisen auf eine unerschöpfliche Potentialität von Schreibweisen und eine enzyklopädische Fülle von Inhalten, auf einen Proteus von Gattung.

Man könnte den sich hier abzeichnenden Befund, dass Begriffe in ihrer Geschichtlichkeit und Kontingenz einer zeitlosen Gattungs-Theorie keine verlässliche Grundlage bieten, auch ins Positive umformulieren: Die Fragen, was »Literatur«, »Comic«, »Lesen«, »Erzählung« etc. sind (von »Fiktionen« ganz zu schweigen), befindet sich in einer ständigen Aushandlung, an der sich auch und gerade die literarischen und künstlerischen Arbeiten selbst beteiligen. Dass Gattungsbegriffe und andere Fachtermini Werkzeugkästen mit seinerseits modifizierbaren Inhalten (Begriffswerzeuge) sind, zeigt sich besonders klar anlässlich solcher Werke, die nicht eindeutig und einschränkend im künstlerischen und kulturellen Feld zu verorten sind. Foto-Literatur und visuelle Romane bieten Beispiele.

Literatur-Archive können zur Dokumentation solcher Aushandlungsprozesse beitragen, die oft auch Dialoge zwischen künstlerisch-literarischen Arbeiten, Selbstreflexionen der Produzenten und Produzentinnen, Begleitphänomene literarischer Arbeit (wie etwa Lewitscharoffs Künstlerbücher zu Romanprojekten, ferner Briefe, Skizzen und andere Dokumente sowie allerlei Dinge) oder Hybridphänomene sind (Zwischenfrage: Was ist eigentlich nicht hybrid?). Durch die Auswahl ihrer Bestände tun sie es letztlich immer schon – mit jeder Entscheidung darüber, was ins Archiv aufgenommen wird. Zeit, sich den Comics zuzuwenden.

Der Comiczeichner Mahler auf der Literaturszene

Hat die Graphic Novel sich aus verschiedenen Gründen (vor allem bedingt durch die Bedeutung paradigmabildender Beispiele wie Art Spiegelmans »Maus«) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen wichtigen Platz im breiten Feld der Erzählkultur gesichert, so ist dies an quantitativen wie an qualitativen Entwicklungen ablesbar, an Ausdifferenzierungen der Themen und Stilmittel. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts erscheinen verstärkt Graphic Novels auf der deutschsprachigen Szene; damit einher geht eine Tendenz des Feuilletons, Comics stärker zu berücksichtigen. Comics werden einerseits als »ein populäres Medium« betrachtet, andererseits »zunehmend selbst als Teil der Literatur

diskursiviert«, so Christian Bachmann.¹ Dass sich damit auch der literarische Kanon um Comics und andere Bildergeschichten erweitert, dokumentiert etwa das neuere Titelangebot des ›Klassikerverlags‹ Reclam, der schon länger auch gelegentlich Cartoons (›klassisch‹ gewordene) publizierte, inzwischen seine Produktion aber um eine ganze Reihe von humoristischen Bildergeschichten und Comics erweitert hat. Die Literaturszene integriert erfolgreiche Comiczeichner und -zeichnerinnen, präsentiert sie in Verlagsproduktionen, auf Buchmessen, in den Medien, bei Lesungen und andernorts in der Autorenrolle.

Nicolas Mahler, der insgesamt ein umfangreiches und in verschiedene Formate ausdifferenziertes Oeuvre vorgelegt hat,² ist dafür ein prominentes Beispiel. Zu seinen zahlreichen Preisen gehört auch der Preis der Literaturhäuser, der im Rahmen der Förderung von Literaturvermittlungsformen verliehen wird; zu den ihm zuerkannten *Stipendien* gehören auch solche, die zur Förderung von Schriftstellern und Schriftstellerinnen vergeben werden.³ »(P)arallel zum insgesamt seit der Jahrtausendwende zu beobachtenden gesellschaftlichen Aufstieg des Mediums Comic in den deutschsprachigen Ländern« (diagnostiziert u. a. von Stefan Ditsche)⁴ kommt es bei Mahler zum »Vordringen in die ›Mitte‹ des Systems Literatur« (so Bachmann).⁵ Ins Bild passt, dass das Wiener

1 Christian A. Bachmann, ›Irgendwann ist mir das halt selber aufgefallen, dass es verdichtet ist, was ich mach:‹ Nicolas Mahler zur Einführung, in: *Closure. Kieler e-journal zur Comicforschung #5.5* (Juni 2019) [=Nummer zu Nicolas Mahler, hg. v. Christian A. Bachmann und Sunghwa Kim], S. 3–21. (<https://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/bachmann>)

2 Vgl. dazu die Webseite des Zeichners www.mahlermuseum.com. Unter Mahlers Comicveröffentlichungen und Karikaturen finden sich viele Literatur-Adaptionen und -Parodien, die gelegentlich ungebremst kalauern (›Alice hinter den Darmspiegeln‹, ›Dr. Jekyll and Mr. Heidi‹); ›Alice in Sussex‹ als frühes Beispiel einer Adaption erschien zunächst ab 2012 als Serie in der FAZ, 2013 in einer Neubearbeitung als Buchausgabe. Neben Comics und Cartoons auf der Grundlage literarischer Texte gehören zu Mahlers ›Brücken‹ zwischen Literatur und Zeichnung auch bebilderte Bände mit eigenen Gedichten und Buchillustrationen (so zu Saint-Exupéry: ›Le Petit Prince‹ / ›Der kleine Prinz‹ 2015, mit Übers. des frz. Textes durch P. Sloterdijk).

3 Mahler wird aus diesem Anlass gewürdigt als jemand, der sich auf neue Weise mit Literatur auseinandersetzt und sie vermittelt. Vgl.: Anon.: Preis der Literaturhäuser 2015. Nicolas Mahler erhält den Preis der Literaturhäuser, in: Literaturhaus.net, <https://www.literaturhaus.net/projekte/preis-der-literaturhaeuser-2015>; anon.: Nicolas Mahler erhält den Preis der Literaturhäuser, Der Standard, 10.3.2015 <https://derstandard.at/2000012755598/Nicolas-Mahler-erhaelt-Preis-der-Literaturhaeuser>.

4 Stephan Ditsche, ›Die Stunde der Anerkennung des Comics? Zur Legitimierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton, in: *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*, hg. v. Thomas Becker, Essen, Bochum 2011, S. 21–44.

5 Christian A. Bachmann, Nicolas Mahler zur Einführung, S. 2.

Literaturhaus eine Mahler-Ausstellung präsentierte, in der dieser als Buch-Autor Gelegenheit zu einer ironischen Selbstinszenierung erhält;⁶ ins Bild passt auch, dass die Goethe-Institute Mahler im Kafka-Jahr 2024 zu einem wichtigen Akteur in Sachen globaler Kafka-Würdigung gemacht haben.⁷

Mahler produziert nicht nur Comics, Cartoons und Bildergeschichten, die Eingang ins »Literatursystem« finden, viele dieser Arbeiten nehmen auch Bezug auf Literarisches, vor allem dadurch, dass sie sich oft schon im Titel als Auseinandersetzungen mit literarischen Werken ausweisen und damit ›Literaturcomics‹ zu versprechen scheinen, zum einen als ›Medien‹ zwischen literarischen Werken und Lesepublikum, zum anderen aber auch als (humoristische) Hommagen an literarische Autoren. Im Zusammenhang damit werfen Mahlers Arbeiten die Frage auf, was das denn eigentlich ist: ›Literaturcomics‹ – bzw. welche Publikumserwartungen sich mit ihnen verknüpfen.

Literaturcomics, Banausen und ›Germanisten‹

Der Ausdruck ›Literaturcomics‹ mag als eine Art Klammerbegriff betrachtet werden, der (und sei es aus heuristischen Gründen) für längere und kürzere Comics nutzbar ist, in denen auf Literatur/Literarisches/Autoren Bezug genommen bzw. angespielt wird. Einen Prototypus bilden seit den 1940er Jahren die »Classics Illustrated«, die sich als Vermittlung von Inhaltswissen über literarische ›Klassiker‹ verstehen; dieses Konzept ist inzwischen vielfach abgewandelt, parodiert und erweitert worden. Parodiert wurden im Rahmen des Literaturcomics zum einen die diesen zugrundeliegenden Texte selbst, zum anderen aber auch der Klassikerkult und mit ihm ein Teil der Literaturszene.

Mahlers an ›Literarisches‹ anknüpfende Comics schlagen eigene Wege ein: In seinen Graphic Novels zu literarischen Texten wird keineswegs bloß nacherzählt, was in den Vorlagen schon erzählt wurde, und das, was nacherzählt wird, zielt ostentativ nicht auf möglichst große Nähe zum Basistext. Der parodistische

6 Vgl. www.instagram.com/mahlermuseum/p/Cl59qNOsu2/?img_index=1. Am 14.12.2024 fand im Literaturhaus Wien eine Veranstaltung mit dem Titel »alle meine bücher in 66 minuten« statt; ihre Ankündigung war begleitet von der Versicherung »spart viel zeit und geld. eintritt frei«. Die Webseite »mahlermuseum« empfahl den Vortrag so: »In einem kurzweiligen Bildvortrag (über 300 Bildbeispiele!) erspare ich der halbinteressierten Leserschaft die Lektüre meiner ersten 66 Bücher (von mir nur illustrierte Bücher zählen nur halb). Höchstlänge von 66 Minuten garantiert.«

7 Zum Kafka Jahr zeigten Goetheinstitute auf verschiedenen Kontinenten Ausstellungen zu Mahlers Kafka-Zeichnungen und -Büchern; teils wurde Mahler selbst zu Veranstaltungen vor Ort eingeladen. Vgl. etwa www.goethe.de/de/spr/sbp/kok.html.

und damit kritisch-distanzierte Grundzug, der in seinen literaturbezogenen Comics und Cartoons liegt, zielt aber nicht, zumindest nicht primär, auf die fraglichen Texte selbst. Er gilt zum einen den Erwartungen an einen vermittelnden, sprich: dienenden, Status von ›Literaturcomics‹ gegenüber den fraglichen Texten, zum anderen akzentuiert er mit zeichnerischen Mitteln auch parodistische, humoristische, groteske Züge an den Texten selbst. Literarische Autoren werden, wo Mahler sie in seinen gezeichneten Figuren porträtiert, zwar verulklt, aber er macht sie oft auch zu seinen Komplizen im sarkastischen Spott über eine gebrechliche Welt.

Gerade Mahlers zeichnerische Arbeiten (Comics, Cartoons, Zeichnungen zu Texten anderer) und seine Texte (Sammlungen eigener Texte mit Bildern, Gedichte etc.) bieten im Übrigen verschiedene Anlässe, die Beziehungen zwischen literarischen und grafischen Arbeiten zu erörtern. So bestehen Affinitäten zu narrativen Texten (Comics ›erzählen‹ Geschichten), zu dramatisch-theatralen Formen (Episoden werden inszeniert, wirken oft theaterhaft, haben Ähnlichkeit mit Puppentheaterszenen und Slapsticks), aber auch zu lyrischen Schreibweisen (durch ›Verdichtung‹, Formen der Rhythmisierung, refrainartige Wiederholungen).

Flankierend zu seinen zeichnerischen Auseinandersetzungen mit Literarischem schaltet Mahler sich auch in Diskussionen über den Comic, über Comic-Diskurse und ›Comic-und-Literatur-Diskurse ein – in Interviews und anderen öffentlichen Statements, sowie, einfallsreich, in seinem genuinen Medium: durch Comics und Cartoons. Dabei formuliert er seine Stellungnahmen teils in eigener Person (in Interviews und bei öffentlichen Auftritten), teils indirekt – durch die gezeichnete Figur ›Mahler‹.⁸ Dem kritisch-selbstbewussten Gestus des Comicproduzenten Mahler entspricht es, sich gegen schematische und tendenziell normative Betrachtungsweisen satirisch-spöttisch zu verwahren – und dies nicht zuletzt im Medium von Comic, Cartoons und Ausstellungen. Zu den dabei verulkten Figurentypen gehören – neben Vertretern eines ahnungslosen oder ignoranten Publikums, Verlegern und Vermarktern vor allem Diskurs-Champions und ihre Kategorisierungsversuche. Eine typische Dialogszene findet sich in »Franz Kafkas nonstop Lachmaschine«, wo die Comicfigur ›Mahler‹ einem Kritiker Erläuterungen zum Thema Comic gibt, die denen des Zeichners selbst entsprechen dürften. Dabei stellt sich dann allerdings heraus, dass der Gesprächspartner das Vernommene »zu hoch« findet und sich verabschiedet, um

8 Mahlers eigenen Vorstellungen entspricht wohl, was hier der gezeichnete ›Mahler‹, sein häufig auftretendes Double, sagt: Comics sind »der Kunst und Literatur überlegen [...], weil sie eine komplexe Verbindung von Wort und Bild darstellen und nicht auf eines von beiden reduziert werden dürfen« (Nicolas Mahler, Franz Kafkas nonstop Lachmaschine, Berlin 2014, S. 56).

zuhause erst einmal bei für ihn autoritativen diskursbeherrschenden Autoritäten nachzuschlagen.⁹ Eine ähnliche Szene mit Mahler als Comic-Spezialist löst in seinem Gegenüber, einem Kritiker, zunächst die reflexhafte Frage aus »Ja ja ... aber ist es Kunst?« – und zeigt im Folgenden den Kritiker als eine Witzfigur, dem man erst einmal erklären muss, dass Comics auch gelesen werden müssen und nicht nur Bildchen sind.¹⁰

Mahlers Satire zum Thema »was ist und als was gilt der Comic?« zielt unter anderem auf Versuche, den Comic durch Analogisierungen mit ›Literarischem‹ ›aufwerten‹ oder künstlerisch ›legitimieren‹ zu wollen. Als einen Indikator solcher Versuche betrachtet er die Etablierung des Begriffs ›Graphic novel‹ (für ihn ein fragwürdiger ›Nobilisierungs-‹Versuch der ›Comics‹ durch Analogisierung mit ›Romanen‹). Ziele humoristischen Spotts sind die diskursiven Zugriffe der ›Germanisten‹ und Kunst-Theoretiker auf die Comicwelt. Dies zeigt exemplarisch eine bei allem Ulk auch satirische Episode aus »Franz Kafkas nonstop Lachmaschine«, das »6. Kapitel«, betitelt: »Wenn die Hölle voll ist, kommen die Germanisten auf die Erde zurück.«¹¹ Der Zeichner rückblickend: »Vor 15 Jahren, als ich meine ersten Comichefte im Selbstverlag publizierte ... / ... wurde ich immer wieder mit folgender Frage konfrontiert: / Ja ja ... aber ist es / KUNST?«¹² »Jetzt, 15 Jahre später, haben zahlreiche Literaturadaptionen in Comicform das Licht der Welt erblickt.«¹³ Zu den ›Literaturadaptionen‹ finden sich diverse gezeichnete Titelseiten fiktiver Buchpublikationen: »martin walser / morris: LUCKYLUKE / Band 124 / Ein fliehendes Pferd«, »HESSE / KAUKA / DER / STEPPENWOLF / TRIFFT / PAULI, DEN / MAULWURF«, »INGEBORG BACHMANN / ZDF / Malina / und die / Mainzel-/männchen / Graphic Novel«, »PAUL CELAN / BOB KANE / Todesfuge«.¹⁴ Das Fazit des Satirikers spielt an auf die feuilletonistische These vom Aufstieg des Comics in die höheren Etagen des Kulturbetriebs (»Kurzum: Die Comics sind endlich / erwachsen geworden!«) und enttarnt – überflüssigerweise – die dargestellten ›erwachsenen‹ Comics dann als bloße Fiktionen: »(eine kleine Unschärfe: Diese Adaptionen gibt es gar nicht.«)¹⁵ Doch nicht nur Kritiker, Ästhetiker und Germanisten werden satirisch verulkt, sondern auch andere Comic-Ignoranten.

9 Mahler, Lachmaschine, S. 52; genannt werden (im Comic) Baudrillard, (in einer Fußnote als mögliche weitere ›Autoritäten‹) Foucault, Barthes, Deleuze.

10 Ebd., S. 51.

11 Ebd., S. 49.

12 Ebd., S. 51.

13 Ebd., S. 53.

14 Ebd., S. 53.

15 Ebd., S. 53.

Mahlers Literatur-Klassiker: Zwischen Verulkung und Komplizenschaft

Auf einfallsreiche Weise nutzt Mahler die Gestaltungsmöglichkeiten des Comics zur Auseinandersetzung mit literarischen ›Klassikern‹. Dabei ist der Begriff des ›Comics‹ hier weit zu fassen: Neben Comic-Szenen, in denen die als comic-typisch geltenden Sprechblasen eingesetzt sind, gibt es auch rahmenlose Figurenrede, und gern reduziert Mahler die Sprechblasenkontur auf einen einfachen Strich zwischen Figur und Äußerung. Textelemente, die eher narrativ als dialogisch wirken, erscheinen in mancherlei Formen. Manche Bücher enthalten Bilder(folgen) mit integrierten Texten; in anderen begleiten cartoonartige Zeichnungen Texte oder Textfolgen, meist humoristisch kommentierend.

Vor allem Strategien der Verkürzung und Verknappung bestimmen Mahlers Nacherzählungen literarischer Fabeln; diese oszillieren dabei zwischen Verdichtungen (im Sinne ›dichter‹ Darstellung textbasierter Einfälle) und Verfremdungen (im Sinne eigenwilliger Eingriffe). Dabei kann so drastisch reduziert und komprimiert werden, dass dies allein schon komisch wirkt. Komplementär zu Beschleunigungsstrategien bei der Nacherzählung kommen Strategien der Verlangsamung und der Repetition zum Einsatz: Szenen dehnen sich bis ins Statische, Entwicklungslose; Wiederholungen behindern den Fortgang der Geschichte. Alles in allem: ein Spiel zwischen Rekonstruktionen und Dekonstruktionen der literarischen Ausgangstexte. Denn gerade Verfremdungen können den Werken auf eigene Weise ›nahekommen‹. Starrheit und Monotonie der gezeichneten Situationen entsprechen nicht selten der Thematik der Ausgangstexte selbst, indem sie diese überzeichnend ins Bild setzen.¹⁶ Gezeichnete Figuren machen die latente Komik ihrer Vorlagen sinnfällig.

Diverse der von Mahler ›illustrierten‹ beziehungsweise reinszenierten Klassiker stammen aus der österreichischen Literatur, deutschsprachige Vorlagen überwiegen insgesamt, aber auch Werke andere Literaturen sind vertreten, dar-

¹⁶ Nicolas Mahler, Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, gezeichnet von Mahler, Berlin 2013. Basis der Graphic Novel ist das erste Buch (Erster und Zweiter Teil) des Manns ohne Eigenschaften, das in der Ausgabe von Adolf Frisé insgesamt 665 Seiten umfasst; der restliche Romantext wird zeichnerisch nicht inszeniert. Aber auch die gezeichneten Episoden sind gegenüber dem Romantext stark komprimiert – Mahler nutzt dabei Textelemente aus dem »Mann ohne Eigenschaften«. Das Zeitmanagement ist charakterisiert durch unterschiedliche kürzende oder dehnende Verfahren der Zeitdarstellung, etwa von Moosbruggers Gang zur Gefängniszelle: Hier kommt es zu einer Art Verräumlichung von Zeit, zu Dehnungseffekten durch Wiederholung; sich wiederholende Darstellungen der Moosbrugger-Zelle von außen verweisen auf die Panelstruktur als die Zeit dehnendes Mittel.

unter mit Kurosawa auch ein Beispiel außereuropäischer Literatur.¹⁷ Unter den Impulsgebern für Mahler kommen Thomas Bernhard und Franz Kafka eine besondere Bedeutung zu; zu beiden sind jeweils mehrere Bücher Mahlers erschienen. Diese bilden dabei keine Serien im Sinn einer homogenen Aufmachung, Textinszenierung und grafischen Gestaltung. Man könnte sie eher als verschiedene Spielformen literaturbasierter Comics betrachten, biografisch orientierter Formen oder Formen der Nacherzählung von Einzelwerken – und als Ausprägungsformen eines literarisch-grafischen Essayismus.

Zu berücksichtigen ist gerade angesichts der literaturbasierten Werke Mahlers, für die man den von diesem spöttisch betrachteten Begriff »Literatur-comic« anwenden kann, dass bei Mahler der Begriff »Comic« weit zu fassen ist. Es geht sowohl um Zeichnungssequenzen, die ›klassische‹ Comic-Merkmale (insbesondere Sprechblasen) aufweisen, als auch um Arbeiten, bei denen gezeichnete Figuren und Szenen mit einem Text verbunden werden, der aus einem literarischen Werk als (manchmal längeres) Zitat entnommen wurde oder (nach-)erzählenden Charakter hat. Durch diese verschiedenartigen visuellen Verbindungen zwischen Zeichnungs- und Textelementen (die aber als jeweils optisch distinkte Bauelemente erscheinen können) rücken diese Elemente in unterschiedliche Konstellationsformen ein. Und damit wird an ihnen jeweils Unterschiedliches sichtbar.

Thomas Bernhards Roman *Alte Meister* wurde zur Basis eines gleich betitelten Comicbuchs, das auf dem Cover neben Bernhards aber auch Mahlers Namen nennt.¹⁸ Als langer Bericht über die Besuche des Protagonisten Reger im Wiener Kunsthistorischen Museum, wo dieser vor allem ein Bild immer wieder betrachtet, ist Bernhards Roman schon inhaltlich bedingt ein Text über Bilder und das Sehen. Mahler reduziert die äußerlich ohnehin ereignisarme Geschichte bei Bernhard (präsentiert als Bericht eines Ich-Erzählers über Reger und seine Äußerungen) nochmals erheblich. Zum Bernhard'schen Erzählstil, der Regers monotones Leben stilistisch vor allem durch zahlreiche Wiederholungen darstellt, bietet Mahler grafische Pendants: Das Prinzip der Wiederholung bestimmt die Szenen um den Museumsbesucher Reger; dieser ist vor allem immer wieder in Rückenansicht vor seinem Lieblingsbild zu sehen, statisch und auf wesentliche Erkennungsmerkmale reduziert. Weil sich die Einzelbilder teils sehr stark ähneln, erinnern die Bildersequenzen manchmal an Filmstrei-

¹⁷ Nicolas Mahler, Akira Kurosawa und der meditierende Frosch, Berlin 2023.

¹⁸ Thomas Bernhard: *Alte Meister*, gezeichnet von Mahler (Titelseite innen: Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Komödie, gezeichnet von Mahler), Berlin 2011; Basis der Graphic Novel ist Bernhards gleichnamiger Roman).

fen – oder an sequentielle Fotos eines unbeweglichen Gegenstandes. Die Mahler'schen Inszenierungseinfälle einer monotonen Geschichte mit Wiederholungselementen bieten einen Anlass, das Betrachten selbst zeichnerisch ins Bild zu setzen, und zwar in Korrespondenz zu einem Verzerrungseffekt längerer Betrachtung, den Bernhards Figur Reger selbst thematisiert; ihm wird die betrachtete Kunst, ja die betrachtete Welt, durch den ausdauernden Blick zur Karikatur ihrer selbst:

Wenn wir längere Zeit ein Bild betrachten und ist es das ernsthafteste, wir müssen es zur Karikatur gemacht haben, sagte er, um es auszuhalten, also auch die Eltern zur Karikatur, die Vorgesetzten, so wir welche haben, zur Karikatur, die ganze Welt zur Karikatur, sagte er. Schauen Sie längere Zeit das Selbstbildnis von Rembrandt an, gleich welches, es wird Ihnen ganz sicher mit der Zeit zur Karikatur und Sie wenden sich ab. Schauen Sie längere Zeit in das Gesicht Ihres Vaters, er wird Ihnen zur Karikatur und Sie wenden sich ab. [...] Natürlich gibt es Erscheinungen in der Welt, in der Natur, wie Sie wollen, die wir nicht lächerlich machen *können*, aber in der Kunst kann *alles lächerlich* gemacht werden, jeder Mensch kann lächerlich und zur Karikatur gemacht werden [...].¹⁹

Diese Bemerkungen Regers kommen Mahler sehr entgegen: Gerade diesen Effekt des Lächerlichwerdens von ausgiebig Betrachtetem stellen seine zeichnerischen Repetitionen dar. Zugleich wird ein solches Betrachten zum Analogon des Lesens, das sich stark aufs monotone Umblättern, also auf ein äußerliches, oberflächliches ›Lesen‹ fokussiert. »Meine Art zu lesen ist die eines hochgradig talentierten Umblätterers / also eines Mannes, der Dutzende, unter Umständen Hunderte von Seiten umblättert, bevor er eine einzige liest«, so Mahlers Reger in Wiedergabe von Bemerkungen der Bernhard'schen Figur.²⁰ Sehen und Lesen, die beiden Komponenten der Rezeption von Bildgeschichten sind das aus Bernhards Roman entlehnte Leitthema, das Mahler sowohl durch wörtliche Zitate, als auch durch die der zitierten Bemerkung zugeordnete repetitive Folge von Bildfragmenten inszeniert. Solche Fragmentierung lässt das als fragmentiert Wahrgenommene als ›unvollkommen‹ – in Bernhards Sinn gesagt: in seiner Unvollkommenheit – wahrnehmbar werden. Ein solch destruktiver Blick kommt dabei dem entgegen, was Reger ›ertragen‹ kann – während er Ganzes und Vollkommenes unerträglich findet, weil es aus seiner Sicht dem Weltzustand nicht

¹⁹ Thomas Bernhard: *Alte Meister, Komödie*. Frankfurt a.M. 1988 (zuerst 1985), S. 117f.

²⁰ Mahler, *Alte Meister*, S. 40–41.

entspricht. Bilder, die vollkommen wirken wollen, verfälschen das, was sie zeigen, während verzerrende Bilder die Welt so zerbrochen und defizitär darstellen, wie sie ist.

Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, / und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene.²¹

Wir halten das Ganze und das Vollkommene nicht aus. / Wir müssen nach Rom fahren und feststellen, daß die Peterskirche ein geschmackloses Machwerk ist, der Berninialtar eine architektonische Stumpfsinnigkeit, sagt er. / Wir müssen den Papst von Angesicht zu Angesicht sehen und persönlich feststellen, daß er alles in allem ein genauso hilflos-grotesker Mensch ist, wie alle anderen auch, um es aushalten zu können. / Es gibt kein vollendetes Bild und es gibt kein vollendetes Buch und es gibt kein vollendetes Musikstück, das ist die Wahrheit. Keines dieser weltberühmten Meisterwerke, gleich von wem, ist tatsächlich ein Ganzes und vollkommen. Das beruhigt mich, sagte er. Das macht mich im Grunde glücklich.²²

Was Mahler in Bernhards Roman vorfindet, sind also in mehr als einer Hinsicht Impulse, um sich mit den eigenen Bildergeschichten auseinanderzusetzen (und diese Auseinandersetzung selbst durch Zeichnungen und Bernhard-Zitate ins Bild zu setzen): Der Modus des Lesens von Comic-Geschichten ist eine Auseinandersetzung mit sichtbaren Fragmenten und mit ›unvollkommenen‹ Dingen; gerade in der zeichnerischen Verfremdung liegt ein Moment der Wahrheit, so wie auch satirische Texte etwas an den Dingen selbst sichtbar machen, indem

21 Mahler, *Alte Meister*, S. 44, 45. Zum Vergleich Bernhard, *Alte Meister*, 41: »Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene.« (Das Bernhard-Zitat bei Mahler ist selbst also ein Fragment.)

22 Mahler, *Alte Meister*, S. 47–51. Zum Vergleich Bernhard: »Wir halten das Ganze und das Vollkommene nicht aus. Wir müssen nach Rom fahren und feststellen, daß die Peterskirche ein geschmackloses Machwerk ist, der Berninialtar eine architektonische Stumpfsinnigkeit, sagt er. Wir müssen den Papst von Angesicht zu Angesicht sehen und persönlich feststellen, daß er alles in allem ein genauso hilflos-grotesker Mensch ist, wie alle anderen auch, um es aushalten zu können. Wir müssen Bach hören und hören, wie er scheitert [...]« (Bernhard, *Alte Meister*, S. 43) – »Es gibt kein vollendetes Bild und es gibt kein vollendetes Buch und es gibt kein vollendetes Musikstück, sagt Reger, das ist die Wahrheit und diese Wahrheit ermöglicht es, daß ein Kopf wie mein Kopf [...] weiterexistiert.« (Bernhard, *Alte Meister*, S. 44) – »Kein Werk in diesem Museum ist fehlerfrei, sage ich. Das mögen Sie belächeln, sagte er, das mag sie erschrecken, mich selbst beglückt es.« (Bernhard, *Alte Meister*, S. 45)

sie diese verzerrend darstellen. Das gezeichnete Pendant zu Bernhards »Alten Meistern« enthält eine Ästhetik des Comics und der Karikatur in nuce – und im Zusammenhang damit eine Modellierung des Sehens und des Lesens. Der Comic, so die Kernidee, fragmentiert und deformiert Sichtbares und hat ähnlich wie Bernhards Stil einen verfremdenden und latent parodistischen Effekt. Beide machen die Lächerlichkeit der Dinge, die groteske Komik von Figuren und Vorfällen, den ›unvollkommenen‹ Weltzustand durch Überzeichnung wahrnehmbar.

Mahlers Graphic-Novel-Adaption von Bernhards Stück *Der Weltverbesserer*²³ setzt, in den Spuren Bernhards (dessen Hauptfigur hier wiederum ein über die Gebrechlichkeit des Weltzustands sinnierender alter Mann ist), durch ihre Gestaltung einen weiteren Akzent, der auch auf einen Grundzug grafischen Erzählens hindeutet. Bernhards *Weltverbesserer* ist ein Schauspieltext mit Nebentexten (vor allem mit Hinweisen zur Szenerie). Mahlers Adaption basiert auf dem Grundeinfall, ein Bühnengeschehen als solches darzustellen, also nicht einfach Szenen, Figuren und Vorgänge zu zeichnen, sondern diese auch bildlich auf einer Bühne zu situieren.²⁴ In seinem zur Bühne werdenden Comicbuch werden panelweise Einzelszenen sichtbar, die zusammen eine Art Reduktions-Drama bilden, denn es passiert wenig. Bernhards Stück kommt Mahlers Stil entgegen. Es ist selbst handlungsarm, seine Figuren sind befremdlich, skurril, typenhaft, das Geschehen ist repetitiv und entwicklungslos. Mahler gestaltet seinen Comic entsprechend. Die Tragikomik einer Figur wie des Weltverbesserers erinnert an die anderer moderne Dramenfiguren, aber auch an Slapstickhelden. Mit seiner tragisch-clownesken Erscheinung und seiner Statik (er sitzt bei Mahler fast immer in einem überdimensionierten Sessel und verändert dabei über weite Strecken seine Haltung nicht), ähnelt er den grotesken und statischen Protagonisten Becketts in *Waiting for Godot* durch komische Wiederholungen. Mahler zeichnet den Weltverbesserer als gedrungenen, ballförmigen Helden ohne Physiognomie, mit Ausnahme der langen Nase; als Attribut trägt er eine überproportionierte Medaille. Wie Becketts Godot-Figuren, wie bekannte Slapstickfiguren (insbesondere »Laurel und Hardy«) und wie viele Protagonisten bei Mahler tritt er als Teil einer Paarkonstellation auf; sein Pendant ist seine große Frau, ebenfalls auf wenige Merkmale reduziert. Als ein kleines Theater präsentiert sich Mahlers Buch zum *Weltverbesserer* schon durch sein Cover; über Vorderseite, Rückseite und Buchrücken erstreckt sich ein mit sparsamen

²³ Thomas Bernhard, *Der Weltverbesserer*, gezeichnet von Mahler, Berlin 2014.

²⁴ Sprechblasen im konventionellen Sinn gibt es in Mahlers *Alte Meister* nicht; die Figurenrede schwebt jeweils rahmenlos im Raum.

Mitteln (rote Fläche, schwarze Striche als ›Falten‹) dargestellter Bühnenvorhang. Die Szenen im Buchinneren sind als Bühnenszenen dargestellt – mit einem Bretterboden und spärlichen Requisiten; die einzelnen Handlungsabschnitte trennen niedergehende und wieder aufgezogene Vorhänge. Der Sprechtext der Mahler-Figuren entstammt Bernhards Schauspiel, das dabei aber gekürzt wiedergegeben wird. Im Schlussteil des Buchs bestimmt ein gezeichneter Inszenierungseinfall die Bilder, der sowohl Kulissenarbeit als auch einen Weltuntergang assoziieren lässt, getreu dem (Bernhard-)Diktum, das man auf dem rückseitigen Buchumschlag liest: »Wir können die Welt nur verbessern, / wenn wir sie ab-schaffen«: Auf den Protagonisten in seinem Sessel senkt sich sukzessiv eine durch schwarze Striche mit schmalen Zwischenräumen gebildete Kreisscheibe herunter, die ihn zuletzt ganz verdeckt – kein Bühnenvorhang also, sondern ein rätselhaftes Gebilde, das an Verfinsterungen der Sonne oder an eine schwarze Lawine denken lässt. Am Ende steht ein völlig aus schwarzen Strichen gebildetes Quadrat, darunter der Satz »Man bringt mich um alles«; assoziierbar ist die Verdunkelung eines Theatersaals am Ende der Vorführung oder die dunkle Leinwand am Ende von Kinofilmen. Wie der Roman *Alte Meister*, so kommt auch Bernhards Stück über den *Weltverbesserer* Mahlers Interessen entgegen: durch seine Überzeichnungen (die mit den ironisch auf Meisterschaft und Verbesserung anspielenden Titeln beginnen), seine Wiederholungen, sein in mehrfacher Hinsicht ›reduziertes‹ Personal, durch die groteske Balance zwischen tragischen und komischen Zügen – und durch die Möglichkeit der Reflexion über den Comic selbst, so wie ihn Mahler produziert.

Mit dem Buch »Thomas Bernhard / Die unkorrekte Biografie« (2021) modifiziert Mahler seinen Erzähl-Stil weiter, entfernt sich vom Prinzip der Panelfolge und kombiniert in nicht-chronologischer Anordnung Text- und Bildelemente auf den Buchseiten.²⁵ In die knapp gehaltene biografische Erzählung über Bernhards Leben integriert sind viele Bernhard'sche Zitate. Teilweise haben Fotos als Vorlagen der Zeichnungen gedient. Der von Mahler ›unkorrekt‹ zum biografischen Objekt gemachte Bernhard ist ein Strichmännchen in einem betont ›unordentlichen‹ Gesamtarrangement.²⁶ Auf diesem ›biografischen‹ Schauplatz inszeniert Mahler dann unter anderem mehrfach Szenen ums Theater –

²⁵ Mahler, Thomas Bernhard, *Die unkorrekte Biografie*. Berlin 2021.

²⁶ Auf die Text-Bild-Geschichte Mahlers folgen aufgelistete Erläuterungen zu den Einzelseiten und ihren Hintergründen, betitelt als »Fehlerquellen« (Mahler, *Unkorrekte Biografie*, S. 115). Gemeint sind einerseits die ›Quellen einer ›unkorrekt‹en Biografie, andererseits deutet der Ausdruck aber auch auf die ›Fehler‹ hin, die das Leben des Porträtierten geprägt haben. Auch eine Aufstellung von »Literatur- und Copyrightangaben« ist beigefügt (S. 119–120).

auch im Sinne Bernhards, der über sich gesagt hat: »Ich bin eine lustige Person. Da kann man leider nichts ändern, so tragisch alles andere ist« – was Mahler anlässlich einer Darstellung von Baby Bernhard zitiert.²⁷ Ein frühes Theatererlebnis des jungen Bernhard, als Bühnenszene gezeichnet, gilt einer ›fürchterlichen‹ Darbietung.²⁸ Später sieht man Bernhard als Theaterautor, der dabei (in authentischen, im Anhang belegten Zitaten) seine Abneigung gegen das Theater bekundet.²⁹ Die dazu gezeichnete Szene ähnelt stark dem Szenenbild im *Weltverbesserer*. Weitere Bemerkungen Bernhards über seine Theaterarbeit werden in groteske Szenen eingefügt.³⁰ Zuletzt sitzt Bernhard mit Raimund Fellinger unter einem Baum als einzigm Kulissenteil – wie Becketts Figuren aus *Waiting for Godot*.³¹

*Thomas Bernhards Salzburg*³² ist für eine Ausstellung über die Stadt entstanden.³³ Den Textanteil des Buchs bildet eine Montage aus Bernhard-Zitaten, die sich teils explizit, teils indirekt auf Salzburg beziehen; es geht um Bernhard selbst, seine Stücke, die Stadt, ihre Gebäude und Institutionen, ihre Geschichte (geprägt durch Katholizismus und Nazismus) und insbesondere um das Salzburger Theaterleben.³⁴ »Salzburg ist eine perfide Fassade, auf welche die Welt ununterbrochen ihre Verlogenheit malt [...]«, so Bernhard über seine Heimatstadt.³⁵

27 Mahler, Unkorrekte Biografie, S. 11.

28 Ebd., S. 22.

29 Ebd., S. 71.

30 Ebd., S. 72, 73.

31 Ebd., letzte Seite, unpag.

32 Thomas Bernhards Salzburg. Ausgewählt & gezeichnet von Mahler. Kommentiert von Manfred Mittermayer. Salzburg, Wien 2022. Die verwendeten Zitate werden nach der 22teiligen Bernhard-Ausgabe nachgewiesen – wie auch weitere zitierte Literatur im Buch. Unter dem Titel »Wieder gehe ich, wohin ich nicht mehr gehen dürfte. Bernhards Weg durch Salzburg – mit Nicolas Mahler« folgt auf Mahlers Bildergeschichte ein Nachwort Manfred Mittermayers (S. 67–87) über Bernhards autobiografische Texte, über Salzburg und Mahler; Martin Hochleitner hat einen »Epilog« (S. 88–91) verfasst, der über die Salzburger Dauerausstellung, ihre Genese und Mahlers Mitwirkung informiert.

33 Mittermayer zeichnet Verbindungen nach, so zu *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), *Der Keller. Eine Entziehung* (1976), *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978), *Die Kalte. Eine Isolation* (1981) und anderen Äußerungen Bernhards, die (auch) seine Wahrnehmung Salzburgs betreffen.

34 Neben dem Hauptteil (aus Zeichnungen Mahlers und Bernhard-Zitaten) enthält das gut 90 Seiten starke Bändchen eine Liste mit Zitattnachweisen (Mahler, Salzburg, S. 94 f.) und ein Literaturverzeichnis der verwendeten Bernhardttexte nach der 22bändigen Werkausgabe von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler sowie weiterer zitierter Literatur, vor allem Forschungstitel zu Bernhard (Mahler Salzburg, S. 94–96).

35 Mahler, Salzburg, S. 6.

Mahler verteilt Texte und Zeichnungen meist auf einander gegenüberliegende Buchseiten. Dies erzeugt zunächst einmal die Suggestion eines Illustrations-Verhältnisses der Bilder zum nahen Text, und tatsächlich bestehen auch entsprechende motivliche Korrespondenzen. Erzeugt wird aber vor allem ein komischer Effekt, der sich aus gleich mehrfachen Diskrepanzen ergibt: Bernhards Bemerkungen über Salzburg und vieles Andere sind, charakteristisch für seinen Stil, tief kritisch und bitterböse – Mahlers Zeichnungen vor allem komisch. Der Held beider Mahler'schen Bernhard-Bücher, der gezeichnete Autor ›Bernhard‹, erscheint zwar als eine groteske Figur, dies aber in den Spuren der alter egos, die sich Bernhard selbst in seinen Texten geschaffen hat – nicht zu Zwecken der Bloßstellung oder Entlarvung von außen, sondern in Fortsetzung des Bernhard'schen Selbstentwurfs-Projekts mit den Mitteln des Comics. Der Titel *Thomas Bernhards Salzburg* ist nicht nur im Sinn einer Zugehörigkeit des Autors zu einem Ort verstehbar, sondern auch als Hinweis darauf, dass es um ein ›Salzburg‹ geht, wie es (nur) für Bernhard besteht: ein Ort falscher Prätentionen, ein Ort erlittener Demütigungen, ein abscheulicher Ort, dem Mahler aber allerlei komisch-groteske Seiten abgewinnt.

Da zu Mahlers Bildvorlagen manches gehört, das man als ›faktuale‹ Abbildung betrachten wird (Fotos vor allem), scheinen die beiden Bücher Mahlers in historisch-lebensgeschichtlichen ›Realien‹ verankert zu sein. Aber mit eben diesem scheinbaren Anspruch wird gespielt, exemplarisch am Beispiel der *scheinbaren* (von Bernhard subjektiv interpretierten) ›Realien‹ eines Lebens, mittelbar aber auch mit Blick auf die Welt der ›Realien‹ insgesamt. Salzburg als eine von Bernhard vielfach kommentierte Stadt ist eine reale Schein-Welt: eine Stadt der Rollenspiele, Maskierungen und Prätentionen und eine historisch-pompöse Kulissenstadt, in deren Gebäuden und Institutionen sich die Scheinhaftigkeit der Welt sinnfällig materialisiert. Der Titel *Die unkorrekte Biografie* kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass Ansprüchen dieser ›Biografie‹ auf Zuverlässigkeit-Faktuelles nicht entsprochen wird. Da die Vokabel ›Biografie‹ aber nicht nur *Lebensbeschreibungen*, sondern auch *Lebensläufe* bezeichnen kann, oszilliert die Titel-Formulierung zwischen dem Hinweis auf eine defiziente *Lebensbeschreibung* und dem auf ein defizientes *Leben*.

Letztlich situieren sich beide ›biografistischen‹ Bernhard-Bücher – auf humoristisch-spielerische und zugleich kritisch-reflexive Weise – in einem traditionsreichen Kontext der Kritik am ›Schein‹: erstens an dem ästhetisch-medialer Darstellung, zweitens aber auch an dem der Welt insgesamt. Der Gegenstand Thomas ›Bernhard‹ (samt seinem ›Salzburg‹) bietet sich dafür aus mehreren in besonderem Maße an. Die Scheinhaftigkeit (im Sinne von Falschheit, Verlorenheit, Täuschungspotenzial) der realen Welt (der sozialen Welt, ihrer Akteure, Diskurse und Selbstdarstellungen) ist Bernhards zentrales Thema. Bei Mahler

wird die Substanzlosigkeit der *schein*-baren ›Wirklichkeit‹ zeichnerisch hervorgehoben und durch Bernhard-Zitate kommentiert. Dies wiederum eröffnet ein weites Feld für Darstellungen, bei dem die Differenzierung zwischen Faktualem und Fiktionalem als unhaltbar erscheint. Bernhards autobiografische Texte sind von seinen Romanen und Schauspielen nicht kategorial zu unterscheiden.³⁶ Lebensgeschichtliches nacherzählend, transformiert er sich und andere zu künstlichen Figuren, Rollen- und Schauspielern; Mahler nimmt diese Strategie auf, setzt sie grafisch um. Weist Bernhards Theater Affinitäten zum absurden Theater auf, so verwandeln sich seine Spielszenen bei Mahler, grafisch bedingt, in eine Art groteskes Kaspertheater. Aber absurdes Theater und Kaspertheater haben ja ihrerseits manche Anschlussstellen zueinander.

Die Pointe der »unkorrekt Biografie« und des »Salzburg«-Buchs liegt darin, im spielerischen Rekurs auf ›faktuale‹ Darstellungsformate das Genre der biografischen Erzählung und das des Stadtporträts selbst auf den Kopf zu stellen. »Letzen Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an: Diese Bemerkung aus Bernhards autobiografischem Werk »Der Keller. Eine Entzierung« (Autobiografische Erzählung, 1976) ist der »unkorrekt Biografie« als Motto vorangestellt.³⁷

Das erste Buch Mahlers, das Kafkas Namen im Titel führt, ist kein ›Kafka‹-Buch, sondern eine Sammlung von Cartoons, in denen nirgends eine Figur namens Kafka auftaucht. *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine* bietet gezeichnete Einzelgeschichten in Cartoonform, die allerdings einen thematischen Zusammenhang bilden, da sie vielfach den Lächerlichkeiten des Kulturbetriebs gelten; auch taucht immer wieder der gezeichnete ›Mahler‹ als Figur auf: lang, schwarz, mit großer Nase.³⁸ In den Episoden tauchen auch die Namen Musils und Bernhards auf, teils die Figuren selbst.³⁹ Die vom Titel verheiße Referenz auf

36 Die Bücher *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem*, *Der Keller* (s. o. Anm. 33), über eine Reihe von Jahren hinweg als selbständige Buchpublikationen erschienen, werden jeweils als autobiografische Erzählung präsentiert. Die Erzählerinstanzen in Bernhards Romanen sowie zentrale Figuren, über die diese Erzähler berichten, weisen in ihrem stilistischen Profil und hinsichtlich ihrer Themen, Obsessionen, Abneigungen erhebliche Ähnlichkeiten auf

37 Mahler, Unkorrekte Biografie, unpag. [S. 7].

38 Das Titelwort »Lachmaschine« verweist auf Tonkonserven, die begleitend zu TV-Unterhaltungssendungen eingespielt werden, um durch aufgezeichnetes Lachen die Präsenz eines Publikums zu simulieren; Lachmaschinen erzeugen ›falsches Lachen‹.

39 *Ein Traum* (Mahler, Lachmaschine, S. 19–24) stellt einen Traum ›Mahlers‹ von Bernhard dar (s. u.); in ›Der Mann ohne Eigenschaften aus weiblicher Sicht‹ (S. 65–66) und in ›Der Mann ohne Eigenschaften aus männlicher Sicht‹ (S. 67–68) nimmt abstruse Rezeptionsformen aufs Korn – etwa die, das dicke Buch als Trägermöbel für einen Fernseher zu verwenden (S. 68)

Kafka scheint mit Blick auf die Cartoon-Episoden zunächst eine falsche Spur zu legen. Allerdings sieht man auf dem Cover und auf den Paratext-Seiten im Buchinnern einen Käfer, der in Verbindung mit dem Namen Kafka wie eine Anspielung auf Gregor Samsa wirkt, ohne dass aber eine Geschichte über ihn erzählt würde. War also Kafkas *Verwandlung* auf Wunsch des Autors ohne Käferbild auf dem Cover erschienen (was Mahler andernorts auch in Erinnerung ruft, siehe unten), während im Text dann von einem käferartigen Wesen erzählt wird, präsentiert Mahler auf dem Cover (und anderswo) einen gezeichneten Käfer, ohne im Buchinneren eine Käfergeschichte zu erzählen. Mahlers Käfer ist buchstäblich eine marginale Figur, aber er wird auf dem Cover doch ausgerechnet beim Comiclesen gezeigt – und steht auf dem hinteren Cover neben der Kurzbiografie zum Autor Mahler.

Die erste Cartoon-Episode, zum »Prolog« erklärt, trägt den an Kafkas *Verwandlung* erinnernden Titel *Die Verwechslung*. Wir sehen ›Mahler‹, der von einer Nachbarin angesprochen wird, die über ›Mahler‹ in der Zeitung gelesen hat und es »toll« findet, dass er Comics zeichnet – zu Comics falle ihr »als Erstes immer KAFKA ein«. Dieser habe »recht liebe Figuren erfunden«⁴⁰ – eine verblüffende Bemerkung, die sich dann als Produkt einer Verwechslung erklärt: Frau Goldgruber erinnert sich beim Namen ›Kafka‹ vage an den Comiczeichner Rolf Kauka. Als sie von zwei roten Füchsen und einem gewissen »Lupo« spricht, stellt ›Mahler‹ richtig, an wen sie denkt: an Kauka – was seine eilige Gesprächspartnerin schnell bestätigt, bevor sie weitergeht. ›Mahlers‹ Arbeit interessiert sie nicht. Im Anhang des Buchs wird die ›Verwechslung‹ fortgesetzt: Ergänzend zum Cartoon über Kauka beziehungsweise Kafka stellt Mahler hier »Einige von Franz KAFKAS bekanntesten Schöpfungen« vor, und zwar sechs Comic-Figuren, darunter mehrere aus Kaukas Repertoire sowie ein im Kauka-Stil gezeichneter Käfer; die ihnen zugeordneten Namen suggerieren, sie seien Kafka-Figuren: »Josef K.«, »Gregor Samsa«, »Fräulein Grubach« etc.⁴¹

Die auf die »Verwechslung« folgende Episode steht unter dem Titel »Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.« / Thomas Bernhard«.⁴² ›Mahler‹ telefoniert mit seiner Mutter, die zeitgleich gerade eine TV-Sendung über »DIE TOTEN DES JAHRES« schaut, was ihre offenbar verwirrten Gedanken und Äußerungen stark bestimmt. Als ›Mahler‹ von einem in Arbeit befindlichen Projekt zu Thomas Bernhard spricht, antwortet sie, dieser habe zuletzt (gemeint

40 Mahler, Lachmaschine, S. 9.

41 Ebd., S. 111.

42 Ebd., S. 11–14.

ist: vor seinem Tod) »furchtbar« ausgesehen.⁴³ Auch die nächste Episode (Kap. 2, »Ein Traum«)⁴⁴ bezieht sich auf Bernhard: »Mahler« erzählt von einem Traum, in dem er Besuch bekommen habe – von Bernhard und seiner Lebenspartnerin, zwei schrulligen und exzentrischen Gestalten, die sich wie Gespenster einstellen (und nochmals wiederkkehren).

»Die Hundehütte«⁴⁵ berichtet von einem Besuch ›Mahlers‹ in einer strahlentherapeutischen Praxis, wo er unter einen Behälter gelegt wird, der ›die Hundehütte‹ genannt wird. Im Dunkeln liegend, hört er ein Gespräch mit an, in dem es um einen Sarg geht; Beklemmung bleibt zurück, auch als er sich wieder aus der ›Hundehütte‹ entfernen darf. Todesfantasien verknüpfen sich unter anderem mit dem Motiv schwarzer Rechtecke, das allerdings zugleich für Comics steht. Auch im Detail bestätigt sich also die Beziehung zwischen Komischem und Tod – das Lächerlichwerden der Dinge, »wenn man an den Tod denkt«, aber als Reversseite dazu auch die Einladung, die Komik des Makabren wahrzunehmen.

Aber was hat Kafka mit einer Lachmaschine zu tun; was verbindet seine Texte mit Mahlers Cartoons? Sind sie komisch? Mahler bemerkt in einem Gespräch mit Richard Herold, die Figuren aus *Die Verwandlung* seien »fast von Haus aus von ihm [Kafka] schon als Comicfiguren zurechtgelegt«, stünden mit ihrer lustigen Anmutung aber in Spannung zu ihren Kontexten: »Das sind alles Figuren, die eigentlich lustig sind. Nur ist der Text nicht lustig geschrieben, sondern eher verstörend.«⁴⁶ »Figuren, die eigentlich lustig sind«, in ›verstörenden Geschichten‹: Das klingt (auch) nach einem Mahler-Rezept.

Das im Vorfeld des Kafkajubiläumsjahres 2024 erschienene Buch *Kafka für Boshafte*⁴⁷ entspricht der Kompositionsform nach einem schon mit Thomas Bernhards *Salzburg* erprobten Konzept: Mahler versammelt ausgewählte Textpassagen aus Schriften des Autors (hier Kafkas), sortiert sie nach Stichworten und kombiniert sie mit eigenen Zeichnungen; die Zitate werden nachgewiesen. Hauptakteur der Zeichnungen ist ›Kafka‹ als Strichmännchen. Erkenntbar an Ohren, Nase und Haarschopf, meist augenlos, erinnert er durch seine hochgewachsene Gestalt samt prominenter Nase deutlich an Mahlers gezeichneten

43 Mahler, Lachmaschine, S. 18.

44 Ebd., S. 19–24.

45 Ebd., S. 25–31.

46 <https://www.srf.ch/kultur/literatur/comic-zeichner-nicolas-mahler-es-gibt-leute-die-kafka-schon-immer-lustig-fanden-ich-nicht> Autor: Richard Herold, Sonntag, 2.6. 2024, 08:19. (Produktion des SRF).

47 Nicolas Mahler: *Kafka für Boshafte*. Ausgewählt und gezeichnet von Mahler, Berlin 2023.

›Mahler. Mahler nutzt als Vorlagen oft fotografische Kafka-Porträts (gern solche, auf denen Kafkas Mittelscheitel gut sichtbar ist). Eine weitere Ähnlichkeit weisen die gezeichneten ›Kafkas‹ mit Figurenzeichnungen Kafkas selbst auf (siehe unten).

Die Auftritte dieser ›Kafka‹-Figuren gegenüber oder neben Texten wirken wie bildliche Kommentare dazu, bedingt teils durch Körperhaltung und Gestik der Männchen (die dabei manchmal allein auf der ansonsten leeren Buchseitenfläche sitzen oder stehen), teils durch angedeutete Situationen, die als ›Illustrationen‹ des Textes kaum angemessen beschrieben wären. Ein originelles Beispiel ist die Zeichnung zu Kafkas Textpassage »Von den Gleichnissen‹: Die danebenstehende Zeichnung zeigt zwei ›Kafka‹-Männchen auf einer Wippe, eines auf dem aufwärts gerichteten Teil, eines am Boden;⁴⁸ während vom oben sitzenden ›Kafka‹ das Gesicht zu sehen ist, verbirgt der unten sitzende seines in den Händen. Die Geste erscheint zweideutig – und die ganze Wippszene wirkt wie ein visuelles Pendant zu Kafkas Text mit seinen Kippeffekten.⁴⁹ Und wenn wir die beiden Strichmännchen auf der Wippe als die beiden Sprecher betrachten: Hat hier einer ›gewonnen‹? Aber wer: der, der oben sitzt, aber der Wippe nicht entkommen kann, oder der untere, der dies könnte? Ähnlich wie Kafkas Dialogszene schaukelt das Bild zwischen alternativen Deutungsoptionen.

Mit zeichnerisch einfachen Mitteln werden auch in vielen anderen Bildern Mehrdeutigkeiten erzeugt (einmal abgesehen von der ohnehin stets im Raum stehenden Frage nach der Art ihrer ›Entsprechung‹ zum Text), so auch im Bild neben einer Passage unter dem Titel »Nur im Traum bin ich so unheimlich«⁵⁰ – einem Auszug aus einem Brief Kafkas an Milena Jesenská vom 11. Juli 1920, in dem der Verfasser von einem Traum über Milena zu berichten anhebt, sich aber »an fast gar nichts« erinnern kann, das wenige Erinnerte dann das an eigenes Vergessen ist, Milena dem Träumenden »als vollständig verloren« erscheint, worauf er mit »sehr listige(n) Versuche(n)« reagiert, die dann aber – er weiß nicht warum – »nicht ausgeführt wurden«. Ob all das »schlau« war, bleibt offen, und der die Passage beschließende Satz »Nur im Traum bin ich so unheimlich« ist dann von eigener Zweideutigkeit, schon weil ja der Wachende offenbar sein

48 Mahler, Boshafte, S. 77 und S. 78.

49 Ein sich an einen narrativen Textteil anschließender kurzer Dialog zwischen ›einem‹ und ›einem anderen‹ entwirft unterschiedliche Positionen: Sollen wir »den Gleichnissen folgen‹? Oder ist auch dieser Rat nur »Ein Gleichnis‹? Hat der erste Sprecher ›gewonnen‹? Hat er »nur im Gleichnis« gewonnen? Und was bedeutet ein Gewinnen »in Wirklichkeit«, wenn man »im Gleichnis [...] verloren« hat? Vgl. den Kafkatext bei Mahler, Boshafte, S. 77.

50 Mahler, Boshafte, S. 66 (Text), S. 67 (Bild).

›unheimliches‹ Traumverhalten niedergeschrieben hat. Mahlers Zeichnung zeigt einen (wie oft) augenlosen ›Kafka‹ mit einem Schirm, der aus dem Leib eines Riesenkäfers auf einem Stock besteht – einer von verschiedenen humoristischen Verstößen gegen Kafkas Käferbildverbot anlässlich der Publikation von *Die Verwandlung*, zugleich eine Variation über das mit dem Namen Kafka vielleicht am häufigsten assoziierte Bildmotiv. Nutzt ›Kafka‹ den Käferkörper als Schutzhülle? Oder schwebt dieser überproportional groß über ›Kafka‹ wie ein dunkler Schatten? Trägt ›Kafka‹ den Käfer als Trophäe oder als Last mit sich herum?

Ist *Kafka für Boshafe* als Kombination einer Kafkazitat-Sammlung mit Zeichnungen Mahlers analog zu Mahlers Buch über Bernhards Salzburg angelegt, so entspricht das Grundkonzept von »Komplett Kafka« dem des Mahlerschen Bernhard-Biopic.⁵¹ Wiederum geht es um eine Art ›unkorrektierter Biografie‹, da faktuale Lebensdaten und Phantastisches, Selbstdarstellungen des ›biografierten‹ Kafka, Elemente seiner literarisch-fiktionalen Texte und anderes mehr so miteinander verbunden erscheinen, dass eine Differenzierung zwischen historisch Realem und Imaginärem unangemessen erscheint. Angesichts der unüberschaubaren Fülle an Informationen und Interpretationen zu Kafka erscheint der Titel des Buchs per se als (selbst-)parodistisch.⁵² Teils nutzt Mahler bekannte Fotos als Zeichenvorlage, teils auch andere Bildmaterialien; was daraus entsteht, ist eine Mahler'sche Figurenwelt. Zum Klischee gewordene Bilder (auch im übertragenen Sinn) werden zitiert, um ihre Klischeehaftigkeit auszustellen:

Als Comic-Zeichner ist klar, dass man das Klischee bearbeitet. Comics arbeiten oft mit einer Vereinfachung. Wenn es schon einmal ein starkes Klischee gibt, ist das eine gute Vorlage: Kafka als dunkler Grübler und Geistesmensch. / Die Bilder sind keine genaue Studie von Kafka, sondern ein Zerrbild. / Dann habe ich mich für meine Zeichnungen stark an seinen eigenen orientiert. Ich habe mich einerseits an den Zeichnungen abgearbeitet und dann an dem Bild, das man durch die Fotos von ihm vermittelt bekommt.⁵³

51 Nicolas Mahler, *Komplett Kafka*, Berlin 2023.

52 Im Interview mit Andreas Ammer kommt das Gespräch auf diese Verheißung. Auf die Frage »Komplett Kafka – Herr Mahler, sind Sie großenwahnsinnig?« antwortet Mahler: »wahrscheinlich schon«, vor allem wegen des suggerierten Anspruchs, Kafka in einem relativ kleinen Buch vorzustellen; aber das sei auch »der Witz dran«, nämlich »Schweres« so zu präsentieren, »als wäre es etwas Kleines, Leichtes«. www.ardmediathek.de/video/druckfrisch/nicolas-mahler-ueber-kafka-als-verzweifeltes-strichmaennchen/das-erste/Y3JpZDovL2Rhc2Vyc3RILmRIL2RydWNrZnJpc2NoLzg1NDNhZjcwLWExMGMtNGRhNyo4OWE2LTlIOTIINTQ2OTh1ZA

53 Mahler im SNF-Interview mit Herold, 2.6.2024.

So wird der Autor Kafka variantenreich zu einem Strichmännchen, dessen Mittelscheitelfigur humoristisch-trivialisierend auf eine ›gespaltene‹, dadurch aber komplexe Figur hinzudeuten scheint.

›Die Bilder sind keine genaue Studie von Kafka, sondern eigentlich ein Zerrbild. Dafür eignet er sich sehr gut, weil er optisch durch diesen Mittelscheitel, die Ohren, sehr schnell wiedererkennbar ist, was für eine Comicfigur ideal ist. / Ich wollte dieses Klischee zeigen des ernsten, typischen Kafka, sowie seine Widersprüchlichkeit, die auch der Grund für die Faszination ist. Wäre Kafka eine eindimensionale Figur, hätte sich seine Bedeutung nie so lange halten können.⁵⁴

Auch das Genre des Biografie-Comics wird aufgegriffen und zugleich parodiert. Das wohl bekannteste Kafka-Biopic in Comicform ist der 1993 entstandene erstmals erschienene, oft wiederaufgelegte Band *Introducing Kafka* von Crumb und Mairowitz.⁵⁵ Schon hier findet sich die komprimierte (und folglich stark reduzierte) Lebensgeschichte Kafkas als ein Rahmen konstruiert, in den nacheinander jeweils grafisch-textuelle Kurzdarstellungen zu ausgewählten Texten Kafkas eingefügt sind; vor allem *Die Verwandlung* nimmt bei Crumb und Mairowitz (wie auch bei Mahler) einen Raum ein. Lässt Mahler in seinem Biopic auch den Rabbi Löw und seinen Golem auftreten, so wirkt dies wie eine Reverenz an Crumb/Mairowitz, bei denen beide bereits vorkommen. Mahler macht daraus allerdings eine mehrseitige Vor-Geschichte: Rabbi Löw schafft im Jahr 1852 einen Golem namens Hermann Kafka (Kafkas Vater wurde 1852 geboren); diese benimmt sich rüde (ist ein Geschöpf, das »bald schimpft, schreit und wütet, kurz: lebt.«)⁵⁶ und erinnert dabei an von Kafka kolportierte Verhaltensweisen seines Vaters, wütende Drohungen und schlechte Manieren. 31 Jahre später schafft der Rabbi dann noch einen weiteren Golem aus einem beim Putzen gefundenen Lehm-Klümpchen, und dieser wegen knappen Materials sehr klein ausfallende Kerl ist dann der Held der folgenden Mahlerschen Biografie: Franz Kafka. Sein Weg in die eigene Lebensgeschichte hinein führt über einen Friedhof – und vor Spiegelbilder, die ihm Unbehagen bereiten.

Von klein auf leidet Franz unter zahllosen Ängsten, so fürchtet er sich schrecklich vor Spiegeln, *weil sie mich in einer meiner Meinung nach unver-*

⁵⁴ Mahler zu Herold im SNF-Interview, 2.6.2024.

⁵⁵ Robert Crumb, David Zane Mairowitz: *Introducing Kafka – Kafka for Beginners / Introducing Kafka* (1993), Cambridge 1994. Dt.: Robert Crumb, David Zane Mairowitz: *Kafka kurz und knapp*. Frankfurt a. M. 1995. (Daneben weitere Auflagen.)

⁵⁶ Mahler, Komplett Kafka, S. 10.

*meidlichen Hässlichkeit zeigten, die überdies nicht ganz wahrheitsgemäß abgespiegelt sein konnte, denn hätte ich wirklich so ausgesehen, hätte ich auch größeres Aufsehen erregen müssen.*⁵⁷

Mahler arbeitet wie der Rabbi mit vorgefundenem ›Material‹, hier und im Folgenden: Er zitiert Texte und Bilder, vor allem allerlei Selbstkommentare Kafkas. Die Auseinandersetzung Kafkas mit seinem Verleger Wolff anlässlich des Buchumschlags der Erstausgabe von *Die Verwandlung* gibt Anlass zu einer anderen Episode um ›Bilder‹; das von Wolff gewählte Umschlagsbild Ottomar Starkes (auf dem tatsächlich kein ›Insekt‹ zu sehen ist, sondern ein Mann vor einer Tür) wird als Bildzitat in die Geschichte einmontiert – ergänzt um einen Ausruf des dargestellten Mannes, »DAS NICHT, BITTE DAS NICHT!«,⁵⁸ der sich sowohl auf den an sich unsichtbaren Anlass seiner Verzweiflungsgeste als auch auf Kafkas Veto gegen ein ›Insekten‹-Bild beziehen lässt. Mehrere Seiten gelten auch der knapp skizzierten Geschichte um *Josefine, die Sängerin*; wie schon die zeichnerische Paraphrase zur *Verwandlung* enthält sie eine zitathafte Hommage an George Herriman – eine Variation über das Steinwurf-Motiv in »Krazy Kat«.⁵⁹

Phantastisch wie sie (mit der Golem-Episode) beginnt, endet die Geschichte in »Komplett Kafka« auch: In einer jenseitigen Welt (in der es, da sie sich irdischen Maßstäben entzieht, konsequent auch keine Seitenzahlen mehr gibt), treten Kafka und sein Vater versöhnt Hand in Hand auf, den Blick in die Weite der anderen Welt gerichtet. Konterkariert wird die skurrile Idylle durch eine anschließende Liste mit Namen und Todesdaten von Frauen aus Kafkas Lebensgeschichte samt Hinweisen darauf, dass viele dem Holocaust zum Opfer fielen.⁶⁰ Den Rahmen des Biopics bildet ein aus gezeichneten Porträts und Textzitaten eines realen Interviews arrangiertes Gespräch zwischen Max Brod und Georg Stadtler von 1968 über Kafka und seine Rezeption. Brod berührt – skeptisch – auch die Frage, ob sein Freund eine »Frohnatur« gewesen sei.⁶¹

Kafka für Boshaftie und *Komplett Kafka* zitieren Kafka nicht nur als Autor, sondern auch als Zeichner. Dazu bestand nach der Publikation eines umfangreichen Bandes mit reproduzierten Kafka-Zeichnungen 2019 auch mehr Anlass

⁵⁷ Mahler, *Komplett Kafka*, S. 16.

⁵⁸ Ebd., S. 44.

⁵⁹ Herriman wurde berühmt für seine vielen Variationen über die verliebte Krazy Kat und ihr Steine werfendes Liebesobjekt, die Maus Ignatz; zu einem solchen Steinwurf kommt es auch bei Mahler (*Komplett Kafka*, S. 102).

⁶⁰ Mahler, *Komplett Kafka*, S. 111.

⁶¹ Vgl. Max Brod im Gespräch (1968), Interview <https://www.youtube.com/watch?v=HLLoWh45jOA> (3.9.24).

denn je.⁶² Allerdings waren nicht wenige Zeichnungen Kafkas schon vorher bekannt. Mahlers Bildzitate auf der Basis von Kafka-Zeichnungen für die 2013 erschienenen Bücher konnten auf den publizierten Bilderfundus zurückgreifen. Eine besondere Vorliebe hat er für das bekannte Motiv des am Tisch sitzenden Mannes, das in *Komplett Kafka* und in *Kafka für Boshafte* allerlei Variationen erfährt. Auch der Mann an der Tafel, der sitzende Mann und der Mann am Gitter finden bei Mahler ihre Pendants, letzterer innerhalb der grafischen Paraphrase zum Hungerkünstler.

Besonderes Interesse verdienen mit Blick auf Mahler'sche Zeichnungen die zahlreichen strichmännchenartigen Gestalten Kafkas: Solche Figuren haben auf Zeichnungen, in Cartoons und Comics eine subkutan selbstreferenzielle Dimension; zeigen sie doch, woraus Zeichnungen bestehen: aus Strichen. In Strichmännchen konkretisiert sich bei Mahler nicht zuletzt das Konzept der ›lustige Figuren in verstörenden Zusammenhängen‹. So zeichnet er in *Komplett Kafka* Kafkas Tod, indem er ihn in einem ganz buchstäblichen Sinn zum Strich-Männchen werden lässt: von ihm übrig sind zwei parallele Linien und ein Kopf, mehr nicht.⁶³ Diesem Strich-Männchen bemerkenswert ähnlich sieht die erwähnte ›Mahler‹-Figur, die in der *Lachmaschine* in der »Hundehütte« liegt und an den Tod denkt; andere Variationen ähnlicher Figuren wecken vergleichbare Assoziationen. Zwei horizontale Striche: ein Kürzel für das Ende. Es sind komplexe Hintergründe, vor denen es sich der Comic so einfach machen kann.

Die verstärkte Aufmerksamkeit auf Comics und deren in jüngerer Zeit stärker ausdifferenziertes Selbstverständnis tragen, wie sich am Beispiel Mahler zeigt, zur vergleichenden Auseinandersetzung mit Comics und Graphic Novels, ihrer Produktion und Rezeption, ihren Themen und Verfahrensweisen bei – und zur Auseinandersetzung mit Literatur in einem breiten Spektrum zwischen Komplizenschaft und parodistischer Distanzierung. Tendenzen, den Comic als einen selbständigen Phänomenbereich zu verstehen, spielen dabei – wie etwa bei Mahler – eine zentrale Rolle; differenzierende Ansätze sind, etwa auch gegen-

62 Einige der erhalten gebliebenen Zeichnungen Kafkas wurden früh bekannt; Brod nutzte sie zur Umschlaggestaltung seiner Kafka-Ausgaben. 2002 wurde durch einen Band von Niels Bokhove und Marijke van Dorst ein erweitertes Korpus publiziert: ›Einmal ein großer Zeichner‹, Franz Kafka als beeldend Kunstenaar (2002, erweitert und revidiert 2003; dt.: Einmal ein großer Zeichner / Franz Kafka als bildender Künstler, 2006 und 2011). 2021 erschien ein noch größeres Korpus: Franz Kafka: Die Zeichnungen. Hg. v. Andreas Kilcher. Unter Mitarb. von Pavel Schmidt. Mit Essays von Judith Butler u. Andreas Kilcher. München 2021.

63 Mahler, *Komplett Kafka*, unpag. [S. 109].

über schlichten Subsummierungen des Comics unter den »Literatur«-Begriff, für eine entsprechende Wahrnehmung und Profilierung des Comics sehr ertragreich. Ergiebig können aber auch komplementäre Perspektiven sein, etwa anlässlich der Orientierung von literarischen Texten und Comics an gemeinsamen Strukturmerkmalen, ›Bildern‹, Metaphern. Kritische Positionierungen gegenüber ästhetischen Konventionen, normativen Theorien und unflexiblen Gattungsbegriffen gehören schon seit der Romantik zu den fruchtbarsten Impulsen literarischer und künstlerischer Arbeit; auch die Verulkung von Kunst-Philistern, von Banausen, Besserwissern und Ignoranten kann auf eine entsprechend lange Geschichte zurückblicken. Hier setzen neuere Comics und Graphic Novels fort, was literarische Texte schon früher betrieben haben. Vor allem in Texten mit komischen Figuren in verstörenden Geschichten finden die Geschichten Mahlers viele Anschlussstellen.

LYNN L. WOLFF

DRAWING ON AND DRAWING OUT HOLOCAUST TESTIMONY

Comics and Archives

In comics and graphic novels, visual and discursive modes of representation interact. While aesthetically complex, such works nevertheless may appear easy to understand, since they offer up multiple points of access for a broad public. As readership expands and as comics and graphic novels become an established field of scholarly inquiry, the medium of comics still struggles for recognition as an art form. Seen as a disposable product for popular consumption and disregarded, if not discounted, as a form of »low culture,« comics have not been archived and exhibited in the ways that other cultural products have.¹ This has been changing, however, evidenced in initiatives by both individuals and institutions.² The digital age presents new avenues for connecting dispersed collections and for creating collaborations between libraries and museums, institu-

- 1 Focusing on the material aspect of the medium with regard to archival practices, comics librarian Randall W. Scott writes, »Part of the reason that comics are not collected must be the inconvenience of the format. They are fragile, they are printed on bad paper, and if you want to read newspaper strips efficiently you have to clip them out or photocopy them.« Randall W. Scott, *Comics Librarianship. A Handbook*. Jefferson, North Carolina 1990, 15. The works examined in this article – not comic strips or comic books, but graphic narratives of higher quality production value – have smaller print runs than pop culture products, but they are nevertheless intended for a broader readership and are produced in more accessible formats than artists' books.
- 2 Many private collections formed the starting point for institutional archives. This was the case at my home institution: Michigan State University Libraries' Special Collections houses the world's largest, publicly available collection of international comic art, a rich resource of comics, graphic novels, and comics scholarship that started from the purchase of one individual's collection. <https://lib.msu.edu/murray-hong-spc/comicart> This institutional resource is at the heart of a thriving comics studies ecosystem that has been an important catalyst for my own work and the work of colleagues across multiple departments who teach and research in the fields of comics studies and visual studies more broadly. For additional background on the connections between private collections and institutional archives, see Margaret Galvan, »Archive.« *Keywords for Comics Studies*. Edited by Ramzi Fawaz, Shelley Streeby, and Deborah Elizabeth Whaley. New York 2021. 24–27; and *Comics & Archive*. Edited by Felix Giesa and Anna Stemmann. Berlin 2021.

tional archives and private collectors. On the perhaps not too distant horizon, one could imagine ways to create an overarching interconnected digital archive of global graphic narratives with the goal of making collections more accessible to multiple users, from members of the general public to researchers in a variety of fields. Here, libraries and museums serve as role models for the way they create spaces where a diverse public benefits from multisensory learning. This article positions itself in an interim phase of this development, taking stock of existing projects as a way to explore future possibilities.

Although comics have not been a focal point of the materials collected by the Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), the archive has shown an openness and commitment to taking comics seriously. In addition to collecting comic adaptations of literary works, comics have also been featured in both the exhibition and research activities of the archive. In the 2017 catalogue of the Literaturmuseum der Moderne's exhibit *Die Familie, ein Archiv*, Andreas Platthaus, feuilleton editor of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* as well as longstanding advocate and astute analyst of comics, offers a sweeping history of the medium. Playing on the central idea of the exhibit – the interconnectedness of family, literature, and the archive – Platthaus makes the strong case for comics as a legitimate child of literature (»ein legitimes Kind der Literatur«) due to the power of their narrative form.³ As the keynote speaker of the 2024 DLA conference »Comic & Graphic Novel: Erzählen in Bildern,« Platthaus provided examples of the power of the images in comics to declare with more urgency the need for the DLA to define a collection strategy that expands the past practice of focusing on literary adaptations of classic works.⁴ Rather than aiming at breadth, I would suggest a collection strategy that focuses on depth, selecting works that display visual and narrative complexity, offer thematic and theoretical connections to archival practices, and present possibilities for networked connections with other archives.

The starting point for the 2024 conference forcefully asserted that comics warrant archiving, thereby signaling a promising development for the scholarly study of this medium. Such a shift in the practice of archiving comics, should be seen alongside the expanding notion of what comics are: moving beyond the association with superheroes or »funny pages« to longform single-author publications on serious themes, there is now the broader understanding of comics as

3 Andreas Platthaus, »Auf dem Weg zur Veronkelung. Vermeidung und Notwendigkeit von Familienstrukturen im Comic.« *Die Familie. Ein Archiv*. Edited by Ellen Strittmatter. Marbach am Neckar 2017. 40–53, here 40.

4 Platthaus noted the DLA's holdings of about 600 works from the 130 years of comics history, most of which are comic adaptations of literary works.

a medium, a complex form of sequential narration told through the combination of text and image, as defined by Scott McCloud.⁵ Similar to this parallel development – increased attention to the question of archiving comics, alongside the expanding notion of what comics are – I would like to suggest another connection, namely the new attention to drawings as a form of visual testimony to the Holocaust⁶ and the way graphic narratives can expand our understanding of Holocaust literature. In the following, to explore the connection between comics and archives, within the framework of considering how institutions might archive comics, I will highlight graphic narratives, graphic memoirs specifically, from the German and American cultural contexts that engage with memories of the Holocaust, as they are recorded and recounted in a variety of forms, such as handwritten and typed accounts or audio-video interviews. In drawing on and drawing out archival sources, Holocaust testimonies in particular, many of these works become familial archives with broader implications. Beyond such works that are rooted in individual family histories, there are works that explore the history of a collective and have both a pedagogical dimension and an archival connection.⁷ All these works raise questions about archiving comics: What would it mean to not only archive the text and images of published works but to also find ways to digitally connect to the archival material the artists used to create the works. That is, how would it help an analysis of these published works, if we had the »Vorlagen« – the sketches, outlines, and other material used in the creation of these works? Looking at digital archives and exhibitions of graphic narratives can provide some answers to these questions and ideas for possible futures for interconnected comics archives as well as ways to further exhibit and make such works more widely accessible.

⁵ Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York 1993.

⁶ Some of the major contributions that argue for the historical and aesthetic significance of graphic narratives include Hillary L. Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form* (2016); *Shoah et Bande Dessinée*, the catalogue from the 2017 exhibit at the Mémorial de la Shoah in Paris; Jörn Wendland, *Das Lager von Bild zu Bild. Narrative Bildserien von Häftlingen aus NS-Zwangslagern* (2017); *Beyond MAUS. The Legacy of Holocaust Comics*, edited by Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn, and Markus Streb (2021); and Rachel E. Perry, »Not by Words Alone. Early Holocaust Graphic Narrative as a 'Minor Art.'« *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, vol. 16, no. 1 (2023), 131–157.

⁷ See for example the graphic history *Oberbrechen. A German Village Confronts its Nazi Past*. Stefanie Fischer, Kim Wünschmann, and illustrated by Liz Clarke. Oxford 2024. The book is intended to not only tell a microhistory of the Holocaust but to also show readers how history is written. To this end, it contains original primary sources, which are translated into English.

Comics as Archives

Alongside the specific practical questions around archiving comics and graphic novels, one can also consider how such works deal with archives in a practical sense as well as how they deal with the notion of the archive more broadly. That is, how such works employ, thematize, and visualize archival research and archival sources.⁸ There are several examples in the contemporary context, and from the German context specifically, I would highlight Birgit Weyhe's *Im Himmel ist Jahrmarkt* (2013), Nora Krug's *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (2018), and Bianca Schaalburg's *Der Duft der Kiefern. Meine Familie und ihre Geheimnisse* (2020).⁹ In these autobiographical texts, the narrators both show and tell their archival work, and the resulting books can be seen as attempts to create an individual archive of their families' histories. All three artists are investigating the experiences of their family members during the Second World War, focusing in particular on the possibility that their relatives were actively involved in the perpetration of the Holocaust. By placing an emphasis on their grandparents and, by extension, their grandparents' generation, these three artists, as members of the »third generation«, are exploring the historical, cultural, and material legacies of National Socialism for German society. In researching, reconstructing, and reimagining both the transmission and repression of familial memories, these artists – Weyhe, Krug, and Schaalburg – connect their personal stories to larger political histories. In illustrating collective memory, these graphic narratives in turn become documents of cultural memory that make further engagement with German memory culture possible.¹⁰

- 8 One could draw fruitful parallels here to both literary works and films. For a rich study of such examples, see Dora Osborne, *What Remains? The Post-Holocaust Archive in German Memory Culture*. Rochester 2020.
- 9 For an elaboration on this argument, see Lynn L. Wolff, »The Book as Archive. Metaphors of Memory in Contemporary Graphic Memoir by Birgit Weyhe, Nora Krug, and Bianca Schaalburg.« *Gegenwartsliteratur* 23 (2023), 133–163. Nora Krug's *Heimat* straddles the German American context, as German and English language versions were published simultaneously. Even though Krug chose to write the work in her second language – American English – before rewriting it in her native language of German, the works could be viewed as »concurrent originals«. See Lynn L. Wolff, »Self-Translation in Nora Krug's Transcultural Graphic Memoir Belonging / *Heimat*.« *Comparative Aspects in Comics Studies. Translation, Localisation, Imitation, and Adaptation*. Edited by Juliane Blank, Stephan Packard, and Christian A. Bachmann. Berlin 2025. 25–44, here 31.
- 10 See Jan Assmann, »Communicative and Cultural Memory.« *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning. Berlin/New York 2008.

Graphic narratives that engage with archives and that can also be seen as personal archives exist in the American context as well, but in contrast to the above examples from the German context, these works both draw on and draw out testimony to explore stories of survival and the after-effects of the Holocaust on subsequent generations. Martin Lemelman's *Mendel's Daughter* (2006) tells the story of his mother's survival, based on her testimony, which Lemelman integrates verbally and visually in drawn reproductions of both photographs and the video cassettes on which he recorded his interviews with her in 1989 (see figure 1). Amy Kurzweil's *Flying Couch* (2016) and Solomon J. Brager's *Heavyweight. A Family Story of the Holocaust, Empire, and Memory* (2024) similarly integrate the testimony their relatives gave. In the case of Kurzweil's grandmother, this is her oral testimony, recorded and archived by the Voice/Vision Holocaust Survivor Oral History Archive at the University of Michigan in 1994, as well as a typed documentation of her interview¹¹ (see figure 2). In the case of Brager's great-grandmother, her testimony was recorded and archived by the University of Southern California's Shoah Foundation Visual History Archive in 1996¹² (see figure 3), and one of her granddaughters interviewed her on audio cassettes as well.

These graphic narratives draw on materials held in institutional archives as well as materials from familial archives, including official documents and individual accounts as well as personal ephemera, like letters and photographs. Following a logic of collecting and ordering centered around a person and including materials they created as well as materials created about them, these authors in turn create not only a graphic narrative but an archive with which they are able to construct and deconstruct familial narratives while interrogating how these narratives intersect with larger histories. In this way, these contemporary graphic narratives illustrate Sara Callahan's observation that the »archival turn« in contemporary art is indeed »still turning.«¹³ Or, in the words of Dora Osborne, »The archive has become a dominant trope for thinking about the mediation and representation of the past – in other words, for memory.«¹⁴ In all these graphic narratives, from both German and American contexts, we see how

¹¹ Lily Fenster – November 8 & 10, 1994. <https://holocaust.umd.umich.edu/fenster/> Accessed 15 January 2025.

¹² Ilse Halpert, Interview 11603. Interview by Joan Benbasat. Visual History Archive, USC Shoah Foundation, 30 January 1996. <https://vha-usc-edu.proxy1.cl.msu.edu/testimony/11603>. Accessed 15 January 2025.

¹³ Sara Callahan, »When the Dust Has Settled. What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning?« *Art Journal* 83.1 (2024), 74–88. <https://doi.org/10.1080/00043249.2024.2317690>

¹⁴ Osborne, *What Remains?*, 19.



Figure 1: Drawing on and drawing out video testimony in Gusta and Martin Lemelman's *Mendel's Daughter* (2006), p. 5

the archive is more than a trope – it is a source and resource – and we see how the work becomes a new archive of family history.

One further example from the American context is worth highlighting in more detail: Ari Richter's *Never Again Will I Visit Auschwitz* (2024). Richter's work departs from the above examples insofar as he does not draw on materials held at institutional archives. Rather, he uses documents from his own familial archive, starting with the materials written and collected by both of his grandfathers, whom he describes as »amateur family historians.«¹⁵ In his graphic memoir, Richter tells the story of four generations of his family, from pre-war

¹⁵ Ari Richter, *Never Again Will I Visit Auschwitz. A Graphic Family Memoir of Trauma & Inheritance*. Seattle 2024, 35.

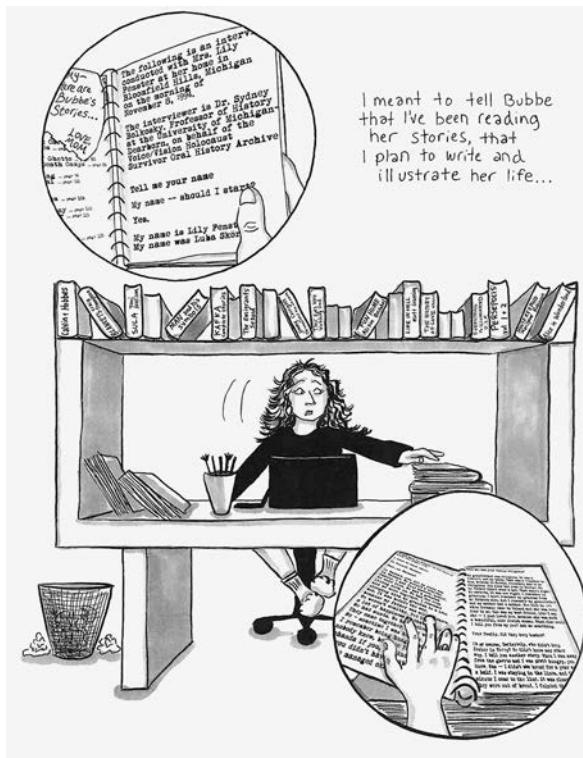


Figure 2: Drawing on and drawing out testimony
in Amy Kurzweil's *Flying Couch* (2016), p. 50

Germany to the current moment of rising antisemitism in the United States. This is both Richter's own story of growing up in Florida and a story of Jewish American assimilation, and it provides a larger history of Jewish persecution during the Holocaust, seen through his family's stories: while some members of his family were able to escape the Holocaust, the majority perished. Richter describes his work as an »intergenerational collaboration«, as opposed to an illustration of others' stories, and this collaboration across time is accentuated through the different styles of visual storytelling that vary depending on the source material for each story.¹⁶ Yet, there is a consistent sense of visual depth to the pages due to the mode of creation: most of the images in the work were cre-

¹⁶ Ari Richter, virtual book discussion, Leo Baeck Institute, 27 March 2025.



Figure 3: Pointing to archival absences
in Solomon J. Brager's *Heavyweight* (2024), p. 9

ated digitally with multiple layers. Such digital files may lend themselves to easier access by scholars interested in examining the genesis and development of the text.

As indicated in the subtitle, *A Graphic Family Memoir of Trauma & Inheritance*, this work explores issues of inheritance – both scientific (the idea from epigenetics that trauma is inscribed and transmitted genetically) and cultural (the example of collecting and hoarding as a trauma response, of which there are many examples in Richter's family). Once others find out about his »family research project,« aunts, uncles, and cousins are eager to send him what they have.



Figure 4: *Drowning in ephemera*
in Ari Richter's *Never Again Will I Visit Auschwitz* (2024), p. 55

While »drowning in ephemera,« as Richter describes and depicts it, these materials in fact make it possible for him to create this work.¹⁷ (see figure 4) As he recounts it, had his family members not saved so much stuff and written down everything they went through, he would not have been able to do the necessary research to tell their stories in the form of graphic literature. The drive to research, to comb through first-person documents, turned him into a »keeper of trauma,« and since the publication of the work, he has entrusted many of these

¹⁷ Richter, *Never Again*, 55.

materials to other institutions, including the United States Holocaust Memorial Museum, the Jewish Museum Berlin, the Leo Baeck Institute, and the Florida Holocaust Museum.¹⁸ This interesting reversal of the location of documentary materials is also what opens up the work to potential archival interconnections.

Digital Archives and Exhibiting Comics

In the examples above, graphic narratives by members of generations born after the Holocaust not only draw on and draw out Holocaust testimony, but they also testify to the legacy of Art Spiegelman's *Maus*, the groundbreaking autobiographical comic about growing up as a child of Holocaust survivors. The foundation of this work was formed by Spiegelman's interviews with his father and his own research into the Holocaust, both the history and visual representation of the Holocaust. In an assessment of this exemplary artistic documentation of the complicated relationship between Holocaust survivors and their children, Platthaus emphasizes Spiegelman's development from the original three-page short comic to the nearly three-hundred-page work, »um alles zu erzählen, was ihm an der Geschichte seiner Eltern wichtig war.«¹⁹ *Maus*, of course, does not tell everything, nor can it, and the publication of *MetaMaus* (2011),²⁰ is further evidence of how narratives of the Holocaust and graphic narratives more broadly resist closure, in the sense of a finite or contained narrative, which will be explored in more detail below. »Closure« is also comics theorist and comics artist Scott McCloud's key concept to capture how readers observe the parts of a comic while perceiving the whole. According to McCloud, this cognitive process allows readers to connect separate moments »and mentally construct a continuous, unified reality.«²¹ There is some irony in the term »closure«, since it is intended to refer to the proclaimed power of comics to open up to multiple interpretations.²²

¹⁸ Richter, virtual book discussion.

¹⁹ Platthaus, »Auf dem Weg zur Veronkelung,« 48.

²⁰ *MetaMaus* (2011) is a collection of extensive interviews that comics scholar Hillary L. Chute conducted with Art Spiegelman over several years, revolving around three key questions: Why the Holocaust? Why Mice? Why Comics?

²¹ McCloud, *Understanding Comics*, 67.

²² Hillary L. Chute also emphasizes the capaciousness of the comics medium. With reference to Roland Barthes, she states, »Writing in 1970, before any critical appreciation of comics in the U.S. academy, Barthes identifies comics as a form that opens up the field of meaning through its dual inscription and mobilization of time.« Hillary Chute, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cam-

Both *Maus* and *MetaMaus* are relevant here with regard to questions of archiving and exhibiting comics. As Elisabeth R. Friedman writes, »In documenting the process of representing *Maus*, *MetaMaus* invites a rethinking of what counts as an archive, and, by extension, what counts as history.«²³ Friedman provides a detailed account of these two works alongside a discussion of the exhibition »The Road to *Maus*« from the early 1990s that presented Spiegelman's artistic process and the CD-ROM *The Complete Maus* that was then expanded as the DVD included in *MetaMaus*. Friedman not only sheds light on Spiegelman's »fantasy of an unlimited archive« that would collect everything related to the creation of *Maus*, but she also points to the technological limitations and potential for obsolescence of these digital formats.²⁴ The DVD that accompanies the print publication of *MetaMaus* is physically embedded in the cover of the book and holds Spiegelman's sketches and the recordings of his conversations with his father, as well as other source material. While the book *MetaMaus* together with the DVD component may offer a model of a combined analog-digital method of archiving of comics, the technical volatility and history of certain media raise serious questions of how archives might collect, preserve, and present such materials.²⁵

Concerns for archiving comics do not only arise after a work has been published, but rather such considerations can also coincide with and inform the creation of works, as in the case of the large-scale project »Narrative Art &

bridge 2016, 24. On »closure« as a counterintuitive term, cf. Astrid Böger. »Life Writing.« *Handbook of Comics and Graphic Narratives*. Edited by Sebastian Domsch, Dan Hassler-Forest, and Dirk Vanderbeke. Berlin/Boston 2022. 201–218, here 204.

²³ Elisabeth R. Friedman, »Spiegelman's Magic Box: *MetaMaus* and the Archive of Representation.« *Studies in Comics*, vol. 3, no. 2 (2012), 275–291, here 277.

²⁴ *Ibid.*, 285–286.

²⁵ The digital and online presentation of German-Jewish artist Charlotte Salomon's *Leben? Oder Theater?* – a tour-de-force combination of image, music, and text – presents a further case study for such archival considerations of graphic narratives. Similar to the attempts to digitally archive and document Spiegelman's creative process and the layers of his work, the Jewish Historical Museum of Amsterdam, which holds Salomon's works, published her oeuvre on CD ROM and also made it available online as a way to present both her paintings and the transparent overlays she used. See Charlotte Salomon, *The Complete Collection*. Amsterdam 2002 and <https://charlotte.jck.nl/> On the affordances of the digital format for scholarly engagement with Salomon's work, Friedman writes, »Due to preservation concerns, this technology is one of the few ways researchers can view the entire work *Life?* or *Theater?*, including the relationship of the transparencies to the gouaches.« Elisabeth R. Friedman, »The Virtual Archive and the Missing Trace. Charlotte Salomon on CD ROM.« *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, vol. 12 (2008), 1–7, here 1.

Visual Storytelling in Holocaust & Human Rights Education,«²⁶ led by Charlotte Schallié at the University of Victoria (see figure 5). This project has already yielded significant publications and pedagogical initiatives, while also documenting and exhibiting the creative process of co-witnessing in a way that can serve as an inspiration for archival institutions. Here I will highlight the research project's first publication, *But I Live. Three Stories of Child Survivors of the Holocaust* (2022), for this work offers further ways to think about the connections between comics and archives and how comics can serve as archives. This book, a collection of co-created visual stories of child Holocaust survivors, brings together the present and the past, memory and history, and it encapsulates the larger archival project, from which artists, survivors, scholars, and students can draw both knowledge and inspiration. As stated in the afterword, »These illustrated stories are a physical, graphic medium of embodying old memories conveyed and captured through drawing in the present, and as such, they create a new archive for future readers to consult that go beyond the collections created by perpetrators; they also gesture towards the countless silent voices and memories already gone.«²⁷ In this way, the volume contributes to discussions of gaps in the archive: how any archive is always inherently fragmentary, and how in every archive there is an interplay between presence and absence. In a further sense, and this is most relevant to the present discussion of comics and archives, the project follows an impulse of self-documentation and archiving, »Through the support of libraries and archives, the work surrounding this project (drafts of drawings, film, and audio files) will be preserved at the University of Victoria Libraries for future researchers to consult.«²⁸ The concluding sentiment expressed in the afterword – »The stories of the survivors, however, *live on* through this publication.«²⁹ – could be applied to all the graphic memoirs I have considered in this article, illustrating how graphic nar-

26 The project website <https://visualnarratives.org/>, which grew out of the original project <https://holocaustgraphicnovels.uvic.ca/index.html>, can be considered a digital archive: It documents the origins and development of the project and its global reach beyond the Holocaust, and it also provides extensive educational resources for continued scholarly and pedagogical engagement.

27 Charlotte Schallié, Matt Huculak, Ilona Shulman Spaar, and Jan Erik Dubbelman, »Afterword,« *But I Live. Three Stories of Child Survivors of the Holocaust*. Edited by Charlotte Schallié. Miriam Libicki and David Schaffer, Gilad Seliktar and Nico and Rolf Kamp, Barbara Yelin and Emmie Arbel. Toronto/Buffalo/London 2022. 183–186, here 184–185.

28 *Ibid.* 185.

29 *Ibid.* 185, my emphasis.



Figure 5: Archiving online in the collaborative project
Narrative Art & Visual Storytelling in Holocaust & Human Rights Education,
www.visualnarratives.org

ratives open a new phase in the »era of the witness.«³⁰ The stories, experiences, and memories of survivors shared in audio and video testimony, not only live on but gain new life when they are recounted and remediated in a visual forms. A further illustration of how the collection of stories can serve as an archive and how these testimonies live on is Barbara Yelin's continued engagement with child Holocaust survivor Emmie Arbel. Initially paired up as part of Schallie's project, Yelin and Arbel continued their conversations after the publication of the collection *But I Live*, and their collaboration culminated in a second, much more extensive volume *Emmie Arbel. Die Farbe der Erinnerung* (2023), which embeds Arbel's testimony into an expanded telling of her life story.³¹ This work, as in all the graphic narratives of this project, exemplifies how testimony is embodied in the visual representation of the person speaking and how the power of bearing witness is intensified in the dynamic reading process that occurs.

³⁰ Annette Wieviorka, *The Era of the Witness*. Transl. Jared Stark. Ithaca and London 2006 [1998].

³¹ Reminiscent of Platthaus' observation that Spiegelman expanded his original three-page version of *Maus* to a two-volume, three-hundred-page book, Yelin's original forty-page contribution to the collection *But I Live* quadrupled in size in the stand-alone volume *Emmie Arbel. Die Farbe der Erinnerung*.

Conclusion: Against Closure

A decade ago, Marianne Hirsch described an interconnected and global vision for the future of memory studies. In the final chapter of her book *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, she wrote, »I believe that such an emphasis on connective histories maps a future of memory studies beyond discrete historical events like the Holocaust, to transnational interconnections and intersections in a global space of remembrance.«³² The abovementioned graphic narratives – from the large scale project »Narrative Art & Visual Storytelling in Holocaust & Human Rights Education« to the more intimate graphic memoir *Heavyweight* – illustrate Hirsch's vision, especially the broader global context in which to understand the Holocaust. There is great potential in the power of digital archives to make further connections possible. To this end, I would like to suggest one way to do this, the inspiration for which comes from the collaborative project between the Deutsches Literaturarchiv Marbach and the Literarisches Colloquium Berlin, namely the »Hörräume« (audio/listening rooms) that present original texts alongside archival recordings and images, curated around specific themes and hosted under the online portal <https://www.dichterlesen.net/raeume/>. Using a similar format to the »Hörräume,« one could create virtual »Schauräume« (viewing rooms) that highlight the archival materials and materiality of the comics medium: In the case of the graphic memoirs highlighted in this article, it could be the Holocaust testimonies both in written form and audiovisual formats that the artists draw on and draw out. In her analysis of the »Hörraum« *Unterhaltungen Deutscher Eingewanderten*, curated by Marica Bodrožić and Deniz Utlu, Claudia Breger sees in such a platform the possibility of »non-closure«.³³ Breger is not using McCloud's concept of closure, but her argument is certainly in the spirit of the critical comics studies discourse. Taking seriously the challenge Breger articulates of »reassembling the major archives of German literature and German literary studies with the wealth of materials, the multivectoral flows of tradition, and the synesthetic affordances,«³⁴ but also expanding the challenge to include

³² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York 2012, 247.

³³ Claudia Breger, »Mobilizing the Archive. Marica Bodrožić and Deniz Utlu's *Unterhaltungen Deutscher Eingewanderten*.« *Germany from the Outside. Rethinking German Cultural History in an Age of Displacement*. Edited by Laurie Johnson. New York 2022. 237–259, here 256.

³⁴ Ibid.

graphic narratives and visual forms of storytelling, the idea of a virtual »Schauraum« could also serve as one way to archive comics, driven by the vision to create a digital form that documents aspects of the creative process and enables further engagement with the medium not only by specialized scholars and educators, but also by other artists and beyond to the general reading public.

In his review of Noah Shenker's book *Reframing Holocaust Testimony*, Gary Weissman emphasizes the need to attend to »image, voice, and embodiment« of Holocaust testimonies, noting shortcomings of scholarship that is unable to capture this. He states, »One looks forward to a time when scholarship containing playable video segments will be the norm, as it will require such a multimodal approach to address the video-recorded recounting of Holocaust survivors in all their specificity.³⁵ I share Weissman's sentiment, and I see possibilities in digital platforms, like the DLA/LCB collaborative »Hörraum«, that would allow one to watch and listen to the testimonies alongside the acts of close reading and looking that graphic narratives demand. Such a curated digital portal that connects to other archives can help readers and scholars more appropriately engage with multimodal texts in a multimodal approach.

The multiple voices and points of view presented in graphic narratives open up new ways to consider among others: how memories are given shape in word and image, how experiences are transmitted across generations, and how storytelling is a collective act. While graphic narratives that draw on and draw out Holocaust testimony are bound to a historical reality, they also show and foster the power of imagination and creation, inscribing a further level of reflection into the reading process. Claire Gorrara argues in a similar vein in her analyses of graphic novels of the third generation. She states, »This disparate array of materials enables the graphic novelist to bring together historical information and subjective evaluation, constructing an engagement with the past that differs from the evidentiary perspective of the historian.³⁶ She also highlights how such works »weave these memory processes into the very fabric of the narrative.³⁷ The emphasis placed on individual experience productively challenges traditional forms of historiography by allowing for an empathetic access to the

³⁵ Gary Weissman, »Noah Shenker, *Reframing Holocaust Testimony*.« *American Literary History Online Review*, Series XIII (2017), 1–4, here 4.

³⁶ Claire Gorrara, »Recrafting the Past. Graphic Novels, the Third Generation, and Twenty-First Century Representations of the Holocaust.« *The Palgrave Handbook of Holocaust Literature and Culture*. Edited by Victoria Aarons and Phyllis Lassner, Cham, Switzerland 2020, 575–592, here 577.

³⁷ Ibid.

past. Comics and graphic narratives need to be taken seriously as a form of critical historiography, insofar as they both show and reflect on the reconstruction of the past and the writing of history.³⁸ Exploring ways of archiving comics and graphic novels is an important step in this direction.³⁹

³⁸ Here I am building on my past research that explored the fundamental and sustained tension between literature and historiography, as well as how memory and trauma – experiences that challenge discursive modes of representation – can be captured in new forms. See Lynn L. Wolff, W.G. Sebald's Hybrid Poetics. Literature as Historiography. Berlin/Boston 2014.

³⁹ All images reproduced with the kind permission of the artists: Martin Lemelman, Amy Kurzweil, Ari Richter, and Solomon J. Brager.

ANDREAS STUHLMANN

VORÜBERLEGUNGEN ZU EINER
INTEGRATIVEN SAMMLUNGSSTRATEGIE DES DLA
FÜR COMICS UND GRAPHIC NOVELS

I.

Beginnen wir atmosphärisch, an einem sonnigen Spätnachmittag im Herbst 2023. Auf der Hamburger Fleetinsel, in jenem Künstler*innen-Quartier mit seinem imposanten Ensemble von ehemaligen Kaispeichern und Kontoren im Alsterfleet auf halbem Weg vom Rathaus zur Elbe, herrscht konzentrierte Geschäftigkeit. In wenigen Stunden beginnt mit der Vernissage der ersten Ausstellung das Hamburger Comic Festival, noch aber werden ein letztes Mal Blickachsen vermessen, Rahmen mit feingesuchten Bildern und großformatige Kohlezeichnungen an den Wänden noch einmal justiert, der Elektronik-Soundkünstler Felix Kubin ist beim Soundcheck, der Comicbuchladen *Strips & Stories*¹ bestückt den Büchertisch, das Team des Verlages Reproduct wuchtet Kisten mit Vorzugausgaben von Anke Feuchtenbergers neuer, am Abend vorgestellten Graphic Novel *Genossin Kuckuck* in den Ausstellungssaal. Feuchtenberger selbst testet noch einmal die Standfestigkeit der zur Ausstellung gehörenden Installationen, der Vitrinen und jener gigantischen Teekanne aus Gips, die in ihrem Buch ein zentrales »evocative object« ist. Die ersten Gäste sind schon da, Comiczeichner*innen Rutu Modan und Yirmi Pinkus aus Israel, aus Hamburg Birgit Weyhe, Jul Gordon, Martin tom Dieck, Sascha Hommer und Markus Huber. Die Schriftsteller*innen Katrin de Vries und Georg Klein begrüßen alte Freunde. Aus Finnland und Japan, aus New York und Paris haben Freund*innen und Kolleg*innen Grüße und Beiträge zu einer Festschrift geschickt. Aus Brüssel, Bologna und Boston haben sich Galerist*innen, Verleger*innen und Sammler*innen angesagt. Aus Polen, Österreich, Kanada und Schweden, aus Frankfurt und Berlin sind Comic-Forscher*innen gekommen, um am nächsten Morgen Symposium zu Feuchtenbergers Oeuvre zu halten. In den tiefen Kellern unter der Galerie Westwerk wird ein sicherer Platz für eine schwere Goldmünze

¹ David Basler, Helena Baumeister, Wiebke Bolduan, Kathrin Klingner und Birgit Weyhe, *Strips und Stories*, in: *Strapazin 153 (Comicshops)*, 2023, S. 36–43.

gefunden, denn am nächsten Vormittag will der Hamburger Kultursenator Anke Feuchtenberger mit der Biermann-Ratjen-Medaille überraschen, der wichtigsten Kulturauszeichnung der Freien und Hansestadt. Viele stehen vor der schweren Flügeltür der ehemaligen Papierfabrik, rauchen, der erste Wein wird geöffnet, die Gespräche, die jetzt beginnen, werden die kommende drei Tage nicht abreissen. Eine Redakteurin des Deutschlandfunks sammelt O-Töne. Feuchtenbergers multimediale Lesung aus dem neuen Buch, eigentlich eine Lecture Performance, endet in tosendem Applaus. Kurz nach Mitternacht ist die Tanzfläche noch gedrängt voll, viele sind auch in kleinen Grüppchen weitergezogen in umliegende Bars und Restaurants. Im Rückblick wird es eine Sternstunde der Comic-Kultur gewesen sein, jenes eigenständigen, hochlebendigen Biotops zwischen Hochkultur und Szene, Avantgarde und Mainstream, Literatur und bildender Kunst, das intersektional und inklusiv funktioniert – denn der Comic ist immer schon transmedial, performativ und interaktiv.

2.

In den frühen 1990er-Jahren, so beobachtete damals Peter Schjeldahl, der legendaäre Kunstkritiker des *New Yorker*, hätten Graphic Novels begonnen, in den Bücherregalen der Generation zwischen 15 und 30 Jahren jene Lyrikbände zu verdrängen, die für ältere Generationen noch identitätsstiftend gewirkt und als symbolisches Kapital und Statussymbol im Feld der Kultur gedient hätten.² Er sieht in Graphic Novels eine Form der Avantgardebildung im Comic und befürchtet für das bisher so egalitäre Medium einen Trend zu einem allen Avantgarden eigenen »Kult der Kompliziertheit«.³ Doch irrte Schjeldahl sich. Nicht ein Kult war entstanden, sondern eine lebendige Kultur entwickelte sich weiter. Ja, die sogenannte Graphic Novel erschließt dem Comic neue Leser*innen-schichten, eröffnet Zugänge zu Bibliotheken, Museen, Preisen und Stipendien, zu Universitäten, Verlagen der »Hochliteratur«, zu Archiven, aber sie ist fest verwurzelt im Humus eines gewachsenen Biotops, teils in Nische, teils im »Underground«, und hat kein Interesse, den »schmutzigen« Comic hinter sich zu lassen, um in der Hochkultur anzukommen. In einem Essay für den Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung *Mutanten* hat Christian Gasser 1999 die Genesis

² Peter Schjeldahl, Words and Pictures: Graphic Novels Come of Age, in: *New Yorker*, 17. Oktober 2005, S. 162–168, hier 162.

³ Ebd.

der neuen deutschen Comic-Kultur in den 1990er Jahren beschrieben.⁴ Ohne das Aufblühen einer (ersten) Avantgarde-Bewegung, so seine These, hätte sich diese Kultur nicht so ausgebildet. Sie entsteht nach der Wende aus dem Zusammentreffen westdeutscher Künstler wie Martin tom Dieck, Hendrik Dorgathen oder Markus Huber mit den Bildwelten aus dem Osten Deutschlands, denn ausgerechnet der Osten Berlins war innerhalb weniger Jahre zur Hochburg der deutschen Comic-Avantgarde avanciert mit Gruppen wie *Renate* (um Atak und Christian Huth) oder der *Produktionsgenossenschaft Glühende Zukunft* (um Anke Feuchtenberger und Henning Wagenbreth). Dabei unterscheidet er drei Ebenen dieser Kultur: Das Entstehen einer anderen Ästhetik, einer neuen Haltung und von eigenständigen Praktiken. Die beteiligten Comic-Autor*innen unterwarfen die Bildsprache der Comics eigenwilligen, den Rahmen des Ge-wohnten sprengenden Transformationen, sie ließen sich von Malerei, Multi-media-Kunst, Video, Popmusik oder Werbung inspirieren und versuchten Techniken wie Cut-Up und Collage mit neuen Trends wie dem Sampling und Recycling, Remixen und Scratchen zu kombinieren. »Ihre Radikalität«, so Gasser, wurde schnell auch über die Grenzen Deutschlands hinaus bewundert, »ihre Visionen waren stilprägend.«⁵ Ihre neue Haltung gegenüber dem kulturellen Es-tablishment beschreibt Gasser als »unbeirrbar und unverfroren, selbstsicher und selbstironisch«⁶ und so eroberte diese neue Kultur nicht nur die Verlage und etablierte Magazine wie *Strapazin*, sondern schuf sich neue Plattformen, wie zum Beispiel das Zine *Orang* und gründete Festivals, Kollektive und Galerien.

3.

Nun ist der Comic also auch in Marbach angekommen und das Deutsche Lite-raturarchiv (DLA) öffnet ihm seine heiligen Hallen. Was spektakulär und für manche Ohren vielleicht noch immer wie eine Zumutung klingt, ist allerdings im DLA längst Alltag, denn es begleitet schon lange die große Tradition des Er-zählens in Bildern. In Bibliothek und Archiv gibt es unterschiedliche historische Bildergeschichten u. a. eine von Rainer Maria Rilke gezeichnete Kinderge-

4 Christian Gasser, Mutantenkosmos. Von Mickey Mouse zu Explomaus, in: Mutanten: Die deutschsprachige Comic-Avantgarde der 90er Jahre, hg. v. Christian Gasser, Berlin 1999, S. 5–18.

5 Sabine Witkowski, Christian Gasser, Hendrik Dorgathen, Vorwort: Einleitung der Ku-ratoren, in: Mutanten: Die deutschsprachige Comic-Avantgarde der 90er Jahre, hg. v. Christian Gasser, Berlin 1999, S. 4.

6 Christian Gasser, Mutantenkosmos, S. 10.

schichte, oder Wilhelm Buschs *Fliegende Blätter*, Bilderbögen, des 19. Jahrhunderts oder Illustrationen zu literarischen Texten aus wenigstens drei Jahrhunderten, teils von bedeutenden Illustrator*innen, teils von den Autor*innen selbst. Dazu kommen Bilder von Autor*innen, die zugleich als Maler*innen oder Zeichner*innen begabt waren, wie etwa Kafka, F. W. Bernstein oder Wolfgang Herrndorf. Schaut man noch auf diejenigen jüngst erworbenen Nachlässe von Autor*innen, die in ihrem Werk einen starken visuellen Anteil haben, wie etwa Ror Wolf oder Franz Mon, so fügt sich der Comic harmonisch in eine größere Entwicklung ein, Literatur, vor allem die der Avantgarde, weniger »monomedial« allein vom Buch her zu betrachten. Im Bestand der Bibliothek hier sind bereits rund 1000 Comics vorhanden. Das ist bereits mehr als nur ein Anfang, auch wenn eine hoch spezialisierte Bédéthek wie die der Arbeitsstelle für Graphische Literatur (ArGL) an der Universität Hamburg über 33.000 Einheiten zählt, darin sind allerdings auch mehrheitlich fremdsprachige Comics und die Sekundärliteratur enthalten.⁷

4.

Ich verstehe meinen Beitrag als ein Plädoyer in vier Hypothesen.

Comics, so meine *erste Hypothese*, sind Literatur im Sinne des DLA. In der Tat war es noch Anfang der 1990er Jahre in der ArGL unser Anliegen, Comics grundsätzlich als Literatur, als »graphische Literatur«, wissenschaftlich analytisch und theoriegeleitet zu durchdringen und damit auch als Gegenstand aufzuwerten. Es ist aber auf Basis des heutigen Forschungstandes zu vermuten, dass sich die Frage, ob Comics »eigentlich« Literatur (oder eine Kunstform oder ein Medium) sind, auf absehbare Zeit wohl nicht wird abschließend beantworten lassen. Dass Comics Literatur im Sinne der Bibliothek des DLA sind, ergibt sich aus ihrem Sammlungsauftrag und ihrer Taxonomie und manifestiert sich im bereits vorhandenen Bestand. Stimmen wir auch für das Archiv dieser Hypothese zu, so erwächst daraus die Anforderung, den eigenen, präzisen Ort des Comics im Erzählen mit Bildern sammelnd und forschend zu begleiten und diese eigene Kultur, die der Comic hervorgebracht hat, in der Bibliothek und im Archiv zu repräsentieren.

⁷ Ich danke Yvonne Kuhnert, Bibliothekarin in der Bibliothek für Geisteswissenschaften, die die Bédéthek der Arbeitsstelle für Graphische Literatur betreut und mir die wichtigsten Kennzahlen zur Verfügung gestellt hat.

Es gibt, dies ist die *zweite Hypothese*, für das Sammeln von Comic-Kultur längst Beispiele von Best Practice. Während man in Deutschland erst seit den 1990er Jahren von einer wirklichen Comic-Kultur sprechen kann, so hat sich eine solche in Ländern wie Italien, Frankreich, Belgien oder den USA länger und breiter ausgebildet. Archivar*innen und Bibliothekar*innen wie etwa Karen Green an der Columbia University in New York, Mark Shelton (vormals Harvard) am Holy Cross College und ihre Kolleg*innen an der Ohio State, der Michigan State und der Bowling Green University, die die größten und sicher auch bedeutendsten Sammlungen im Bereich Comic in Nordamerika besitzen, haben alle jeweils auf ihre Institutionen zugeschnittene Strategien und Best Practice-Konzepte entwickelt.⁸ Alle berichten aber, dass zunächst ungerichtet gesammelt worden sei, dass viele Bestände vor allem an Primärliteratur durch Nachlässe und Schenkungen ins Haus gekommen seien. Archivalien seien zunächst als Einzelstücke, also einzelne originale Seiten, Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe, zunächst ebenfalls über Schenkungen, dann über Stiftungen und Leihgaben erworben worden. Erst mit der Zeit habe sich durch Koordination im jeweiligen Haus aber auch mit anderen Institutionen eine Sammlungsstrategie ergeben. Für Shelton, der von Harvard kommend das Sammlungsgebiet Comic an Holy Cross aufgebaut hat, war das erste Kriterium dieser Strategie, die Comic-Kultur in ihrer Breite und Tiefe, wenn nicht umfassend, so doch exemplarisch bibliothekarisch wie archivarisch zu sammeln. Dazu zählen preisgekrönte Graphic Novels ebenso wie der serielle Heft-Comic, das ephemere Zine oder der Selbstverlagsdruck in Kleinstauflage, Korrespondenzen zu Kollaborationsprojekten wie Sammelbänden oder Zeitschriften, Plakate für Lesungen, Festivals, Ausstellungen und Messen, Programmhefte, Verlags- und Redaktionsarchive etc. Priorität hat, so sein zweites Kriterium, was möglichst direkt in Forschung und Lehre zum Einsatz kommen kann. Der Zugang soll für Lehrende und Forschende, vor allem aber für Studierende möglichst unkompliziert sein. Green beschreibt ihren Ansatz als sehr ähnlich, doch hat sie in New York eine Reihe von »Luxusproblemen«. Denn in einer der wichtigsten Städte der globalen Comic-Kultur gibt es ein Überangebot an Publikationen von und über Comics, an Zeichnungen, Drucken, Ephemera, Entwürfen, und sonstigen Materialien, die auf den Markt kommen, aber auch an Galerien, Händler*innen und Agent*innen, die sowohl Anbieter wie Käufer sein können. So eröffnete etwa die erst 2021 gegründete und auf Comics und graphisches Erzählen spezialisierte Philippe Labaune Gallery im Februar 2025 in ihren Räumen in

⁸ Ich danke hier stellvertretend Karen Green und Mark Shelton sowie Mark Nevins für ihre großzügige Unterstützung.

Chelsea eine aufsehenerregende Ausstellung mit Werken des Comic-Pioniers Will Eisner. Preise für Originalseiten lagen bei 6.000 – 14.000 USD, für Entwürfe bei rund 2.000 USD. An der Columbia University sind Bibliothek und Rare Book and Manuscript Library innerhalb der »Special Collections« organisatorisch getrennt, arbeiten beim Comic aber eng zusammen. Aufgrund der langen Sammlungsgeschichte und der Finanzkraft einer der reichsten Universitäten der Welt hat Green bessere Möglichkeiten, seltene und wertvolle Ausgaben sowie deutlich komplexere Archivbestände zu übernehmen. Auch wenn Green für Ankäufe immer wieder Förderer gewinnen kann, muss sie dennoch zunehmend gezielter und präziser agieren. Ihre Sammlung hat einen klaren Fokus auf New Yorker Künstler*innen und Verlage, als Geburtsort des amerikanischen Comics. Hierzu gibt es Manuskripte, Entwürfe, Einzelseiten aus Comics, Originalkunstwerke, Skizzen und Outlines. Im Sammlungsschwerpunkt des Archivs zur Geschichte des amerikanischen Verlagswesens legt sie zudem einen Fokus auf die Geschichte des Comic-Verlagswesens mit Korrespondenzen, Verträgen, und Akten, sammelt aber auch Materialien aus der Comic-Fankultur, insbesondere Material zu Conventions, Fanzines und Fanpost. Zu den bedeutenden Vor- und Nachlässen des Hauses gehören der Nachlass von Chris Claremont, einem der wichtigsten Zeichner im Hause Marvel, die Sammlung Jerry Robinson. Robinson hatte nicht nur die Figur Batman mit erfunden, sondern er war selbst ein bedeutender Sammler amerikanischer Comics seit dem 19. Jahrhundert, sowie Verlagsarchivalien von Kitchen Sink Press und Marvel. Besonderes Augenmerk legt sie auf Underground Comics und Comics von Zeichnerinnen, bzw. aus marginalisierten ethnischen und sozialen Gruppen.

Alle Archivar*innen berichten übereinstimmend, dass immer mehr Comic-Autor*innen nach einer archivarischen Heimat für ihre Nachlässe suchen, weil eine ganze für die amerikanische, wie die internationale Comic-Kultur prägende Generation von Künstler*innen von Robert Crumb und Art Spiegelman bis Frank Miller und Jim Steranko ein entsprechendes Alter erreicht hat.

Umso wichtiger sei es für die Institutionen, so betonen alle angesprochenen Archivar*innen, nicht zu konkurrieren, sondern in regelmäßigm Austausch zu stehen und Autor*innen, Sammler*innen, Spender*innen und Forscher*innen an die jeweils am besten geeignete Institution zu verweisen. Umstritten bleibt auch in den USA zwischen den Häusern das Kriterium der kulturellen Signifikanz der Comic-Kultur. Diese ließe sich aber, so der Tenor, noch immer am leichtesten über einzelne, breit anerkannte Comic-Autor*innen erweisen.

Für das DLA, so meine *dritte Hypothese*, ließe sich das Profil einer solchen kulturell signifikanten Autor*innen-Persönlichkeit recht klar umreißen. So umstritten der Autor-Begriff im Comic schon aufgrund seiner kollaborativen Na-

tur ist, so deutlich hat sich in der Comic-Praxis ein Profil herausgebildet. Comic-Autor*innen sind nicht nur Zeichner*innen, sie konzipieren und realisieren die Arbeiten, sie sind immer häufiger auch zumindest die Bearbeiter*innen, zumeist aber auch die Autor*innen des Textes und bedienen verschiedene Formen wie Strip, Heft, Zine, Album und Graphic Novel und dies natürlich analog wie digital. Viele arbeiten zudem in der Illustration. Nur die Graphic Novel, so würde ich behaupten, taucht allerdings auf dem Radar der kulturellen Signifikanz auf. Bei den interessantesten Autor*innen entsteht aber, so meine Behauptung, über diese einzelnen Formen hinweg, aus dem Handwerk eine Haltung, ein Personalstil, ein Modus des Erzählens, der sich häufig, wenn auch nicht immer, nicht nur in der Auseinandersetzung mit anderen Comics sondern auch mit Künsten entwickelt, mit anderen literarischen Formen, mit bildender Kunst, Film oder Musik.

Die Bibliothek sammelt schon jetzt Comics, die die Auseinandersetzung mit anderer Literatur oft direkt zum Thema machen, das heißt andere literarische Texte illustrieren oder adaptieren. Isabell Kreitz mit *Die Entdeckung der Currywurst* von Uwe Timm, Nicolaus Mahler mit *Alte Meister* von Thomas Bernhard (und immer wieder mit Texten von Franz Kafka), Martin tom Dieck mit seinem aktuellen Buchprojekt zu Franz Mehring, Anke Feuchtenberger mit der *Marquise von O ...* von Heinrich von Kleist und mit ihren Arbeiten zu Brigitte Reimann oder William Shakespeare, oder Sascha Hommer mit *Das kalte Herz* von Wilhelm Hauff oder mit *Dri Chinisin* von Brigitte Kronauer⁹ – sie alle haben formal innovative und konzeptionell spannende Adaptionen der Vorlagentexte erarbeitet. Hommer ist mit Blick auf seine Repräsentanz im DLA ein spannender Fall: Seine Kurzgeschichte »Dri Chinisin«, in der er eben die gleichnamige Kurzgeschichte von Kronauer adaptiert, erschien 2007 schon vor der Veröffentlichung des Buches als Vorabdruck in der 68. Nummer des *Schreibhefts*. Kallías weist nach dem GND der DNB allerdings Kronauer als alleinige Autorin des *Schreibheft*-Beitrags aus und weist in der Hierarchie des Datensatzes dem Autor Pascal Bohr (i. e. Sascha Hommer) fälschlich nur die Rolle des »Illustrators« zu. Für alle hier genannten Comic-Autor*innen ließe sich aber jenseits dieser Adaptionen das Argument kultureller Signifikanz machen.

Am Beispiel von Anke Feuchtenberger möchte ich meine *vierte Hypothese* durchspielen, dass am Ende der Kreis derjenigen Comic-Autor*innen, um die man sich wirklich bemühen sollte, zwar mit der Zeit größer werden wird, er

⁹ Kronauer war wiederum selbst eine begeisterte Comic-Leserin, die eine beeindruckende Sammlung vor allem frankobelgischer Underground-Comics hinterlassen hat.

aber gleichzeitig, da die kulturelle Akzeptanz und der Markt für Comics hier in Deutschland erst langsam anwachsen, dennoch überschaubar bleiben wird.

Feuchtenberger entspricht, das will ich hier kurz demonstrieren, dem Profil einer sammlungswürdigen Autorin im Sinne nicht nur der Bibliothek, sondern auch des Archivs des DLA, zumal es mit »Fräulein K. im April« (2011) bereits ein Objekt in der Sammlung der Abteilung *Bilder und Objekte* gibt, das Ende 2023 erworben wurde (Abb. 1). Neben dem Handschriften-Archiv und der Bibliothek repräsentiert diese Abteilung die dritte Säule des Archivs, bzw. seinen dritten Sammlungsschwerpunkt. Außer Porträts von Autor*innen werden hier u. a. biografische und wirkungsgeschichtliche Bildzeugnisse, Illustrationen, Schutzumschläge, Szenenfotos und Plakate, Fotokonvolute und Alben, Schreibwerkzeuge, Erinnerungsstücke und von Autor*innen selbst geschaffene bildkünstlerische Arbeiten gesammelt. Feuchtenberger, die heute regelmäßig als *Grande Dame* des deutschen und europäischen Comics bezeichnet wird,¹⁰ ist seit über drei Jahrzehnten die prägende Figur der deutschen Comic-Kultur. Sie begann 1989 in Ost-Berlin als Gestalterin politischer Plakate, nach der Wende entwarf sie Programmhefte für Off-Theater und Illustrationen für ein feministisches Politmagazin, veröffentlichte Strips und kleine Alben, rückte mit einer Kurzgeschichte im Berlin-Sonderheft der Zeitschrift *Strapazin* 1993 in die erste Reihe der Comic-Künstler vor, wurde 1997 Professorin für Illustration an der Hamburger Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW), gründete einen eigenen Verlag, gestaltete 2018 ein Plakat für eine Ausstellung im Bundestag zum Frauenwahlrecht und schuf sogar einen in jeder Hinsicht gewaltigen Altar für die Sammlung sakraler Kunst des Museums des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe in Münster. Sie hat über zwanzig Bücher mit eigenen Comics veröffentlicht, von Kurzgeschichten und Erzählungen bis hin zu großformatigen Alben und umfangreichen, teils mehrteiligen Graphic Novels. Den wichtigsten Comic-Preis in Deutschland, den Max und Moritz-Preis des Comic-Salons Erlangen, hat sie bereits zweimal erhalten, mit *Genossin Kuckuck* war sie für den Belletistik-Preis der Leipziger Buchmesse und den Preis des Angoulême International Comics Festival nominiert, die Hansestadt Hamburg hat sie mit der Biermann-Ratjen-Medaille geehrt. Mittlerweile dominieren zwei Generationen ihrer Schüler*innen auf eindrucksvolle Art die Comic-Szene mit eigenen Arbeiten. Ich denke, hier ist ein Überfluss an kulturellem und symbolischem Kapital offensichtlich.

¹⁰ Zuerst in Brigitte Helbling, Orang X: Heavy Metal – Aufhören, wenn's am Schönsten ist, 2013, <https://culturmag.de/litmag/orang-x-heavy-metal/68904>, (28.2.2025).



Abb.: Anke Feuchtenberger: »Fräulein K. im April«,
Kohle auf Leinwand, 2011.

Weitgehend ohne Comics, dafür mit einem enzyklopädischen Wissen zur bildenden Kunst von der Antike über die Renaissance bis zum Expressionismus und zu Käthe Kollwitz sozialisiert, intensiv im Zeichnen und in der Plastik ausgebildet und im Sehen und in der rhythmischen Zeitlichkeit des Erzählens an Theater und Ballett geschult, denkt und arbeitet Feuchtenberger zudem in einem dichten synchronen wie diachronen Netzwerk von Autor*innen, zu denen neben den oben Genannten auch Katrin de Vries, Georg Klein oder Christian Geissler zählen, alle drei im Sammlungsfokus des DLA, eine Zeitlang Nachbarn Feuchtenbergers im ostfriesischen Rheiderland und ihre intensiven Briefpartner*innen. Gemeinsam mit de Vries hat Feuchtenberger die dreibändige Graphic Novel *Die Hure H* geschaffen, für einige Bücher von Klein hat sie Cover entworfen und – einmalig in dessen Œuvre – eine Zeichnung, die zu einem integralen visuellen Bestandteil seines *Romans unserer Kindheit* wurde. Mit Geissler hat sie sich über seine späten Gedichte ausgetauscht und 2023 hat sie ein Blatt für die Vorzugsausgabe der Neuauflage seines Romans *Anfrage* gestaltet, das ebenfalls schon im DLA ist.

Lyrik als Form von Knappheit, Tempo und Rhythmus, dies zeigen die Briefe an Geissler, bestimmt ihr Werk durch alle Erscheinungsformen hindurch.¹¹ Robert Wyatts Song *Cuckoo Madame* wurde zu einer Inspiration für den Titel ihres Opus magnum *Genossin Kuckuck* aus dem Jahr 2023.

Keine andere Künstlerin auf dem Gebiet des Comics hat in einer fortschreitenden und unkonventionellen formalen wie inhaltlichen Transformation und Evolution immer wieder ihr Publikum, ihre Kolleg*innen und vor allem sich selbst so konsequent herausgefordert. Sie hat gezeichnet, gemalt, gedruckt, hat Bühnenbilder, Kostüme und Kunstinstallationen geschaffen, Puppen gebaut und mit Animation experimentiert. Sie hat ihre eigene Schrifttype entworfen, die es inzwischen auch als digitalen Schriftfont gibt.¹² Für jedes Werk entwickelt sie ein eigenes, logisches Format, und so variieren die verschiedenen grafischen Erzählungen wie beispielsweise *Die Hure H* (1996–2007), *Somnambule* (1998), *Der Palast* (2000), *Das Haus* (2001), *Die holländische Schachtel* (2011), *grano blu* (2011), *Die Königin Vontjanze* (2014), *Der Spalt* (2021) oder *Genossin Kuckuck* (2023) stark in Stil, Technik, Format und Umfang.

Anke Feuchtenberger verkörpert in der Tat beinah ideal den Typus einer Comic-Autorin im Sinn des DLA. Mir fällt zudem keine andere Figur ein, an deren Werk und Wirkung sich diese Zeit der Etablierung einer autonomen deutschen Comic-Kultur und des Comics als Teil des Kultur- bzw. Literaturbetriebs so eindrucksvoll wird später einmal dokumentieren und nachvollziehen lassen.

Natürlich steht Feuchtenberger nicht allein für diese Kultur. Neben ihr ließe sich für Atak, Hendrik Dorgathen, Markus Huber, Isabel Kreitz, Martin tom Dieck oder Henning Wagenbreth jeweils eine ähnliche Argumentation vorbringen. Auch sie sind fast alle als Professor*innen in der Vermittlung des Mediums und der Ausbildung des Comic-Nachwuchses tätig. Würde man in den kommenden zehn Jahren mit Ankäufen von diesen fünf, die heute alle um sechzig Jahre alt sind, beginnen und würde man danach den Kreis sukzessiv um zehn Autor*innen ausweiten (zum Beispiel Nino Bulling, Jul Gordon, Sascha Hommer, Birgit Weyhe oder Barbara Yelin), hätte man schnell eine sehr bedeutende Sammlung beisammen, noch bevor sich die Frage der Übernahme von Nachlässen überhaupt stellt.

¹¹ Hierzu und zu beider Verhältnis vgl. Detlef Grumbach, »Meine Skrupel kommen aus der Ehrlichkeit.« Eine »Anfrage« und ihre Vorgeschichte: Ein Briefwechsel, in: *Die Königin Vontjanze: Kleiner Atlas zum Werk von Anke Feuchtenberger*, hg. von Andreas Stuhrmann und Ole Frahm, Hamburg 2023, S. 257–261.

¹² André Heers, *Lebendige Schrift: Anke Feuchtenbergers Typographie*, in: *Die Königin Vontjanze: Kleiner Atlas zum Werk von Anke Feuchtenberger*, hg. v. Andreas Stuhrmann und Ole Frahm, Hamburg 2023, S. 79–80.

Allerdings verschöben sich, würde das DLA sich entscheiden, im Bereich Comic systematisch zu sammeln, die Akzente zwischen den im Haus beteiligten Abteilungen gravierend. Die Bibliothek würde und müsste ihren Bestand maßgeblich erweitern. Dies könnte für aktuelle und noch greifbare Titel in Zusammenarbeit mit den fünf wichtigsten Verlagen (Avant, Carlsen, Colorama, Edition Moderne und Reproduct) und in historischer Ergänzung über den Ankauf von geschlossenen Sammlungen auf dem antiquarischen Markt erfolgen. Beispielsweise aufgrund bisweilen niedriger Papier- und Druckqualität vieler Comics wären aber nicht unerhebliche konservatorische Aufgaben mit einer solchen Sammlung verbunden. Wie auch schon bei Nachlässen anderer Künstler*innen, träte das klassische Schriftgut, physisch oder digital, das bei den meisten Autor*innen noch immer die Hauptmenge eines Vor- oder Nachlasses ausmacht, eher in den Hintergrund. Zeichnungen und Drucke hingegen, Entwürfe, Skizzen, Druckvorlagen und Arbeitsgeräte, ja vielleicht auch Druckstücke, machten dann die Hauptmenge eines Vor- bzw. Nachlasses aus. Dazu kommen Druckdaten in einer Vielzahl schon heute obskurer Formate.

Sehr konsequent kultiviert Feuchtenberger die Verwendung von Kohle als ihrem primären Zeichenwerkzeug. Für *Genossin Kuckuck* kam eine Vielzahl von Techniken von Tusche in Schwarz und Rot bis hin zu Graphit und Bleistift hinzu. Besonders Kohle ist konservatorisch sehr anspruchsvoll und so stellen diese Arbeiten Archive wie das DLA vor selbstverständlich lösbare, aber nicht geringe Herausforderungen.

Nicht in mein Plädoyer eingeschlossen habe ich den Umgang mit ephemeren Material wie Zines und Selbstverlagsprodukten, mit Archiven von Comic-(Buch-)Läden und Festivals und Strategien für die komplexen Probleme bei der Übernahme bedeutender Privatsammlungen, von Verlags- oder Redaktionsarchiven (zum Beispiel *Orang*, JOCHEN Enterprises, etc.). Sie alle gehören aber zentral zur Comic-Kultur und bringen jeweils natürlich eigene Anforderungen mit sich. Diese Herausforderungen gehören aber sicherlich in das Aufgabenheft eines Deutschen Comic-Museums, das noch zu gründen sein wird.¹³

Mein Plädoyer ist also, dass eine wirklich erfolgreiche Sammlungsstrategie nicht nur ihre Auswahlkriterien reflektiert, sondern eine integrative Sammlungsstrategie ist, die alle Bereiche des DLA einbezieht.

¹³ Vorbildliches für die Sammlung, Archivierung, Erschließung und Präsentation von Comics leisten je ganz unterschiedlich teils bereits auch das Wilhelm-Busch-Museum in Hannover und das Erika-Fuchs-Haus in Schwarzenbach an der Saale, das das Werk von Dr. Erika Fuchs würdigt, die von 1951 bis 1988 Übersetzerin und Chefredakteurin u. a. des *Micky Maus*-Magazins war.

AUSEINANDERSETZUNGEN
MIT DEM DEUTSCHEN KOLONIALISMUS
IN DEN ZEITGENÖSSISCHEN LITERATUREN AFRIKAS

ANNETTE BÜHLER-DIETRICH UND SYLVIA SCHLETTWEIN

AUSEINANDERSETZUNGEN MIT DEM DEUTSCHEN KOLONIALISMUS IN DEN ZEITGENÖSSISCHEN LITERATUREN AFRIKAS

Als der in Sansibar geborene und in England lebende Schriftsteller Abdulrazak Gurnah 2021 den Literaturnobelpreis erhielt, wurde damit ein Autor ausgezeichnet, der den deutschen Kolonialismus im ehemaligen Deutsch-Ostafrika in seinen Romanen wiederholt kritisch beleuchtet. Gerade *Afterlives*, erschienen 2020, mag den Ausschlag für den Preis gegeben haben. Darin thematisiert der Autor kunstvoll das Leben zweier Kolonialsoldaten, der sogenannten Askaris, und führt ihre Geschichte schließlich bis in die unmittelbare Gegenwart fort. *Schillers Musenalmanach für das Jahr 1798* wird Hamza von seinem deutschen Offizier zum Geschenk gemacht und begleitet seinen Erwerb der deutschen Sprache. Passenderweise wurde Gurnah 2023 eingeladen, die Schillerrede zu halten. Sandra Richter hielt die Laudatio; in ihrem vorliegenden Beitrag setzt sie sich noch einmal mit *Afterlives* auseinander. Diese Schillerrede gab den Anstoß zum vorliegenden Diskussionsforum.

Die mangelnde Bekanntheit Abdulrazak Gurnahs am Tag der Bekanntgabe des Nobelpreises war begleitet von fehlenden oder vergriffenen Übersetzungen des gleichwohl in Kent lehrenden und in England publizierenden Autors. Dies hat sich zwischenzeitlich geändert. Dennoch bleibt symptomatisch, dass es zwar eine Popularität des deutschsprachigen Afrikaromans gibt – sowohl auf dem Literaturmarkt wie auch in der Forschung –, dass aber Literatur, die sich aus Sicht afrikanischer Länder mit dem deutschen Kolonialismus auseinandersetzt, weitgehend unbekannt ist. Die nationalphilologische Perspektive der deutschsprachigen Germanistik führt hier anscheinend dazu, dass eben die deutschsprachigen und in Deutschland verfassten Romane in den Blick geraten, nicht aber die auf Englisch, Französisch, Suaheli oder Deutsch in Afrika geschriebenen literarischen Texte über die deutsche Kolonialzeit. Zwar enthält das *Handbuch Postkolonialismus und Literatur* einen Beitrag zur »Deutschen Kolonialgeschichte im Spiegel fremdsprachiger Literaturen«, doch schon die Länge des verschiedenen Literatursprachen umfassenden Beitrags deutet auf das scheinbar karge Material.¹ Im Zuge der gegenwärtigen Forschung zu afropäischer Literatur und

¹ Nina Berman, Dirk Götsche und Thorsten Schüller, Deutsche Kolonialgeschichte im Spiegel fremdsprachiger Literaturen, in: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hg. von Dirk Götsche, Axel Duncker, Gabriele Dürbeck, Stuttgart 2017, S. 333–342.

der wachsenden Zahl Schwarzer deutscher Schriftsteller:innen verändert sich das Diskursfeld derzeit so, dass gerade diese Stimmen den deutschen Kolonialismus und seine Folgen hörbarer als zuvor neu beleuchten.² Gianna Zoccos Beitrag wirft ein Schlaglicht auf eine solche literarische Stellungnahme zum deutschen Erbe in Kamerun.

Die deutsche Kolonialzeit ist nicht ohne die anschließende französische und englische in den ehemals deutsch kolonisierten Ländern Afrikas zu denken. Sie überlagert die deutsche, auch wenn strukturelle Veränderungen der Gesellschaften durch die Kolonialisierung bereits mit der deutschen Zwangsherrschaft beginnen. Umsiedlungen, Zwangsarbeit beim Eisenbahnbau und auf den Plantagen, Umstellung der Bewirtschaftungsformen und die Zerstörung traditioneller Herrschaftssysteme kennzeichnen auch den deutschen Kolonialismus.³ Wie deutscher, englischer und französischer Kolonialismus gegeneinander ausgespielt werden, wird dabei nicht nur in der deutschen Kolonialliteratur über Togo manifest,⁴ sondern auch in Ahmadou Kouroumas *Monnè, outrages et défis*. Wie Fidèle Yaméogo zeigt, werden die Kolonialmächte Deutschland und Frankreich bei Kourouma unter dem ironischen Blick des Erzählers entlarvt. Bei den zeitgenössischen kamerunischen Autor:innen geht der Blick jedoch zunächst auf die französische Kolonialzeit, so z. B. bei Hemley Boum oder Léonora Miano.⁵ Patrice Nganang dagegen widmet sich in *Mont Plaisir* (Dt. *Der Schatten des Sultans*) der Herrschaft des Sultans Njoya, die sich im Gespräch zwischen einer nun bejahrten ehemaligen Sklavin des Palasts und einer amerikanischen Wissenschaftlerin entfaltet, welche im Anschluss an ihre Archivrecherchen – die der Autor selbst durchgeführt hat – orale Geschichte zu den Quellen ins Verhältnis setzen will. Nganang, der in Bayreuth promoviert hat und heute in den USA lehrt, verbindet seine drei geographischen Ankerpunkte in diesem spannend erzählten Roman, dessen Übersetzung in Deutschland beim kleinen unabhängigen Verlag Peter Hammer erschienen und vergriffen ist.⁶

- 2 Jeannette Oholi, Afropäische Ästhetiken. Plurale Schwarze Identitätsentwürfe in literarischen Texten des 21. Jahrhunderts, Bielefeld 2024.
- 3 Achille Mbembe, *La naissance du maquis dans le Sud-Cameroun (1920–1960): histoire des usages de la raison en colonie*, Paris 1996; Sebastian Conrad, Deutsche Kolonialgeschichte, München 2023.
- 4 Richard Küzen, *Götzen. Kolonial-Drama in vier Akten*, Berlin 1907.
- 5 Beide sind auf dem französischen Buchmarkt und in der Forschung wohl etabliert. Hemley Boum, *Gesang für die Verlorenen*, übersetzt von Gudrun und Rolf Honke, Wuppertal 2018; dies. *Die Tage kommen und gehen*, Wuppertal 2022; Léonora Miano, *Crépuscule du Tourment I*, Paris 2017.
- 6 Patrice Nganang, *Der Schatten des Sultans*, übers. v. Gudrun und Otto Honke, Wuppertal 2012. Der Roman wird bei Berman, Götsche, Schüller erwähnt, 2020 erschien.

Es ist wichtig, die Frage der Sichtbarkeit auf dem Buchmarkt oder in der Forschung bei der Beschäftigung mit afrikanischen und afroasiatischen Autor:innen zu berücksichtigen. Dies gilt sowohl für Publikationen in Deutschland wie auch in afrikanischen Ländern. Gerade die Publikationsgeschichte von Duala Misipos *Der Schüler aus Duala*, zunächst 1973 als Typoskript erschienen, jetzt neu veröffentlicht in einem kleinen Verlag,⁷ ist hier kennzeichnend. Dieser nun wiederentdeckte Text, auf den die Beiträge von Gianna Zocco und Klaus Tezokeng Bezug nehmen, gehört neben Theodor Michaels *Deutsch sein und schwarz dazu* und den Beiträgen von Anna G. und Frieda P. in der Anthologie *Farbe bekennen* zu den wenigen deutschsprachigen Zeugnissen von Schwarzen Personen mit eigener Kolonialvergangenheit.⁸

Auch in Afrika finden sich aktuelle literarische Publikationen zur deutschen Kolonialgeschichte in kleinen, wenig wahrgenommenen Verlagen. So erschien Kangni Alems Essaysammlung *Dans les mélées*, in dem sein wichtiger und unübersetzter französischsprachiger Text »Wo ist Togoland?« enthalten ist, in einem Kameruner Verlag und ist in Deutschland in nur einer Bibliothek verfügbar.⁹ Für das Diskussionsforum befasst sich Gabriel Kombasséré mit Alems Suche nach dem lokalen Gedächtnis der Kolonialzeit. In den Ländern veröffentlichte Literatur hat es schwer, international wahrgenommen zu werden, selbst bei einem etablierten Autor wie Alem. Dabei ist die Verlagssituation durchaus heterogen. Kritisch betrachtet der Autor Sami Tchak die geläufige Praxis der Selbstpublikation und das fehlende Lektorat bei vielen Kleinverlagen;¹⁰ daneben stehen jedoch ehrgeizige und international vernetzte Verlage wie Jinsaan in Dakar oder Graines de pensée in Lomé, das auch Übersetzungen in lokalen Sprachen Togos veröffentlicht. In Kamerun macht sich der in Berlin habilitierte Alexandre Kum'a Ndumbe III (*1946) um die Erforschung und wis-

nen weitere Beiträge dazu: Paul N. Touré, The Archeology of Emotional Life in Patrice Nganang's *Mount Plaisant*, *Research in African Literatures* 51 (2020), H. 2, S. 40–62; René Demanou, Das kulturelle Gedächtnis der Kolonialvergangenheit im globalen Kontext, Bielefeld 2020.

7 Duala Misipo, *Der Junge aus Duala*, Köln 2022.

8 Theodor Michael, *Deutsch sein und schwarz dazu*, München 2013; Anna G. und Frieda P., *Unser Vater war Kameruner, unsere Mutter Ostpreußen, wir sind Mulatten*, in: *Farbe bekennen. Afrodeutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, hg. von Katharina Oguntoye, May Opitz [Amin], Dagmar Schultz, Berlin 1986, S. 65–84.

9 Kangni Alem, *Dans les mélées. Les arènes physiques et littéraires*, Yaoundé 2009, S. 19–48. Die deutsche Übersetzung wird in der Anthologie *Editing colonialism*, hg. von Annette Bühler-Dietrich, Carsten Kretschmann, Sylvia Schlettwein und Denis Ouédraogo 2026 bei Metzler erscheinen.

10 Sami Tchak, *Les chemins de l'universel*, in: *Écrire l'Afrique-Monde*, hg. v. Achille Mbembe und Felwine Sarr, Dakar/Paris 2017, S. 343–352.

senschaflliche wie literarische Beschreibung der Kolonialzeit verdient; beim Berliner Verlag AfricAvenir erschien 2006 eine elfbändige Werkausgabe. Ob es weitere literarische Texte zur deutschen Kolonialgeschichte gibt, die derzeit in afrikanischen Ländern veröffentlicht werden, konnten wir nicht eruieren.¹¹ Die lokalen Forscher:innen, die wir fragten, brachten keine weiteren Vorschläge – auch hier könnte es daran liegen, dass sich viele Germanist:innen in Afrika eben wie die deutschen Kolleg:innen mit deutschsprachiger Literatur befassen. Um mehr darüber zu erfahren, wie die deutsche Kolonialzeit literarisch von ehemals Kolonisierten wahrgenommen wird, gilt es also, den Horizont über den europäischen Buchmarkt hinaus zu erweitern, das zeigt auch das Beispiel Namibia.

Dem anhaltenden Interesse für die deutsche Kolonialzeit im heutigen Namibia im deutschsprachigen Afrikaroman,¹² wie z. B. *Herero* von Gerhard Seyfried,¹³ *Einsam in Südwest* von Jürgen Leskien¹⁴ oder *Steinland* von Bernhard Jauman¹⁵ steht eine breite Literatur internationaler Autor:innen¹⁶ und namibischer Autor:innen in verschiedenen Sprachen gegenüber, die sich aus namibischer Perspektive mit dem deutschen Kolonialismus und seinen Auswirkungen befassen. So finden sich über den deutschen Kolonialismus in Namibia im Vergleich zu den anderen ehemaligen deutschen Kolonien zahlreiche Texte aus anderen afrikanischen Ländern, wie zum Beispiel der 2016 erstmals in englischer Sprache erschienene historische Roman *The Scattering* von Lauri Kubuitsile aus Botswana.¹⁷ Während Kubuitsile, die ursprünglich aus den USA stammt, mit ihrem Roman über die Freundschaft zweier Frauen vor der Kulisse des Widerstands der Herero gegen die deutschen Kolonialherren in Südwest und der Anglo-Buren-Kriege in Südafrika eine vergleichsweise hohe internationale Sichtbarkeit erlangt hat, ist der 2018 zunächst auf Afrikaans erschienene Roman *Die Keiservoël voor Namaland* (Englisch: *The Scourge of the Kaiserbird*) des südafrikanischen Autors Koos Marais außerhalb Namibias und Südafrikas kaum bekannt, obwohl er zu den wenigen Texten gehört, die sich mit den deut-

¹¹ Berman, Götsche und Schüller diskutieren in ihrem Überblick noch weitere Texte, auf die wir hier nicht eingehen können.

¹² Vgl. Dirk Götsche, Deutsche Kolonialgeschichte als Faszinosum und Problem in neuen historischen Afrika-Romanen und historischen Biographien zur afrikanischen Diaspora, in: Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren, hg. von Gabriele Dürbeck und Axel Dunker, Bielefeld 2014, S. 355–416.

¹³ Gerhard Seyfried, *Herero*, Berlin 2003.

¹⁴ Jürgen Leskien, *Einsam in Südwest*, Berlin 1991.

¹⁵ Bernhard Jaumann, *Steinland*, Reinbek b. Hamburg 2012.

¹⁶ vgl. Berman, Götsche, Schüller 2017.

¹⁷ Lauri Kubuitsile, *The Scattering*, Windhoek 2024; Zerstreuung, übers. v. Ivana Maurovic und Maria Meinel, Berlin 2022.

schen Kolonialverbrechen an der einheimischen Bevölkerung aus der Sicht der Nama befasst.¹⁸

Auch (ehemalige) Expats schreiben immer wieder über ihre Erfahrung der Nachwirken des deutschen Kolonialismus in der heutigen namibischen Politik und Gesellschaft, wie etwa Jasper David Utley, ehemaliger Direktor des British Council in Namibia, in seinem Roman *The Lie of the Land*¹⁹ oder die ehemalig in Namibia stationierten Entwicklungshelferinnen Almut Hielscher und Uta König in ihrem Kriminalroman *Mord am Waterberg*.²⁰

Mehr als in den anderen ehemaligen deutschen Kolonien äußern sich namibische Autor:innen zu dem Thema deutsche Kolonialisierung im Allgemeinen und Völkermord an den Herero und Nama im Besonderen. Dies geschieht hauptsächlich in der Form biografischer Texte wie *Mama Penee* von Uazuvara Ewald Katjivena²¹ oder historischer Romane, wie etwa *Treibholz* von Helmut Sydow²² oder *The weeping graves of our ancestors* von Rukee Tjingaete,²³ aber auch in Kurzgeschichten, Gedichten und Theaterstücken finden sich zahlreiche Hinweise und manchmal explizite Auseinandersetzungen mit dem komplexen Erbe »Südwests«. Nelson Mlambo zeigt in seinem Beitrag über die Kurzgeschichte *At the Tropic of Jackal* von Sylvia Schlettwein²⁴ und die biografische Erzählung *Mama Penee* von Katjivena, wie namibische Autor:innen unterschiedlicher ethnischer Herkunft in verschiedenen literarischen Darstellungsformen und Genres mit jedoch ähnlicher Symbolik und ähnlichem Effekt den deutschen Kolonialismus und seine bis heute sicht- und erfahrbaren Folgen verarbeiten.

Im namibischen Kontext könnte man sogar argumentieren, dass fast alle belletristischen Texte von namibischen Autor:innen sowie Texte über das heutige Namibia eine Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus sind.

¹⁸ Koos Marais, *Die Keiservoöl or Namaland*, Pretoria 2016; Koos Marais, *The Scourge of the Kaiserbird*, Pretoria 2018.

¹⁹ Jasper David Utley, *The Lie of the Land*, Windhoek 2017.

²⁰ Almut Hielscher, Uta König, *Mord am Waterberg*, Königswinter 2017.

²¹ Uazuvara Ewald Katjivena, *Mama Penee. Transcending the Genocide*, Windhoek 2020; Uazuvara Ewald Katjivena, *Mama Penee. Eine Auseinandersetzung mit dem Völkermord*, übers.v. Heide Beinhauer, Windhoek 2023.

²² Helmut Sydow, *Treibholz. Geschichte einer Freundschaft und einer Liebe*, Windhoek² 2008.

²³ Rukee Tjingaete, *The Weeping Graves of our Ancestors*, Selbstverlag 2017.

²⁴ Sylvia Schlettwein, *At the Tropic of Jackal*, In: *Bullies, Beasts and Beauties*, hg. von Isabella Morris und Sylvia Schlettwein, Windhoek 2012, S. 275–278; dt. Am Wendekreis des Schakals, in: *Hauptsache Windhoek*, hg. von Schlettwein und Erika von Wietersheim, Windhoek 2013.

Zum einen machen die Nachfahren deutscher Siedler, Mitglieder der Schutztruppe und der deutschen Kolonialverwaltung zusammen mit später nach Namibia ausgewanderten Deutschen einen festen Bestandteil der heutigen namibischen Bevölkerung aus und gelten als eigene namibische Ethnie. Zum anderen stehen aktuelle politische Diskussionen, wie die Landreform in Namibia, die Forderungen nach Reparationen für den Genozid an den Nama und Herero und die kontroverse »Gemeinsame Erklärung« (*Joint Declaration*) der deutschen und namibischen Regierungen direkt in Bezug zum deutschen Kolonialismus.²⁵ Der Fall Südwest bzw. Namibia ist nicht nur sozio-politisch, sondern auch literarisch ein singulärer: Sowohl Nachfahren der ehemaligen Kolonatoren als auch der ehemalig Kolonisierten verarbeiten als Autoren das Verhältnis zueinander und zu Deutschland. Umso erstaunlicher ist es, dass namibische Literatur, auch die in deutscher Sprache oder Übersetzung erhältliche, recht wenig Aufmerksamkeit auf dem deutschen Buchmarkt, im deutschen Feuilleton und in der germanistischen Forschung erhält.²⁶

Das liegt mit Sicherheit auch an den begrenzten Möglichkeiten, namibische Publikationen auf dem internationalen Buchmarkt zu verbreiten: Selbst der Verlag der University of Namibia, UNAM Press, und der für namibische Verhältnisse viel publizierende Kuiseb Verlag haben keinen direkten Zugang zu Vermarktung und Vertrieb ihrer Titel über die namibischen Landesgrenzen hinweg; schon der Zugang zum Buchmarkt im benachbarten Südafrika gestaltet sich schwierig. Da sich auch bei in Deutschland verlegten namibischen Autor:innen wie der beim Hamburger Palmato-Verlag erschienenen Erika von Wietersheim (*Nur 24 Zeilen, Auszeit, Guten Morgen Namibia*)²⁷ die Verkaufszahlen und die Beachtung in der Forschung in Grenzen halten, stellt sich die Frage, inwiefern die geringe Sichtbarkeit namibischer Literatur auch auf mangelndes Interesse und Wissen in Rezension und Forschung zurückzuführen ist.

Mit Blick auf die Frage der literarischen Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus ist es also nötig, einerseits die materielle Verfügbarkeit und

25 Die 2021 aufgesetzte und 2024 weiter diskutierte Joint Declaration by the Federal Republic of Germany and the Republic of Namibia ist noch nicht unterzeichnet. <https://www.parliament.na/wp-content/uploads/2021/09/Joint-Declaration-Document-Genocide-rt.pdf>

26 Vgl. Sylvia Schlettwein, When the colonised imperialists go post-colonial. Namibian-German literature since Independence, in: Writing Namibia. Literature in Transition, hg. von Sarala Krishnamurti und Helen Vale, Windhoek 2018, S. 327–346.

27 Erika von Wietersheim, Nur 24 Zeilen, Palmato, Hamburg 2017; Erika von Wietersheim, Auszeit, Palmato, Hamburg 2017; Erika von Wietersheim, Guten Morgen Namibia, Palmato, Hamburg 2019.

Bibliomigrancy der gedruckten Texte zu beachten.²⁸ Nicht berücksichtigt haben wir hier orale Gattungen wie Loblieder von Griots oder Praise Singers, die zum Beispiel in Namibia fixiert wurden.²⁹ Was Ostafrika angeht, kommt für unübersetzte Texte in Suaheli die Sprachbarriere hinzu.³⁰ Andererseits aber gilt es breit zu lesen, um auf Spuren der deutschen Kolonialgeschichte in literarischen Texten zu stoßen. So erscheint nebenbei die Referenz auf die verabscheuten deutschen Kolonisatoren in der togoischen Kolonialhochburg Sokodé in Tchaks Roman *Le continent du tout et du presque rien*, und Friedenspreisträgerin Tsitsi Dangarembga, wie Gurnah 2021 ausgezeichnet, lässt im zweiten Teil ihrer Trilogie, *The Book of Not*, die Hauptfigur ein auch von deutschen Nonnen geleitetes Internat in Harare besuchen.³¹

Deutlich mehr mediale Aufmerksamkeit als die afrikanische Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialgeschichte und ihren Folgen erfährt in den letzten Jahren die Frage der Restitution, deren verzögerte Durchführung Bénédicte Savoy in ihrem Überblick zur deutschen Verhinderungsgeschichte von Restitution in *Afrikas Kampf um seine Kunst* aufgezeigt hat.³² Kooperative

²⁸ Venkat Manis Ausführungen zur materiellen Grundlage von Weltliteratur erweisen sich besonders für die geringe Mobilität von in Afrika publizierten Texten als relevant. Neue Möglichkeiten wie books on demand können hier zur Verfügbarkeit im Norden, nicht jedoch in den Ländern selbst führen; Aktivitäten wie der Salon du livre africain in Paris, 2025 zum vierten Mal durchgeführt, sollen für die Sichtbarkeit lokaler Literaturen sorgen, die aber nur einen Teil der ausgestellten Literatur ausmachen. Zu Bibliomigrancy siehe Venkat Mani, *Recoding World Literature. Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books*, New York 2017.

²⁹ Vgl. Larissa Förster, Land and Landscapes in Herero oral culture: cultural and social aspects of the land question in Namibia, Analyses and Views, Edition 1, 2005 [online] https://www.kas.de/documents/252038/253252/7_dokument_dok_pdf_6396_1.pdf/3692dobo-1oeb-74da-d4df-6c022907371c?version=1.0&t=1539673320863 [aufgerufen 20/03/2025]

³⁰ Siehe dazu Sangas Artikel über Mugyabuso Mulokozis Roman *Ngome ya Mianzi* (1991), der lokalen dezentralisierten Widerstand während des Hehe-Aufstands beleuchtet. Imani Sanga, Sonic figures of heroism and the 1891 Hehe–German war in Mulokozis novel *Ngome ya Mianzi*, *Journal of Postcolonial Writing* 55 (2019), H. 5, S. 698–709; siehe auch Berman, Götsche, Schüller, S. 333–335, die nicht auf Mulokozis eingehen.

³¹ Sami Tchak, *Le continent du tout et du presque rien*, Paris 2021 (dt. Der Kontinent von allem und beinahe nichts, übers. von Annette Bühler-Dietrich, Berlin 2024); Tsitsi Dangarembga, *The Book of Not*, Banbury 2006 (dt. Verleugnen, übers. v. Anette Grube, Berlin 2023).

³² Bénédicte Savoy, *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, München 2021.

Theaterprojekte befassen sich mit Ethnologie und Kunstraub;³³ in der Literatur sind diese Themen nicht unbekannt, spielen derzeit aber keine prominente Rolle.³⁴

Mit der Verschiebung des Blicks auf die literarische Wahrnehmung der deutschen Kolonialzeit außerhalb Deutschlands möchte dieses Forum, das afrikanische Wissenschaftler:innen einbezieht, zum Dialog über eine gemeinsame Geschichte und deren Folgen in sowohl der deutschen Gesellschaft als auch in der Gesellschaft der ehemaligen Kolonien einladen.

³³ Jan-Christoph Gockel und Serge Aimé Coulibaly, *Les statues rêvent aussi. Vision einer Rückkehr*, Münchner Kammerspiele, 2022; Group 50:50, *The Ghosts are Returning*, 2022.

³⁴ Stark rezipiert wird international Sharon Dodua Otoos Roman *Adas Raum*, in dem ein Armband durch die Jahrhunderte wandert. Otoo, *Adas Raum*, Berlin 2022. Siehe dazu z. B. Oholi, Afropäische Perspektiven.

»UNSERE GENERATION IST AUFGERUFEN,
IHM DAS LICHT DER ZIVILISATION ZU BRINGEN.«
ÜBERLEGUNGEN ZUR DEUTSCH-KAMERUNISCHEN
KOLONIALGESCHICHTE AM BEISPIEL VON
»KAMERUN ODER DER BELLTOWNAUFRUHR« (2014)
UND »DER JUNGE AUS DUALA« (1973)

Vorbemerkungen

»Die deutsche Kolonialgeschichte ist noch nicht zu Ende«,¹ sie ist Gegenstand interdisziplinärer Abhandlungen und gerät verstärkt in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, etwa bezüglich der Rückgabe von kolonialem Raubgut sowie angesichts der Ansprüche auf »Wiedergutmachung für die verheerenden Folgen des Sklavenhandels und der kolonialen Plünderung«² und auf Entschädigung für den Völkermord an den Herero und Nama im damaligen Deutsch-Südwestafrika.³ Auch in der (Erzähl-)Literatur erhält das Thema erneut Aufmerksamkeit, wobei festzustellen ist, dass neben den üblichen westlichen Diskursen auch Stimmen von ehemals Kolonisierten, die Schlaglichter auf die Vielfältigkeit von Kolonialerfahrungen werfen, zunehmend Beachtung finden.

Der vorliegende Beitrag, der die deutsch-kamerunische Kolonialgeschichte fokussiert, ist in dieser Konstellation angesiedelt. Die Romane *Kamerun oder der Belltownaufruhr* (2014) von Josef Fischer und *Der Schüler aus Duala* (1973) von Dualla Misipo gelten als Fallstudien, um literarische Verarbeitungsmodi des Kolonialerlebnisses auszuloten. Sie bilden jeweils eine andere Perspektive ab und geraten trotzdem in ein dialogisches Verhältnis, was ich in diesem Beitrag auf der Diskursebene erschließe. Ich gehe von der Literatur als Umschlagplatz diskursiver Artikulationen aus, um eine Verschiebung tradierter Festlegungen bzw. Neuperspektivierungen von rassistisch-stereotypen Bildern des kolonialen Subalternsubjekts aufzuzeigen.

1 Winfried Speitkamp, Deutsche Kolonialgeschichte, Stuttgart 2005, S. 9.

2 Bartholomäus Grill, Wir Herrenmenschen. Unser rassistisches Erbe: Eine Reise in die deutsche Kolonialgeschichte, München 2019, S. 271.

3 Vgl. Winfried Speitkamp, Deutsche Kolonialgeschichte, S. 9.

Kamerun oder der Belltownaufruhr als Matrix kolonialer Diskurse

Fischers Roman erzählt die Geschichte des Bremer Kaufmanns Roland Terboven, der 1893 ins deutsche Schutzgebiet Kamerun einreist und sich in eine einheimische verwitwete Fürstentochter namens Solombe' verliebt. Dabei wird die deutsche Kolonialzeit in Kamerun als Kulisse verwendet, um die Grausamkeiten des damaligen Kolonialregimes kritisch zu reflektieren. Die Geschichte, in der Fakt und Fiktion eng miteinander verzahnt sind, wird »fast aus der Sicht eines ›weißen Mannes‹ erzählt«.⁴

Die dichotome Gegenüberstellung von Eigenem und Anderem prägt den Text in besonderem Maße. Die Kopräsenz deutscher Schutztruppen und Handelsunternehmen spiegelt dabei die Expansions- und Selbstbehauptungsbestrebungen Deutschlands im Kontext der »globalen Konkurrenz der Nationen«⁵ wider. Bereits zu Beginn wird ein asymmetrisches Machtverhältnis offengelegt, das sich als kennzeichnend für das gesamte Werk erweist und die Grundlage für die Unterwerfung der einheimischen Bevölkerung bildet: »Afrika! Der Kontinent unserer Bestimmung! [...] Der dunkle Kontinent, so nennt man ihn auch. Und unsere Generation ist aufgerufen, ihm das Licht der Zivilisation zu bringen. Ist das nicht großartig?«,⁶ so eine Romanfigur an Roland gewandt. Diese Worte haben eine pejorative Konnotation und kontrastieren – wie Frantz Fanon formuliert – »das Schwarze als Symbol der Finsternis, der abyssischen Tiefen, und das Weiße als Verkörperung der Zivilisation und des feenhaften paradiesischen Lichts.«⁷ Ferner wird dieser Dualismus in das stereotype Argument eingebettet, Schwarze seien nicht nur faul und bildungsunfähig, sondern auch durch Gedankenlosigkeit und Pflichtvergessenheit charakterisiert⁸ und somit »fernab jeglicher Zivilisation«⁹ zu verorten. Es gehe der Kolonialherrschaft bzw. den »Besten deutschen Blutes«¹⁰ dementsprechend darum, den Afrikanern »wenigstens etwas Anstand und Sitte beizubringen«¹¹ und sie somit auf eine »höhere Kulturstufe«¹² zu heben. Dieser Diskurs wird in perfekter Analogie zu

4 Josef Fischer, *Kamerun oder der Belltownaufruhr* (im Folgenden zitiert: KB), Borsdorf 2014, S. 199.

5 Winfried Speitkamp, Deutsche Kolonialgeschichte, S. 17.

6 KB, S. 12.

7 Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris 1952, S. 163.

8 KB, S. 26; 31 f.; 66.

9 KB, S. 94.

10 KB, S. 90.

11 Ebd.

12 Bartholomäus Grill, *Wir Herrenmenschen. Unser rassistisches Erbe: Eine Reise in die deutsche Kolonialgeschichte*, S. 261.

ethnologischen und sozialdarwinistischen Positionen des 19. Jahrhunderts entfaltet, welche Schwarze als »chronisch unerwachsene Menschen«¹³ auf der »tiefsten Stufe der Minderwertigkeit, auf der Stufe des Untermenschlichen«¹⁴ abgestempelt und dadurch Fundamente für die Unterwerfung anderer Völker und die Eroberung überseesischer Territorien gelegt haben. Folglich wird der Kolonialismus im Text als gerechtfertigte Maßnahme, sogar als eine zu erfüllende »heilige Mission am deutschen Volk, an Kaiser und Vaterland«¹⁵ dargestellt.

Diese Machtasymmetrie und die damit verbundene subalterne Subjektkonfiguration kulminiert im Roman in der Affäre zwischen Solombe' und Roland, wobei erstere als Objekt männlich-kolonialen Begehrrens semantisiert wird. Roland bewundert etwa die »schlanke Gestalt und das stolz erhobene Haupt«¹⁶ der Fürstentochter, und vergleicht sie mit anderen Einheimischen: Ihre »Gesichtszüge [waren] viel feiner als die der meisten [...], die er bisher gesehen hatte. Die Nase schmal, die Lippen voll, aber nicht wulstig, die Augen groß und ausdrucksvoll. Das Kraushaar [...] betonte die edle Kopfform.«¹⁷ So wird Solombe' auf ihren »edlen« Körper reduziert und anschließend als Verkörperung einer freiügigen bzw. »animalische[n] Sexualität«¹⁸ inszeniert. Roland stellt verblüfft fest, in Afrika sei keine Spur von Prüderie zu finden, im Gegensatz zu seiner eigenen Schicht, dem gehobenen Bürgertum: »Freude am Sex war keineswegs verpönt [...]. [...] Wenn Solombe' sich ihm hingab, dann tat sie das ganz ohne Scheu und mit erstaunlicher Experimentierfreude.«¹⁹ Dieser Topos verfestigt rassistische Diskurse, denen das Weibliche eine neue Dimension verleiht, denn es hat sich in der Kolonialgeschichte vor allem die »angebliche Superpotenz« des schwarzen Mannes²⁰ durchgesetzt. Festzuhalten ist jedenfalls, dass solche Fixierungen stereotype Bilder des bzw. der »edlen Wilden« verstetigen. Im Fall von Solombe' wird dadurch eine vielschichtige Belastung sichtbar, die von der Hinrichtung ihres Mannes über das Fetischisieren durch Roland bis hin zu ihrer Verschleppung in die Sklaverei reicht. Sie fungiert damit als das dem deutschen Kolonialismus in vollem Umfang ausgesetzte subalterne Wesen schlechthin. Dennoch

¹³ Helmut Fritz, Negerköpfe, Mohrenküsse. Der Wilde im Alltag, in: Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung, hg. von Thomas Theye, Hamburg 1985, S. 132–143, hier S. 133.

¹⁴ Bartholomäus Grill, Wir Herrenmenschen. Unser rassistisches Erbe: Eine Reise in die deutsche Kolonialgeschichte, S. 260.

¹⁵ KB, S. 12.

¹⁶ KB, S. 83.

¹⁷ KB, S. 83.

¹⁸ KB, S. 128.

¹⁹ KB, S. 86.

²⁰ Helmut Fritz, Negerköpfe, Mohrenküsse. Der Wilde im Alltag, S. 138.

ist der Roman sehr ambivalent, was die Sklaverei anbelangt. Einerseits gehört der Kampf dagegen zu den Aufgaben, die sich europäische Kolonialmächte auf die Fahne geschrieben hatten. So erbietet sich z. B. die deutsche Schutztruppe, »Sklaven gegen eine erhebliche Summe Goldes freizukaufen.«²¹ Andererseits sollen diese in der Residenz des Gouverneurs Zwangsarbeit verrichten bzw. »fast ein ganzes Jahr umsonst dienen«.²² Das Schicksal von Solombe', die »als Hilfskraft für die Schutztruppe zwangsverpflichtet [war]«,²³ verdeutlicht die o. g. facettenreiche Unterwerfung des Kolonialsubjektes ganz besonders.

Trotz der eingangs erwähnten ›weißen‹ Perspektive übt der Roman eine scharfe Kritik am deutschen Kolonialismus in Kamerun. Einerseits werden Ambivalenzen in kolonialen Denkmustern aufgezeigt, andererseits wird die Widerstandsfähigkeit der Einheimischen betont. So legt der Text die Diskrepanz zwischen dem gepredigten Evangelium und seiner pragmatischen Umsetzung offen, etwa bezüglich der Annahme, dass »vor Gott alle Menschen gleich [seien]«,²⁴ was die Einheimischen nicht erfahren und daher enttäuscht hinterfragen. Hinzu kommt die Verblüffung deutscher Romanfiguren über die Schönheit kamerunischen Kunsthandwerks.²⁵ Dabei tritt an die Stelle des primitiven bzw. unzivilisierten Subjekts nun die Symbolik des pointierten Kunstschaffens, was auf der Diskursebene als Gegenplatzierung betrachtet werden kann. Letztlich stellt der Roman Einheimische als widerstandsfähige Wesen dar, die nicht nur die nachgiebige Politik ihrer Oberhäupter gegenüber den Kolonialmächten in Frage stellen, sondern sich auch zusammenschließen, um die Durchsetzungsanstrengungen dieser Mächte zu vereiteln. Obwohl der deutsche Gouverneur im Romanfinale eine gewaltsame Meuterei einheimischer Verbünde nur knapp übersteht, wird er aus seiner Residenz – als physischem Machtssymbol – vertrieben; er findet Zuflucht im Königreich Bell. Dabei bietet eine abwechselnd auktoriale und personale Erzählperspektive den subalternen Einheimischen eine wichtige Stimme sowie pragmatisches Agens: »Tötet die Weißen!«,²⁶ so der kampfbereite Trupp, dessen Aufstand Roland für »wirklich bis ins Kleinste vorbereitet und geplant«²⁷ hält. Dies wiederum verleiht dem Text Konturen des historischen Afrikaromans, welcher fernab der hartnäckigen Stereotype der Rückständigkeit und Hilflosigkeit »den afrikanischen Wider-

²¹ KB, S. 56.

²² KB, S. 57.

²³ KB, S. 98.

²⁴ KB, S. 72.

²⁵ KB, S. 104 f.

²⁶ Dualla Misipo, *Der Junge aus Duala. Ein Regierungsschüler erzählt*, hg. von Jürg Schneider, Köln 2022, S. 158 (im Folgenden zitiert: JD).

²⁷ Ebd.

stand gegen den Kolonialismus würdigt.«²⁸ Dennoch wirft der Roman am Beispiel des Königs Bell auch die Frage nach der Teilhabe von Einheimischen am Kolonialismus auf, etwa in Form der Unterstützung diverser Armeen oder der Vermittlungsarbeit im Sklavenhandel.

Der Junge aus Duala und die Umstellung des Machtdispositivs

Dualla Misipo wurde am 4. Juni 1901 in Douala, der Hauptstadt der damaligen deutschen Kolonie Kamerun (1884–1916), geboren. Er besuchte die örtliche deutsche Regierungsschule und reiste 1913 in Begleitung eines Regierungsbeamten nach Deutschland, wo er anschließend Schulen in Herborn und Gießen besuchte. Mitte der 1920er Jahre ging er eine Liebesbeziehung mit Luise Dutine, einer deutschen Postbeamtentochter, ein. Die Beziehung war jedoch wegen expliziter »Zweifel der Familie an der Zukunftsfähigkeit einer Verbindung zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau«²⁹ nicht erwünscht. 1937 floh das Paar wegen rassistischer Anfeindungen nach Paris und betrat erst ein Jahrzehnt nach Kriegsende wieder deutschen Boden.³⁰

Dieses Schicksal liegt Misipos Roman *Der Junge aus Duala* zugrunde, welcher 1973 in Form einer Mischung aus Autobiografie, Ethnografie und Sachbuch veröffentlicht wurde.³¹ Das Buch sei »ein rares Selbstzeugnis eines Afrikaners, [...] in welchem der Autor, ohne Verbitterung, aber klar und authentisch, seine Erfahrung von Rassismus und Fremdsein, in Kamerun und in Deutschland, reflektiert.«³² Im Mittelpunkt der Geschichte steht ein Turnier, bei dem ein Kameruner namens Njembele in einem 100-Meter-Lauf – gegen alle Erwartungen – sensationell triumphiert, einen neuen Rekord aufstellt und somit große Medienaufmerksamkeit erlangt. Zentral für die Handlung ist neben dieser sportlichen Leistung auch die Auseinandersetzung mit Traumata der Kolonialzeit. Die Erzählung entwickelt sich anachron, sodass ständig zwischen Njembeles herausragendem Sieg und seiner Reise nach Deutschland, begleitet von seinem damaligen Lehrer, hin- und hergewechselt wird.

Der autodiegetische Erzähler Njembele reflektiert seine eigenen Erfahrungen mit dem Kolonialismus und hinterfragt dabei insbesondere die Instrumentalisierung von Bildung, die damals als Faktor und Vehikel rassistischer Konstrukte

²⁸ Dirk Götsche, Der Neue Historische Afrika-Roman: Kolonialismus aus Postkolonialer Sicht. *German Life and Letters* 56 (2003), S. 261–280 hier S. 265.

²⁹ JD, S. 12.

³⁰ JD, Klappentext

³¹ JD, S. 11.

³² JD, Klappentext.

fungierte. Die Erzählinstanz fokussiert u. a. die Marginalisierung schwarzafrikanischer Kinder im Bildungssystem der Apartheid in Südafrika, sodass der Besuch einer deutschen Regierungsschule Njembele als Privileg erscheint.³³ Dennoch birgt dies die unterschwellige Gefahr, dass genau dort die Unterwerfung des Eigenen einsetzt. So werden Kinder in europäischen Schulen »von Grund auf so unterrichtet, dass der Europäer das ›überlegenste und göttähnlichste Wesen‹ aller Individuen darstellt und geboren ist, die Afrikaner in jeder Hinsicht zu beherrschen und über sie zu gebieten.«³⁴ Dabei ironisiert auch dieser Roman die deutsche Missionsarbeit, denn es wird genauso wie in *Kamerun oder der Belltownaufruhr* gepredigt: »[a]lle Menschen sind Gottesgeschöpfe und vor ihm gleich!«,³⁵ was allerdings im Handeln nicht erkennbar ist.

Der Roman apostrophiert zahlreiche tradierte Afrika-Stereotype, welche u. a. eine vermeintlich ausgeprägte Promiskuität samt der damit verbundenen Verbreitung von sexuellen Krankheiten³⁶ sowie das Projizieren des gesamten Kontinents als minderwertig, »ungeistig³⁷ und »kannibalisch³⁸ einschließen. Dies schafft – diskursiv gesehen – eine wichtige Deutungshoheit: *Der Junge aus Duala* entpuppt sich als interdiskursive Schnittstelle, wo historische und literarische Diskurse aufeinandertreffen, allerdings nicht in Gestalt einer Kontinuität, sondern mitunter auch im Modus einer Verschiebung. Zwei Beispiele, die diese Neuperspektivierung offenlegen, sind der Triumph von Njembele und eine anscheinend banale Frage seines deutschen Nachbarn. Erstens geraten Njembeles Leistung und die rassistische Vorstellung von schwarzen Menschen als minderwertig in Widerspruch, was eurozentrische Dominanzansprüche auf den Prüfstand stellt. Dies erschüttert zugleich die Substanz des Schwarzen, von dem historisch angenommen wurde, er sei »zu doof, um sich in der Zivilisation zu behaupten«,³⁹ weswegen seine Bemühungen stets erfolglos bleiben würden. Popularisiert wurde dieser im kollektiven Bewusstsein des 19. Jahrhunderts präsente Diskurs insbesondere durch Reiseberichte von Frank Green, David Livingstone und Morton Stanley, deren Leitideen später in Gedichtsammlungen wie Hans Magnus Enzensbergers *Allerleirauh: viele schöne Kinderreime* (1961) lebhaftes Echo fanden und in Kinderliedern wie *Zehn kleine Negerlein* leicht auffindbar sind.⁴⁰

³³ JD, S. 61.

³⁴ Ebd.

³⁵ JD, S. 148.

³⁶ JD, S. 146.

³⁷ JD, S. 114.

³⁸ JD, S. 169.

³⁹ Helmut Fritz, Negerköpfe, Mohrenküsse. Der Wilde im Alltag, S. 136.

⁴⁰ Ebd.; Hans Magnus Enzensberger (Hg.), *Allerleirauh: viele schöne Kinderreime*, Frankfurt a. M. 1961.

Dass Njembele aus den konstruierten abyssischen Tiefen (Fanon) heraus an die Spitze seiner Disziplin gelangt, fungiert in Bezug auf diese abwertende Einstellung als ein Gegendiskurs, der dem subalternen Subjekt politische Stimme und Handlungsmacht verleiht.

Auf die Frage des Nachbarn, ob es in Afrika »viele wilde Menschen [gibt]«,⁴¹ antwortet Njembele zweitens ironisch:

Ich dachte eher von einem zivilisierten und kultivierten Volk etwas lernen zu können. Wenn aber ein Europäer von einem ›Wilden‹ wissenschaftliche Lehrungen haben möchte, so ist mir unklar, wer der Bessere ist und für wen es eine Schmach darstellt, für den Weißen oder für den Schwarzen!⁴²

Auf diese Weise stellt der Roman die Ignoranz-Metaphorik kolonialer Diskurse um. Nicht der Einheimische, sondern die vermeintliche ›Krone der Schöpfung‹⁴³ soll nun »aus der Finsternis des Unwissens erlöst werden«.⁴⁴ Neben dieser Ironie lässt sich der Roman abschließend auf zweierlei Art deuten: Auf der einen Seite fungiert er als Plädoyer für ein unentbehrliches Korrektiv des verfälschten Afrikabildes und als Versuch, auf einer *menschlichen* Ebene Afrika und Europa näherzubringen.⁴⁵ So bittet Njembele die Mutter seiner Freundin Marianne um Beihilfe, was erstere im Romanfinale gutheißt. Dies hat den metonymischen Effekt, dass sich der Text – im Hinblick auf Misipos umstrittene Liebesbeziehung – von der Segregationslogik der Entstehungszeit distanziert und sich somit als ästhetischer Bruch mit der Realität entpuppt. Auf der anderen Seite ist die Aufhebung von Fehlhaltungen gegenüber schwarzen Menschen an eine unabdingbare Auseinandersetzung mit den überlieferten Traumata gekoppelt. *Der Junge aus Duala* – und dies gilt zum Teil auch für *Kamerun oder der Belltownaupruhr* – stellt sich dementsprechend als Archivgut mit Konservierungs- bzw. Schutzfunktion⁴⁶ heraus. Beide Romane kommen einem Erinnerungsprozess zugute, in dem die Kolonialgeschichte ständig re-aktualisiert wird, Vergangenheit und Gegenwart unvermeidbar ineinanderfließen, und Zugänge zu anderen Perspektiven auf die Vergangenheit bzw. zu anderen Vergangenheiten ermöglicht werden.

⁴¹ JD, S. 175.

⁴² JD, S. 176.

⁴³ Bartholomäus Grill, *Wir Herrenmenschen. Unser rassistisches Erbe: Eine Reise durch die deutsche Kolonialgeschichte*, S. 261.

⁴⁴ Ebd., S. 258.

⁴⁵ JD, S. 179.

⁴⁶ Aleida Assmann, *Archive im Wandel der Mediengeschichte*, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künste*, hg. Von Knut Ebeling, Stephan Günzel, Berlin 2009, S. 165–175, hier S. 171–173.

FIDÈLE YAMEOGO

IRONISCHE (SELBST-)BETRACHTUNGSWEISEN: FRANKREICH, DEUTSCHLAND UND DIE MENSCHEN VON SOBA IN AHMADOU KOUROUMAS »MONNÈ, OUTRAGES ET DÉFIS«

Nicht umsonst wird der ivorische Autor Ahmadou Kourouma oft der afrikanische Voltaire¹ genannt. Denn neben der viel diskutierten linguistischen² Subversion, bei der das Französische ein westafrikanisches Gewand erhält, pflegt Kourouma ein subtiles Spiel mit der Ironie³ in seinen Werken. Während die Darstellung der Beziehungen zur ehemaligen Kolonialmacht Frankreich in Kouroumas Roman *Monnè, outrages et défis*, vielfach untersucht wurde,⁴ findet die Rolle Deutschlands bisher kaum Beachtung.⁵ Im Folgenden werden die Potenziale der ironischen Erzählhaltung als bevorzugtes Mittel der Fiktionalisierung der miteinander verzahnten Bilder Frankreichs, Deutschlands und der einheimischen Bevölkerung von Soba aufgezeigt.

Plantin betont die subversive Kraft der Ironie, mit der ein hegemonialer Diskurs ad absurdum geführt wird.⁶ Anders als bei der Auffassung von Ironie als Antiphrase, wird in der hier privilegierten Ironie-Auffassung eine Welt zugleich konstruiert und diskreditiert, und zwar mittels Ent-, Be- bzw. Überbewertung.

- 1 Laurent Loty, Véronique Taquin, Kourouma un Voltaire africain ? Voltaire un Kourouma européen ?, in: *Lumières*, Nr. 295 vom 5 aout 2016.
- 2 Malick Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou Le français sous le soleil d'Afrique*, Paris 1995.
- 3 Appolinaire Mpendimine, Ironie et discours social dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Thèses et mémoires électroniques de l'Université de Montréal [30921]. URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21719> (5.1.2025).
- 4 Jean-Fernand Bédia, Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France, Paris 2014.
- 5 Neun Okkurrenzen des Wortes »Allemand« sind im Werk zu verzeichnen. Es gibt dreizwanzigmal das Wort »Allama«, davon zwölfmal als Fehlausprache für *Allemand* und elfmal als Eigenname für den Vorfahr der Keita-Dynastie, der ironischerweise den Vornamen *Allama* trägt.
- 6 Christian Plantin, *Diner de cons, sauvons les riches et autres foutages de gueule: Ironie pédagogique et ironie blanche*, in: *Ironie et un peu plus. Mélanges offerts à Oswald Ducrot à l'occasion de son 80^e anniversaire*, hg. von Vahram Atayan und Ursula Wienen, Frankfurt a. M. 2010, S. 111–130, hier S. 114.

gen durch den Ironisierenden.⁷ Kourouma inszeniert nämlich die narratologischen Instanzen⁸ und macht es dem Leser schwer zu erkennen, ob an einer bestimmten Stelle die Kolonisatoren, Djigui als König, das Volk von Soba, der Griot als Sprachohr des Königs oder der Dolmetscher Soumaré sprechen.

In *Monnè, outrages et défis*⁹ wird vom Schicksal der Menschen in Soba erzählt, einem westafrikanischen Dorf, dessen König eine Kollaboration mit den französischen Kolonisatoren annimmt. Der neue Alltag wird von Ausbeutung in Form von sogenannten Leistungen und Zwangsarbeit geprägt, die Reminissenzen an die Sklaverei¹⁰ aktivieren. Dem Kollaborateur wird von der Kolonialmacht ein Zug als Geschenk versprochen. Der Ausbruch der jeweiligen Weltkriege und hiermit der deutschen Bedrohung wird von den Franzosen als Alibi für erhöhte Forderungen genutzt, was die Hoffnung des Königs zur Dauerchimäre werden lässt.

Soumaré als *tirailleur* und Dolmetscher ist eine komplexe Figur, die mit der französischen Legion in Erscheinung tritt. Die Figur gerät dadurch in einen Interessenkonflikt, weil sie zum einen die Franzosen als Aufraggeber und zum anderen den König Djigui als Scherzverwandten¹¹ hat. Seine eigenartige Dolmetschkonzeption gestattet Soumaré ein hohes Maß an Kommentaren und Manipulation, wodurch er eigene Interessen bedient und schließlich Macht bezieht. Die Kommunikation gewinnt durch die Relais-Dolmetschsituation an Komplexität, weil sich der König in der Interaktion mit den Weißen bewusst eines Lobsängers (der als zweite Zwischen-Instanz neben dem Dolmetscher handelt) bedient.

Der Roman steht von Anfang an unter dem Zeichen der Ironie, wie auch die Anfangsworte in Form eines Prologs veranschaulichen:

Un jour, le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot *monnè*. »Outrages, défis, mépris, colère rageuse, tous ces mots à la fois

⁷ Vgl. Danielle Forget, L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif. *Études littéraires*, 33(1), 2001, S. 41–54, hier S. 50. <https://doi.org/10.7202/501277ar> (5.3.2025).

⁸ Vgl. Yayo V. Danho, Discours, tours et détours. Le jeu énonciatif complexe dans *Monnè, outrages et défis* et *En attendant le vote des bêtes sauvages*. In: Akofena, Revue scientifique des Sciences du Langage, Lettres, Langues et Communication, Spécial Nr. 4 (November 2020), S. 477–490.

⁹ Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil 1990. Im Folgenden zitiert: MOD.

¹⁰ »Le Blanc a aboli l'esclavage«, so der Dolmetscher inkongruent, MOD, 55.

¹¹ Vgl. hierzu Loua, Z. Hyacinthe, Les alliances interethniques en Afrique de l'Ouest: nouvelles stratégies de réconciliation. *Théologiques*, 2015, 23(2), 185–201. <https://doi.org/10.7202/1042749ar> (9.3.2025).

sans qu'aucun le traduise véritablement », répondit le Toubab qui ajouta : »En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monnè* malinké. «

Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les *monnew*.¹²

Diese Passage deutet auf eine sokratische Ironie hin, bei der das Dialogische in den Vordergrund gestellt wird; demnach dient die Frage des Königs dazu, den weißen Hauptmann über die eigene Dominanz-Rolle reflektieren zu lassen und somit eine gewisse Empathie mit den Kolonisierten zu erwägen. Bedenkenswert ist das extradiegetische enzyklopädische Wissen des Lesers in der Art einer dramatischen Ironie darüber, dass die Franzosen die sogenannte Schmach von Sedan im kollektiven Gedächtnis fest verankert haben. Im Kontext der Diegese heißt es rückblickend und vergleichend aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers: »Les Toubabs français avaient été vaincus et chassés de leur pays par les Allemands de Hitler comme les Malinké de Samory l'avaient été du Mandingue par les troupes françaises après 1880.«¹³

Das Erscheinen der Deutschen [*Allamas*] in *Monnè* bildet auch strukturell eine Wende. Sie tauchen in einer Zeit der mörderischen Kollaboration zwischen Djigui und den Franzosen auf. Dieser ist nämlich in freudiger Erwartung eines Zuges, der von den Franzosen als Belohnung verheißen wird:

Avant que j'eusse demandé quand mon train arriverait, l'interprète d'emblée m'annonça que les »Allamas« avaient attaqué les Français. Les »Allamas« étaient comme les Français des Blancs, mais des Blancs plus grands et plus méchants. Ils projetaient de se saisir de toute la Négritie pour la seule méchanceté de chicotter tous les matins le Noir, de fusiller les soulards, les voleurs et les menteurs, d'instituer des travaux forcés plus durs et meurtriers sans tirer un bout de rail ni offrir un petit train à Djigui. Ou l'interprète avait mal prononcé le nom des agresseurs ou nous avions mal entendu ; je lui ai demandé de se répéter : il nous paraissait invraisemblable que les »Allamas« dont le nom signifie en Malinké »sauvés par Allah seul« puissent être aussi méchants et cruels qu'il le traduisait. L'interprète Soumaré, bien qu'agacé par la méprise, patiemment expliqua en détachant les mots que les »Allamas« n'étaient pas des sauvés par Allah seul mais une race de méchants Blancs.¹⁴

¹² MOD, 9.

¹³ MOD, 229–230.

¹⁴ MOD, 81.

Die ironische Erzählhaltung legt zunächst eine dramatische Ironie an den Tag, denn dem König bleiben anstelle des Zuges und der inkommensurablen Ehre nur noch Elend und noch mehr Zwangsarbeit übrig. Die über Fehlaussprache erbrachte Ironie lässt den Deutschen als von Allah allein erretteten Menschen erscheinen und nicht als Barbaren. Aus der Perspektive des Dolmetschers wird kein reines manichäisches Bild der Deutschen und Franzosen gemalt. Der Komparativ lässt die Ironie noch eklatanter erscheinen, die *Allamas* werden auch als Weiße dargestellt, nur größer und boshafter, womit den Franzosen (mit ihrem »grande oeuvre humanitaire et civilisatrice«)¹⁵ Scheinheiligkeit unterstellt wird. Unsitten, wie Bacchanal, Diebstahl oder Lüge, werden vom Dolmetscher selbstironisch und als Echo einer Doxa als schwarze Erbsünden porträtiert.

Eine weitere, diesmal auf Polyphonie basierte, ironische Erzählhaltung taucht im Werk am Ende des Ersten Weltkriegs auf:

Les premiers rapatriés sanitaires venant de France débarquèrent. Au nom d'Allah ! Au vrai ! Les allemands avaient justifié leur réputation de méchants : nos compatriotes nous revenaient méconnaissables, pas un à qui les boches n'avaient pas arraché soit un membre, soit un œil ou une oreille. Les Français avaient confirmé leur renom de bons Blancs ; à nos compatriotes abimés par les Allemands, la France généreuse avait laissé le casque en fer, la chéchia rouge, la ceinture de flanelle, la capote sur laquelle étaient épingleés les médailles. Ils portaient tous des brodequins ; les culs-de-jatte et les unijambistes les avaient sur les épaules, les autres aux pieds (au-delà des mers, on leur avait appris à marcher avec des chaussures et à manger avec des fourchettes). C'était magnifique [...].¹⁶

Die ironische Erzählhaltung baut auf den verschiedenen Stimmen auf, die in dieser Textpassage zu vernehmen sind: eine intradiegetische Stimme spricht aus der Perspektive der einheimischen Bevölkerung, die sich den hegemonialen Diskurs appropriert zu haben scheint. Etwas auffällig erscheint dabei die Verwendung des pejorativen Begriffs »boches«, der bekanntlich eine aus französischer Sicht abwertende Bezeichnung der Deutschen ist. Ebenso ironisch ist die vermeintliche Großzügigkeit der Franzosen, die sich in der Gabe von Dingen mit fragwürdigem Wert, wie etwa die angeführten Ehrenzeichen an die afrikanischen Kriegsveteranen manifestiert. Der allwissende Erzähler greift dann kommentierend (in Klammern) in die Erzählung mit der Bekräftigung der Großzügigkeit der Franzosen ein, welche eher einer Degradierung ihrer Leis-

¹⁵ MOD, 65.

¹⁶ MOD, 83–84.

tung darstellt. Demzufolge hinterlässt eine bewertende Stimme den äußerst ironischen Kommentar »C'était magnifique«.«

Die ironische Erzählhaltung wird beim Ausbruch des 2. Weltkrieges neu aufgegriffen. König Djigui wird ins Quartier des französischen Kommandanten gebeten:

[...] il m'annonça que les »Allamas« venaient de recommencer ... la guerre. Ils voulaient, cette fois, ces barbares et mécréants d'»Allamas«, s'approprier tous les trains de France, transformer tous les Nègres d'Afrique en bêtes de somme, inventer des travaux forcés deux fois plus meurtriers et fusiller les déserteurs, les sans-laissez-passer, eux, leurs pères, mères, frères, sœurs et leurs chefs. »Qu'Allah nous préserve de la calamité des »Allamas«, murmura le fluet interprète en terminant. [...] Le ministre des Colonies et le gouverneur attendaient des Keita et surtout de Djigui qu'ils se mobilisent pour la civilisation.¹⁷

An dieser Stelle werden die Charakterzüge der *Allamas* ins Groteske gezogen, wie die vermeintlich geplante Appropriation der *Negritie* sowie aller französischen Züge veranschaulichen soll. Zugleich muss darauf hingewiesen werden, dass diese Darstellung der *Allamas* eine ironische Selbstspiegelung der Franzosen bildet. Grund hierfür ist die bereits Opferfordernde Durchsetzung der Zwangsarbeit, die nun noch mörderischer sein soll. Auch die hier anvisierte Zivilisation als oberstes Ziel des Kriegseinsatzes kann nur als die Bekräftigung der Ironie interpretiert werden, und zwar weil die Zivilisation bereits zuvor vom Erzähler als eine Maschinerie zur Optimierung der Ausbeutung lokaler Ressourcen degradiert worden war.¹⁸

Ausblick

Die Fiktionalisierung der Beziehung zwischen Franzosen, Deutschen und Einheimischen in *Monnè, outrages et défis* führt durch die Erzählhaltung zur metanarrativen Selbstspiegelung, denn die Kolonisatoren werden über die angepriesene Zivilisation ironisiert. Die Darstellung der *Allamas* als missrepräsentiertes Schreckgespenst und Inbegriff der Barbarei führt wieder zum erheuchelten Selbstbildnis der französischen Kolonisatoren. Diese metanarrative Dimension wird dadurch bestärkt, dass der Vorfahr der Keita-Dynastie zufälligerweise den

¹⁷ MOD, 106–107

¹⁸ MOD, 55–59.

Vornamen Allama trägt, was eine symbolische Nähe zu den *Allamas* suggeriert. Allama Keita wird als ein Migrant und in religiöser Hinsicht synkretistisch ausgerichteter Mensch dargestellt.¹⁹ Für die Menschen von Soba sind auch die Zukunftsvisionen des Griots voller Ironie: Die vermeintliche Revanche der Keita-Dynastie an den Großmächten in der dreizehnten Generation nach Djigui, die den vom Allmächtigen selbst eingegebenen wahren Humanismus zum Ergebnis haben soll, wird dadurch ins Lächerliche gezogen, dass Tiègbè II schließlich seine Tage nur noch mit Nymphetten verbringen soll.²⁰

Indem die französische Kolonisation durch die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit in die Aporie gerät, wird ein Deutschlandbild konstruiert, das sich im Grunde als Selbstprojektion entlarvt. Kourouma geht hier mit jeglicher Form von pharisäerhafter Zivilisation ins Gericht und deutet vielleicht auf eine zukünftige Zivilisation der Demut, denn die von den Franzosen bei den Menschen von Soba geschürte Angst vor den Allamas ist letztendlich als eine Angst vor sich selbst zu deuten – auch aus Sicht der Menschen von Soba, nicht zuletzt durch die imaginierte onomastische Verwandtschaft zwischen den *Allamas* und Allama Keita.

¹⁹ MOD, 187.

²⁰ MOD, 89.

GABRIEL KOMBASSÉRÉ

DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM DEUTSCHEN KOLONIALISMUS IN DER LITERATUR IN TOGO: ERINNERN UND VERGESSEN EINER PERFORMATIVEN GESCHICHTE

Togo war von 1884 bis 1914 deutsche Kolonie. Nach dem Ersten Weltkrieg verlor Deutschland seine Kolonien und so auch Togo, die sogenannte *Musterkolonie*. Jedoch sind die Spuren der deutschen Kolonialzeit immer noch erkennbar, sowohl durch Gedenkstätten als auch in den mündlich überlieferten Erinnerungen der Bevölkerungen.¹ Die Erinnerung und die Geschichte des Kolonialismus stehen im Mittelpunkt verschiedener historiographischer Forschungen in Togo,² die literarische und fiktionale Auseinandersetzung ist eher selten. Kagni Alem (*1966) ist ein international renommierter togoischer Schriftsteller, Theaterwissenschaftler und Publizist. In seinem Essayband *Dans les mélées. Les arènes physiques et littéraires* findet sich das Kapitel *Wo ist Togoland?* über den deutschen Kolonialismus in Togo.³ Die dokumentarische, essayistische oder biographische Erzählform stellt einen Raum für Möglichkeiten der Verzerrung, der Performance und der Hinterfragung von Geschichte dar.⁴ Ausgehend von fundierten historischen Kenntnissen ist es Alems Ziel im Kontext des Kolonialismus in Togo in der Bevölkerung kursierende Mythen zu befragen. Ich werde mit der Methode des *close reading* auf den Inhalt des Textes eingehen, indem ich die Erinnerungsorte, die erwähnt werden, näher betrachte. Schließlich zeige ich, wie das Erinnern bzw. das Vergessen der Kolonialzeit in Togo von der lokalen Perspektive verzerrt, performiert bzw. inszeniert und hinterfragt wird.

1 Katrin Bauer, Silvia Rosi, Veronika Epple, Protektorat, Berlin 2025, S. 144.

2 Peter Sebald, Die deutsche Kolonie Togo 1884–1914: Auswirkungen einer Fremdherrschaft, Berlin 2013.

3 Kagni Alem, *Dans les mélées. Les arènes physiques et littéraires*. Yaoundé 2009, S. 19–48. Zitate aus dem Text werden mit Seitenzahl in Klammern zitiert.

4 Philipp Lammers, Die Schulen der Autosobiographinnen. In: Autosobiographie. Poetik und Politik hg. von Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel, Berlin 2022, S. 117–141, hier S. 130.

Alem führt den Text mit einem Zitat von J. L. Borges ein: »L'oubli et la mémoire sont également inventifs.«⁵ – Das Vergessen und das Erinnern sind gleichermaßen erfunderisch. Dieses Zitat wird mehrfach im Essay aufgegriffen. Alem stellt seinen Text, angesiedelt zwischen Essay und Reisebericht, somit in das Spannungsfeld von Literatur und Geschichtsschreibung. Als Schriftsteller interessiert ihn die Beziehung von Erinnerung und Vergessen. Das essayistische bzw. dokumentarische Schreiben erscheint als Erinnerungsort für Autor*innen, die ihre persönlichen Erfahrungen in Einklang mit der kollektiven Erfahrung bringen. Die kulturelle Erinnerungspraxis geht mit einem »eingeschlossenen Vergessen einher«.⁶

Die Akteure in *Dans les mêlées* sind ein französischer Anthropologe namens Bernard und der Erzähler, der Schriftsteller ist. Dazu kommen die lokalen Bevölkerungen, denen die Reisenden auf der Suche nach der deutschen Kolonialgeschichte begegnen. Die Geschichte ist performativ, weil sie je nach Akteur, also von Historiker*innen, Einheimischen oder dem Schriftsteller und Bernard inszeniert wird. Die Letzteren kommen mit ihrer Erwartung, die Einwohner*innen mal mit Lügen, mal mit Verschleierung. Die Reise geht vom Süden bis in den Norden Togos, mit Stationen an bestimmten Erinnerungsorten: Misahöhe, Kpalimé, Kamina, Anié, Atapkamé, Bassar, Binaparba und Sokodé. Die Akteure entdecken sowohl französische Gräber als auch Gräber von deutschen historischen Persönlichkeiten, wie Hans Grüner (1865 – 1943), einem deutschen Kolonialbeamten in Togo. Er starb jedoch in Jena – im Gegensatz zu den falschen Berichten der Bevölkerung in *Dans les mêlées*, die besagen, dass er in Bassar gestorben sei und dort »spirituell« begraben wurde. (S. 35). Danach folgen andere Berichte über Grüners Grabstätte bei den *Konkomba de Katchamba* (S. 36).

In Misahöhe, nahe Kpalimé, ist der deutsche Friedhof die erste Station der Reise. Der Friedhof ist ein materieller Erinnerungsort, der Lücken aufweist. Alem gibt schon in der Einführung Auskunft darüber: »Certaines tombes ont perdu des plaques« (S. 20). Das erste Werturteil der Einwohner*innen, denen er begegnet, bezieht sich auf die Haltbarkeit der Gebäude der Deutschen: »La robustesse de ces tas de pierraille étonne le visiteur, et justifie l'admiration des habitants du coin pour des peuples qui savaient bâtir eux« (S. 20). Lokale Perspektiven prägen die Wahrnehmung des Kolonialismus. Als ihm ein Schüler

5 Jorge Luis Borges, *Le rapport de Brodie*, trad. Pierre Baillargeon, Paris 1984, S. 102.

6 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2018, S. 28.

einen auf 1985 datierten Bericht eines französischen Soziologen⁷ zeigt, stellt der Erzähler fest, dass wichtige Informationen fehlen, und er setzt seine Recherche »à la marge du discours officiel« (S. 33) fort. Die Missionierung und die Religion werden hinterfragt, indem ein lokaler evangelikaler Prediger die Kolonialisierung lobt, weil die Kolonialisten, wie auch Jesus, als Retter der ›primitiven‹ Völker gekommen seien (S. 22). Die Einheimischen fungieren als lückenhafte und unzuverlässige Erinnerungsinstanzen, mit einem von Alem »elastisch« genannten Gedächtnis (S. 37), und das bauliche Kulturerbe Togos wird vernachlässigt (S. 25).

Die riesige Radiostation in Kamina, deren Reste die Reisenden anschließend suchen, wurde als Teil eines kolonialen Wettbewerbs zwischen den europäischen Mächten errichtet, denn das koloniale Projekt umfasste die Verbindung der Kolonien in Asien, Ozeanien und Afrika (S. 25). Die Radiostation diente nicht den Interessen der togoischen Bevölkerung, was in Barbiers Buch *Sokodé – ville multicentrale du Nord Togo*⁸ nicht erwähnt wird. Das Buch ist eine Hauptquelle, auf die sich Alem und Bernard beziehen, um ihre geschichtlichen und anthropologischen Vorkenntnisse mit den Narrativen der Einheimischen zu konfrontieren. Kangni Alem macht jedoch deutlich, dass er seine Recherche nicht nur auf der Grundlage historischer Quellen Frankreichs, sondern auch unter Empfehlungen von lokalen Historiker*innen wie Professor A. N. durchführt (S. 38). Dieser Name, obwohl verschleiert, verweist auf Professor Ali Napo, den Mitherausgeber von *Togo sous domination coloniale*.⁹ Sein Buch *Le chemin de fer pour le Nord-Togo: Histoire inachevée*¹⁰ wird explizit erwähnt, als Alem die anstrengende Strecke auf einer schlechten und schwer befahrbaren Straße rückblendend mit den Trägern¹¹ der deutschen Kolonialtruppe vergleicht. Darüber hinaus wird ein *fortin allemand* erwähnt. Dieses topographi-

⁷ Jean-Claude Barbier, emeritierter CNRS-Forscher und Mitglied des Centre d'économie de la Sorbonne, interessiert sich seit langem für Togo, insbesondere Sokodé. ORSTOM veröffentlichte 1995 eine von Barbier und Bernard Klein herausgegebene Studie über Togo, mit Schwerpunkt auf Sokodé (vgl. Alem, S. 33).

⁸ Jean-Claude Barbier, Bernhard Klein, Sokodé. *Ville multicentrale du Nord Togo*, Paris 1995.

⁹ Unter der Leitung von Gaetan Noussouglou wurde das Werk veröffentlicht. Sein eigenes Buch hatte sich zuvor für die Stadt Kara und die unvollendete Eisenbahn interessiert, die dorthin führen sollte, um das Eisenerz von Badjeli zu erforschen (vgl. Anm. 10).

¹⁰ Ali Napo, *Le chemin de fer pour le Nord-Togo. Histoire inachevée*, Paris 2006.

¹¹ Sonja Malzner, Anne D. Peiter, *Der Träger. Zu einer »tragenden« Figur der Kolonialgeschichte*. Bielefeld 2018.

sche Merkmal hebt einen bestimmten von Ali Napo empfohlenen Ort in Ibobo (S. 38) hervor.

Alems Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte zielt darauf ab, das Vergessene wiederzuentdecken, was sich in zahlreichen akademischen Schriften seit den 1990er Jahren widerspiegelt.¹² So erlebt er, dass die französische Kolonialisierung von der lokalen Bevölkerung kritisiert wird, während eine germanophile Nostalgie vorherrscht. Dies führt dazu, dass viele einheimische Akteure Deutschen mehr Vertrauen schenken als Franzosen. Es ist offensichtlich, dass die wahre Identität des Freundes, des französisch-deutschen Anthropologen, Bernhard, mit dem der Erzähler reist, verschleiert wird, um einen Raum des Vertrauens zu schaffen. Dies wird im folgenden Zitat deutlich, in dem das Vergessen und seine Inszenierung vorkommen »[...] il y a encore des choses à voir. Des choses secrètes qu'ici, dans le village, on ne montre jamais aux Français. Mon ami Bernard est-il Français ? Mais non, me précipitai-je pour le rassurer, son père est allemand, sa mère est f ... (Oups, j'ai failli faire une boulette), sa maman est finlandaise (pardon, Denise !) et il est né au Togo (ce qui est vrai comme deux plus deux font cinq).« (26). Die Umgangssprache, die Interjektionen (»Oups«) und die Auslassungen (f...) deuten darauf hin, dass die Performanz der Sprache auch zur Verschleierung der Wahrheit über die Herkunft Bernards dienen kann. Die Fiktion kann allgemeine Wahrheiten wie auch Lügen, behaupten,¹³ »weil ihr die Konkretheit eigentlicher Fakten abgeht«.¹⁴

Der Schriftsteller und der Anthropologe suchen die Performativität der Geschichte. Sie suchen nach den Erzählungen, die sich an den Rändern zwischen historischen Quellen und mündlichen Überlieferungen befinden. In Binaparba wird ihnen noch einmal ein Grab Grüners präsentiert, was sie gerade deshalb interessiert, weil sie nach »le faux récit, celui qui se trouve aux marges de l'oubli et de l'altération de la mémoire historique« suchen (S. 37).

Leitmotivisch wird an vielen Orten ein Geheimnis über die Herkunft von Hans Grüner enthüllt, ein blutrünstiger Gegner der Widerstandsbewegungen der lokalen Bevölkerung, insbesondere des *Bassar*-Aufstands, dessen Datum den befragten Jugendlichen unbekannt ist (S. 35), und des *Konkomba*-Aufstands (S. 36).¹⁵ Grüner war im Januar 1895 (zwei Jahre vor dem historischen Aufstand)

¹² Christine de Gemeaux, »La République Fédérale d'Allemagne et le Togo. «Prendre pied sur le continent africain?», *Allemagne d'aujourd'hui*, Nr. 217, 3 (2016), S. 154–165, hier S. 158. doi.org/10.3917/all.217.0154 (27.2.2025).

¹³ Umberto Eco, *Lüge und Ironie. Vier Lesarten zwischen Klassik und Comic*. Aus dem Italienischen von Burkhardt Kroeber. München 2002, S. 23.

¹⁴ Raphaela Edelbauer, *Routinen des Vergessens*. Stuttgart 2024, S. 19.

¹⁵ Er fand 1897–1898 statt.

in Mango. Das ist seine einzige Erwähnung bei Barbier.¹⁶ Alem greift die Erzählung der Bevölkerung auf,¹⁷ die besagt, dass die Deutschen in Mango eine Truppe aufgestellt hätten, die nach Binaparba geschickt wurde, um die Einwohner zu bestrafen (S. 35).

Schließlich übt Alem Kritik an der postkolonialen Schule, vor allem am Lehrplan, der wenig Platz für die Auseinandersetzung mit afrikanischen oder afrodiashporischen Autor*innen vorsieht und inhaltlich wenig über die Kolonialisierung zu bieten hat (vgl. S. 33).

Die Germanophilie, auf die Alem trifft, ist ein latenter Komplex einiger Intellektueller und Politiker*innen, die einen Vergleich zwischen der deutschen und französischen Kolonialzeit ziehen. Sie wird von Isabelle Scheele in ihrem Artikel *Erinnerung an die deutsche Kolonialzeit in Togo und in der Bundesrepublik* ausdrücklich kritisiert.¹⁸ Im Artikel von Scheele geht es um die Divergenz zwischen zwei Kolonialkulturen – auf der einen Seite gibt es die Germanophilie und eine übermäßige Wertschätzung des deutschen Vermächtnisses in Togo, auf der anderen Seite eine Gleichgültigkeit und ein relatives Vergessen in der Bundesrepublik.¹⁹ Wie Akpakpo schreibt, gibt es auch innerhalb Togos zwei gegensätzliche Diskurse über den deutschen Kolonialismus – und zwar die sogenannte *Kulturation* versus die Petitionen der Einheimischen selbst gegen die Kolonialherrschaft, die schon 1896 in Berlin gefunden wurden.²⁰ Alems *Wo ist Togoland?* zeigt dagegen vielmehr, wie lokale Legenden historische Fakten überschreiten und darin eine andere Wahrheit verkünden. Dass er daher auch seine Reise mit ihren Irrfahrten, Tricks und dem unermüdlichen Mercedes in die Er-

¹⁶ Barbier, Sokodé, S. 32.

¹⁷ Un jour, Grüner était de passage à Binaparba, [...] il leva une troupe à Mango (où les Allemands avaient une garnison) et revint à Binaparba pour punir ses habitants. Comme toujours dans ces cas-là, la résistance des populations fut féroce. Binaparba, pour ceux qui n'ont aucune idée de ce village se trouve au pied d'une montagne rocheuse. On peut donc imaginer la stratégie des habitants du lieu devant la puissance de feu de l'adversaire. Réfugiés dans la montagne, ils firent rouler le long de ses pentes de lourds rochers de granit qui écrasèrent les soldats. [...] Mais je ne comprends pas, vous m'avez dit que c'était la tombe de Grüner? Mais oui, c'est sa tombe, les anciens ont marqué le lieu où l'Allemand est tombé, ils l'ont enterré ici spirituellement quoi ! Alem, S. 35.

¹⁸ Isabelle Scheele, *Erinnerung an die deutsche Kolonialzeit in Togo und in der Bundesrepublik*. In: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 2023. <https://journals.openedition.org/allemande/3530?lang=de> pp. 55–68. (Stand: 13.12.2024)

¹⁹ Scheele, S. 56.

²⁰ Kuassi Amétowoyona Akakpo, *Discours et contre-discours sur le Togo sous l'Empire allemand*, Paris 2014.

zählung einbaut, betont den Rahmen und damit die bewusste Inszenierung seiner Wahrheitssuche.

Die Wiederaneignung der kolonialen Vergangenheit wird zu einem Mittel für das essayistische bzw. dokumentarische Schreiben, um Kritik am geschichtlichen Narrativ über den Kolonialismus zu üben. Auf diese Weise entsteht ein gemeinsames Erbe für Deutschland und Togo, das über physische Erinnerungsorte hinausgeht und menschliche und immaterielle Erinnerungsorte erreicht. Die Vielstimmigkeit der Figuren (Bernard und die lokalen Bevölkerungen), der Humor, der mündliche Charakter des Textes und die mangelnden Informationen zu einigen Erinnerungsorten deuten darauf hin, dass die Erinnerungskultur von verschiedenen Akteuren überliefert ist und daher von einer Pluralität von Wahrheiten gekennzeichnet ist.

GIANNA ZOCCHI

AFROPÄISCHE AUSEINANDERSETZUNGEN
MIT DEM DEUTSCHEN KOLONIALISMUS:
DIE DEUTSCH-KAMERUNISCHE ERFAHRUNG
AUS DER PERSPEKTIVE VON MIRRIANNE MAHN
UND DUALLA MISIPO¹

Obwohl sie ein Altersunterschied von 88 Jahren trennt, haben Mirrianne Mahn (*1989) und Dualla Misipo (1901–1973) einiges gemeinsam. Erstens in biografischer Hinsicht: Sie sind beide in Kamerun geboren – Mahn in der Zeit der Unabhängigkeit; Misipo, als Kamerun noch deutsche Kolonie war. Einen großen Teil ihrer Kindheit und Jugend haben beide dennoch in Deutschland verbracht – und zwar in der hessischen Provinz. Mahn wuchs im Hunsrück auf und lebt heute in Frankfurt am Main; Misipo kam 1913 nach seiner Schulzeit in der Kaiserlichen Regierungsschule von Duala zunächst in die Kleinstadt Herborn, ging dort zur Schule und lebte bei weißen deutschen Pflegeeltern. Anfang der 1920er Jahre zog er wie Mahn nach Frankfurt und lebte dort bis 1937, als er mit seiner weißen deutschen Frau und seinem Sohn vor den Nationalsozialisten nach Paris floh.

Zweitens betreffen die Parallelen aber auch die schriftstellerische Tätigkeit der beiden. Mahns 2024 erschienener Roman *Issa* und Misipos erstmals 1973 veröffentlichter, aber teilweise schon in den 1920er und 30er Jahren geschriebener Roman *Der Junge aus Duala* gehören zu den wenigen Texten, in denen aus Schwarzer Perspektive und in deutscher Sprache u. a. vom deutschen Kolonialismus in Kamerun erzählt wird.² Zum einen sind es sich daraus ergebende

1 Dieser Artikel ist im Rahmen eines Projekts entstanden, das von der Europäischen Union gefördert wird (ERC-STG, AFROPEA, Grant agreement no. 101075842). Die geäußerten Ansichten und Meinungen sind jedoch ausschließlich die der Autorin und spiegeln nicht unbedingt die der Europäischen Union oder der ERCEA wider. Weder die Europäische Union noch die ERCEA können hierfür haftbar gemacht werden.

2 *Der Junge aus Duala* wurde erstmals 1973 beim Verlag Kraus Reprint in der von Jan-heinz Jahn herausgegebenen Reihe »The Black Experience« publiziert – und zwar in Form eines mit Schreibmaschine geschriebenen und mit Korrekturen versehenen Typoskripts. 2022 erschien eine von Jürg Schneider herausgegebene Neuausgabe beim Rüdiger Köpfe Verlag, die im Moment aber leider schon wieder vergriffen ist. Einige Infor-

Themen und Motive, die die beiden Romane gemeinsam haben. Dazu zählen beispielsweise der deutsche Eisenbahnbau in Kamerun, das koloniale Bildungssystem, sexuelle Gewalt durch weiße Europäer, Zwangseignungen und koloniale Beutezüge sowie die Ermordung von Rudolf Duala Manga Bell. Zum anderen verbindet die zwei Werke das, was ich hier tentativ ihre *afropäische* Perspektive auf den deutschen Kolonialismus nennen möchte.

I.

Mit dem ursprünglich in den 1990ern geprägten und insbesondere von Léonora Miano und Johny Pitts konzeptionell erweiterten Begriff des Afropäischen wird eine Identität und eine Haltung verbunden, die Schwarzsein und Europäisch-Sein auf eine selbstverständliche Weise zusammendenkt. Im Begriff steckt eine »potent gesture to claim to belong to Europe and to valorize the African elements of one's culture at the same time.«³ Entsprechend schreibt der Schwarze Brite Pitts über das ‚Kofferwort‘ des Afropäischen, dass es ihn dazu angeregt habe, »mich selbst als komplett und ohne Bindestrich«⁴ zu begreifen. Ähnlich betont die zeitweise in Frankreich lebende Kamerunerin Miano, die nicht sich selbst, sondern nur in Europa aufgewachsene (und zumeist geborene) Personen mit subsaharischen Wurzeln als Afropäer:innen versteht, dass der Begriff es Schwarzen Europäer:innen ermögliche, sich dem Zwang zu verweigern,

[...] zwischen ihren subsaharischen bzw. karibischen und ihren europäischen Anteilen wählen zu müssen. Sie wollen beide Anteile in sich tragen, sie in Ehren halten, sich zwischen ihnen hin- und herstreben lassen, sie vermischen, ohne sie zu hierarchisieren. Sie fühlen sich in diesem Dazwischen

mationen zu den Umständen der Publikation des Buches sind in Schneiders Einführung zu finden. In der Zeitschrift *literatur für leser:innen* erscheint demnächst ein von Sandra Folie und mir herausgegebenes Themenheft zum *Jungen aus Duala*. In unserer Einleitung stellen wir den aktuellen Stand unserer Forschungen zu den Publikationsumständen und zur Erstausgabe des Buches genauer dar. Sandra Folie und Gianna Zocco: Der Junge aus Duala zur Einführung: Entstehung, Genre, ästhetische Verfahren, in: *literatur für leser:innen* (Themenheft: Dualla Misipo: Der Junge aus Duala. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf ein frühes Werk der Schwarzen deutschen Literatur), 2025 (im Erscheinen).

- 3 Susanne Gehrmann, Afropolitanism and Afro/euro/peanism. New Cultural Concepts and Identity Politics in the Era of Globalization, in: *Ibadan Journal of Humanities*, 26/2 (2016), S. 177–191, hier S. 187.
- 4 Johny Pitts, Afropäisch. Eine Reise durch das schwarze Europa. Übersetzt von Helmut Dierlamm, Berlin 2020, S. 15.

wohl, vollständig, verwirklicht. Was einmal ein trennender Ort war, haben sie zu einem Raum der Begegnung gemacht, wo die Welten, die sie ausmachen, einander ohne zu rivalisieren berühren.⁵

Mir ist nicht bekannt, ob Mahn sich als Afropäerin identifiziert und wie sich Misipo zu dem Konzept positioniert hätte.⁶ Jedoch steht im Zentrum ihrer beider Werke eine Erfahrung, die der Afropäischen nahekommt: die einer erlebten, hybriden Zugehörigkeit zu mehreren Welten im Kontext einer Umgebung, die solche Mehrfachzugehörigkeiten für nicht erstrebenswert oder generell unmöglich hält.

Im Unterschied zu insbesondere Mianos Konzeption, die neben dem Identitätskonzept des Afropäischen auch die Vorstellung eines räumlich gedachten Afropeas im Sinne eines (noch) utopischen, zukünftigen Ortes etabliert hat,⁷ lässt sich das afropäische Moment bei Mahn und Misipo jedoch insbesondere über die Verbindung zwischen Vergangenheit und erzählter Gegenwart greifen. Für Miano ist Afropea ein immaterieller, innerer Ort, »wo Traditionen, Erinnerungen und Kulturen, deren Verwahrende sie [d. i. die Afropäer:innen] sind, gleichwertig ineinander aufgehen« und der den Blick auf »das Europa von morgen, dessen Geschichte in diesem Moment geschrieben wird«⁸ richtet. In *Issa* und im *Jungen aus Duala* wird hingegen in eine Vergangenheit geblickt, die sich als afropäischer erweist als üblicherweise angenommen.

In *Issa* gelingt diese afropäische Perspektive auf die koloniale Vergangenheit durch die Anlage des Buchs als Generationenroman, der aus der Sicht von fünf Frauen erzählt wird: Issas im Jahr 2006 angesiedelte Erfahrungen werden mit den Erzählungen ihrer Mutter, Großmutter, Urgroßmutter und Ururgroßmutter verbunden. Zwar nicht über fünf Generationen, jedoch ebenfalls über eine Rahmenhandlung konzipiert ist auch der *Junge aus Duala*. In der fiktiven Gegenwart der 1920er Jahre hat der Protagonist Ekwe Njembele bei einem Wettrennen soeben einen neuen Rekord aufgestellt und sitzt nun gemeinsam mit

⁵ Léonora Miano, Eine Grenze bewohnen – Erinnerung dekolonisieren. Übersetzt von Lisa Wegener, Hiddensee 2020, S. 41–42.

⁶ In einem Interview hat Mahn betont, dass sie sich als »durch und durch deutsch« verstehe. Siehe Shirin Sojitrwalla, »Ich sehe mich auch als Täterin«, 23.3.2024, <https://taz.de/Mirianne-Mahn-ueber-Aktivismus/!5997482/> (19.3.2025). Misipo spricht in seinen journalistischen Publikationen von sich selbst meist als »Afrikaner«, hat in einem frühen Zeitungsartikel aber auch bereits die hybride Identitätsbezeichnung »Deutsch-Kameruner« geprägt. Siehe Dualla Misipo, Die Deutsch-Kameruner, in: Südwestdeutsche Rundfunkzeitung, 7. Jg., Nr. 49 (6. Dez. 1931), S. 6.

⁷ Susanne Gehrmann, Afropolitanism and Afro/euro/peanism, S. 184.

⁸ Miano, Eine Grenze bewohnen, S. 44.

einem Sportredakteur im Klubhaus einer hessischen Stadt. Der Redakteur möchte erfahren, warum Ekwe so ein guter Läufer ist, »aber noch mehr interessiert mich ihre Heimat und wie, mit welchen Plänen, sie unser altes Vaterland beehren wollen!«⁹ In dieser fiktiven Erzählkonstellation erzählt Ekwe nun von seinem Leben: von seiner Zeit in der Kaiserlichen Regierungsschule von Duala, von der Überfahrt auf der Eleonore Woermann und von seinem Leben in der hessischen Kleinstadt – einem Ort, den er zwar seine »zweite Heimat«¹⁰ nennt, an dem er jedoch auch Rassismuserfahrungen macht, die jenen von Issa im Hunsrück trotz der zeitlichen Distanz frappierend ähneln.

II.

Mir scheint, dass die Rahmenhandlung und das achronologische Erzählen bei Misipo, wie auch die Anlage als Generationenroman bei Mahn für ein spezifisch *afropäisches* Erzählen vom deutschen Kolonialismus zentral sind. Denn diese literarischen Strukturen ermöglichen es, Vorformen einer afropäischen Identität bereits in der kolonialen Vergangenheit um 1900 zu verorten – und deren Nachwirkungen bis in die jeweilige erzählte Gegenwart (und darüber hinaus) über Verflechtungen der Zeitebenen sichtbar zu machen.

Betrachten wir aus dieser Perspektive zunächst *Issa*. In den ersten beiden Kapiteln begegnen wir zwei schwangeren Frauen: der Hauptfigur Issa Brinkmöller, die ungewollt von ihrem weißen, deutschen Freund schwanger ist; und ihrer erst elfjährigen Ururgroßmutter Enanga, die im Jahr 1903 im Haus der Deutschen arbeitet und dort von dem Deutschen »Sah Wilhelm« vergewaltigt und geschwängert wird. Das Kind, das sie gebiert, ist Issas Urgroßmutter Marijoh, »ein halb deutsches Kind«,¹¹ dessen hellere Haut und grüne Augen sie oft zur Außenseiterin machen. Für Enangas Vater Keke ist die Schande über Marijohs Geburt sogar so groß, dass er seine Tochter und ihr Baby aus dem Dorf jagt: »Keke war davon überzeugt, dass das Blut seiner Ahnen durch das Blut der Weißen beschmutzt war und nur gereinigt werden könne, wenn er Enanga wie ein verfaulendes Bein behandelte und abschnitt.«¹²

⁹ Dualla Misipo, Der Junge aus Duala. Ein Regierungsschüler erzählt, hg. von Jürg Schneider, Köln 2022, S. 49.

¹⁰ Ebd., S. 47.

¹¹ Mirrianne Mahn, Issa, Hamburg 2024, S. 79.

¹² Ebd., S. 74.

Wie sich in diesem Zitat andeutet, verortet *Issa* ein verhängnisvoll-biologistisches Denken in Konzepten von Blutreinheit in zwei Welten: in der der Kolonatoren, die aus dieser rassistischen Ideologie die Vorstellung ihrer Überlegenheit ableiten und darüber den Kolonialismus rechtfertigen; aber auch in der patriarchalen Kultur der Bakweri, der sich Enanga und ihre Nachfahrinnen durch Mut und weibliche Solidarität widersetzen.

Zeigt sich schon in den gewaltvollen Umständen ihrer Zeugung, dass sie deutsche und kamerunische Wurzeln in sich trägt, so setzt sich dieses doppelte Erbe durch Marijohs Bildungserfahrungen im kolonisierten Kamerun fort. Marijoh besucht die deutsche Missionsschule und lernt dort fließend Deutsch und etwas Latein, außerdem wird sie eine ausgezeichnete Schachspielerin. Als »hervorragende Schülerin«¹³ träumt sie davon, Lehrerin zu werden – um damit etwas anzuregen, was sich auf Mahns eigene wie auch auf Misipos schriftstellerische Motivation übertragen lassen dürfte:

»Ich will den Mädchen und Jungen in Buea lesen und schreiben beibringen. Damit sie ihre eigenen Geschichten schreiben können. Geschichten über uns. Über unser Leben hier. Damit sie nicht nur Geschichten über Dinge lesen müssen, die sie nie kennen werden.«¹⁴

Die Perspektive, die sich aus dieser mit der Missionsschule verbundenen, positiven Erfahrung ergibt, ist keine, die den Kolonialismus verharmlost: dazu wird viel zu ungeschönt von kolonialer Gewalt und Ausbeutung, wie auch vom Einsatz des Rohrstocks gegen die Schüler:innen berichtet. Es ist jedoch eine Perspektive, die deutlich zeigt, dass die Kontinuitäten zwischen kolonialer Situation und der erzählten Gegenwart von 2006 auf zwei Ebenen liegen. Sie betreffen einerseits das rassistische und patriarchale Denken, das Enanga und Marijoh um 1900 am Kamerunberg und Issa um 2000 in Hessen begegnet, aber ebenso eine Erfahrung von kultureller Hybridität und afrikanisch-europäischer Identität, die Figuren wie Marijoh und Issa Dinge aus beiden Welten – etwa Schachspielen und das Zubereiten von Fufu – wertschätzen lässt. Sinnbildlich kommt diese Hybridität im Roman in einem Trostlied in der Bakweri-Sprache zum Ausdruck, das von einer Generation an die nächste weitergegeben wird. Es ist ein Lied, das nicht nur jeder der fünf Frauen als Kind vorgesungen wird und das sie als Erwachsene selbst singen, sondern das auch Issas weißer, deutscher Stiefvater Jürgen übernimmt, als er die kleine Issa trösten will:

13 Ebd., S. 125.

14 Ebd., S. 214–215.

»Issa yami yoh, Issa yami yoh, donegegee, Issa yami yoh.« Seine Aussprache war eckig und klang fremd, aber Issa beruhigte sich bei der vertrauten Melodie. Jürgen sang eine ganze Weile weiter, und Ayudele starre diesen Mann an, der ihrem Kind eine bessere Mutter war als sie selbst.¹⁵

III.

Auch im *Jungen aus Duala* ist das Thema des sowohl kamerunisch als auch deutsch Seins zentral. Wie bei *Issa* gilt auch hier, dass dieses Thema über zwei Dimensionen erzählt wird: einerseits (hauptsächlich) als *kulturelle* Hybridität, andererseits (andeutungsweise) über *mixed-race* Personen mit kamerunischen und deutschen Wurzeln. In den Kapiteln, die im kolonialen Kamerun spielen, steht der kulturelle Aspekt im Vordergrund.¹⁶ Erzähltechnisch wird Hybridität hier mit Misipos fragmentarischer Erzählweise verbunden, durch die zwei Lebenswelten nebeneinander gestellt werden: eine europäisierte und eine traditionelle. Letztere ist vor allem mit Ekwes Großmutter verbunden, die ihrem Enkelsohn kamerunische Märchen und Legenden erzählt. Allein schon durch den Raum, den diese Erzählungen im Roman einnehmen, werden sie als überaus bedeutsam für Ekwes Identität dargestellt – und dienen darüber hinaus dem Unterlaufen des Stereotyps eines geschichts- und kulturlosen präkolonialen Afrikas.

Die europäisierte Lebenswelt ist hingegen mit dem kolonialen Bildungssystem und dem Lebensstil von Ekwes Eltern verbunden. Anders als in *Issa* ist das Setting hier ein urbanes und elitäres. Ekwe ist Schüler der Kaiserlichen Regierungsschule von Duala und besucht damit eine Schulform, in der der Unterricht anders als in den Missionsschulen ausschließlich auf Deutsch stattfand und die hauptsächlich den Söhnen von mächtigen und wohlhabenden Familien vorbehalten war.¹⁷ Zusätzlich markiert der europäische Lebensstil seiner Eltern, der u. a. europäische Kleidung, christliche Gottesdienste und Gesellschaftsabende umfasst, Ekwe als Angehörigen einer kamerunischen Oberschicht, die

¹⁵ Ebd., S. 282–283.

¹⁶ Die einzige Ausnahme stellt eine nur knapp erwähnte Vergewaltigung eines kamerunischen Mädchens durch deutsche Matrosen dar, durch die die Zeugung von *mixed-race* Personen zumindest angedeutet wird. Vgl. Dualla Misipo, Der Junge aus Duala, S. 91.

¹⁷ Vgl. Suy Lan Hopman, Fiona Siegenthaler und Museum am Rothenbaum, Hey! Kennst Du Rudolf Duala Manga Bell? Hamburg 2021, S. 91.

ihre Söhne nach Abschluss der Regierungsschule oft zur weiteren Ausbildung nach Deutschland schickte.

In Misipos Schilderung des kolonialen Bildungssystems kommt Kritik am Kolonialismus mit einer Wertschätzung deutscher Kultur zusammen. Einerseits bringt der Roman durch Zitate u. a. aus Goethes *Iphigenie* und Schillers *Lied von der Glocke* seine Wertschätzung des deutschen Bildungskanons zum Ausdruck. Andererseits spart Misipo nicht mit Kritik an den Vertretern der Kolonialmacht. Es wird u. a. beschrieben, wie regelmäßig die deutschen Lehrer Rohrstock und Nilpferdpeitsche gegen ihre Schüler einsetzen und wie verschwenderisch der Lebensstil der Kolonialbeamten ist. Neben expliziter Kritik setzt Misipo hier Ironie als Stilmittel ein und arbeitet mit scharfen Kontrasten. Während die Schüler der Regierungsschule nach ihrem Wissen über mitteleuropäische Jahreszeiten und Germanenstämme befragt werden und den Rohrstock fürchten, wenn sie die Konjugation von »tun« nicht beherrschen, können ihre Lehrer kein einziges Wort Duala.

Ähnlich wie bei Issas Urgroßmutter Marijoh kommt in der Perspektive des wohl ungefähr gleichaltrigen Ekwe also einiges zusammen: Er erlebt den deutschen Kolonialismus als gewaltvoll und die ihn begleitende Ideologie als in sich widersprüchlich, erfährt aber gleichzeitig, dass Elemente aus beiden Welten seine Identität prägen. Ist seine Perspektive schon im kolonialen Kamerun ansatzweise afropäisch, so vertieft sich diese Hybridität, aber auch das Leiden an deren gesellschaftlicher Ablehnung, nach der Migration nach Deutschland. Das letzte Kapitel handelt von Misipos Verlobung mit der weißen deutschen Marianne – in der rassistischen Umgebung der sich abzeichnenden »Schwarze Schmach«-Kampagne, die sich gegen den Einsatz französischer Kolonialtruppen während der alliierten Rheinlandbesetzung richtete. Obwohl das Buch mit der Verlobung endet und die Möglichkeit von afrikanisch-europäischen Kindern nur angedeutet wird, kommt in den abschließenden, essayistischen Passagen eine zukunftsbezogene, gewissermaßen afropäische Vision zum Ausdruck. In seiner bevorstehenden Ehe sieht Ekwe eine Möglichkeit, »die tiefe Kluft, die zwischen den beiden Kontinenten klafft, zu überbrücken [zu] helfen,« da nur »auf einer menschlichen Ebene Afrika Europa nähergebracht werden kann.¹⁸ Die Konsequenz, die daraus gezogen wird, liest sich in ihrem Hinweis auf die Konstruiertheit rassistischer Denkweisen sehr modern: »Die Ehen zwischen andersgearteten Menschen aber bringen keine zusätzlichen Probleme mit sich,

18 Dualla Misipo, *Der Junge aus Duala*, S. 179.

wie es interpretiert wird. Die europäisch rassistisch eingestellte Mentalität schafft diese Probleme selbst.«¹⁹

Neben dieser Gemeinsamkeit sei aber auch darauf hingewiesen, dass beide Romane in anderer Hinsicht einiges trennt. Während Mahn eine explizit feministische, frauenzentrierte Perspektive auf den Kolonialismus wirft und damit auch die Auswirkungen patriarchaler Denkmuster in unterschiedlichen Kontexten beleuchtet, wirkt Misipos Sicht auf Frauen eher konservativ-essentialistisch. Er beschreibt »die Frau« stereotypisierend als »immer ein bejahendes Wesen«²⁰ und steht in dieser Hinsicht in Kontrast zu Mahn, die in vielen Rezensionen gerade für die Komplexität und Vielschichtigkeit ihrer weiblichen Figuren gelobt wird. Wie sich in den letzten Zitaten jedoch noch einmal zeigt, verbindet *Issa* und den *Jungen aus Duala* eine Perspektive, die die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit afrikanischer und europäischer Elemente nicht nur betont, sondern die insbesondere die erlebte Realität einer solchen Hybridität schon zu Zeiten des deutschen Kolonialismus und trotz des gewaltvollen kolonialen Systems herausarbeitet.

¹⁹ Ebd., S. 184.

²⁰ Ebd.

NELSON MLAMBO

SKINNING THE SKUNK: REFLECTING RACE, DYSTOPIA,
AND GERMANY-NAMIBIA ENTANGLEMENTS
IN UAZUVARUA EWALD KATJIVENA'S
»MAMA PENE: TRANSCENDING THE GENOCIDE«¹
AND SCHLETTWEIN'S »AT THE TROPIC OF JACKAL«²

Introduction: Narratives as live artefacts

Namibian literature on German colonialism has served and continues to serve as a portent force that articulates the ›unsaid‹, the ›unsayable‹, and the ›yet to be said‹ myriad forms of a festering wound which presents the reader with paradoxical spaces of the Southern African postcolony that is present-day Namibia.³ Being forms of literary artefacts, stories have an uncanny agency that speaks to an audience that is both present and distant, and – equally so – present and future.⁴ More so, as imaginative utterances, narratives are live artefacts, eschewing that which was, is, could be, and can be, and in this regard, my conception of Namibian literature about German colonialism is as an object of knowledge embodying the affective and the reflective, rendering these complexities more concrete, felt, real, and immediate. In this fold, therefore, I read Sylvia Schlettwein's story *At the Tropic of Jackal* and Uazuvarua Ewald Katjivena's biographical account in *Mama Penee: Transcending the Genocide* as a paradoxical rendering of sensitive, enduring, and unresolved historical-present-future realities of Germany-Namibia encounters. As a ghost that refuses to be exorcized, my reading of the texts can be accurately expressed by the saying »skinning the skunk«, which speaks of the bold nature of narratives as penetrative arrows that expose that which is whispered about and yet whose presence is enduring.

1 Uazuvara Ewald Katjivena, *Mama Penee: Transcending the Genocide*, Windhoek 2020.

2 Sylvia Schlettwein, *At the Tropic of Jackal*, in: *Bullies, Beasts and Beauties*, ed. by Sylvia Schlettwein & Isabella Morris, Windhoek 2020, pp. 1–5.

3 Nelson Mlambo & Colletta Kandemiri, *Articulating the unsayables: An exploration of »visible voices« in Sifiso Nyathi's The Other Presence*, in: *Journal of Arts and Humanities*, 4 (2015) No. 10, pp. 53–64.

4 Terence Cave, *Live artefacts: Literature in a cognitive environment*, Oxford 2023.

As a story set in present-day and distant-future Namibia, what colours the imaginative artefact that is *At the Tropic of Jackal* is how it seeks to silence and resist resistance on complex issues haunting German-Namibian relations, particularly so with regards to the themes of race, history, and colonial legacies, which remain poignant subjects of exploration. *At the Tropic of Jackal* memorializes the horrendous annihilatory violence of the past and its lasting impacts, and, as such, the story delves into the violent and fraught history of German colonialism in Namibia, thereby offering a dystopian vision that fictionalizes the legacies of race and colonial conflicts. *Mama Penee: Transcending the Genocide* does the same but with a distinctly more historically realistic approach through the mode of »faction« (fact and fiction), whereby the narrator/biographer's grandmother's life story as a young girl, who witnesses her parents being killed by German soldiers, in part reads like dystopian fiction, yet it represents the narrative of an eye-witness-account. When she, at a very tender age, witnesses the brutal murder of her father and mother, who »were equipped only with calabashes for carrying water«, the impact is forceful: »She was in shock and wandered without direction or purpose, as if sleepwalking« (p. 16). These reflections in both narratives are indicative of the enduring sense of remembrance, one fictionalized and the other a true account that constitutes faction, which is rooted in the historical entanglements between the Germans and Namibians.

This article, therefore, explores how Schlettwein, a young-generation white Namibian author, and Katjivena, a Herero and direct descendant of the genocide, use dystopia, race, and the specific complexities of Germany-Namibian relations to confront the historical and contemporary ramifications of colonialism. Through her short story, Schlettwein not only critiques the imposition of racial hierarchies but also reflects on the psychological and cultural wounds left by centuries of exploitation and failure to take ownership of the historical injustices whose reverberations still haunt the present. One can, therefore, argue that Schlettwein's and Katjivena's stories take as their cue the idea of Namibian literature on German colonialism as pragmatic utterances which demonstrate the essential fluidity and mobility of human cognition and its adaptiveness.⁵ My position in this article is that critical cultural forms are quasi-autonomous entities which speak of and speak to human experiences in context with profound

⁵ Nelson Mlambo, Postcolonial trauma, resilience and Afro-triumphalism: Some kinds of entanglements in Southern African literary artefacts. An Advanced Seminar presentation at the Perforated Memory: Memorialisation and the genocide of the Nama and Herero in textual mnemoscapes on 18 November 2024, Stellenbosch University.

attunement to issues of relevance/relatability, thus calling for the prioritization of the practical and functional aspects of cultural expressions and their utility and autopoiesis within the Southern African context.⁶ In the quest to valorize researching ›historical-future‹ narratives, I further position encodings of society in Namibian literature as a form of Afro-dystopia, portraying fictional worlds which offer the reader moments of critical engagement with pertinent societal issues.⁷

The critical dystopian landscape of *Mama Penee: Transcending the Genocide* and *At the Tropic of Jackal*

The historical text, *Mama Penee: Transcending the Genocide*, can be understood in the present discussion, as a precursor to the short story by Schlettwein. The text, as a historical but live artefact, is a blunt, accurate, living, and pedagogical account whose renderings are indisputable. This is particularly the case in the way in which it is patterned in an indigenous form of storytelling, with the grandmother being a repository of history, culture, and chords of life. Katjivena recounts that when he went into exile in 1964, he asked his brothers to probe their grandmother to talk about the horrendous events characterized by ruthlessness, racism, repression, and genocide. It is from these ›notes‹ that he also knits the current text that is available to the reader. The atrocities of life under German occupation as recounted over 106 pages read like a fictionalized horror movie, where, for example, after the brutal murder of the harmless man and woman who are simply fetching water, ›The Germans – the killers – let out a cry of victory. They appeared happy with their actions‹ (Katjivena, 2020, p. 16).

Similarly, *At the Tropic of Jackal* is set in a dystopian ›historical-present-future‹, where the historical wounds of colonialism remain festering. The geographical setting of the story is made clear in the opening line, that is, ›Water Post Windhoek East‹ (Schlettwein, 2012, p. 1), and immediately arresting to the reader's eye is the presence of two characters: Katja on one side and, on the other, ›the young German in camouflage uniform, chewing biltong behind the electric fence ...‹ (p. 1). The narrative unfolds in a speculative space where the

6 Nelson Mlambo, Narratives, identities, and the festering genocide wound: Some Post-colonial provocations. A Keynote presentation at the Perforated Memory: Memorialisation and the genocide of the Nama and Herero in textual mnemoscapes on 18 November 2024, Stellenbosch University.

7 Volker Winterfeldt & Helen Vale, Encodings of society in Namibian literature, in: *Journal of Namibian Studies*, 9 (2011), pp. 85–108.

repercussions of German colonial rule in Namibia have not only persisted but have also deepened in their effects. This is particularly evidenced through the binary presentation of the two characters who are separated by the »electric fence«, a physical symbol of separateness – which evokes images of apart-ness (apartheid). Moreover, the author's attention to detail and furtherance of these societal dichotomies is unmistakable, as on one side is the »young German soldier« who is »chewing biltong«, a symbol of affluence and luxury. This is sharply contrasted with the state of Katja, whose »scalp burnt under the sun« and who »could feel blisters forming on her lips that became more and more sore with her licking« (p. 1). The visual imagery and descriptive language employed certainly impress the idea of a divided society where control, affluence, and authority are the preserve of one race/cultural group on the one hand, and, on the other hand, misery and deprivation, as represented by Katja, point to oppressive regimes and their effects. This is further corroborated by numerous epithets of pain, suffering, and endurance, marked in the story not only by the fact of juxtaposing male versus female characters: the author also evokes in the reader a heightened sense of fellow-feeling and empathy as »[Katja] could hardly see her hurting feet under her swollen belly where the baby kicked as though it was also getting impatient« (p. 1). The emotive atmosphere of the scene in this way furthers the dystopian undertones of the story, where oppressive regimes are exposed and how gender is a marker of the socio-political landscape. The preoccupation with the past in this story that is set in the future can be inferred and correlates with Cave's (2024) conception of relatability and one that corroborates Katjivena's account.

The dystopia in Schlettwein's story is steeped in the continuation of colonial racial ideologies. The conception of a dystopia as presented in the story can be understood as an extrapolation of the colonial period's unchecked racism, where the state's control over the Namibian populace is reinforced through racialized policies and the perpetuation of the colonial past. However, instead of being presented as mindless sub-humans, the oppressed are presented as questioning beings, as a rhetorical question is posed, presumably by Katja, »Why did it always have to take so long? Surely the Germans could find a more time-effective way to hand out the water rations?« (p. 1). This interrogative posturing by the marginalized can be understood with reference to the brutal colonial history marked by von Trotha's extermination order of 1904 and the subsequent genocide.⁸ This corroborates Baccolini's idea of dystopian literature's intricate rela-

⁸ Nelson Mlambo, Colletta Kandemiri & Collen Sabao, Memorialising gender and childhood under the throes of von Trotha's extermination order: Trauma, agency and

tionship to history.⁹ Moreover, encapsulated in the words »always« and »surely« is also the idea that this has been ongoing for a long time and that this is something man-made and deliberate. Yet, the idea that water, a basic human need, is being rationed in this manner paints dystopian and apocalyptic visions of Germany-Namibia encounters that are enduringly embedded in the daily lives of the people and clearly possess a historical rootedness which continues to shape the present and future. Equally, in Katjivena's text there is more than ample evidence of similar such consternations, which ironically, are symbolized by the name Jahohora, which is explained as meaning, »our village is depleted« (p.11). The impassioned recount of how his grandmother »was born at the time when land grabbers were selling our lands to other sneak-thieves who came to our country« (p. 5) serves to render the whole colonial period an absurdity – a unique form of dystopia which defies all logic. In this way, the dystopia reflects a deep fear of racial homogenization, a fear that goes beyond biology into the realm of identity and memory, and Katjivena's and Schlettwein's stories reinforce Zeb et al.'s idea that »dystopian literature has developed into a potent prism that helps understand social concerns and political intricacies«.¹⁰

Fictionalization of race and identity

One of the most striking aspects of Katjivena's and Schlettwein's stories relates to the fictionalization of race, which goes beyond simply narrating the divisions of race during the colonial era. Katjivenas recurring use of the phrase »German settlers« in the text, contrasted with the repetition and foregrounding of *ohange* (peace), serve to build a dichotomous presentation of the two warring parties. While on the one hand »[the] German settlers were in the process of taking the land and the cattle from the Ovaherero,« and »[it] was becoming increasingly obvious that the Germans were not interested in peace or peaceful solutions«

survival in Serebov's Mama Namibia, in: Sub-Saharan Political cultures of deceit in language, literature, and the media, Volume II, ed. by Esther Mavengano and Isaac Mhute, Cham 2023, pp. 21–40.

⁹ Raffaella Baccolini, A useful knowledge of the present is rooted in the past: Memory and historical reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling*, in: Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination, ed. by Tom Moylan & Raffaella Baccolini, London 2003, pp. 113–134.

¹⁰ Alam Zeb, Raoul G. Moldez. et al., Dystopian literature in the 21st century: Themes, trends and sociocultural reflections, in: *Harf-o-sukhan* 7 (2023) No. 4, pp. 77–86.

(p. 9), on the other, the Ovaherero lived under the peace mantra of *ohange*, especially enshrined in the wisdom that »[peace], like love, is active« (p. 6). Similarly, Schlettwein imaginatively mirrors these sentiments. Her story employs a speculative lens that addresses the ongoing racial stratification and its consequences in the lives of Namibians. This reimagining of race serves not only to critique the past but also to interrogate its contemporary paradoxical manifestations as illustrated through the relationship between Katja and Private Jörg Killnitz (the ›young German soldier‹). They are both wounded on the same day and are subsequently hospitalized – »he was standing next to her German Protectorate Hospital bed« (p. 3) –, circumstances that are more telling than a superficial reading might suggest. Schlettwein's story demonstrates that German colonialism in Namibia cannot be understood in simplistic terms but as a complex web of conjunctions that go beyond the binaries of the oppressor and the oppressed, victim and the victimized. The emphasis by Private Jörg Killnitz speaks of myriad senses of mutuality as marked by the phrase »our accident«, which is demonstrative of possible racial reconciliation. Indeed, he explains to Katja »... I made sure to get in the ambulance with you and that you were attended to. I've been checking on you regularly« (p. 3). One line of interpreting this is that the author presents to the reader not only moments of but the desirability of racial harmony as cords that bind the human race, and thus a possible common destiny. However, from another perspective, this can be read as a parody of that very sentiment, as Private Jörg Killnitz's actions can be regarded as condescending overtones of the white saviour mentality. The repetition of the personal pronoun »I« shows how he presents himself as the one who makes things happen, and yet, nevertheless, the humane side of his personality cannot be ignored. The author, therefore, simply projects the realities of life to demonstrate that the residual effects of Germany's colonial enterprise in Africa have brought about complex human relations that refuse to be defined within previously given categories. What is evident, however, is that in the context of the story, race is depicted as a mutable and constructed entity. The characters in the story, especially Katja and Private Killnitz, wrestle with their identities in a society that defines them based on arbitrary racial categories. Through this fictional narrative, Schlettwein offers a powerful critique of the racial constructs that were entrenched during the German colonial period. It is therefore interesting to draw parallels with Mama Penee's descriptions and reflections on meetings with German soldiers. She states clearly that she feels no gratitude towards the soldier who spared her life or to the soldier who gave her water. A German soldier »pressed the bottle (of water) to her chest but she didn't react. She didn't move and the water bottle fell at her feet« (p. 21). Her pride and dignity remain intact

in spite of all that has happened to her, and she continues to grapple with what is happening to her and its senselessness: »I was in my country and I did nothing to anyone to deserve to be threatened, or to be saved, or to be forced hungry and thirsty by invaders in my country who turned out to be deadly assailants« (pp. 21–22).

Both stories, therefore, engage with the idea that colonialism did not merely shape the physical structures of society but also crafted the very way that people saw and understood themselves. Katjivena and Schlettwein suggest that racial identity, rather than being a natural and unchangeable characteristic, is a socially constructed tool of oppression and dominance, and yet also point to the possibilities of rainbow-ism, where there is racial harmony, though this can never be understood in simplistic ways. Schlettwein, by imagining a future where these racial divides are intensified, negotiated, and re-interpreted, questions the role that historical colonial ideologies continue to play in contemporary racial dynamics in Namibia. In this re-imagined future which stretches ahead as far as »28 February 2070«, it is also evident that race becomes a tool not only for oppression but also for the perpetuation of trauma. Private Killnitz's struggle to assert his humanity against a backdrop of racial degradation mirrors the struggle of post-colonial societies to reconcile their histories with their present identities.

German-Namibian entanglements: The legacy of colonialism

It is undeniable that the history of German colonialism in Namibia, from 1884 to 1915, was characterized by some of the most brutal episodes of colonial violence. Whilst Katjivena's story, built around the African tradition of telling stories and passing on history from generation to generation (»I remembered what my mother had told me many times«), Schlettwein recreates these complexities with a creative poise that is equally profound. As he draws his text to an end, Katjivena dedicates Chapter 15, which is titled in the form of a rhetorical question, to ask what freedom really means. The conciliatory tone is unmistakable as he quotes Mama Penee advising them thus:

The best would be if you can become so clever as to get the rest they still have, by using the rules they use in their own countries amongst themselves. Those whites who remain in the country and still have much power, maybe you could invite them to be partners to bring about the changes you want for your country. If you understand the rules of power, you can survive in the

same way as you would if you swam in rough water and knew the unpredictability of the currents. (p. 103)

These words could be read as a positive gesture that calls for rainbow-ism, a form of truth and reconciliation and progressiveness, and yet, it also raises the lingering question of justice. Truth and reconciliation without justice bring about the perpetuation of inequalities; for where there is no reparation, there cannot be true reconciliation, as discontent and mistrust may continue to brew – especially for those who may, justifiably, feel aggrieved.

Schlettwein's story implicitly references these events, specifically through Granny Carla, thereby exploring the historical entanglements of the two nations and the enduring effects of that violent legacy. The German colonial government, which was among the most aggressive in its pursuit of control over the indigenous populations, left a mark on Namibia's political, social, and cultural life that remains visible to this day, and the story's references to the years »2040« and »2070« are telling. This corroborates Zeb et al. that in dystopian fiction (as exemplified by this short story) »the author provides a forceful critique of certain aberrations in our current socio-political structure by drawing attention to their potentially horrific long-term effects« (p. 79). The story invokes these historical entanglements, which are particularly clearly outlined by Katjivena, and they are employed by Schlettwein as the backdrop to the speculative world. The dystopia that Schlettwein portrays is not just a result of fictionalized imagination but also a direct reflection of the enduring consequences of these colonial relations. The presence of the German soldier who is featured in the »Allgemeine Zeitung« newspaper under »Local News« in »2070« serves as a pointed commentary on how colonialism continues to reverberate in contemporary Namibian society and perhaps *ad infinitum*.

Schlettwein further uses this historical entanglement to explore the psychological effects of colonial violence on both the colonized and the colonizers. The Namibian characters in the story – including even Inga, representative of a younger generation – are burdened by the trauma of their ancestors' suffering, while the German characters are haunted by their complicity in that suffering. The perpetuation of celebrating colonial conquest is exemplified by the awarding of the »Medal of Honour from the Federal Republic of Germany« (p. 4), to which Inga retorts, »He's mean, he doesn't deserve a medal« (p. 4). The tension between these two groups forms the crux of the story's dystopian vision, illustrating how the intergenerational transmission of trauma manifests in both individual and collective identities.

Conclusion: Fiction and life writing as a tool of critique and reflection

In conclusion, Katjivena's and Schlettwein's stories are powerful literary works that use historical fiction, life-writing, and dystopic imagination as lenses through which to view the complex entanglements of race, identity, and colonial history. By fictionalizing history and the future, Katjivena and Schlettwein create a space where the unresolved issues of Germany-Namibian relations can be examined in a speculative context. The stories critique the ways in which colonialism continues to affect contemporary race relations, showing how the legacies of the past continue to shape societal structures, identities, and psychological states.

Through the stories' exploration of race, dystopia, and the enduring colonial entanglements between Germany and Namibia, *Mama Penee: Transcending the Genocide* and *At the Tropic of Jackal* underscore the importance of remembering and confronting the past.¹¹ They highlight how the colonial legacy is not merely a historical artefact but an ongoing process that shapes the present and future. In this sense, Katjivena's and Schlettwein's stories are not just works of fiction and fiction, but a call to action, urging readers to engage with the painful histories of colonialism and to reckon with the ways those histories continue to shape global and national identities.

11 Mlambo, Postcolonial Trauma.

SANDRA RICHTER

FRIEDRICH SCHILLER IN ZANZIBAR.
ABDULRAZAK GURNAH'S »AFTERLIVES«

In Abdulrazak Gurnah's novel *Afterlives*, an »Oberleutnant«, a high-ranking German officer from the occupying forces of the Reich stationed in East Africa, makes a bet with the other officers in his unit: he wants to teach German to an askari, an East African soldier from the so-called »Schutztruppe«, so well that he will be able to read Schiller.¹ The Oberleutnant's choice of Schiller is deliberate. Serious, slim, of medium height, carefully shaven, thin-lipped, with hard, steel-blue eyes, the Oberleutnant wants to be feared, for only when he knows himself to be feared does he feel strong – and yet, he is also a hurt and disappointed man: »What is a man from the lovely little town of Marbach doing in this shithole? I was born into a military tradition and this is my duty.«² Just like Schiller, Gurnah's Oberleutnant comes from the German periphery and from a small town in which the less than well-to-do population lived, many of whom had a background in military service. Teaching Schiller to an askari seems to hold significance for the Oberleutnant: as a reminder to himself about his origins, as a way to overcome the East African reality and to progress backwards, to an inner and outer beauty.

Gurnah's Oberleutnant lost his beloved brother Hermann when a fire broke out in the army barracks. Hermann was 18 years old, the same age as the handsome, intelligent, soft-natured askari Hamza – a character modelled after the stories of Gurnah's so-called grandfather³ – whom the Oberleutnant chooses as his personal servant because Hamza reminds him of his brother. The Oberleutnant beats Hamza, embraces him, loves him in a sardonic, sarcastic way, thus destroying an illusion that Hamza shares with many askari: They admire the Germans who ended the slave trade, who bring education and order (or so the propaganda goes). The askari want to resemble them and even adopt German names. In the colonial troops, however, they are anything but equal, even though they make up 90 % of the force.

1 Abdulrazak Gurnah, *Afterlives*, London et al. 2020, p. 5.

2 Gurnah, *Afterlives*, p. 85. – This article is based on my opening speech to Gurnah's Schiller Address at the German Literature Archive Marbach, 2023, and the oral form was retained.

3 Abdulrazak Gurnah, Schiller. Schiller Address, German Literature Archive Marbach, November 2023; <https://www.youtube.com/watch?v=kvOZgcxVglM> (10.5.2025).

»Exerzierplatz«, »schwein«, »schnapps«: The askari learn German words on the battleground.⁴ Only Hamza receives private lessons, learns quickly, speaks excellent German and is drawn into a more or less explicit sado-masochistic, homosexual relationship with the Oberleutnant. The troop has soon worn itself out, and a resentful, subordinate »Feldwebel«, a German from Hamza's own unit, grievously injures Hamza.⁵

Disillusioned by the war, which he cynically calls a »Zivilisierungsmission« (»civilising mission«),⁶ the Oberleutnant takes Hamza to the German mission, leaves him in the care of the curative pastor and gives him Schiller's *Musenalmanach für das Jahr 1798* as a parting gift. Hamza reads in the evening, by lamp-light, and enjoys leafing through the small book. The Almanac of 1798 brings together the results of the year of the ballad: 1797. Schiller himself, Goethe, Matthisson, August Wilhelm Schlegel – they all contributed their texts. Schiller's ballads are among his folkloric poems; they are intended to convey ideas of morality. Think of the *Cranes of Ibucus*: no one, they show, escapes divine justice, not even the poet Ibucus's two murderers; the flock of cranes, which flies past at the moment of the killing and thus becomes an »eyewitness«, spies the murderers in the theatre that Ibucus intended to visit and leaves them to the furies' cries of revenge. It is similar to the *Ring of Polycrates*, Schiller's ballad that shows the tyrant Polycrates in all his hubris. He is captured by a satrap and crucified. This Schiller does not proclaim joy and universalism. He wants justice, at any cost.

In the German mission, Hamza is confronted with even more German texts. The pastor's easy-going wife gives him another German-language text: Heinrich Heine's *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. Heine praises Enlightenment thinking – Luther, Spinoza, Mendelssohn, Kant. Motivated by the Jewish Enlightenment of the 19th century, the so-called Haskalah, Heine criticises the revolution, doubts that the upheaval will lead to better things, and praises – ironically – the clumsy Germans who are idealistically lagging behind history.

By the time Hamza reads about this, however, the Germans have caught up with history, and their thinking does not prevent them from committing the worst of actions. On the contrary, in the Maji Maji War, the colonial troops massacre the indigenous population. Only at the end of the First World War do the scattered troops surrender. One of them, Ilyas, who is no less proficient in German than Hamza and a member of similar family networks, has not had

4 Gurnah, *Afterlives*, pp. 55, 56, 75.

5 Gurnah, *Afterlives*, pp. 59, 200 f.

6 Gurnah, *Afterlives*, p. 65.

enough: despite the fighting and bloodshed, he travels to Germany out of admiration for the culture of his warlords – and, years later, falls victim to the Shoah in the Sachsenhausen concentration camp.

Afterlives is many things at once, a finely spun novel in parallel stories, a novel about the ambivalent relationships between colonial masters and the colonised and about the multiple injustices of German history, about broken families, the abuse of girls and boys, even a love story about the affection among survivors. Furthermore, the novel is ‘unique’ in not only spanning from German colonial rule to National Socialism, but also in featuring a member of the next generation of the family who travels to Germany in order to study the fate of Illyas, thereby demonstrating ways in which the family trauma could be confronted and – maybe – overcome.⁷ *Afterlives* is extraordinary in another aspect, too: Building on Gurnah’s previous novel *Paradise* (1994), a postcolonial ‘Bildungsroman’, which already depicts the cruelty of German colonialism,⁸ *Afterlives* engages with German literary and cultural heritage such that the novel could also be called meta-literature. The text explores the complex relationships between colonisers and the colonised through the lens of literature and with the help of literature.

In November 2023, Gurnah gave the Schiller Address at the German Literature Archive Marbach, focusing on his relationship to Schiller in general and his relevance for *Afterlives* in particular. Gurnah mentioned that he first encountered Schiller’s writing in 1964, after the revolution in Zanzibar that turned the country from an English colony into a communist partner state. The German Democratic Republic sent teachers and opened up a library; among its holdings was an edition of Schiller’s works in elegant grey binding with a golden spine.⁹ In this edition, Gurnah said he found the poem *Das Geheimnis / The secret*, and this amazing encounter remained in his memory.

7 Dirk Götsche, German Colonialism in East Africa and its Aftermath in Abdulrazak Gurnah’s novels ‘Paradise’ and ‘Afterlives’ and in Contemporary German Literature, in: German Life and Letter 76/2 (2023), pp. 269–284, here pp. 277, 279.

8 Nina Berman, Yusuf’s Choice: east African Agency during the German Colonial Period in Abdulrazak Gurnah’s Novel ‘Paradise’, in: English Studies in Africa 56/1 (2013), pp. 41–64; Dirk Götsche, Afrisian Prisms of Postcolonial Memory: German Colonialism in East Africa and the Indian Ocean Universe in Contemporary Anglophone and German Literature, in: Postcolonialism Cross-Examined: Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Neocolonial Present, ed. Monika Albrecht. London, New York 2020, pp. 217–238, here 219–224; Dirk Götsche, German Colonialism in East Africa and its Aftermath, pp. 270 f.

9 It could have been the Cotta edition from 1930: Schillers Werke in sechzehn Bänden. Stuttgart 1930.

Hamza, having recuperated somewhat and escaped the colonial troops and the mission, wants to write a letter to Ilyas's beautiful sister. Her brother has taught her to read and she asks Hamza for a poem. Unsure whether she is already taken, Hamza makes use of the first strophe of Schiller's poem *Das Geheimnis* to deliver his message of love unobtrusively, as a quotation from the *Musenalmanach* (in German and Kiswahili):

Sie konnte mir kein Wörtchen sagen,
Zu viele Lauscher waren wach,
Den Blick nur durft ich schüchtern fragen,
Und wohl verstand ich, was er sprach.¹⁰

The German form is simple: quatrefoil iamb, cross-rhymed with changing cadence. Afiya, who is addressed as the quiet female character in the poem, understands Hamza immediately and falls into the arms of her lover, with Schiller disguised as her shy admirer. Schiller makes for a 'Postillon d'amour' – a messenger of love, allowing lovers to recognise one another.

Admiring Silence is the telling title of another novel by Gurnah. When the expectations and differences of opinion are too great, only silence remains. Gurnah's *Afterlives* succeeds in overcoming silence, also with the help of Schiller. In his earlier works and essays, Gurnah refers to seminal works such as John Keats's *On First Looking Into Chapman's Homer* as a piece of artistic revelation. He engages with V.S. Naipaul's *The Mystic Masseur* and with the works of James Baldwin because he recognises his own story in them. He looks up to Derek Walcott, among others, who captured the complicated relationship between coloniser and the colonised, and to Amitav Gosh, who impressively depicts the long history of Indian Ocean trade, to which the Europeans were only latecomers. Like Gosh, Gurnah »lament[s] the loss, ›the dissolution of centuries of dialogue that had linked us.«¹¹

Gurnah's relationship to Schiller is more difficult even if he admires the man who, more than just a »great poet«, is »a symbol«.¹² For Gurnah, it is the simple poem *The Secret* in particular, in which Schiller's »lament against the materialist ascendancy in human life« and his »amicable melancholy« unfold.¹³ Hence the poem makes »the machinery of the narrative« of *Afterlives* work.¹⁴ Through the

¹⁰ Gurnah, *Afterlives*, p. 192.

¹¹ Abdulrazak Gurnah, Indian Ocean Journeys, in: A. G., *Map Reading. The Nobel Lecture and Other Writings*, London et al. 2022, pp. 31–48, here p. 48.

¹² Gurnah, Schiller.

¹³ Gurnah, Schiller.

¹⁴ Gurnah, Schiller.

reference to Schiller and the close link to his hometown Marbach, the German officer in *Afterlives* becomes a fully-fledged, ambivalent character, »a figure of silent inarticulate division«.¹⁵ On the one hand, he cannot emancipate himself from his duties; on the other hand, even this representative of the cruel German colonial rule appears as a sensitive character.

When Gurnah was awarded the Nobel Prize for Literature in 2021, he emphasised in his speech the special, unique revelatory possibilities of literature. It does not simply depict history, he said, but shifts the dominant perspectives, »so that both the ugliness and the virtue come through, and the human being appears out of the simplification and stereotype«¹⁶ – as Schiller might say, a »beautiful semblance« (»schöner Schein«).¹⁷

The ugliness that Gurnah aims at exploring in *Afterlives* is due to German colonialism: a »myth«, as he writes, »a myth of implacability and cruelty«.¹⁸ Schiller had given his voice to robbers and oppressed women, and beautifully expressed his views on justice and universal humanity – and it is exactly this universal humanity that is being called into question by German colonialism. On the one hand, Schiller and his works are exempt from this cruelty, on the other hand they symbolise a German literary heritage cultivated by the colonisers. Consequently, Gurnah is careful when he includes Schiller in his work; there is no direct aemulatio or imitation of the poet's writings. Schiller's works are quoted and stand for themselves: Schiller's universalism and his morals were deformed by his German admirers, the colonisers; the original intentions need to be unlocked anew, and it is up to the colonised to do so. *Afterlives* presents careful first steps in this direction.

Gurnah describes, as if in passing, what it means to grow up in a melting pot where Africans, Indians and Arabs meet, in the sultanate, in the colony under the Germans, under the British, in the republic. At the same time, Gurnah's books depict the other side, Europe, as they are also set in a foggy, often arrogant England that confronts its migrants with mixed feelings, even if they show great enthusiasm for the Empire. Nevertheless, there is no turning back for Gurnah's migrant protagonists; East Africa, despite its familiarity, has become

¹⁵ Gurnah, Schiller.

¹⁶ Abdulrazak Gurnah, Writing. The 2021 Nobel Lecture in Literature, in: A.G., Map Reading, The Nobel Lecture and Other Writings, London et al. 2022, pp. 1–9, here p. 8.

¹⁷ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schiller, Philosophische Schriften, Weimar 1962 (Schillers Werke. Nationalausgabe 20. Bd., 1. Teil), Brief 26, 309–412, p. 400.

¹⁸ Gurnah, Schiller.

alien to them. Diaspora, displacement, migration and homelessness have become the human condition in Gurnah's works.¹⁹

The experience of diaspora is one that Gurnah shares with Schiller, who had to flee Württemberg, the country in which he was born, and migrate to Sachsen-Weimar-Eisenach. Schiller, however, thrived in a more or less homogeneous and monolingual German society, and he did not even see the sea. Hence, while Schiller's *Diver* is searching for a golden cup in an abstract sea in the European tradition of maritime writing, Gurnah's ocean proves to be much wider and more current. Across this ocean come traders from Somalia, South Arabia and the West Indies, the coastal winds wash their ships ashore. The harbour of Dar es Salaam is a place of opportunity, difficult to control, and at the same time the setting of naval operations and the target of naval blockades. And from the boat at night, you can see one thing above all: the moonlit warehouses on the shore.

Gurnah does not celebrate Indian Ocean cosmopolitanism, rather it seems that everything seems to be negotiable here, in the space where the whole world meets.²⁰ In contrast to this, Schiller's humble Neckar Valley looks vastly more narrow, a lot smaller and morally more rigid, a difficult and serious heritage that did not allow Gurnah to invent humour as he does in other stories.²¹ In *Afterlives*, however, he manages to attain literary sovereignty over the colonial past. It is the characteristic contribution of the novel to both, the history of literature and the history of German colonialism, that it engages not only with the cruel past but also with the ambivalent feelings of all parties, thus countering phenomena described as »white supremacy«,²² avoiding the victimisation of his own people. Through the careful inclusion of Schiller (and Heine), Gurnah brings together seemingly incongruous perspectives, thus enabling dialogue in and across those cultures that are separated by a common but very different past.²³

¹⁹ Sean James Bosman, Rejection of Victimhood in Literature. By Abdulrazak Gurnah, Viet Thanh Nguyen, and Luis Alberto Urrea, Leiden, Boston 2021, p. 37.

²⁰ Berman, p. 54.

²¹ Tina Steiner, Convivial Worlds. Writing Relation from Africa, London, New York 2021, pp. 123–125.

²² Henning Melber, The Long Shadow of German Colonialism. Amnesia, Denialism and Revisionism, London 2024, p. 110.

²³ Sally-Ann Murray, Locating Abdulrazak Gurnah: Margins, Mainstreams, Mobilities, in: Critical Perspectives on Abdulrazak Gurnah, eds. Tina Steiner, Maria Olaussen London, New York 2023, pp. 141–157, here p. 152.

MARBACHER VORTRÄGE

MICHAIL SCHISCHKIN

SCHILLERREDE AM 10. NOVEMBER 2024. DIE FEDER IN DER WELTENUHR. VERSUCH ÜBER DEN RUSSISCHEN SCHILLER

»Das Zeitalter ist aufgeklärt [...] – woran liegt es, dass wir noch immer Barbaren sind?«

Aus dem 8. Brief »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, Friedrich Schiller, 1795

Schiller wurde am 10. November 1898 in Mariental geboren. Seine entfernten Vorfahren kamen aus der Pfalz an die Wolga. Franz Schiller war Literaturprofessor am Institut der Weltliteratur in Moskau. Der große deutsche Dichter war sein Lieblingsschriftsteller. Franz kannte alle Werke seines berühmten Namensvetters in der Originalsprache auswendig.

1933 veröffentlichte Franz Schiller seine Forschung »Der schöpferische Weg Friedrich Schillers in Verbindung mit seiner Ästhetik«. In der 2. Hälfte der 1930er Jahre wurde in Moskau eine Sammlung der Werke Friedrich Schillers unter der Redaktion von Franz Schiller herausgegeben. Der Professor schrieb auch Einführungsaufsätze zu einzelnen Bänden dieser Ausgabe und zu einer Reihe von Büchern des großen Klassikers.

Das Ziel seines Lebens war, ein großes biografisches Buch über das Leben und Schaffen von Friedrich Schiller zu schreiben.

Im Herbst 1935 heiratete der Professor eine 15 Jahre jüngere Studentin. Im Juli 1936 bekamen sie eine Tochter, Flora. Am 23. Oktober 1938 wurde Franz Schiller in der Nacht verhaftet. Seine Frau und das Kind hat er nie mehr gesehen.

Schillers Frau war zum Zeitpunkt der Verhaftung ihres Mannes erst 25 Jahre alt. Sie wurde über Nacht mit einer zweijährigen Tochter im Arm ohne ihre wichtigste Stütze im Leben zurückgelassen. In ihrer Verzweiflung schrieb die »Frau eines Volksfeindes« Briefe an Stalin: »Ihnen, dem großen Menschen, dem Genie, erzähle ich in trockenen Worten, die aus dem Herzen geschnitten sind, die Tragödie meiner Familie.«

In den Unterlagen zum Spionage-Fall Nr. 20198 wurde Professor Schiller beschuldigt, an einer Verschwörung der Wolgadeutschen teilgenommen zu haben,

da er in seinen Vorlesungen über deutsche Literatur und über Friedrich Schiller die Liebe zur deutschen Kultur und somit zu Nazideutschland propagiert habe.

Trotz Folter hat er nichts gestanden. Während gegen Schiller ermittelt wurde, wurde Jeschow, der oberste Henker des Landes, selbst verhaftet, ebenso wie diejenigen, die den Literaturprofessor gezwungen hatten, sich selbst das Urteil zu unterzeichnen. Es gab weder Beweise für die Verschwörung noch ein Geständnis des Angeklagten, Schiller hatte also Glück, dass er nur die Mindeststrafe erhielt. Am 15. August 1939 beschloss der Sonderrat des Volkskommissariats für Innere Angelegenheiten der UdSSR: »Schiller F. P. wird wegen Beteiligung an einer konterrevolutionären Organisation für FÜNF Jahre in einem Arbeitslager inhaftiert.«

Der Professor wurde nach Kolyma geschickt, wo er in den Minen arbeitete und an derselben Krankheit erkrankte, an der sein Idol starb und an der er selbst sterben würde.

Erst 1948 wurde er als Invalid befreit, durfte aber nicht nach Moskau zurück. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte der Professor in einem Behindertenheim in Krasnojarka bei Omsk. Unter unvorstellbaren Bedingungen arbeitete er dort am Buch seines Lebens, der Schiller-Biografie: Hunger, ständiger Lärm, betrunkene Skandale in einer überfüllten Station, schummriges Licht von einer Petroleumlampe. Heimbewohner und Personal hetzten ihn, weil er ein Deutscher war.

Die Briefe, die er bis zu seinem Tod 1955 von Sibirien nach Moskau schrieb, wurden veröffentlicht. Er schreibt, dass Friedrich Schiller auch in den schwierigsten Jahren immer bei ihm war und ihm half, alle Nöte und Prüfungen zu überstehen. Schillers Buch über Schiller erschien erst nach dem Tod des Autors. Schiller über Schiller:

Freiheitsliebe, Vaterlandsliebe, Humanismus und unerschütterlicher Glaube an die unvermeidliche Ankunft der lichten Zukunft der Menschheit, wie sie in den Gedichten und Dramen Schillers zum Ausdruck kommen, haben immer ein Echo in den Herzen der fortschrittlichen Menschen aller Nationen gefunden. Das freiheitsliebende Pathos seines Werkes ist verständlich und nah an den Massen, die die sozialistische Revolution gemacht haben.

Es stellt sich die Frage: Hat das freiheitsliebende Pathos Friedrich Schillers dazu beigetragen, den Gulag aufzubauen oder den Gulag zu überleben?

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

Seine erste Gedichtsammlung hat Friedrich Schiller 1782 in Sibirien veröffentlicht. Auf dem Umschlag steht es: »Gedruckt in der Druckerei zu Tobolsk«. Die Erwähnung der fernen Stadt sollte offensichtlich Württemberg ironisch mit dem wilden Sibirien vergleichen oder das Gefühl des Dichters vermitteln, von seinem schwäbischen Vorgesetzten ins Exil geschickt worden zu sein. Dabei gab es in der Stadt Tobolsk damals überhaupt keine Druckerei. Aber das konnte sich der Dichter vielleicht gut vorstellen. Was er sich definitiv nicht vorstellen konnte, war, dass sein Name innerhalb kurzer Zeit zum Freiheitssymbol für das gesamte lesende Russland werden würde.

Jedenfalls erobert das russische Herz nicht der Autor des »Liedes von der Glocke«, sondern Schiller, der Rebell und Freiheitskämpfer. Vor allem das Stück »Die Räuber« hinterließ tiefe Spuren in den Köpfen mehrerer Generationen russischer Leser und Zuschauer.

Dostojewski schreibt im »Tagebuch eines Schriftstellers«:

Im barbarischen Russland ist derselbe Schiller viel nationaler und viel heimatlicher für die russischen Barbaren als damals – in Frankreich, und auch später, in unserem Jahrhundert, in dem Schiller, ein französischer Staatsbürger und »Freund der Menschheit«, in Frankreich nur den Literaturprofessoren bekannt war, und nicht einmal allen, und auch denen nur wenig. Aber in unserem Land wurde er [...] in die russische Seele aufgenommen, er hinterließ ein Stigma in ihr, er markierte fast eine Periode in der Geschichte unserer Entwicklung.

Tschernyschewski, einer der führenden Revolutionsvordenker: »Schillers Poesie scheint uns gleichsam angeboren. [...] Ein Gefühl gerechter Dankbarkeit veranlasst uns zu der Erkenntnis, dass unsere Gesellschaft diesem Deutschen mehr zu verdanken hat als jedem unserer Lyriker außer Puschkin.«

Alexander Herzen, der mit seiner Zeitschrift »Die Glocke« Russland zur Revolution gerufen hatte, nannte in seinen Memoiren »Gedachtes und Erlebtes« seine Studienjahre, in denen er nach hohen Idealen gesucht hatte, die »Schillerzeit«.

Herzens Glocke und Schillers Glocke sind krasse Homonyme, gleichnamige Wörter, sie klingen gleich, haben aber völlig unterschiedliche Bedeutungen. Der Schiller des »Liedes von der Glocke« und der Schiller der russischen Jugend, die das Land leidenschaftlich auf die Revolution vorbereitete und die in seinem Schaffen nur das Pathos des Dienstes an der hohen Idee der Befreiung sah – das sind zwei verschiedene Schiller, so weit voneinander entfernt, dass sie nicht einmal Namensvettern sind.

Für seine Glocke nahm Herzen als Epigraph nur die ersten Worte, die auf Schillers Glocke standen: »Vivos voco!« (»die Lebenden rufe ich «) »Mor-

tuos plango« und »Fulgura frango« (»die Toten beklage ich, die Blitze breche ich«) passten nicht ins Konzept. Schillers Glocke sollte mit ihrem Geläut Stürme, Orkane und Gewitter abwehren. Herzens Glocke hingegen rief den Sturm herbei.

»Das Lied von der Glocke« wurde zwar ins Russische übersetzt, wirkte jedoch auf die Leser eher peinlich. Ein »russischer« Schiller konnte solche Worte nicht schreiben: »Wenn sich die Völker selbst befrein, / Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn.«

Diese Kurzenzyklopädie des philisterhaften »deutschen« Lebens konnte ihre Leser unter der »fortgeschrittenen« russischen Intelligenz nicht finden. Der Bestandteil des deutschen Bildungskanons blieb sowohl vor der Revolution als auch in der Sowjetunion so gut wie unbekannt.

Schillers Inszenierungen im russischen Reich vor der Revolution wurden zu einem Akt des Widerstands gegen den Zarismus. Zum Beispiel während der Aufführung von »Wilhelm Tell« in Kiew im Revolutionsherbst 1905. Nach der Bemerkung des Freiheitskämpfers Fürst: »Das Werk ist angefangen!« – rief das Publikum: »Das stimmt!« Dann sagte Fürst: »Nicht vollendet.« Das Publikum antwortete: »Es wird ein Ende geben!« Die Aufführung endete mit einer Protestkundgebung.

In den ersten Jahren nach der Revolution 1917 wurde Schiller in dieser Lesart weiter aufgeführt, um die »Befreiung« von der Zarendiktatur zu feiern. Im sowjetischen Bürgerkriegsepos – der Romantrilogie »Der Leidensweg« – erzählt Alexej Tolstoi, wie Soldaten der Roten Armee in einer Kampfpause Schillers »Räuber« inszenierten. Doch im Laufe der Zeit verwandelte sich die Sowjetrepublik in eine neue Diktatur, schlimmer als die zaristische, und Schillers »Tyrannenkampf«-Stücke verschwanden aus dem Repertoire.

Moskauer Deutsche schenkten Marbach eine Glocke zu Schillers 100. Geburtstagsjubiläum. Sie sollte die Heimatstadt des Dichters vor historischem Unwetter schützen.

Keine Glocken vermochten Moskau zu schützen. Die missbrauchten Werke Schillers haben geholfen, den Gulag aufzubauen, und Schillers Werke haben geholfen, den Gulag zu überleben.

Duldet mutig, Millionen!
Duldet für die bessre Welt!
Droben überm Sternenzelt
Wird ein großer Gott belohnen.

Die Frage der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft war für Schiller eindeutig gelöst. Er hat aus der Erfahrung der Französischen Revolution ge-

sehen, was aus den wunderbarsten Ideen wird, wenn Menschen sich aufmachen, sie zu verwirklichen.

Der französische Konvent beschloss am 26. August 1792, herausragenden ausländischen Persönlichkeiten, die für die Freiheit kämpften, darunter auch Wissenschaftlern und Künstlern, die Staatsbürgerschaft der Republik zu verleihen. Die dem Konvent zur Genehmigung vorgelegte Liste enthielt unter anderen die Namen Kościuszko, Washington, Pestalozzi. Nach der Bekanntgabe der Liste meldete sich ein Mitglied des Konvents zu Wort und erklärte, dass die Liste unvollständig sei, da sie »Le sieur Gille, Publiciste allemand« nicht enthalte, der sich durch seine Werke die Ehre erworben habe, Bürger der Republik, »Citoyen français«, zu werden. Der Vorschlag wurde angenommen, und Schiller wurde ein Diplom ausgestellt, das ihm die Ehrenbürgerschaft der Französischen Republik verlieh. Diese von Danton unterzeichnete Urkunde wurde zusammen mit einem Übermittelungsschreiben des Innenministers Roland an »den deutschen Publizisten Schill« gesandt.

Die beiden berühmten revolutionären Persönlichkeiten, die Schillers Diplom unterzeichneten, wurden bald als »Feinde der Revolution« verurteilt. Bereits nach einigen Monaten musste Roland aus Paris flüchten. Als er am 10. November 1793 von der Hinrichtung seiner Frau erfuhr, die in Paris geblieben war, tötete er sich mit seinem Stockdegen. Der Konvent stimmte einstimmig dafür, Danton als einen royalistischen Verschwörer anzuklagen. Er wurde am 5. April 1794 guillotiniert, und als er mit einem Karren am Haus von Robespierre zur Richtstätte vorbeifuhr, rief er seine vielleicht berühmtesten Worte aus: »Robespierre, tu me suis! Ta maison sera rasée! On y sème la sel!« »Robespierre, du wirst mir folgen! Dein Haus wird dem Erdboden gleichgemacht! Man wird dort Salz säen!« Und in der Tat folgte ihm Robespierre wenige Wochen später.

Unser Schuldbuch sei vernichtet!
Ausgesöhnt die ganze Welt!
Brüder – überm Sternenzelt
Richtet Gott, wie wir gerichtet.

Als die Nachricht vom bevorstehenden Prozess gegen Ludwig XVI. bekannt wurde, beschloss Schiller, nach Paris zu gehen, um als Anwalt des Königs zu fungieren. Er begann zu seiner Verteidigung eine Broschüre zu schreiben, hatte jedoch keine Zeit, diese zu beenden: Der König wurde hingerichtet. Dieser Mord stieß ihn derart ab, dass er keine französischen Zeitungen mehr las: »So ekeln diese elenden Schindesknechte mich an.«

Der große Tyrannenkämpfer, der den Tyrannen vor dem Gericht der Revolution schützen wollte, passte in keiner Weise in das russische Weltbild.

Das sind vielleicht die berühmtesten Worte Dostojewskis: »Wenn mir jemand bewiesen hätte, dass Christus außerhalb der Wahrheit steht, und wenn die Wahrheit tatsächlich außerhalb Christi stünde, so würde ich es vorziehen, bei Christus und nicht bei der Wahrheit zu bleiben.« Um den Schriftsteller zu paraphrasieren, können wir sagen, dass sich das russische Bewusstsein bei der Wahl zwischen der Wahrheit über Schiller und dem Mythos von Schiller dafür entschieden hat, beim Mythos von Schiller, dem Tyrannenkämpfer, zu bleiben.

Nicht nur in Russland wurden Schillers Name und seine Worte missbraucht. Jeder schuf Friedrich Schiller »nach seinem Bilde«. Auch in Deutschland nach seinem Tod. Hat er doch wie im Auftrag des Goebbels-Ministeriums geschrieben: »Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an!« Der Dichter wollte ja die Idee eines Nationalstaates fördern! Der Große deutsche Nationaldichter sei mit uns!

Laufet Brüder eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Goebbels nannte Schiller den »Dichter der deutschen Revolution« und den »bewundernswerten Gestalter deutscher Kraft«. Im Heft der Zeitschrift »Theater« für das Jahr 1938 lesen wir: »Adolf Hitler hat Schillers Wunschbild zur Wirklichkeit werden lassen.« Der tote Dichter wurde eifrig von der nationaldeutschen Schilleristik vereinnahmt.

Es gab Dutzende von Attentatsversuchen auf Hitler. Der Widerstand gegen den Tyrannen berief sich logischerweise auch auf Schiller. Endlich verbannte Hitler durch einen persönlichen Befehl den »Schweizer Heckenschützen Tell« von den großdeutschen Bühnen. Über Nacht wurde der Nationalheld zum Nationalfeind. Wie unerforschlich sind die Wege der Schilleristik!

Es versteht sich von selbst, dass das Drama »Wilhelm Tell« nie in Stalins Russland auf der Theaterbühne aufgeführt wurde, um keine unnötigen Assoziationen zu wecken.

Leidenschaftliche Weltverbesserer, die zum Kampf um große Worte aufgerufen haben, sind diesen Worten immer wieder zum Opfer gefallen. Die Miranda-Warning der Geschichte lautet: »Anything you say can and will be used against you.«

Wer überzeugt ist, die einzige Wahrheit zu kennen, wird einer anderen solchen einzigen Wahrheit erliegen. Wer für Freiheit kämpft, dem werden andere Freiheitskämpfer die Freiheit nehmen. Wer Patriotismus predigt, wird von einem Patrioten umgebracht.

Wurden große Worte erfunden, um missbraucht zu werden? Liberté, Égalité, Fraternité, Volk, Vaterland, Patriotismus, Revolution, Freiheit, Gott, Nächstenliebe? – Ideen werden zu Hyänen und treiben mit Entsetzen Scherz.

Die Namen von Christus und der Gottesmutter wurden zu Kampfrufen auf vielen Schlachtfeldern der Menschheitsgeschichte. Der Völkermord der Konquistadoren und Kolonisten an amerikanischen Ureinwohnern, diese »christliche Nächstenliebe« mit Schwert und Kugel, ist allgemein bekannt. Weniger bekannt ist der Völkermord der orthodoxen »Konquistadoren« in Sibirien an der einheimischen Bevölkerung. Die wahre, ungeschönte Geschichte der Kolonisierung Sibiriens durch den russischen Staat wartet immer noch darauf, geschrieben zu werden. Die »Nächstenliebe« der Christen kostete unzählige Leben sowohl in Europa als auch in der ganzen Welt. Das Gespenst des Kommunismus hat noch mehr Menschen weltweit umgebracht. Die Ideen des Nationalstaates und des Patriotismus brachten unzählige Kriege hervor, und der sinnlose Kampf um Territorien geht auch im 21. Jahrhundert ununterbrochen weiter. Allein im vergangenen Jahrhundert wurden mehr Menschen in Kriegen und Revolutionen getötet, als in ganz Europa zur Zeit der Niederschrift der »Ode an die Freude« lebten.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!

Eine Vorlage für einen Hollywood-Horrorblockbuster, wie Ideen Menschen infizieren und zu Bestien machen, hat bereits Ionesco mit seinen »Nashörnern« geschrieben. Das Menschengeschlecht lebt schon seit Generationen in diesem Albtraum, die Ideen mögen jedes Mal anders heißen, aber das hohe Ziel ist das gleiche – die Menschheit zu befreien, das Vaterland gegen Feinde zu verteidigen, für das Gute gegen das Böse zu kämpfen. Es scheint, dass meine Landsleute für diese Nashorn-Krankheit besonders anfällig sind.

Wenn man über Jahrhunderte hinweg Zar und Vaterland gedient hat, so gehört einem der eigene Körper kaum, im Tausch dafür hat man ein Gefühl von Seelenfülle erhalten, die Gewissheit, ein rechtschaffenes und gottgefälliges Leben zu führen. Das, was Besuchern aus dem Westen in Russland als Despotie und Sklaverei erschien, empfand man in Russland als selbstlose Beteiligung an einem gemeinsamen Kampf, in dem der Zar Vater und General ist, und alle anderen sind seine Kinder und Soldaten. Das fehlende Privatleben wurde von der Süße kompensiert, für das Vaterland und für den einzig gerechten Glauben zu sterben. Die räumliche und zeitliche Ausdehnung des Heiligen Russlands galt als Vorhof für das Seelenheil. Die allgemeine, kaum ins Bewusstsein vorgedrungene Knechtschaft war für den Körper zwar bitter, für den Geist aber lebenspendend. Der Zar weiss es besser, warum wir töten und sterben müssen, und es wurde viel getötet und gestorben, doch im Bewusstsein des Volkes kam kein Funke Zweifel an der Heiligkeit der obersten Gebote auf.

Doch auch die Kindheit einer Nation, die gegen die ganze »ungläubige« Welt kämpft, geht einmal zu Ende. Die Deutschen auf dem russischen Thron riefen die Freiheit aus, zunächst für den Adel (Peter III., geboren als Karl Peter Ulrich von Schleswig-Holstein-Gottorf, verkündete am 18. Februar 1762 das Manifest über die Befreiung des Adels vom obligatorischen Staatsdienst), ein Jahrhundert der Aufklärung später auch für die Allgemeinheit (Aufhebung der Leibeigenschaft 1861). Die Erprobung einer geschenkten, nicht erkämpften Freiheit begann. Der russische Mensch erhielt das Recht auf ein Privatleben, das er nie zuvor kennen gelernt hatte.

Der dienstgewohnten Seele wurde eine neue Frage auferlegt – wofür leben? Die ganz offensichtliche Antwort: Für sich, für die Kinder, für tägliche kleine Verrichtungen, die getan werden müssen, ohne über hohe Ideale nachzudenken, ist für Russen ganz und gar nicht offensichtlich. Über die Seiten der russischen Romane irrten, gejagt vom kyrillischen Alphabet, die sogenannten »überflüssigen Menschen« hinweg.

Das Privatleben – die Grundlage der westlichen Zivilisation schlechthin – wurde in Russland in Zweifel gezogen. Sich davon die Seele erfüllen zu lassen, erwies sich als ungehörig. Das genetische Gedächtnis verlangte nach gleichwertigem Ersatz für den Dienst an Zaren, Gott und Vaterland. Das Leben als solches, ohne hohe Ideale, »in einem Häuschen mit Storch auf dem Dach«, das Dostojewski zum russischen Symbol der westlichen Seelenlosigkeit gemacht hatte, wurde im vaterländischen Bewusstsein zum Inbegriff des Spißbürgertums.

Das neue hehre Ziel begann sehr schnell am Horizont aufzuscheinen. Den Jahrhunderte währenden heiligen messianischen Kampf, den das orthodoxe Russland gegen seine Feinde führte, gegen einen noch heiligeren und noch messianischeren Kampf einzutauschen: den Kampf für die Befreiung des Volkes und der ganzen Menschheit. Die nach Idealen dürstende russische Seele bekam wieder ein hohes Ziel, eine so wichtige Bestimmung, dass man für sie sein Leben opfern konnte – die Revolution.

Große Worte in Schillers Stücken fielen in Russland wie Samen auf gut gedüngten Boden und brachten letztlich eine reiche blutige Ernte.

Hohe Ideen folgen aufeinander – die Natur verabscheut die Leere. Natura abhorret vacuum.

Für Tolstoi war Pascal einer der wichtigsten Autoren; er zitiert ihn in seinem »Lesekreis« ständig. Über das Ausmaß der Leere in der menschlichen Seele hat Blaise Pascal geschrieben, dass dieses Vakuum »gottförmig« sei. So groß ist dieses kosmische Loch in jedem von uns, dass es mit nichts außer mit Gott selbst zu füllen sei. Aber was ist, wenn Pascals Gott nur eine weitere schöne große Idee ist?

Nicht die Freude, Tochter aus Elysium, ist die Feder der menschlichen Weltenuhr, sondern der Sog dieses grandiosen Vakuums.

In der irdischen Natur gibt es keine Ideen. Wie außerirdische Kreaturen in Science-Fiction-Movies tauchen sie aus Pascals kosmischer Leere auf und dringen in die menschlichen Seelen ein. Große Ideen leben in Menschen und vermehren sich durch die schönsten Worte, aber sie ernähren sich von Hass, Blut und Tod. Bei der Umsetzung verlieren die wunderbarsten Ideen ihre verhüllenden Worte, und es stellt sich heraus, dass der Kampf um Ideale zu einem Kampf um Macht oder Reichtum wird. Ich fürchte, dass es in Russland keine einzige Idee mehr gibt, nicht einmal die schönste, die nicht verleumdet, missbraucht oder vergewaltigt wurde.

Die Idee jeder Diktatur ist die Unveränderlichkeit der vom Diktator geschaffenen Welt. Das Leben soll stillstehen, keine Veränderungen sollen die regierende Macht stören, geschweige denn bedrohen. Die Machthabenden brauchen keine Idealisten und Umstürzler, sondern hörige Sklaven.

Die Macht schützt sich vor großen Umwälzungsideen und vor leidenschaftlichen »Weltverbessern« so gut sie kann. Der Überlebensinstinkt der bestehenden Ordnung setzt in diesem Kampf alle zur Verfügung stehenden Mittel ein, vor allem Erziehungsinstitute, die Schule. Dort werden jungen Leuten gesellschaftliche Werte und Verhaltensmuster eingimpft. Besonders wichtig ist der Literaturunterricht. Wenn Freigeister in Büchern leben, muss alles getan werden, um bei Kindern Langeweile und Ekel vor der Literatur hervorzurufen. Vielleicht gilt das nicht nur für die russische Schule, und glücklicherweise gibt es immer Ausnahmen – Thomas Mann schrieb 1924: »Ich kann z. B. nicht sagen, dass Schiller, wie jedermann klagt, mir auf der Schule »verekelt« worden wäre.«

Das Wesen der schulischen Erziehung in meinem Land (und ich fürchte, nicht nur in Russland) ist das Einimpfen von Banalität, Zynismus, Konformismus. Die Schule ertränkt hohe Ideale in der reinen jugendlichen Seele wie Kätzchen, solange sie noch klein sind. Die einzige »große« Idee, die in der russischen Schule zugelassen ist: Man muss das Vaterland und den Zaren lieben und bereit sein, sein Leben für die Mutter-Heimat (lies: das bestehende Regime) zu geben.

Wer kennt die Antwort auf die Frage der Fragen, was Gut und was Böse ist? Was macht eigentlich einen guten Lehrer in einer Diktatur (vielleicht auch nicht nur in einer Diktatur) aus? An sich sollte ein »guter« Lehrer diejenigen Eigenschaften in den Kindern wachrufen, die ihr Weiterkommen im Leben befördern. Er wird sie nicht lehren, gegen den Strom zu schwimmen, wenn doch ganz andere Kenntnisse gefragt sind, Straßenverkehrsregeln in einem ganz konkreten Leben. Wer auf die Gegenfahrbahn gerät, hat einen Unfall zu gewärtigen. Er sollte schleunigst wenden und sich in den Strom der Fahrzeuge einreihen. Willst du etwas in diesem Leben erreichen, ordentlich verdienen, eine Familie versorgen, Kinder haben – so nur mit dem Strom, ohne sich und seine Nächsten für hohe Ideale zu opfern.

Ein »schlechter« Lehrer hingegen wird die Kinder nach gefährlichen Regeln unterrichten: Da ist die Bewahrung der menschlichen Würde oberstes Gebot. Da wird die Literatur mit dem Streben nach hohen Idealen zu Hilfe eilen. Das führt allerdings bestenfalls an den Rand der Gesellschaft, schlimmstenfalls ins Gefängnis oder zum Selbstmord. Im heutigen Russland sind die Gefängnisse wieder gefüllt mit politischen Häftlingen. Unbeugsame Freiheitskämpfer, wie Alexei Navalny, die bereit sind, für ihre Ideale zu sterben, werden ermordet.

Seit mehr als 100 Jahren wird »Wilhelm Tell« auf russischen Theaterbühnen überhaupt nicht aufgeführt. Andere Stücke – »Kabale und Liebe«, »Don Carlos«, »Die Verschwörung des Fiesco zu Genua« – wurden ab und zu inszeniert, aber nicht »Wilhelm Tell«. Auch früher wurde das vielleicht berühmteste Werk Schillers in stark gekürzter Form inszeniert, vor allem der fünfte Aufzug, der wichtigste für das Verständnis der Werkproblematik, wurde von »untauglichem« Material gesäubert.

Damit befindet sich Schiller übrigens in guter Gesellschaft. Unzählige Verfilmungen und Theaterinszenierungen von »Anna Karenina« enden mit dem Tod der Helden am Bahnhof im Rauch des Dampfzugs. Dabei entfaltet sich die Handlung des Romans über weitere 19 Kapitel, denn Tolstoi erzählt uns dort das Wichtigste. Anna versuchte, ihr Seelenloch mit einer alles verzehrenden Leidenschaft zu füllen, was zu ihrer Selbstzerstörung und der Tragödie ihrer Angehörigen führte. Tolstoi bestraft sie brutal, indem er sie hinrichtet, ja vierteilt, und lässt den eigentlichen Protagonisten des Romans, Konstantin Levin, die »gottförmige« Leere mit der einzige passenden Form ausfüllen, nämlich Tolstois eigener Religion.

Die Weisheit eines Künstlers drückt sich in der Fähigkeit zur Veränderung aus. Schiller-Tyrannenkämpfer der »Räuber« und Schiller-Tyrannenkämpfer des »Wilhelm Tell« haben wenig miteinander zu tun. Der erste kennt die Tyrannie eines rebellierenden Volkes gegen das Individuum noch nicht, der zweite will die Menschheit der Zukunft davor warnen.

Durch das russische Prisma gesehen, handelt »Wilhelm Tell« von der durchgreifenden Obsession der Revolutionäre: dem Zarenmord. Es wurde übersehen, dass sich Schillers Stück mit den Grundlagen eines Rechtsstaats auseinandersetzt.

Die Botschaft des reifen Schiller, sein Testament im letzten veröffentlichten Werk, lautet: Das Volk hat ein Recht auf Verteidigung gegen Tyrannen von außen und auf sozialen Frieden im Innern.

»Die Tyrannie« in Schillers »Wilhelm Tell« wird zum Synonym der »Fremdherrschaft«. Napoleons Besatzung war die Hebamme nationaler Gefühle unter den Schweizern, Deutschen und anderen Völkern Europas. Das eigentliche Thema des Stücks ist jedoch nicht der Kampf gegen die Fremdherrschaft, son-

dern der Versuch zu verstehen, wie, nach welchen Prinzipien die Gesellschaft selbst, befreit von der Tyrannie der Eroberer, strukturiert sein soll.

Auch in einem Rechtsstaat wird es immer Leute geben, die mit bestimmten Gesetzen unzufrieden sind. Sie streiken, protestieren, versuchen durch die Wahlen die Gesetzgeber und damit die »schlechten« Gesetze zu ändern. Aber solange ein »schlechtes Gesetz« ein gültiges Gesetz bleibt, gilt es, dem Gesetz zu folgen. So funktioniert es.

Der Hut des Gesetzgebers und -vollstreckers ist im Drama »Wilhelm Tell« ein Symbol für Ordnung, Konvention, Regeln, die uns zwar unangenehm sein mögen, doch dem alltäglichen Leben zugrunde liegen und ein Privatleben und ein normales Funktionieren einer Gesellschaft überhaupt erst möglich machen. Wir erweisen diesem Hut zum Beispiel durch Steuerzahlen unsere Reverenz. Der Held des Stücks verstößt gegen das Gesetz, aber offenbar ganz unabsichtlich, er wird sich seiner Verfehlung erst bewusst, als ihn der Vogt Gessler darauf aufmerksam macht.

Tell zu Gessler:

Verzeiht mir, lieber Herr! Aus Unbedacht,
Nicht aus Verachtung Eurer ist's geschehn,
Wär ich besonnen, hieß ich nicht der Tell,
Ich bitt um Gnad, es soll nicht mehr begegnen.

Der Schweizer Nationalheld rechtfertigt sich damit, dass sein Name auf Schweizerdütsch »Einfältiger, Tor« bedeutet. Er ist bereit, für seine, wenn auch unbewusste Gesetzverletzung die Strafe auf sich zu nehmen, das heißtt, freiwillig für die Erhaltung der Ordnung die Bestrafung anzunehmen. Seine Bereitschaft, auf den eigenen Sohn zu schießen, ist sein freier Entscheid für die Konvention, die Bereitschaft, existierende Regeln zu respektieren. Aus dem unsicheren und gefährlichen Raum des versehentlichen Vertragsbruchs möchte er über den Weg der Busse wieder in den Rahmen des Gesetzes zurückkehren. Freiheit wird hier verstanden als ein bewusstes Sich-Fügen oder Einfügen in Regeln. In diesem Sinn ist Tell, der gehorsam den Befehl ausführt, auf sein eigenes Kind zu schießen, wahrlich ein Freiheitsheld.

Das Thema des Vaters, der die Hand gegen seinen Sohn erhebt, kommt in der Weltkultur bereits vor: Abraham und Isaak. Doch dort ist es Gottes Wort, das den Vater führt, hier ist es das eines Beamten.

Die Kehrseite der Medaille, diese Unterordnung unter die Ordnung, bedeutet ein Gefangensein, was Dürrenmatt zu seiner tiefgründigen Metapher der Schweiz als Gefängnis bewog. »Jeder Gefangene beweist, indem er sein eigener Wärter ist, seine Freiheit«, das ist wohl eine der zutreffendsten Definitionen von Demokratie, die nur als Resultat von Selbstbeschränkung und Selbst-

kontrolle existieren kann. Eine von innen befolgte und nicht von außen aufoktroyierte Kontrolle.

Der verbohrte und arrogante Befehl Gesslers, Tell solle auf das eigene Kind schießen, wäre vielleicht der geeignete Moment, sich gegen die herrschende Ordnung aufzulehnen. (An dieser Stelle würde jeder von uns, der Kinder hat, sich widersetzen, wie gesetzeshörig er oder sie auch sein mag.) Aber Tells Ziel ist es gerade, die Regeln aufrechtzuerhalten. Den Machthabenden den Gehorsam zu verweigern, das Gesetz zu brechen, das ist eine Grenze, die der Held Schillers nicht übertreten kann. Gott ist auf seiner Seite, der Pfeil durchbohrt den Apfel, die Richtigkeit seiner die Gesetze befolgenden Lebenseinstellung ist erwiesen. Er hat seine Schuld gesühnt und ist innerhalb des Rahmens der bestehenden Regeln geblieben.

Es ist Gessler, der mit der Konvention bricht. Er hält sein Wort nicht und gibt Befehl, den regeltreuen Schweizer erneut gefangen zu nehmen. Der Vogt, dessen Wort Gesetz ist, bricht sein eigenes Gesetz. Das Verbrechen gegen die Ordnung begeht ein ausländischer Tyrann, dafür soll er bestraft werden. Der Mord an Gessler bedeutet die Befreiung von der fremden Herrschaft und Wiederherstellung der Regeln und der Ordnung. Aus Schillers Sicht ist das also ein gerechter Mord. Dabei bleibt das Verbrechen gegen die Menschlichkeit ein moralisches Verbrechen. Tell ist sich dessen bewusst und schwört, seine Waffe nicht mehr zu benutzen. Für Schiller ist der ideale Held also Tell ohne seine Armbrust, die zum eigentlichen Tell-Symbol wurde.

Die für das Verständnis des Stücks wichtigste Szene aus dem 5. Aufzug blieb dem russischen Zuschauer verborgen. Ein anderer Tyrannenmörder, der bei seinem »Kollegen« Zuflucht sucht und auf sein Verständnis hofft, wird von Tell entschieden verurteilt und abgewiesen, weil er aus Machtgier ein Vergehen gegen den sozialen Frieden, gegen die bestehende Weltordnung begangen hat.

Schiller hat »Wilhelm Tell« nicht als einen Aufruf zu einem bewaffneten Aufstand gegen die soziale Ordnung geschrieben, sondern als Initiationsmythos der kommenden Menschheit der Vernunft. Nachdem das Volksbewusstsein die Kindheit der Urgewalten durchgemacht hat, betritt es nun das Erwachsenenalter, den Abschnitt eines reiferen Verständnisses der Notwendigkeit von Konventionen, der freiwilligen Unterwerfung unter zwar vielleicht unangenehme, aber doch existentielle Regeln und Gesetze. Der Mythos feiert die freiwillige Unterwerfung unter die Konvention und die Bestrafung ihrer Verneinung.

Das Pathos der Tyrannenbekämpfung richtet sich auf die Befreiung von ausländischen Eroberern. Der soziale Friede innerhalb einer Gesellschaft hingegen soll nach Schiller ausschliesslich auf friedliche Weise verwirklicht werden, und dies ist nur auf einem hohen moralischen und ethischen Entwicklungsniveau ihrer Mitglieder möglich. Schiller entwirft Bilder von solchen idealen Bürgern,

die erkennen, dass nur die Freiheit aller und die Achtung des Gesetzes die Grundlage für ein menschenwürdiges Dasein bilden. Nach der Schreckensherrschaft der sozialen Revolution beschwört er wieder dieselben Werte: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, sieht jedoch ein, dass er diese gesellschaftlichen Ideale nur auf der Bühne verwirklichen kann. Das Stück endet mit Schillers »Befreiung« der Menschheit:

RUDENZ: Und frei erklär ich alle meine Knechte.

Indem die Musik von neuem rasch einfällt, fällt der Vorhang.

So wird mit dem Federstrich eines Dichters der soziale Frieden auf Erden geschaffen. Das ist aber die falsche Feder für die Weltenuhr und es gibt keinen Vorhang, der fallen könnte.

Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert getheilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Schon im »Wallenstein« bringt Schiller diesen Gedanken deutlich zum Ausdruck: Alle hehren Ideen enden in schmutzigen Machtspielen, bei denen der Gewinn von heute nicht den Sieg von morgen garantiert. Der Künstler sieht voraus, wie die glorreichen Siege des großen Napoleon, der den Völkern Europas Freiheit bringen wollte, enden werden. Die Napoleonischen Kriege brachten Hunderttausenden den Tod – wofür? Damit Historiker die Ergebnisse von Schlachten zählen können – wie viele wurden getötet, wie viele verwundet, wie viele Kanonen wurden erbeutet? Jetzt, zwei Jahrhunderte später, erwies sich die einzige Bedeutung vom blutigen Austerlitz als die berühmte Szene in Tolstois Roman, in der der verwundete Prinz Andrei den kleinen Napoleon und den riesigen Himmel sieht.

Das Rätsel der menschlichen Natur: Warum kommt das Böse von Menschen, die Gutes tun wollen?

In dem Stück aus der russischen Geschichte »Demetrius«, an dem Schiller vor seinem Tod arbeitete und das er nicht vollenden konnte, enthüllt er die Mechanismen, wie der Glaube eines Menschen an seine Auserwähltheit, der Welt Gutes zu bringen, von den Mächten des Bösen genutzt wird.

Helden der menschlichen Geschichte können glauben, dass sie für das Rechte kämpfen, aber sie werden immer am Eigennutz, an Selbstsucht, Habgier, Intrigen, Neid, Ehrgeiz, Machtgerangel scheitern.

Demetrius denkt, dass er der rechtmäßige Erbe des russischen Throns ist, der Sohn von Iwan dem Schrecklichen, Zarewitsch Dmitri, der auf Geheiß vom Usurpator Boris Godunow ermordet werden sollte, aber auf wundersame Weise gerettet wurde.

Demetrius wird vom Glauben an die Wahrheit seiner Rechte am russischen Thron durchdrungen und ist fest davon überzeugt, dass er auserwählt ist, sein Land vom Tyrannen zu befreien.

DEMETRIUS. Die schöne Freiheit, die ich [hier gefunden]

Will ich verpflanzen [in mein Vaterland]

Ich will aus Sklaven [freie] Menschen machen,

Ich will nicht herrschen über Sklavenseelen.

Ein Mustertext für alle russischen Regimegegner, die Unterstützung im Westen suchen.

In seinem letzten Werk wollte Schiller uns, seinen Lesern, auch nach zwei Jahrhunderten vermitteln, dass die Gewissheit, im Besitz der Wahrheit zu sein, immer Selbstbetrug ist. Diejenigen, die glauben, in »höherem Auftrag« grosse Taten zu tun, werden immer von denjenigen missbraucht, die in eigener Sache handeln.

Der Kampf von Demetrius gegen den russischen Zaren wird nur durch die Unterstützung der Kräfte möglich, für die dieser Feldzug kein Befreiungskrieg ist, sondern ein Raubüberfall. Demetrius wird zur Geisel der Szlachta, des polnischen Landadels, der gegen Moskau zieht, um seine Gier zu befriedigen.

Schillers Demetrius zieht in seinen »heiligen« Krieg, um das Gesetz wiederherzustellen und sein Heimatland vom Despoten zu befreien.

Die verwirrte Bevölkerung weiß nicht, welchem Zaren sie gehorchen soll, die Smuta oder Zeit der Wirren beginnt. Schiller lässt Boris Godunow Gift nehmen, so wird Demetrius' Weg zum Zarenthron für die Theaterhandlung beschleunigt. Der Dramatiker bereitet seinem Helden eine Katastrophe von der anderen Seite vor: Ein Zeuge des Todes von Zarewitsch Dmitri erscheint.

Vom legitimen Thronfolger »in höherem Auftrag« wird nun Demetrius zum Betrüger, der sich als der ermordete Zarewitsch ausgibt. Sein Selbsterhaltungstrieb sagt ihm, was zu tun ist. Er lässt den Zeugen seiner »Nicht-Auserwählt-heit« töten und wird somit zu einem gemeinen Mörder »in eigener Sache«. Demetrius und sein polnisches Heer besetzen Moskau, aber er selbst ist nun ein unrechtmäßiger Usurpator und sein Ziel ist die Machterhaltung um jeden Preis.

Der Glaube an die eigene Auserwähltheit und an den Besitz der Wahrheit ist immer Selbstdäuschung.

Die polnischen »Befreier« beginnen mit Plünderungen und Raubüberfällen in der russischen Hauptstadt. Demetrius, der ihre Marionette ist, konnte während seines Feldzugs nicht auf sie verzichten, und er kann sie nicht loswerden, nachdem er Zar geworden ist.

Ein Tyrann und Mörder auf dem Thron wurde durch einen noch größeren Tyrannen und Mörder ersetzt, umgeben von tobenden, plündernden Ausländern.

dern. Die »Befreiung« vom Tyrannen brachte der Bevölkerung noch größeres Unheil.

Ich frage mich, ob Schiller das russische Sprichwort kannte: »Man kann einem schlechten Zaren nicht den Tod wünschen.« Die Zeitgenossen hassten Nikolaus II. als »Würger der Freiheit«, »grausamen Henker«, aber zu Stalins Zeiten erinnerte man sich an das zaristische Russland als ein verlorenes Paradies.

Nun, im 21. Jahrhundert, hat die russische Geschichte eine weitere Runde hinter sich und ist wieder an demselben Punkt angelangt. Wieder haben wir einen Usurpator und Kindermörder auf dem Thron, wieder muss die gebeutelte Bevölkerung der Macht huldigen und schweigen. Diese Überlebensstrategie hat Puschkin in seinem historischen Drama »Boris Godunow« (der russische Dichter bearbeitete den gleichen historischen Stoff wie Schiller) in der letzten Zeile präzise formuliert: »Das Volk schweigt«. Die Diktatur will erneut die Zeit anhalten und wehrt sich gegen die Zukunft mit einer erprobten Waffe: mit einem Krieg. In Putins Russland lief jahraus, jahrein Brainwashing nach dem bewährten Rezept: Man nehme große Worte und erschaffe Feinde. Der Überfall auf die Ukraine wurde auch mit dem Verweis auf das »Volk« und die »Heimat« geheiligt. »Wir schützen unsere russische geistige Zivilisation gegen westliche Kriegstreiber, die uns hassen und vernichten wollen, wir retten die Zukunft unserer Kultur und unserer Kinder, wir retten Puschkin, wir müssen unsere Freiheit verteidigen«.

Wieder werden Ideen zu Hyänen und treiben mit Entsetzen Scherz.

Die Macht ruft die Bevölkerung auf, Opfer zu bringen. Die Kinder der Machthabenden gehen dabei nicht an die Front.

Die Opposition stellte sich mit friedlichen Protesten gegen das Regime. Das Resultat: Jetzt gibt es keine Opposition mehr im Land. Verhaftet, ermordet, vertrieben, zum Schweigen gebracht.

Die Gewalt des Regimes wird unausweichlich zur Entstehung einer anderen, radikalen Opposition führen, die bereit ist, zu den Waffen zu greifen. Das Land steht am Rande einer neuen russischen Smuta, der neuen Zeit der Wirre.

Nach vierhundert Jahren steht Russland vor gleichen ungelösten Problemen. Wie kämpft man gegen den Usurpator? Was ist in diesem Kampf erlaubt und was nicht?

Schiller scheint die Antwort zu kennen und legt sie dem polnischen König in den Mund:

KÖNIG. Die besten Waffen wird dir Russland geben,
Dein bester Schirm ist deines Volkes Herz.
Russland wird nur durch Russland überwunden.

Jahrhunderte vergehen, aber Russland wird durch niemanden überwunden, auch nicht durch sich selbst.

Ich sehe Franz Schiller, über sein Manuskript gekrümmmt, im Schummerlicht einer Petroleumlampe sitzen. Ich frage mich, welches Buch über Friedrich Schiller Franz Schiller heute schreiben würde, und überlege, wie ich meine Schillerrede 2024 beenden soll.

Vielleicht mit den letzten Worten seiner Ode an die Freude?

Eine heitere Abschiedsstunde!
Süßen Schlaf im Leichtentuch!
Brüder – einen sanften Spruch
Aus des Todtentrichters Munde!

Und gerade wurden in den Nachrichten Bilder aus der Ukraine gezeigt. Eine russische Rakete schlug nachts in ein Treibstofflager ein. Der Treibstoff ergoss sich wie ein brennender Fluss durch eine nahe gelegene Straße mit Holzhäusern. Eine Familie wurde bei lebendigem Leib verbrannt. Zwei junge Eltern und ihre drei Kinder. Buben im Alter von 7 und 4 Jahren und ein Mädchen, ein zehn Monate alter Säugling. Der Vater und der älteste Sohn wurden im Flur gefunden, die Frau und zwei weitere Kinder im Badezimmer. Die Mutter wiegte die Kinder in ihren Armen.

Friedrich Schiller konnte nicht ahnen, dass zwei Jahrhunderte nach seinem Tod ein brutaler Krieg in Europa tobten wird.

Friedrich Schiller konnte aber auch nicht ahnen, dass zwei Jahrhunderte nach seinem Tod seine »Ode an die Freude« zur Hymne des vereinten Europas werden würde.

Ja, die besten Ideen der Menschheit werden immer missbraucht und vergewaltigt, aber keine Diktatur, kein Regime, kein Terror könnte den Grundgedanken von Freiheit und Menschenwürde eliminieren, endgültig austilgen, begraben. Diese Ideen werden mit jeder Generation neu auferstehen und zum Kampf für Freiheit und Menschenwürde aufrufen.

Die Feder in der Weltenuhr ist unser Bedürfnis und unser Wille, in Würde zu leben.

Von uns, Europäern des 21. Jahrhundes, hängt ab, ob wir diesen Kampf für Freiheit und Menschenwürde gewinnen werden und ob Schillers heiteres Gedicht, das uns vereint, auch weiter die Zukunft Europas bestimmen wird.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ANSCHRIFTEN

Prof. Dr. Roland Berbig, Möllenseestraße 12, 12587 Berlin-Friedrichshagen

Prof. Dr. Nina Birkner, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Fommannsches Anwesen, Fürstengraben 18, 07743 Jena

Prof. Dr. Astrid Böger, Universität Hamburg, Fachbereich Sprache, Literatur, Medien II, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg

Apl. Prof. Dr. Julia Bohnengel, Universität Heidelberg IDF, Plöck 55, 69117 Heidelberg

Apl. Prof. Dr. Annette Bühler-Dietrich, Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissenschaft, Keplerstr. 17, 70174 Stuttgart

Prof. Dr. Arne Klawitter, Waseda University, German Department, Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku, 162-8644 Tokyo, Japan

Gabriel Kombasséré, Friedrich Schlegel Graduiertenschule, Habelschwerdter Allee 45, JK 33/105, 14195 Berlin

Prof. Dr. Charlotte Kurbjuhn, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Dorotheenstr. 24, 10099 Berlin

Dr. Matthias Mansky, Paris Lodron Universität Salzburg, Fachbereich Germanistik, Erzabt-Klotz-Straße 1, 5020 Salzburg

Prof. Nelson Mlambo, Department of Communication and Languages, NUST, 13 Jackson Kaujeua Street, Private Bag 13388, Windhoek, Namibia

PD Dr. Jeannie Moser, TU Berlin, Fachgebiet Literaturwissenschaft, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin

Prof. Dr. Alexander Nebrig, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Institut für Germanistik, Philosophische Fakultät, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Universitätsstraße 1, 40225 Düsseldorf

Dr. Joanna Nowotny, Schweizerisches Literaturarchiv SLA, Eidgenössisches Departement des Innern EDI, Bundesamt für Kultur BAK, Schweizerische Nationalbibliothek NB, Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

Andreas Platthaus, F. A. Z-Feuilleton, Pariser Str. 1, 60486 Frankfurt am Main

Prof. Dr. Sandra Richter, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar

Sylvia Schlettwein, Faculty of Humanities and Education, University of Namibia, Private Bag 13301, 340 Mandume Ndemufayo Ave, Pionierspark, Windhoek, Namibia

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Philosophie, Komparatistik, Universitätsstr. 15044780 Bochum

Mikhail Shishkin, Laufenstrasse 154, 4245 Kleinlützel

PD Dr. Andreas Stuhlmann, Universität Hamburg, Institut für Medien und Kommunikation, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg

Dr. Klaus Tezokeng, c/o Private Handelsschule Stendal, Hallstraße 42–46, 39576 Hansestadt Stendal

PhD Lynn L. Wolff, Department of Linguistics, Languages, and Cultures, Michigan State University, 619 Red Cedar Road, East Lansing, MI 48824-1027, USA

Dr. Fidèle Yameogo, Département d'études Germaniques/UFR-LAC, Université Joseph Ki-Zerbo, 03BP 7021 Ouagadougou 03

Dr. Yvonne Zimmermann, Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissenschaft, NDL I, Keplerstr. 17, 70174 Stuttgart

Dr. Gianna Zocco, Principal Investigator des ERC-Starting Grant Projekts »Black Narratives of Transcultural Appropriation«, Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Pariser Str. 1, 10719 Berlin

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

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. 70/2026: 1. Februar 2026. Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* umfasst in der Regel circa 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils im 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 Manuscript-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 Manuscript 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, Interpunktions, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor. Geschlechts-spezifische 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/>.