

JAHRBUCH
DER
DEUTSCHEN
SCHILLER-
GESELLSCHAFT

BAND I
2006

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



Peter Rühmkorf. Bronzestatuetten von Thomas Duttonhoefer, 2005/2006

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN
SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF
50. JAHRGANG 2006



WALLSTEIN VERLAG

INHALT

TEXTE UND DOKUMENTE

RÜDIGER GÖRNER

- »Wer nicht leidet oder litt, verdient keine Liebe«.
Über den Dichter Hermann von Lingg (1820-1905) 11

HANS SANER *

- Fragmente aus Karl Jaspers' *Vom unabhängigen Denken:*
Hannah Arendt und ihre Kritiker 27

AUFSÄTZE

UFFE HANSEN *

- Prinz Friedrich von Homburg und die Anthropologie
des animalischen Magnetismus 47

ULRICH KITTSTEIN

- Gottgleiche Allmacht und ewige Dauer? Zur Haltung Fausts
im Schlußakt von Goethes *Faust II* 80

GERHARD OBERLIN *

- »Wenn die Kultur ausartet«. Die Mechanik des Bösen
in Schillers *Räubern* 107

JÜRGEN BROKOFF

- Die Unvereinbarkeit von Erziehung und ästhetischer
Erziehung. Friedrich Schillers Briefe *Über die ästhetische*
Erziehung des Menschen 134

MARIO ZANUCCHI

- Die »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«.
Schicksal und Tragik in Schillers *Wallenstein* 150

PETER-ANDRÉ ALT

- Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen 176

PETER-ANDRÉ ALT

- Flaschs Schiller. Eine Erwiderung 205

WILHELM HAUMANN

- Schiller, das Vertrauen und die Gemeinschaft der Freien 212

PETER SCHNYDER

- Schillers »Pastoraltechnologie«. Individualisierung und
Totalisierung im Konzept der ästhetischen Erziehung 234

HANS RICHARD BRITTNACHER

- Zigeunerinnen, Eros und Schicksal in Mörikes *Maler Nolten* 263

CLAUDIA STOCKINGER

- Storms *Immensee* und die Liebe der Leser. Medienhistorische
Überlegungen zur literarischen Kommunikation
im 19. Jahrhundert 286

ROMANA WEIERSHAUSEN

- Boulevardtheater und Streitkultur. Akademikerinnenlustspiele
um 1900 316

ERNST A. SCHMIDT

- Thomas Mann und Richard Beer-Hofmann.
Eine neue »Quelle« zu Aschenbachs Traum in der Novelle
Der Tod in Venedig 349

JÖRG SCHUSTER

- »Wellenschlag der Oberfläche«. Harry Graf Kesslers Tagebuch
vor dem Ersten Weltkrieg 355

RICHARD DOVE *

- »Im Vertrauen auf Ihre Einfühlungsgabe ...«. Karl Otten,
Heinz Schöffler und die Neuentdeckung des literarischen
Expressionismus in Deutschland 375

CHRISTINE IVANOVIĆ	
»Wundgeheilt«. Schmerz und Gedächtnis bei Paul Celan	403
CHRISTIAN BENNE	
Autobiographie und moderne Lyrik. Vorüberlegungen am Beispiel Peter Huchels	428
BEN HUTCHINSON	
Die Leichtigkeit der Schwermut. W. G. Sebalds »Kunst der Levitation«	457
DIRK WERLE	
Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte . . .	478

BERICHTE

EVA DAMBACHER *	
Schiller–Bibliographie. 2005 und Nachträge	501

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

RICHARD VON WEIZSÄCKER *	
Friedrich Schiller. Rede am 12. November 2005 in Marbach a. N.	681
GÜNTHER H. OETTINGER	
Das Literaturmuseum der Moderne zeigt sich. Rede am 5. Januar 2006 in Marbach a. N.	692
HORST KÖHLER	
Zur Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne. Rede des Bundespräsidenten in Marbach am 6. Juni 2006	694
ULRICH RAULFF	
Etwas Neues beginnt. Rede zur Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne am 6. Juni 2006	700

ULRICH RAULFF
Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft. 2005/2006 . . . 705
Anschriften der Jahrbuch-Mitarbeiter 763
Impressum 765

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

TEXTE UND DOKUMENTE

RÜDIGER GÖRNER

»WER NICHT LEIDET ODER LITT, VERDIENT KEINE LIEBE«

Über den Dichter Hermann von Lingg (1820-1905)¹

I

Daß man ihn verkennen könnte, war seiner Sorgen geringste nicht gewesen. Aber daß die Nachwelt Hermann von Lingg glatt vergessen würde, nachdem im Jahre 1924 die letzte Auswahlgabe aus seinem lyrischen Werk erschienen war, diese Vorstellung hätte ihm unerträglich sein müssen. Seines Wertes sich ganz und gar bewußt, hatte er einst mit seinem Verleger Georg Cotta gefeilscht und sich Vertragsbedingungen ausgehandelt, wie sie sonst nur Ludwig Uhland und sein Mentor Emanuel Geibel zugestanden bekamen. Als Lingg starb, sprachen Nachrufe davon, daß fortan sein Name neben jenem Goethes stehe.

Tief ist das Grab der Nichtbeachtung, tiefer noch als der sprichwörtliche »Brunnen der Vergangenheit« (Thomas Mann). Die Porträts, vor allem jenes, das Franz von Lenbach von Lingg geschaffen hat, zeigen einen greisen Feuerkopf mit halb wirrem, halb entschlossenem, allen Lebenswidrigkeiten trotzendem Blick. Der zeichnende Dichterfreund und spätere Nobelpreisträger Paul Heyse stellt ihn sinnenden und doch spürbar unruhigen Blickes dar, mit zeushaftem Haupt, das wie aus Versehen einen gut bürgerlichen Gehrock krönt. Die Schriftzüge Linggs, »diabolisch undeutlich«, um einen Ausdruck Nietzsches zu gebrauchen, wirken uneinheitlich, verraten einen Seher, aber auch sprunghaften Charakter. Man muß kein Graphologe sein, um zu erkennen, daß diese Schrift nur mühsam das Gedankenchaos bändigen konnte, dem die niedergeschriebenen Sätze entstammten. Lingg, ein Mensch, der an seinen Widersprüchen geradezu hing; er lernte verstehen, daß sie das Kapital in seinem Dichterberuf seien. Lingg war, soweit sich dies sagen läßt, zugleich melancholisch und lebenshungrig.

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrages, den der Verfasser am 18. Juni 2005 im Museumsverein der Stadt Lindau gehalten hat. Dem Lindauer Stadtarchivar, Mag. Heiner Stauder, sei an dieser Stelle für vielfache Unterstützung besonderer Dank ausgesprochen.

Noch fünf Jahre vor seinem Tod vermerkt er sein eigentliches Lebensmotto im Tagebuch. Es stammt von Albertus Magnus und lautet: »Nur wo der Weinstock gedeiht, ist auch Gemüth.« Er hatte allem Anschein nach etwas ausgesprochen Aufbrausendes und kindlich Verspieltes, was sich in seiner unbändigen Freude am Reimen zeigt. So kommt es nicht von Ungefähr, daß ein Gedicht Linggs, sein unstreitig bekanntestes, hübsch illustriert sogar auf der Kinderseite von *onlinekunst.de* zu finden ist: *Das Krokodil*, welches der Münchener Dichtervereinigung um Emanuel Geibel, Heinrich Leuthold und Paul Heyse seinen Namen gab: »Im heil'gen Teich zu Singapur, | Da liegt ein altes Krokodil | Von äußerst grämlicher Natur | Und kaut an einem Lotosstiel. | Es ist ganz alt und völlig blind, | Und wenn es einmal friert des Nachts, | So weint es wie ein kleines Kind, | Doch wenn ein schöner Tag ist, lacht's.« Man hat es mit gewissem Recht ein Nonsense-Gedicht genannt,² wie es Edward Lear geschrieben und Heinz Erhardt vorgetragen haben könnte. Aber dieses Gedicht leistet mehr als nur Produktion von amüsamem Unsinn: Es parodiert unseren Hang zum Exotischen, spielt mit unserem Vergnügen am Absurden, macht sich lustig über die Lust am Reimen und über die Dichtergilde, der nichts mehr einfällt. Noch in seinem reifsten Gedichtband, den *Jahresringen* von 1889, findet sich eine Spur dieser Art Poesie, und zwar in seinem Gedicht »Der Langeweile Triumphzug« mit folgender Strophe: »Neulich kam die Langeweile | Mit dem Bummelzug der Bahn, | Sehr entrüstet ob der Eile, | Auch in unsrem Städtchen an.«³ Und doch: man verharmlose diesen Dichter nicht, auch wenn man ihm, dem *poeta minor* mit weit ausgreifenden Ambitionen, im Rückblick keinen wirklich bedeutenden Rang zuweisen kann. Was an ihm interessiert, ist die Art seiner poetischen Zeugenschaft, seines Umgangs mit großen (oft mythologischen) und bescheideneren Stoffen und eben auch das Zeittypische seiner Lebens- und Schaffensproblematik, das zwischen emphatischen Individualismus und Angepaßtheit, Eigensinn und poetischem Dienst am Gemeinwohl schwankte. Linggs Leben und Œuvre fügen sich zu einem Genrebild eines Bürgertums, dessen Risse nicht selten eigentümlicher und vielsagener wirken als plüschgebauchte Fauteuils gewisser Salons.

² Vgl. die Interpretation von Jörg von Uthmann in: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.), *Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Bd. 5, Frankfurt/M, Leipzig 2002, S. 133-136.

³ Hermann Lingg, *Jahresringe*. Neue Gedichte, Stuttgart 1889, S. 367.

II

Wie sein frühes Vorbild Heinrich Heine wollte er nichts mehr als ein »wahrer Dichter« sein, ein Anwalt des Poetischen im Leben, in den Mythen der Welt zu Hause, kein bloßer »Techniker des Wortes«; und doch gestand er, der gebürtige Lindauer Hermann von Lingg, in seinen 1899 erschienenen Erinnerungen *Meine Lebensreise*: »Die Eisenbahnen sind die Poesie des Jahrhunderts, sie verwirklichen alle Träume der Dichtung, sie rücken die Wirklichkeit so nahe wie möglich an die Phantasie«. ⁴ Das, was man Welt nennt, versuchte er, der in der Jugendzeit einen Erziehungsaufenthalt im nahen Kempten bereits als eine Zeit in der Fremde empfunden hatte, lesend sich anzueignen. Neben Heines *Buch der Lieder*, das er für seine Logarithmentafeln eingehandelt hatte, nannte er Jean Pauls *Flegeljahre* und *Titan*, Tassos *Das befreite Jerusalem*, später Alexander von Humboldts Reisebeschreibungen, Hans Christian Andersens orientalisierende Prosa *Eines Dichters Bazar*, die in Linggs *Byzantinischen Novellen* Spuren hinterließ, und immer wieder Shakespeare. Früh führte ihn eine Fußreise nach Italien, das er auch später wiederholt besuchen sollte. In Pompeji stellte er fest, daß über diesen Ort Schiller bereits alles gesagt habe, was man habe sagen können, nämlich in seiner Elegie *Pompeji und Herculaneum*, gerade weil der verehrte Dichter selbst nie da gewesen sei. In vorgerückten Jahren brachte es Lingg bis Paris. Sein Eindruck fiel entschieden zwiespältig aus: »Dieses Paris! Wie ein Magnet zieht es die Gemüter der Menschen an. Ist eine solche Riesenherberge aller Lust und allen Jammers nicht vielleicht doch ein Unglück für das Land? Wie ein flammender Zentralkörper, belebend und versengend, erschien es mir.« ⁵ Die Place de la Concorde sieht er noch übersät von den Schatten der jakobinischen Schreckensherrschaft. Und er notiert: »Wo das Blut in Strömen floß, sprudelt jetzt das Wasser der Fontäne.« ⁶

An wen dachte er hier in Paris? An Hölderlin, dessen frisch aufgeworfenen Grabhügel er einst zwei Tage nach dessen Bestattung in Tübingen beknielt hatte. Hier in Paris, so meinte Lingg, habe Hölderlin der Wahnsinn vollends überfallen, weil seine Poetenseele die Stimmen der Opfer des *terreur* gehört habe. Und weiter: »Was damals in dieser Hellenenseele [Hölderlins] vorging bis zur völligen Zerrüttung und Nacht, welche Geistes-

⁴ Hermann von Lingg, *Meine Lebensreise*. Zeitgenössische Selbstbiographien, Bd. 1, Berlin, Leipzig 1899, S. 138.

⁵ Ebd., S. 149.

⁶ Ebd., S. 152.

blitze, nicht minder furchtbar, als jene vom Schafott gesprochenen, durchzuckten dieses fein besaitete Gehirnleben.«⁷

Innerer Aufruhr, »Gehirnqualen«, chaotische Denkkustände, sie waren Lingg nur zu bekannt. Stellenweise geben die Erinnerungen preis, wie es zeitweise um ihn stand und wie er versuchte, diese Heimsuchungen fruchtbar zu machen: »Da ich noch vielfach von absurden Träumen geplagt war, so schrieb ich die Phantasmen nieder und sogar die Worte, die ich im Traume gehört oder zu hören geglaubt hatte. Derart korrigierte ich gewissermaßen die Störungen in der Gehirnfunktion und brachte sie allmählich zur Ordnung.«⁸ Gewitter, vulkanische Eruptionen, das Tumultarische im Leben schlechthin beschäftigten ihn, wurden Motive seiner Dichtungen. Doch zunächst verstärkten seine Krisenbewältigungsversuche nur das Problem: »Was ich damals schrieb, blieb alles, Prosa wie Poesie, Bruchstück: Aphorismen, rasch hingeworfene Gedankensplitter, kurze Beobachtungen, [...] flüchtige Bemerkungen. Ich trieb allerlei durcheinander, ich übersetzte Briefe meiner Verlobten ins Lateinische, studierte Anatomie des Ohres, repetierte mathematische und geographische Studien, zeichnete und raste Nachts im Schneegestöber oft stundenlang umher. Die Unruhe in meinem Innern war zu groß.«⁹ Die nach 1851 vollständiger vorhandenen Tagebücher Linggs, solche zu führen gehörte gleichfalls zu seiner Selbsttherapie, bestätigen diesen Befund. Neben Aphorismen, Beobachtungen, knappen Reflexionen finden sich geometrische Konfigurationen, Winkelberechnungen und betont naive Zeichnungen von Phantasielandschaften. Dabei fällt auf: Lingg dachte und sah szenisch, bildhaft. So spricht er von Winterwüsten, wenn er seine eigene innere Zerrissenheit meint, zeichnet eine Stalllaterne, bedichtet sie umgehend und vermerkt auf derselben Seite, daß der Fürst Schwarzenberg gestorben sei. Frauentypen bedichtet er im Tagebuch, Gouvernanten, Näherinnen, zeichnet mit unbeholfener Hand Frauengestalten, wie sie, von Fabelwesen umgeben, lebendig begraben werden, Nymphen, Meeres- und Uferszenen, immer wieder Stufen, die ins Wasser führen. Wieder nach Heine klingt dieser Vers, notiert am 13.4.1852: »Die Fenster waren gothisch | man fühlt dabei so viel | doch war es meist utopisch, | was damals uns gefiel.«¹⁰

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 72.

⁹ Ebd., S. 97.

¹⁰ Die unveröffentlichten Tagebücher Hermann von Linggs befinden sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München unter Cgm (Codex germanicus monacensis) 6799.7200. Der Verfasser dankt Frau Dr. Sigrid v. Moisy für ihre wertvolle Hilfe und die Erlaubnis, aus den Tagebüchern zu zitieren.

Daß bei Lingg »gothisch« auf »utopisch« reimen konnte, sagt wohl mehr über diesen Suchenden aus, als ihm damals selbst bewußt gewesen sein dürfte. Das »Alte«, gar Mythologische, es galt ihm als zukunftsweisend, und das bedeutete für ihn um 1850: über die ihn enttäuschende Gegenwart hinausweisend.

Anders als seine Lebenserinnerungen belegen die Tagebücher, daß sich Lingg gesellschaftlich inadäquat vorkam. Den sogenannten »thierischen Magnetismus« bezieht er auf seine eigene Existenz, die ihm 1852 verwildert erscheint, und er hadert mit seinem Los: »ich genoß keine Erziehung [,] die mich hoffen läßt [,] der Elite der Gesellschaft angenehm zu werden [,] Es ist wahr [,] ich betrinke mich und falle den Damen lästig – mein Appetit [sic!] ist groß und belehre mich nicht darüber, ob ich meine Gabel in die linke oder in die rechte Hand zu nehmen habe.«¹¹

Lingg ist zu jener Zeit sich seiner nicht sicher – weder sozial noch künstlerisch, von seiner psychischen Labilität zu schweigen. Verschiedenstes läßt er auf sich einwirken, um daraus irgendwie eine Richtung für sich zu gewinnen. So notiert er um 1859 im Tagebuch Gedanken zum »assyrischen Welttheater«, dem »Vorweltlichen«, betreibt gleichzeitig metrische und botanische Studien, macht sich auf ein und derselben Seite Gedanken zum Stand der historischen Lyrik (in Analogie zur Historienmalerei) und zur Einteilung der Schmetterlinge; und dann der ihm wichtigste Vermerk – eine Eisenbahnverbindung zwischen Messina, Catania und Syrakus war genehmigt worden: die Technik umgreift die antiken Stätten.

Zu den frühesten überlieferten Tagebuchaufzeichnungen gehören diese Aphorismen: »Wer nicht leidet oder litt, verdient keine Liebe. Der Schmerz macht frei – über Kindergesichtern sah ich im Augenblick der höchsten Qual etwas Erhabenes, Göttliches wohnen. Wir haben ein Mittel erfunden, den Schmerz vergessen zu machen – arme Menschheit.«¹² Schmerz sei dazu da, daß man sich ihm aussetze, soweit der königlich-bayerische Regimentsmedikus im Jahre 1847. Ein erstes Schaffensmotto jedoch hatte der Hegel-Leser Lingg zu jener Zeit bereits gefunden: »Alles erreicht man durchs Gegentheil.« Das Gegenteil, die Gegenwelt, der Gegensatz – Lingg, der immer wieder betonte, daß es ihm auf Zusammenhang, Harmonie, Ausgleich ankomme, dachte und schrieb im Grunde polar. Er rieb sich an widersprüchlichen Erfahrungen und suchte doch nach nichts mehr als nach der Auflösung der Widersprüche. Ein Gedicht aus der Sammlung *Jahresringe* thematisiert eigens »Gegensätze« in der nicht erst für den späten Lingg charakteristischen Verbindung von symbolistischen Motiven und

¹¹ Tagebuchheft 17. 4.-31. 5. 1852.

¹² Tagebuchblatt v. 20. 2. 1847.

Anklängen an den sozialen Realismus »Oben rauscht der Tanz der Paare, | Unten liegt erstarrt das Kind, | Um die Träger mit der Bahre, | Tanzt das welke Laub im Wind.«¹³

III

Ein zwiespältiges Verhältnis hatte Lingg zu den Dingen des Alltags als lyrische Motive. Einerseits suchte er nach Möglichkeiten, die Lebenswelt zu poetisieren; andererseits wollte er in Drama, Gedicht und Novelle bewußt Gegenwelten mythischen Ursprungs schaffen. Von der Vorstellung einer »heiligen Alltäglichkeit«, wie sie Theodor Storm in seiner Anthologie *Hausbuch deutscher Lyrik* (1870) vorgestellt hat, war Lingg weit entfernt.¹⁴ Dann wieder beschäftigte er sich nachweislich mit Alphonse Daudet, der vor allem in seiner Prosa *Le Petit Chose* (1868) und *Lettres de mon Moulin* (1869) ausführlich auf die Alltagswelt in der Provence einging. Auffallend auch, daß sich Lingg nahezu zeitgleich mit Stéphane Mallarmé japanisierend dem Luxusding »Fächer« annahm. Seine Gedichte *Inschriften auf Fächer* und *Schwarzer Fächer* entstanden zu jener Zeit, als Mallarmé seine Gedichte *Autre Éventail* und *Éventail* veröffentlichte. Linggs Bearbeitung dieses Motivs kann sich hören lassen: »Das Wort kann nur bestärken, | Was ahnen läßt Musik, | Der Fächer läßt es merken, | Doch alles sagt der Blick.« Mallarmé hatte in seiner 1891 erschienenen Fächer-Dichtung behauptet, daß fortan neue Verse nur durch jene Töne entstehen könnten, die durch das Fächeln mit dem Fächer erzeugt werden.¹⁵

Ein Gutteil von Linggs Gedichten traf nicht nur den Zeitgeschmack und blickte zurück in die Mythenwelt, sondern – Gegensatz auch hier – verwies auf das, was man bald die Moderne nennen sollte. Das bestätigen vor allem der späte Johannes Brahms, Max Bruch, Max Reger sowie der junge Arnold Schönberg, die alle Gedichte von Lingg vertonten: Brahms komponierte *Immer leiser wird mein Schlummer* (op. 105, Nr. 2), Max Reger, der übrigens dieses Brahms-Lied für Orchester instrumentierte, nahm sich Linggs *Äolsharfe* an: »In deinen Tiefen sind | die Melodien der Sterne, | so ruft ein weinend Kind | der Mutter in die Ferne« und Schönberg komponierte *Freihold* (op. 3, Nr. 6) und für Bariton im August 1900 *Gruß in die*

¹³ Hermann Lingg, Jahresringe. Neue Gedichte, Stuttgart 1889, S. 328f.

¹⁴ Vgl. die Einleitung von Ernst Lissauer zu dessen Auswahl: Hermann Lingg, Gedichte, München 1924, S. 32. Er spricht sogar von Linggs »Anti-Alltagsdichtung« (ebd.).

¹⁵ »Avec comme pour langage | Rien qu'en battement aux cieux | Le future vers se degage | Du logis très précieux«. In: Stéphane Mallarmé, Sämtliche Gedichte, französisch u. deutsch, hrsg. u. übertr. v. Carl Fischer, Darmstadt 1984, S. 96.

Ferne. Konventioneller, aber wirkungsvoll hatte Max Bruch Linggs *Morgenstunde* (op. 31, Nr. 2) für Frauenchor und Orchester in Töne gesetzt, womit auch gesagt ist, daß das Potential der Lyrik Linggs sich neu auszuloten lohnt.

Dann wieder wirkt Lingg eher am Herkömmlich-Traditionellen orientiert. So bedichtete er Denkmäler ausgesprochen gerne, ob eines für Maximilian II., Schelling, die Freiheitsstatue im Hafen von New York oder den Lindau-Brunnen. Aber auch hier täuscht der Anschein; denn was reizte ihn an diesen Monumenten und daran, sie zu bedichten? Das Statische, Festgefügte durch Sprache zu bewegen, ihm paradoxerweise Rhythmus zu geben. Jede sich bietende Gelegenheit war ihm ein Gedicht wert. »Ich war immer glücklich, wenn meine Mitbürger mit Aufträgen mich beehrten, die bestimmt waren, einem ihrer Feste eine poetische Weihe zu geben«, schreibt er in seinen Erinnerungen.¹⁶ Andererseits sah er das Gedicht als ein Mittel, das »Mysterium des Herzens« zu erschließen. Im Gedicht sollte sich »eine in uns schlummernde Empfindung, ein Ungeahntes« offenbaren.¹⁷ Die Art, in der er diese Aufgaben und »Forderungen des Tags« erfüllte, gewann mit der Zeit ein gewisses Muster. Lingg verstand sich durchaus darauf, das Unerwartete mit dem Konventionellen zu verbinden. So schließt sein eher bescheidenes Gedicht zur Enthüllung des Schelling-Denkmal (1859) mit der erstaunlichen, im Gedicht nicht vorbereiteten Sentenz, daß die Natur aus Bruchstücken der Seele bestehe. Und als der deutsche und österreichische Alpenverein ihn um ein Gedicht für seine Festsitzung in Lindau im September 1888 bittet, antwortet er mit einem großen Gedicht *Die Berge*, welches die kraxelnde Zunft etwas überfordert haben dürfte: »Viel wollen uns die Berge sagen, | Doch ist schon seit der Urwelt Tagen | Versteint das Wort auf ihrem Mund; | Erlösen möchten wir dies Schweigen, | Und dieses ist der Sehnsucht Grund, | Die höchsten Gipfel zu besteigen.«¹⁸

Die Karriere Linggs als Lyriker¹⁹ begann durchaus mit einem Paukenschlag. Einer der ersten Dichter seiner Zeit, Emanuel Geibel, hatte ihn, den man in Regimentskreisen einst als »Psyche in Uniform« belächelt hatte, protegiert und im damals bedeutendsten deutschen Literaturverlag, Cotta in Stuttgart, die Veröffentlichung seines ersten Gedichtbandes ermöglicht. Geibel empfahl in seiner Einleitung des Bandes Linggs Gedichte nachhaltig, wenn auch nicht vorbehaltlos: »hier ist – im vollständigsten Gegensatze zu

¹⁶ In: Lingg, *Lebensreise*, a.a.O., S. 168.

¹⁷ Ebd., S. 118.

¹⁸ In: Hermann Lingg, *Jahresringe*, a.a.O., S. 432.

¹⁹ Die erste und bislang letzte Studie zu diesem Themenkreis erschien drei Jahre nach Linggs Tod: Arnulf Sonntag, *Hermann Lingg als Lyriker*, München 1908.

den meisten Erzeugnissen unserer jungen und jüngsten Literatur – endlich einmal wieder der nothwendige Erguß einer ursprünglichen Dichternatur; hier ist ein neuer eigenthümlicher Inhalt, in eigenthümliche, meist scharf- ausgeprägte Formen geschlossen«, auch wenn Geibel »keineswegs die Vertretung der in jedem einzelnen Stücke ausgesprochenen Weltanschauung« übernehmen wollte.²⁰ Worauf Geibel hier anspielt, ist die augenscheinliche Ferne seines Protegés zum christlichen Glauben. Ihn irritierte offenbar der Skeptizismus dieses ja schon nicht mehr ganz jungen zum Agnostizismus neigenden Dichters, doch empfahl Geibel ihn der Leserschaft aufgrund von Linggs schierem poetischen Können und dessen überzeugender Sprachkunst. Dieser erste große Auftritt Linggs als Lyriker zeigt ihn als spätromantischen Liederdichter, im Ton Eichendorff inzwischen näher als Heine (im Gedicht »Waldnacht« etwa, das mit den Zeilen beginnt: »Wie uralte weht's, wie längst verklungen | In diesem tiefen Waldesgrün – | Ein Träumen voller Dämmerungen, | Ein dichtverschlungenes Wunderblühn!«).²¹ Mörike scheint nicht fern in schlicht-bewegenden Versfragen wie diesen: »Was sind Rosen ohne dich?«²² In einem anderen Gedicht bekennt er sich zum »hohen Ton« in der Lyrik; König Salomon will er nacheifern, den Minnesängern, Sappho und Properz. Süden, Weite, Ferne so lauten einige der anderen Themen; er empfiehlt sich als Dichter der Entgrenzung. Von Capri schweifen seine Gedanken in Richtung Atlantis. Nach Droste-Hülshoff, die er schätzte, klingt folgende Strophe: »Alte Träume kommen wieder | In dem fernen fremden Land, | Und die alten lieben Lieder | Nehm' ich wieder in die Hand.«²³ Gekonnt wirkt das, aber noch nicht wirklich eigen. Dieses Eigene gelingt ihm, wenn er ins Kosmische ausgreift. Das zeigt zum Beispiel die folgende Sequenz aus dem lyrischen Fragment *Der Comet*: »In des Weltraums hängenden Gärten wehn | Die Geburten des All, die dem Aether entstehn, | Die der Lichtstoff zeugt – am erlöschenden Stern, | Am verödeten jagt noch mit flüssigem Kern | Der Comet durch den Raum [...] bis wieder sein Licht | Ins versteinte Gesicht | Der gealterten Erde zurückblickt.«²⁴ Diese kosmisch-mystische Dimension in Linggs Gedichten findet später in der deutschsprachigen Lyrik ihre Fortsetzung und Steigerung bei Richard Dehmel, Theodor Däubler und ungleich verdichteter bei Alfred Mombert. Man darf aber behaupten, daß Lingg diese Thematik neu poesiefähig gemacht hat, wie auch das Sonett *Das Urlicht* belegt, dessen erstes

²⁰ In: Ders., *Gedichte*, hrsg. durch Emanuel Geibel, Stuttgart, Tübingen 1854, S. IV.

²¹ Ebd., S. 57.

²² Ebd., S. 54 (»Lied«).

²³ Ebd., S. 85 (»Alte Träume«).

²⁴ Ebd., S. 87.

Quartett lautet: »Zur Münsterrose sprach die heil'ge Flamme: | Könnt ich, wie du, verglühn in Aetherwonne, | Mich sehnt zurück in's Heimathland der Sonne, | Zum Born des reinen Lichts, von dem ich stamme.«²⁵ Die alles erhellende, durchleuchtende, aber auch verzehrende Flamme, sie kehrt in Linggs großen Epen immer wieder mit einer Beharrlichkeit, wie man dies unter Linggs Zeitgenossen nur von C. F. Meyer und Friedrich Nietzsche kennt. Bei ihm, etwa in den *Dionysos-Dithyramben*, kommt die Flamme als Seele vor, als »Feuerzeichen der letzten Einsamkeit«. Die Flamme, sie ist für Nietzsche Sinnbild einer gefährlichen Synthese von Aufklärung und Dionysos-Kult, und es scheint, daß er spätestens seit 1872, aber wohl schon in seiner Leipziger Studentenzeit von Hermann Lingg wußte. In einem Brief an seinen Freund Rohde nennt er Lingg »den Dichterling«,²⁶ doch las Nietzsche selten Texte, die keinerlei Spuren in seinem Werk hinterließen; und wenn Nietzsche der Name eines Zeitgenossen schon eine Verballhornung wert war, dann darf man getrost davon ausgehen, daß er sich auch mit ihm in irgendeiner Weise auch beschäftigt hat.

Das betont Ausgreifende in Linggs Dichtungen, das Uferlose in seinem epischen Schaffen, es orientierte sich an Alexander von Humboldts *Kosmos* ebenso wie an der Tiefe der Geschichte. ›Urzeit‹, ›Urwesen‹, »Urlicht‹, ›Urbestimmungen‹, das schaffende »Ursprüngliche«, diese Worte gehören zur Grundsubstanz seines Dichtens. Ernst Lissauer, der letzte Herausgeber einer Gedichtauswahl von Lingg (1924), überliefert, daß Lingg von »ungeheuren Raumvorstellungen« heimgesucht worden sei, Räume, in die er sich in Anwandlungen von Verfolgungswahn hineingetrieben gesehen habe.²⁷ Dergleichen Wahnvorstellungen konnten bei Lingg zu überraschenden poetischen Bildern führen. So beließ er es nicht nur bei »Gesängen aus den Nilgräbern«, sondern er konnte sich eine Mumie vorstellen, ausgesetzt auf den Eisbergen im Polarmeer.²⁸

Fragte man nach jenem Dichter des Münchener Dichterkreises, dessen poetische Ausrichtung am ehesten mit jener Linggs verwandt war, dann würde man wohl weniger seinen ersten Fürsprecher Geibel nennen als vielmehr den Schweizer Poeten Heinrich Leuthold (1827-1879), der 1857 auf Anraten Jacob Burckhardts nach München ging. Obgleich Belege für

²⁵ Ebd., S. 128.

²⁶ In: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, krit. Studienausg. in 8 Bdn, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 4, München 1986, S. 94. (In diesem Brief an Erwin Rohde spricht Nietzsche davon, daß ihn ein Komponist um ein Libretto gebeten habe, weil dessen Freund, Hermann Lingg, ihn »im Stich gelassen habe«. Um welchen Komponisten es sich hier handelt, ist unklar. Denkbar wären Gernsheim oder Bruch).

²⁷ Lissauer, *Einleitung*, a.a.O., S. 7 u. 18.

²⁸ Ebd., S. 24.

Linggs persönlichen Umgang mit Leuthold fehlen, fällt doch die thematische Nähe ihrer lyrischen Texte auf. Das Heimweh thematisierende Gedichte wechseln im Werk beider Dichter mit Strophen über das Fernweh ab. Beide teilten sie eine Vorliebe für Platen, den »klassischen Boden« und für französische Schriftsteller ihrer Gegenwart, im Falle von Leuthold jedoch eher für Alfred de Vigny und Victor Hugo und nicht wie Lingg für Daudet.²⁹ Wie Lingg verstand auch Leuthold Platen als Modellfall reiner »Formvollendung«, der im Wort vor allem dessen Gestalt wahrgenommen habe. Daß daraus kalter Formalismus werden könne, war beiden durchaus bewußt, doch votierten sie für Platen, weil er in seine Gedichte das Schöne als geistiges lebendiges Sinnzentrum (»Seele«) eingelassen habe. Oder in Leutholds Worten: »Denn, mag man auch die Reinheit deiner Töne | Antiken Marmorbildern oft vergleichen, | Ist immer ihre Seele doch das Schöne.«³⁰ Anders als Lingg ging Leuthold so weit, im Gefolge Platens auch die Ghaselenform des Dichtens zu erproben, wie überhaupt der Schweizer in der Lyrik deutlich experimentierfreudiger als Lingg gewesen war. Diese unbedingte Verpflichtung zum Schönen in der Dichtung wertete denn auch Gottfried Keller in seinem Hinweis auf die Erstausgabe der Gedichte von Heinrich Leuthold im Jahre 1878 als das eigentlich »Neue« in der Schweizer Literatur jener Zeit.³¹

IV

Im Rückblick auf Linggs lyrisches Werk nun, das Paul Heyse im Todesjahr des Freundes in Auswahl neu vorstellte, sprach von des Dichters historischen Gesängen, »die an einem vorbeiziehen wie ein Fries«.³² Ein Rezensent von Linggs Band *Jahresringe* hatte bereits 1890 befunden, daß der Dichter ein neues lyrisches Genre geschaffen habe, die »philosophisch-phantastische Geschichtsfreske«.³³ Lingg hatte diese Rezension in sein Tagebuch gelegt, wie er ohnehin jede Reaktion auf seine Veröffentlichungen

²⁹ Eine repräsentative Auswahl aus dem Werk Heinrich Leutholds, einschließlich seiner Essays über de Vigny und Hugo, hat Karl Fehr vorgelegt: Heinrich Leuthold, Die Schönheit, die sich früh geliebt. Gedichte, Briefe, Prosa, eingel. u. ausgew. v. Karl Fehr, Zürich 1985. Darin auch die Gedichte *Auf Platen* (S. 73) und *Auf klassischem Boden* (S. 75).

³⁰ Ebd., S. 73

³¹ Zit. nach Fehr, ebd., S. 7. Beide, Lingg wie Leuthold, litten an psychischen Störungen. Lingg konnte sie überwinden, wovon nachfolgend noch zu handeln sein wird; Leuthold dagegen starb als Anstaltsinternierter in Burghölzli bei Zürich.

³² Paul Heyse (Hrsg.), Hermann Lingg, Ausgewählte Gedichte, Stuttgart, Berlin 1905, S. V.

³³ Oscar Linke, Jahresringe. Neue Gedichte von Hermann Lingg, in: Literarische Blätter 1880, S. 3-4.

peinlich genau registrierte und sich bei Freunden und Verlegern bitter beklagte, wenn sie ausblieb. In einem Tagebucheintrag vom 22. Oktober 1893 machte er sich diese Auffassung seines Rezensenten zueigen und übertrug sie auf sein allzu ausgreifendes Geschichtsepos *Die Völkerwanderung*, das er zu unrecht für sein größtes Werk hielt. Was er in diesem Epos erreichen wollte, sei ein »Mittelton« gewesen zwischen »geschichtsphilosophischer Darstellung und der Stilform« der alten Epen, wodurch beides sich zu einem »harmonischen Ganzen« fügen sollte. An der Verbildlichung einzelner Szenen seines Epos versuchte sich Julius Naue bei der Ausgestaltung der Lindauer »Villa Seewarte« von Linggs Bruder Heinrich; doch scheint es, daß der Künstler mit dieser epischen Bilderwelt nicht wirklich zu Rande kam, was den Dichter mit Mißbehagen erfüllte.³⁴

Linggs Maßstab war Eduard Gibbons *Geschichte des Verfalls und Untergangs des römischen Reiches* gewesen, die er in seinen Erinnerungen einen frühen großen Leseindruck nannte.³⁵ Was Lingg umtrieb, war die Frage nach den Gründen für den Niedergang einer Kultur.³⁶ Hinter dieser Frage verbarg sich bei ihm weniger Kulturpessimismus als die Suche nach tragfähigem poetischem Material. Die Relikte der Kulturen beschäftigten ihn, ob es sich um eine »pompejanische Lampe« handelte oder über »Attilas Schwert«, beides Motive für Gedichte Linggs, wie sich ohnehin zeigt, daß seine Dichtungen dann an Wert gewannen, wenn er sich auf Einzelphänomene konzentrieren oder wenn er geschichtlichen Begebenheiten dramatische Momente abgewinnen konnte, wie ihm dies etwa in seinem Trauerspiel *Catilina* (1864) und *Die Bregenzer Klause* (1887) gelang. Daß er auch zu rein poetischen Dramen fähig war, belegt sein dramatisches Gedicht *Die Walkyren* von 1865, allesamt Werke, mit denen er früher oder später im Münchener Hof- und Nationaltheater reüssierte. Was Lingg in seinen Dramen immer wieder vor Augen führen will, ist die Absurdität von Macht, ihr absoluter Anspruch, ihr klägliches Scheitern. »Die alte Freiheit liegt am Strand zerschellt«, heißt es in *Catilina*,³⁷ ein Stück in dem ihm auch eine überzeugende Darstellung von Frauengestalten gelingt, etwa der Sempronia, einer Rebellin, die an ihrer Loyalität zu Catilina zugrunde geht, einer Vestalin, die in ihrem Priesteramt vereinsamt. Die einzig souveräne Macht in diesen Stücken ist das »dämonische Verhängnis«,

³⁴ Vgl. Frieda Port, Hermann Lingg. Eine Lebensgeschichte, München 1912, S. 222f.

³⁵ Lingg, Lebensreise, a.a.O., S. 47.

³⁶ Darauf machte in einer ersten, noch zu Lebzeiten Linggs entstandenen kritischen Studie seines Gesamtwerks Rupert Kreller aufmerksam. In: Ders., Hermann Lingg. Sein Leben und Schaffen, München 1896, S. 39.

³⁷ Hermann Lingg, *Catilina*. Trauerspiel in fünf Acten, München 1864, S. 8.

wie Catilina sagt.³⁸ Unerreichbares Vorbild für diese Geschichtsdramen war Shakespeare. Bei ihm fand Lingg wiederholt Trost, vor allem während seiner zweiten großen Lebenskrise zwischen 1867 und 1872, als seine Ehe mit Seraphine, deren bloßer Name ihm vormals wie »reine Romantik« gelungen hatte, auf dem Spiel stand. Im Tagebuch aus jener Zeit heißt es: »Das erhabene Grausen Shakespeares ist allein imstande, der wildesten Verzweiflung in uns das Gleichgewicht zu halten.«³⁹ Lingg sah sich gleichsam als King Lear auf der Münchener Nymphenburgerstraße umherirren, hin und her gerissen zwischen seiner Frau und einer gewissen Mathilde, die Lingg ganz und gar für sich einzunehmen verstand. Die »Villa Seewarte« Heinrich Linggs wurde nun wechselweise Zufluchtsstätte für die nervenzerrütteten Eheleute; vor allem Seraphine hielt sich dort mit ihren Kindern längere Zeit auf, schrieb herzerreißende Briefe nach München und versuchte vergebens, die *Völkerwanderung* ihres in Mathilde verliebten Mannes zu erfassen, inspiriert von Naues Fresken im Salon. Mathilde dagegen »verstand« den Dichter nach allen Regeln der Gefühlsdeutungskunst, gab ihm dann aber einen Korb und verheiratete sich weniger poetisch. Im Tagebuch wiederholt Lingg den Ausruf: »Ich wehr mich«, ohne jedoch zu sagen wogegen. Zu einem Zeitpunkt, als die Krise längst bewältigt scheint, legt Lingg an einem Märztag des Jahres 1873 ein Kalenderblatt in sein Tagebuch; es war Mathildes Namenstag.

Wahnbilder – wohin man auch schaut in diesem Werk, überdehntes Empfinden, überspanntes Hoffen. »Mit Heinrich Heine starb eine Spezies von Dichtern aus, die genialen«, so steht es in Linggs Tagebuch im April 1869. Was das Geniale sei, ist eine Frage, die diesen Dichter, der zu den großen, aber kaum bearbeiteten Stoffen drängte, um dem Verdacht der Epigonalität zu entkommen, sein Leben lang beschäftigte. Als es im Mai 1896 galt, den fünfzigsten Jahrestag der Münchener Erstaufführung von Albert Lortzings Oper *Der Waffenschmied* zu feiern, begann der hochbetagte Lingg seinen Festprolog mit folgender Strophe: »Was ist Genie? Was ist das genial? | Es ist der Blumen Duft in dunkler Nacht | Die Perle, eingesargt in harter Schale, | Der Edelstein im tiefen Erdschacht. | Es ist der Blitz, erleuchtend und verschwunden, | Es wird geahnt im schönsten Augenblick, | Ergründet nie und immer nur empfunden«.

Es gibt Dichtungen von Lingg, die Genialisches erkennen lassen; meist dann, wenn er seiner Sprache erlaubt, mit ihm durchzugehen. Es sind die dionysischen Momente in seinem Werk, etwa der korybanthische Hymnus *Die Tanzwut*. In ihm tanzen Kranke, Bettler, Verstoßene den Todestanz

³⁸ Ebd., S. 29.

³⁹ Zit. nach: Port, Lingg, a.a.O., S. 228.

ihres Lebens: »Sie rasten fort und fort gezogen | und eilten bis and Meer voll Weh | und stürzten in die wilden Wogen, | die Fische spritzten in die Höh.« Daneben gibt es aber auch den nüchtern betrachtenden Prosaautor Lingg, der, etwa in einem Feuilleton über einen *Sonntag in Verona* (vom Juni 1879) schreibt: »Anblick von Verstümmelten in dieser herrlichen Stadt; man wünscht sich orthopädische Anstalten«, wie er sie von zu Hause kannte.⁴⁰ Hier sprach der kundige Militärmediziner, der er 1846 wurde und im deutsch-französischen Krieg wieder sein wollte, aber nicht mehr werden durfte. Zur seelischen Pathologie des Hermann von Lingg gehörte eben auch diese Erfahrung, die eindeutig politische Züge hatte: Wie so viele Intellektuelle und Künstler hatte auch der junge Lingg 1848 auf die demokratisch-republikanische Revolution gesetzt, obgleich er beim Militär in monarchischen Diensten stand.⁴¹ Alles spricht dafür, daß er an diesem Loyalitätskonflikt dramatisch litt. Psychisch zerrüttet, findet er nach einer zweimonatigen Behandlung in München, der er sich schließlich durch Flucht entzog, im November 1849 Aufnahme in der Anstalt Winnenthal bei Ludwigsburg, wobei er dort jenes Zimmer übernahm, das kurz zuvor Nikolaus Lenau freigemacht hatte.

Überaus aufschlußreich ist eine in München Anfang September 1849 angelegte Krankengeschichte Hermann Linggs, die sich in den im Staatsarchiv Ludwigsburg aufbewahrten Anstaltsakten von Winnenthal finden.⁴² Diese achtseitige Krankengeschichte belegt, daß Lingg als junger Mann nicht nur medizinische Bücher nebst Shakespeare, Tasso und Hegel gelesen, sondern auch ein uneheliches Kind gezeugt hatte, was er als psychische Belastung empfand. Von einem »Hang zur Schwärmerei« und »Sehnsucht nach höheren Regionen« ist darin die Rede, von »düsterem Blick nach innen« und regelrechtem Verfolgungswahn. Was es damit auf sich hatte, erklärte Lingg selbst. Gut zweieinhalb Seiten Selbstanalyse Linggs hat der behandelnde Münchener Regimentsarzt in seinen Bericht aufgenommen, eine eher unübliche Praxis in der damaligen Zeit. Der junge Lingg erklärt, daß ihn zum ersten Mal »unbestimmte Düsterei« während seiner kurzen Ausbildungszeit in Passau angegriffen habe. Dafür macht er die geographische Lage Passaus verantwortlich, die er als »eingeschlossen« bezeichnete und von »häufigen Nebeln« heimgesucht. Entscheidender für seine Gemütsverfassung seien jedoch die »politischen Discussionen« ge-

⁴⁰ Hermann von Lingg, Ein Sonntag in Verona (unveröffentlichtes Manuskript). Bayerische Staatsbibliothek Gm 7200.

⁴¹ Vgl. Port, a.a.O., S. 127-149.

⁴² Die folgenden Zitate sind dieser Krankengeschichte entnommen, aufgezeichnet am 2. September vom Münchener Regimentsarzt Egon Harb. Im Staatsarchiv Ludwigsburg unter der Signatur F 235 II. Bü 1863.

wesen, seine »Reizbarkeit« in diesen Fragen, der ungeheuer rasche »Umschlag der Meinungen und Gesinnungen« (um 1848). Bitterkeit, Selbstisolation, »psychische Alienation«, wie er sich ausdrückte, also akute Selbstentfremdung, seien die Folge gewesen. Als Demokrat glaubte er sich überall verfolgt, flüchtet ohne zu wissen vor wem und wohin. Verwirrt, ziellos haust er in Wäldern, schlägt sich irgendwie durch, findet sich zu seiner eigenen Verwunderung in Stuttgart wieder in der Obhut eines Bekannten seines Vaters, des Kanzleirats Widmann; doch auch in seinem Haus hält es ihn nicht. Des Nachts soll er sich in seinem Zimmer verbarrikadiert und an Wutanfällen gelitten haben. Widmann, der seinen wirren Schützling zurück ins bayerische Neu-Ulm begleitete, berichtet, wie man diesem jungen Wilden die Haare schneiden wollte. Als man ihm ein Tuch umband, fürchtete Lingg, erdrosselt zu werden, ergriff in Panik einen zufällig herumliegenden Hirschfänger, »sprang zum Fenster der parterre Wohnung heraus und schritt die Straße entlang«, bis zu einem Gotteshaus gelangte, auf dessen Stufen zum Portal er seine Waffe legte und dann darüber hinweg in die Kirche ging. Man nimmt ihn in Gewahrsam und Lingg bittet darum, einen Narkose-Tod zu sterben, am klassischen Modell eines Sokrates oder Seneca orientiert.

Was diese Szenen zeigen – eine Reihe von tief tragischen, aber auch bühnenreifen Vorfällen, wobei man erstaunt, wie relativ rasch sich Lingg von diesen Zuständen erholt. Der Krankenbericht bescheinigt Lingg überdies eine starke »Sehnsucht nach Süden, Freiheit und Entfernung«. Daß sich dieser am Rande des Irrsinns scheitern sehende Republikaner später zum Günstling der bayerischen Könige wurde, gleicht jener Ironie des Schicksals, wie man sie etwa aus der Biographie eines Richard Wagners kennt.

Überhaupt Wagner. Lingg nahm ihn in München als Konkurrenz und Ärgernis wahr. Bitter vermerkt er, daß sein »dramatisches Gedicht« *Die Walkyren* neben Wagners *Die Walküre* zu einem bloßen Schattendasein verdammt sei; dabei hatte Lingg eine durchaus eigene Lesart des Stoffes zu bieten. Seine Walkyren werden entzaubert, entführt, domestiziert, den Königsöhnen von Seeland angetraut, um dann jedoch wieder von Gott Othin gerufen und in ihr Schwanendasein zurückverwandelt zu werden. Es finden sich Passagen, die eine Kenntnis Linggs von Wagners Textdichtung vermuten lassen, etwa das Wort eines der Königsöhne zu einer Walkyre: »Dich muß ich erringen und führen zum sel'gen Strand, | Dich durch die Götterdämmerung, dich durch den Weltenbrand.«⁴³ Wagner irritierte ihn noch, als er an seinen Erinnerungen arbeitete. Er beschreibt darin eine

⁴³ Ders., *Die Walkyren. Dramatisches Gedicht in drei Acten*, 2. Ausg., München 1865, S. 99.

Szene, wie er in Paris vor dem Opernhaus steht, den kosmopolitischen Wert der Musik bedenkt, die Musik, etwas überraschend, denn das war politisch gemeint, als auf der »äußersten Linken« angesiedelt sieht, davon überzeugt, daß ihr die Zukunft gehöre, dann aber erfolgte der anti-wagnerianische Seitenhieb: »wenn auch nicht als Zukunftsmusik.«⁴⁴ Es gab Augenblicke im Leben Linggs, da konnte er sich die Zukunft nur als ein »Nachleben der Vergangenheit«⁴⁵ vorstellen, als »utopische Gotik« eben, wie eingangs bemerkt.

V

Seine letzte große Reise führte ihn nach Sizilien – ans Grab August von Platens in Syrakus. Sein Zürcher Freund, C. F. Meyer, bescheinigte ihm derweilen, daß er Gedichte geschrieben habe, die vom Schwung eines Michelangelo zeugten.⁴⁶ In München und Lindau verstand man, ihn zu ehren, und er selbst legte in sein Tagebuch Zeitungshinweise auf ihn und Lindau ein. Mit Genugtuung vermerkte er zum Beispiel, daß inzwischen »sogar« norddeutsche Urlaubsgäste in Lindau nach seinem Geburtshaus in der Kirchgasse fragten (Oktober 1893). In sein Tagebuch legte er Zeitungsartikel ein, die über die »Idyllen-Stadtinsel« im Bodensee berichteten.

Sich in Idyllen über das Heimische, scheinbar Vertraute wiegen ist das eine; reflektieren zu müssen, daß es eine wirkliche Rückkehr dorthin nicht geben kann, ist das andere, schmerzliche. Denn auch das zieht sich wie eine Motivkette durch Linggs Werk, die Unmöglichkeit der Heimkehr. Schon sein frühes Gedicht »Heimkehr« spricht es aus: »Mir war, als rief' es aus den Wogen: | Flieh, flieh, und ohne Wiederkehr! | Die du geliebt, sind fortgezogen, | Und kehren nimmer, nimmermehr.«⁴⁷ Noch das Drama *Die Bregenzer Klausen* läßt sich als eine große Variation dieses Themas lesen. Einer seiner Protagonisten spricht für alle, wenn er klagt: »so nahe der Heimat und ihr für immer doch verloren!«⁴⁸

Durch die Vermittlung seines Bruders Heinrich fand Hermann Lingg Dichtung für kurze Zeit sogar in den Vereinigten Staaten einen gewissen Widerhall; und der Prager Dichter Emil Bohus Frida (Pseudonym: Jaroslav Vrchlicky) übersetzte zahlreiche Gedichte Linggs ins Tschechische, die vermutlich der junge Rilke, der Frida in seiner frühen Sammlung *Laren-*

⁴⁴ Ders., *Lebensreise*, a.a.O., S. 152.

⁴⁵ Zit. nach: Lissauer, *Einleitung zur Hermann Linggs Gedichten*, a.a.O., S. 6.

⁴⁶ Zit. nach: Ebd., S. 32.

⁴⁷ Lingg, *Gedichte* (1854), a.a.O., S. 84.

⁴⁸ In: Hermann Lingg, *Dramatische Dichtungen*, Stuttgart 1897, S. 144.

opfer bedichtete, wahrgenommen hat. Aber zu den wirklich gewichtigen, einflußreichen, vielfach rezipierten Dichtern gehörte Lingg nicht. Und dennoch lohnt die Auseinandersetzung mit ihm; lag doch in seinem Scheitern ein großer Anspruch, in seiner Vergeblichkeit ein menschlich berührendes Zeugnis und in seinem Schaffen eine so zeittypische Don Quichotterie, ein Ritt durch die mythischen Stoffe und Geschichtswelten, zur Walstatt der Poesie in der Hoffnung auf den Klang der Äolsharfen und seelenrettende Walkyren, ein Ritt, der hier seinen Ausgang nahm, auf dieser kleindhaften Insel im Bodensee.

»Es singt der Schnee, wenn man ihn tritt, | Wenn über ihn die Räder gehen, | Die Mondesstrahlen singen mit, | Die kalt zur Erde niedersehen. | Es singt der Schnee, – er singt ein Lied | Von jammerstarrem Händefalten, | Vom Armen, der im Frost verschied, | Von Herzen, die zu früh erkalten.«⁴⁹ Verse wie diese haben etwas von einem Nachklang der Schubert | Müllerschen *Winterreise*, zeigen Lingg als einen spätromantisch konditionierten Traditionalisten, der aber die Moderne ahnte und ihr Grundgefühl der Isolierung des Menschen teilte. Als Dichter stand er auf einer Epochenschwelle, die wirklich zu überschreiten ihm nicht möglich war. Er, der mythenbewußte Dichter, beharrte auf bewährten Sprachformen selbst dann, wenn er von seelischen Zerreißproben handelte. Der geradezu manisch bemühte Reim erwies sich ihm als eine Art formalen Halts angesichts innerer Abgründe.

Man überhäufte Hermann von Lingg gegen Ende seines Lebens mit Ehrungen, um, so scheint es im Nachhinein, ihn mit reinem Gewissen vergessen zu können. Es spricht jedoch genügend dafür, in diesem *poeta minor* einen nicht unbedeutenden Zeugen seiner Zeit und eines spezifischen Verständnisses von Sprachkunst wiederzuentdecken.

⁴⁹ Lingg, Jahresringe, a.a.O., S. 9 (»Kalte Nacht«).

AUFSÄTZE

ULRICH KITTSTEIN

GOTTGLEICHE ALLMACHT UND EWIGE DAUER?

Zur Haltung Fausts im Schlußakt von Goethes *Faust II*¹

Doch, daß ich endlich ganz verständlich spreche,
Gefiel Dir nichts an unsrer Oberfläche?
Du übersahst, in ungemessnen Weiten,
Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten

(*Matth. 4*)

Doch, ungenügsam wie du bist,
Empfandest du wohl kein Gelüst?

(v. 10128ff.)²

Diese Frage Mephistos nach Fausts Wünschen und Absichten in der Szene *Hochgebirg* zu Beginn des vierten Aktes von *Faust II* markiert einen deutlichen Einschnitt im Handlungsgang des Dramas. Das Geschehen um Helena, an das noch kurz zuvor Fausts monologische Reflexionen anknüpften, ist nun endgültig abgeschlossen; die folgende Szenensequenz wendet sich ganz anderen Themen zu und führt in Räume, die mit dem klassischen Griechenland und einem erträumten arkadischen Idyll nichts mehr zu tun haben. Ein solcher schroffer Bruch bildet keine Ausnahme im zweiten Teil der Tragödie, der sich insgesamt als eine Reihe weitgehend selbständiger, in sich geschlossener Einheiten darbietet, deren handlungstechnische Verknüpfung Goethe – in Abkehr von manchen früheren Planungen und Entwürfen – bei der Ausarbeitung bewußt vernachlässigte. Im Gespräch mit Eckermann nannte der Dichter beispielsweise den vierten Akt »eine für sich bestehende kleine Welt«, die »das Übrige nicht berührt, und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Gan-

¹ Der vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung meines Habilitationsvortrags, der am 15. Juni 2005 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim gehalten wurde.

² *Faust II* wird zitiert nach der Münchner Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. v. Karl Richter u.a., Bd. 18.1: *Letzte Jahre. 1827-1832/I*, hrsg. v. Gisela Henckmann u. Dorothea Hölscher-Lohmeyer, München 1997.

zen anschließt.«³ Allerdings fallen die halb-autonomen Einheiten, aus denen sich *Faust II* aufbaut, nicht immer mit den Akten zusammen. So repräsentiert schon die Szene *Anmuthige Gegend*, die das Drama eröffnet, eine solche klar umgrenzte, »für sich bestehende kleine Welt«, und die mit den oben zitierten Versen eröffnete Szenenfolge, in deren Mittelpunkt Fausts Landgewinnungsprojekt steht, überschreitet Aktgrenzen: Beginnend in *Hochgebirg*, wird sie im fünften Akt fortgesetzt und mit Fausts Tod in *Großer Vorhof des Pallasts* abgeschlossen. Vom Standpunkt dieser Sequenz aus betrachtet, stellt der größte Teil des vierten Aktes mit seinen Kriegs- und Staatsszenen lediglich ein Intermezzo mit begrenzter handlungsfunktionaler Bedeutung dar: Faust, der dem bedrängten Kaiser beigestanden hat, erhält die Meeresküste als Lehen, womit die Grundlage für die Verwirklichung seines technischen Großvorhabens geschaffen ist.

Die Szenenfolge, die Faust als ›Techniker‹, Kolonisator und Herrscher zeigt, hebt sich nicht nur durch ihre thematischen Schwerpunkte, sondern auch durch eine Reihe weiterer Besonderheiten aus dem Kontext des *Faust II* heraus. Sie kommt den konventionellen Erwartungen an die Gattung Drama weiter entgegen als jede andere Partie dieses ›inkommensurablen‹ Werkes, da der von ihr entworfene Geschehenszusammenhang bei allen Deutungsproblemen, die er im Detail aufwirft, im Prinzip doch ohne weiteres nachvollziehbar ist: Faust verfolgt ein bestimmtes Ziel und stößt dabei auf Widerstand, woraus sich Konflikte ergeben, deren Dynamik wiederum das Handeln des Protagonisten bestimmt, etc. Dabei erscheint Faust selbst als ein komplexer, von greifbaren Wünschen, Begierden und Ängsten bewegter Charakter, der einem psychologischen Verständnis grundsätzlich zugänglich ist, während er im Stück sonst meist als bloßer Funktionsträger auftritt und wechselnde, vom jeweiligen thematischen Rahmen diktierte Rollen ausfüllt. Im folgenden soll die Haltung Fausts innerhalb der genannten Szenenreihe näher analysiert werden. Insbesondere ist zu zeigen, daß ihre verschiedenen Facetten, so disparat sie auch teilweise wirken mögen, einen untergründigen Zusammenhang aufweisen. Diese immanente Logik, die sein Empfinden, Denken und Handeln steuert, wird dem Protagonisten nie vollkommen bewußt und findet sich deshalb auch nirgends explizit ausgesprochen; sie muß vom Leser erst interpretierend erschlossen werden. Eine bedeutsame Hilfestellung gibt dabei die Figurenkonstellation, denn Goethe konturiert Fausts Position, indem er ihn mit weiteren Gestalten konfrontiert, die ihrerseits ganz andersartige Einstel-

³ Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. v. Heinz Schlaffer, München, Wien 1986 (Münchener Ausgabe, Bd. 19), S. 403 (13. Februar 1831).

lungen vertreten. Kontrastbeziehungen auf der Ebene der *dramatis personae*, die »gegensätzliche Weisen des Weltverhaltens und Möglichkeiten, das Leben zu bestehen«,⁴ sichtbar machen, bilden also das maßgebliche Strukturprinzip der zu betrachtenden Sequenz. Unter dem soeben skizzierten Blickwinkel erschließen sich neue Aspekte jener kritischen Bestandsaufnahme der beginnenden Moderne, die von der jüngeren Forschung als das eigentliche Sujet des ganzen *Faust II* angesehen wird und als solches die übergreifende Einheit dieses heterogenen Stückes stiftet.⁵

Der mittlere Abschnitt von *Hochgebirg* (v. 10128-10233) liefert, wie schon angedeutet, in mehrfacher Hinsicht eine Exposition unseres Szenenkomplexes. Das gilt zunächst auf der Ebene der manifesten Handlung, denn indem Faust das Projekt entwickelt, durch Eindeichungen am Meeresufer Neuland zu gewinnen und sich zu eigen zu machen, steckt er den Rahmen ab, in dem sich sein Tun und Denken fortan und bis zu seinem Tod bewegt. Darüber hinaus aber etabliert diese Textpassage, wenn auch mitunter halb verdeckt, bereits einige zentrale Motivketten und Problemfelder, die im fünften Akt weiterentwickelt werden und erst dort in ihrer vollen Bedeutung hervortreten.

Mit seiner eingangs zitierten Frage agiert Mephisto ganz in der »klassischen« Rolle des Verführers, wobei der Verweis »Matth. 4« sogar explizit den Bezug zum neutestamentlichen Vorbild, der Versuchung Christi durch den Satan, markiert. Die Verlockungen eines bequemen Herrscherdaseins und ungehemmter sinnlicher Genüsse, die sein Geselle anschließend farbig ausmalt, lassen Faust indes kalt. Seine Ablehnung zeugt jedoch, sehr im Gegensatz zum biblischen Muster, keineswegs von gottesfürchtiger Selbstbeschränkung. Vielmehr greifen seine Wünsche so weit aus, daß sie alle Angebote des teuflischen Versuchers übertreffen – die *vorhandenen* »Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten« genügen ihm nicht, weil es ihn danach verlangt, aus eigener Kraft etwas Neues zu schaffen:

Erlange dir das köstliche Genießen
 Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
 Der feuchten Breite Gränzen zu verengen
 Und, weit hinaus, sie in sich selbst zu drängen.
 (v. 10228ff.)

⁴ Hans Arens, Kommentar zu Goethes *Faust II*, Heidelberg 1989, S. 874.

⁵ Die Beiträge zur *Faust*-Forschung sind längst so zahlreich geworden, daß eine erschöpfende Diskussion ihrer Thesen und Resultate selbst bei der Beschränkung auf einen Ausschnitt des Dramas den Rahmen eines Aufsatzes sprengen würde. Daher muß ich mich damit begnügen, auf jene Arbeiten zu verweisen, von denen meine Überlegungen in erster Linie angeregt worden sind, und außerdem an wichtigen Punkten eine kritische Abgrenzung zu anderen Tendenzen der Forschung vorzunehmen. Folgende neuere Studien, die bei der Be-

An die Stelle christlicher Demut tritt hier eine besondere Form der Hybris, die Faust im letzten Akt noch entschiedener zur Schau stellen wird. Diese Dimension des Deichbauplans zeigt sich in ganzer Schärfe, sobald man ihn vor dem Hintergrund der durch Mephistos Worte in den Text eingeführten biblisch-religiösen Sinnschicht betrachtet. Wenn die Bibel die Größe und Allmacht Gottes beschwören will, verweist sie im Rückgriff auf den Schöpfungsbericht (Gen 1,9) gerne auf die Fähigkeit des Herrn, das Meer als das Urbild des Unbeherrschbaren und Gefahrdrohenden zu bändigen. So heißt es in Psalm 104,9 über die »Wasser«: »Du hast eine Grentze gesetzt | darüber kómen sie nicht | Vnd müssen nicht widerumb das Erdreich bedecken.«⁶ In Hiob 38,8–11 spricht Gott selbst: »Wer hat das Meer mit seinen thüren verschlossen | da es eraus brach wie aus mutterleibe. [...] Da ich jm den laufft brach mit meinem Tham | vnd setzet jm riegel vnd thür | vnd sprach | Bis hie her soltu kómen vnd nicht weiter | Hie sollen sich legen deine stoltzen wellen.« Desgleichen in Jeremia 5,22: »Der ich dem Meer den sand zum vfer setze | darin es allezeit bleiben mus | darüber es nicht gehen mus | Vnd obs schon wallet | so vermags doch nichts | vnd ob seine Wellen schon toben | so müssen sie doch nicht drüber faren.« Noch Fausts letzte Anordnungen und Visionen zeigen durch die Parallele zu solchen Aussprüchen, daß der Protagonist im Grunde nicht weniger als Gottgleichheit für sich reklamiert:

Es ist die Menge, die mir fröhnet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet,
Den Wellen ihre Gränze setzt,
Das Meer mit strengem Band umzieht.

(v. 1154off.)

Mephisto registriert die Hybris seines Gefährten frühzeitig und reagiert ganz konsequent mit einer Anspielung auf das Vaterunser: »Geschehe denn nach Deinem Willen!« (v. 10196; vgl. Mt. 6,10). Der folgende Reim

schäftigung mit *Faust II* den Schwerpunkt auf die Kritik der Moderne legen – auch wenn dieses Thema im einzelnen durchaus unterschiedlich akzentuiert wird –, seien hier zunächst allgemein genannt: Gerhard Kaiser, *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes Faust*, Freiburg 1994; Jochen Schmidt, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München 1999; Richard Meier, *Gesellschaftliche Modernisierung in Goethes Alterswerken Wilhelm Meisters Wanderjahre und Faust II*, Freiburg 2002, S. 183–233; Michael Jaeger, *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg 2004, v.a. S. 388–452.

⁶ Die Bibel wird im folgenden nach Luthers Übersetzung zitiert: D. Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrifft Deudsch*, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, hrsg. v. Hans Volz unter Mitarb. v. Heinz Blanke, Textred. Friedrich Kur, 2 Bde, Herrsching o.J.

auf »Grillen« zieht die ehrfürchtige Wendung freilich umgehend ins leicht Komische, und auch diese Ironisierung von Fausts Ambitionen wird im Schlußakt wieder anzutreffen sein.

Faust konkretisiert sein Vorhaben, indem er seine Auffassung der Natur darlegt und im selben Atemzug sein Bild von sich selbst entfaltet. Die Meeresbrandung besitzt in seinen Augen zwar Dynamik und Energie, aber ihre Bewegung ist sinn- und zwecklos, da von den ans Ufer schlagenden Wellen bei allem Kraftaufwand letztlich doch »nichts geleistet« (v. 10217) wird. Ihrem ewig in sich selbst kreisenden »Spiel« (v. 10209) setzt Faust sein eigenes zweckgerichtetes und auf rationalem Kalkül beruhendes Wirken entgegen. Er hat »schnell im Geiste Plan auf Plan« gefaßt (v. 10227) und will nun daran gehen, die vorgefundenen natürlichen Gegebenheiten nach Maßgabe dieser Entwürfe umzugestalten: Mit Hilfe von Arbeit und Technik soll die äußere Wirklichkeit dem vom menschlichen »Geist« konstruierten Modell angepaßt werden. Allerdings ist Faust, wie sich spätestens im fünften Akt erweist, trotz seines emphatischen Bekenntnisses zur »That« (v. 10188) keineswegs gesonnen, eigenhändig zum Spaten zu greifen, und schon in *Hochgebirg* deutet sich zumindest an, daß er die praktische Umsetzung seiner Absichten anderen anvertrauen wird, um seine Kräfte zu potenzieren und die Reichweite seines Handelns zu erweitern. Mit dem Appell, in den seine programmatische Rede mündet, weist er Mephisto die Rolle eines ausführenden Organs zu: »Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern« (v. 10233). Das Verhältnis des Protagonisten zu seinen »Werkzeugen«, seinen menschlichen oder dämonischen Helfern, und damit die Frage nach den Voraussetzungen und Schranken von *Herrschaft* stellt gleichfalls ein zentrales Problem der weiteren Szenen dar. Wie sich Faust selbst diese Beziehung denkt, offenbaren seine Bemerkungen über den idealen Herrscher, mit denen er Mephistos Bericht vom politischen Versagen des Kaisers kommentiert:

[...] Wer befehlen soll,
 Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
 Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
 Doch was er will, es darfs kein Mensch ergründen.
 Was er den Treusten in das Ohr geraunt,
 Es ist gethan und alle Welt erstaunt.

(v. 10252ff.)

Hier zeichnet Faust die Stellung vor, die er später seinerseits als Gebieter auf dem neuen Land einzunehmen glaubt. In den »Treusten« erblickt er gefügte Instrumente ohne jeden eigenen Willen, die als verlängerte Arme ihres Herrn dessen Intentionen unverfälscht umsetzen. Diese Vorstellung

wird sich bald als äußerst fragwürdig und gefährlich realitätsfern erweisen, weil sie jegliche Dialektik der Beziehung von ›Herr‹ und ›Knechten‹ ausblendet.

Auffallend dürftig bleiben in der Szene *Hochgebirg* Fausts Angaben zu den eigentlichen Motiven seines ehrgeizigen Projekts. So ist von einem Kolonisationsvorhaben, wie es dann in der Vision des Sterbenden Gestalt annehmen wird, nicht einmal andeutungsweise die Rede. Faust läßt völlig offen, was mit dem gewonnenen Land geschehen und wem es zugute kommen soll. Auch sein Wunsch, »Herrschaft« und »Eigenthum« zu gewinnen (v. 10187), liefert keine zureichende Begründung für das aufwendige Vorhaben, da sich ein solches Ziel mit Mephistos Hilfe gewiß ebensogut ohne die Gewinnung von Neuland erreichen ließe. Ihren Ursprung scheinen Fausts Pläne vielmehr in jener diffusen Empfindung der *Angst* zu haben, die ihn beim Anblick des zwecklosen Spiels der Brandung überkommt:

Da herrschet Well auf Welle kraftbegeistert,
Zieht sich zurück und es ist nichts geleistet.
Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte,
Zwecklose Kraft, unbändiger Elemente!

(v. 10216ff.)

Der Entschluß, die Natur mit technischen Mitteln zu bezwingen und umzugestalten, entspringt unmittelbar diesem Gefühl, denn gleich anschließend heißt es: »Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen, | Hier möcht' ich kämpfen, dieß möcht ich besiegen« (v. 10220f.). Faust hat es also in erster Linie auf die Konfrontation mit der Naturgewalt abgesehen; das dabei entstehende neue Land ist zunächst nicht mehr als ein Nebenprodukt des siegreichen Ringens mit den Elementen, und deshalb wird auf seine mögliche Verwendung vorerst kein Gedanke verschwendet. Die planende Rationalität, auf die Faust als Waffe in diesem Kampf vertraut, rückt jedoch insofern in ein recht zweifelhaftes Licht, als sie ihre Energie aus einer hochgradig irrationalen Gestimmtheit, eben aus einer bis zur »Verzweiflung« gesteigerten Angst schöpft.⁷ Es ist bezeichnend, daß Faust deren Quelle und Gegenstand nicht weiter bedenkt – die wahren Triebkräfte seines Handelns entziehen sich seiner Reflexion. *Was* er eigentlich fürchtet und durch seine künftige Tätigkeit zu überwinden hofft, wird erst die Analyse des fünften Aktes erweisen können.

⁷ Daher greift es zu kurz, wenn Meier (Anm. 5, S. 204) das Landgewinnungsprojekt als »vollkommen rationales Konstrukt« einstuft. Schon in *Hochgebirg* entlarvt Goethe die glatte Identifikation der technisch-zivilisatorischen Moderne mit purer Rationalität als unzulässige Vereinfachung.

An dessen Beginn ist Fausts Vorhaben bereits in beträchtlichem Umfang realisiert und ein großes eingedeichtes Territorium gewonnen worden; man muß demnach einen Zeitsprung von mehreren Jahrzehnten annehmen. Die einleitenden Szenen *Offene Gegend* und *Pallast* etablieren sogleich den strukturbestimmenden Gegensatz zwischen Philemon und Baucis (verstärkt durch den Wanderer) auf der einen, Faust auf der anderen Seite. In der Forschung ist dieser Kontrast häufig als poetisches Abbild eines Klassenkampfes oder eines fundamentalen wirtschaftsgeschichtlichen Umbruchs gedeutet worden, doch finden solche Bemühungen keinen Halt im Text. Faust, der ja nicht als Privatmann, sondern als Landesherr agiert, läßt sich schwerlich mit dem »bürgerliche[n] Klassensubjekt«⁸ identifizieren. Als historische Folie für diese Figur scheint Goethe eher den absolutistischen Fürsten verwendet zu haben. Schon Konrad Burdach bemerkte zu Fausts Regiment: »Es ist ein Bild des aufgeklärten Despotismus des Maschinenstaats Friedrichs des Großen«,⁹ und in jüngerer Zeit hat Harro Segeberg die Nähe des fiktiven Landgewinnungsunternehmens zu den wasserbautechnischen Großprojekten absolutistischer Herrscher des 18. Jahrhunderts herausgearbeitet.¹⁰ Noch in manchen Details tritt diese Parallele deutlich zutage. So werden die Methoden absolutistischer Fürsten, Arbeiter für ihre Bauvorhaben (oder auch Soldaten für ihre Heere) zusammenzubringen, in Fausts »Richtlinien« für die Anwerbung von Arbeitskräften ebenso knapp wie historisch präzise nachgebildet: »Aufseher! [...] Wie es auch möglich sey | Arbeiter schaffe Meng' auf Menge, | Ermuntere durch Genuß und Strenge, | Bezahle, locke, presse bey!« (v. 11551ff.). Die eingesetzten Arbeitstechniken tragen unverkennbar vorindustrielle Züge, denn statt von Dampfmaschinen ist von massenhaft eingesetzter, wohlorganisierter Handarbeit die Rede: »Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten« (v. 11505).

Kaum zu überzeugen vermag auch der Versuch, in der Tragödie von Philemon und Baucis die Ablösung einer älteren durch eine neuere Form des Wirtschaftens zu sehen.¹¹ Weder die beiden Alten in ihrer Hütte noch

⁸ So aber Thomas Metscher, *Faust und die Ökonomie. Ein literarhistorischer Essay*, in: *Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur*, Berlin 1976, S. 28-155, hier: S. 83.

⁹ Konrad Burdach, *Faust und die Sorge*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1, 1923, S. 1-60, hier: S. 53.

¹⁰ Vgl. Harro Segeberg, *Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Tübingen 1987, S. 13-54. Segeberg hält treffend fest: »An einen schlichten privaten Unternehmer [...] erinnert in Fausts Handlungsweise nichts« (S. 39).

¹¹ Jens Kruse (*Der Tanz der Zeichen. Poetische Struktur und Geschichte in Goethes Faust II*, Königstein/Ts. 1985, S. 368) will hier den Gegensatz von »Feudalismus und Kapitalismus«

Faust *produzieren* irgend etwas – zumindest erfahren wir nichts davon.¹² Was die ersten Szenen des fünften Aktes gestalten, ist vielmehr ein schroffer Gegensatz zweier *Mentalitäten*, zweier Grundeinstellungen des Menschen zu sich selbst und zu seiner Lebenswelt. In den beiden ›Parteien‹ stehen sich in einer zu exemplarischer Geltung gesteigerten Form eine vor-moderne und eine moderne Haltung gegenüber. Sicherlich wird ein Geschichtswissenschaftler angesichts der Vielschichtigkeit historisch konkreter Verhältnisse und Wandlungsprozesse nur mit größter Vorsicht von ›dem‹ modernen oder ›dem‹ vor-modernen Menschen sprechen. In beiden Fällen handelt es sich um Idealtypen, die durch Abstraktion und gedankliche Zuspitzung erzeugt werden und einen heuristischen Wert besitzen mögen, jedenfalls aber keine unmittelbare Entsprechung in der Realität haben. Bei der Analyse des *Faust II* liegen die Dinge freilich anders. Als poetisches Werk ist das Drama ja ein bedachtsam konstruiertes *Modell* von Wirklichkeit, nicht deren Spiegelung, und dieses Modell arbeitet, wie nun gezeigt werden soll, selbst mit idealtypischen Gestalten, um eine erkenntnisfördernde Konfrontation der beiden unterschiedlichen Geisteshaltungen

erkennen, bringt aber keine Belege für diese These vor. Ohne Begründung bleibt auch die Behauptung Hans Christoph Binswangers, Faust erblicke in der von Philemon und Baucis vertretenen Subsistenzwirtschaft »das entscheidende Hemmnis für den Fortschritt auf dem Weg der modernen Wirtschaft« (Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes *Faust*, Stuttgart 1985, S. 140).

¹² Ohne nähere Erläuterung spricht Gerhard Kaiser (Anm. 5, S. 46) von einem »Agrarindustriengebiet«, das Faust geschaffen habe. Ob die »zwey Schiffe« (v. 11173), mit denen Mephisto in See stach, überhaupt Handelsgüter geladen hatten, möglicherweise Produkte aus Fausts neugeschaffenem Land, muß offen bleiben. In Mephistos Rapport ist jedenfalls nur von Seeraub und Kaperei die Rede. Wohin es führt, wenn *Faust II* etwa aus marxistischer Perspektive als schlichte literarische Abbildung ökonomischer Entwicklungsprozesse gedeutet wird, kann am besten ein Blick auf den Beitrag von Thomas Metscher (Anm. 8) veranschaulichen, der in Fausts Reich »Charakteristika der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft« zu erkennen meint, jedoch einräumen muß, daß »die sozialökonomischen Konturen dieser Welt [...] auffallend unpräzise« bleiben (S. 84). Statt aber seine Ausgangshypothese zu überdenken, bekennt er sich mit schöner Offenheit zur gewaltsamen Zurechtbiegung des Textes: »Die gesellschaftlichen Implikate sind häufig nicht ohne einen gewissen Zwang aus der Symbolstruktur der poetischen Bilder herauszupräparieren« (S. 85). Nach dieser Devise versteht er beispielsweise Philemon und Baucis als freie Kleinbauern, die im Zuge der Herausbildung des Kapitalismus entwurzelt und als Proletarier auf den freien Arbeitsmarkt gedrängt werden (vgl. S. 90f.). Die von Faust geplante Umsiedlung des alten Paares auf ein hübsches Landgut, wo es seine »späten Tage froh genieß[en]« soll (v. 11349), wäre indes eine höchst ungewöhnliche Form der Pauperisierung! Vgl. zu Metschers Studie auch die detaillierte Kritik bei: Rüdiger Scholz, Goethes *Faust* in der wissenschaftlichen Interpretation von Schelling und Hegel bis heute. Ein einführender Forschungsbericht, Rheinfelden 1983, S. 131-150.

gen zu inszenieren. Dieser Umstand legitimiert die Verwendung der entsprechenden Begriffe im Rahmen der Textinterpretation.¹³

Der ganz auf das Typische ausgerichtete und zugleich rigoros polarisierende Aufbau der Figurenkonstellation gestattet es, die Beziehung zwischen den Bewohnern der bescheidenen Hütte und dem Herrn des prunkvollen Palastes in einer ganzen Reihe von Gegensatzpaaren zu erfassen.¹⁴ Während die beiden Greise sich überaus gottesfürchtig betragen und den »alten Gott« (v. 11142) regelmäßig mit Gebet und Glockengeläut ehren, verwirft Faust ausdrücklich jeden Gedanken an eine transzendente Sphäre und beschränkt sich programmatisch auf den »Erdenkreis« (v. 11441), der dem Zugriff des handelnden Menschen offensteht:

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
 Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
 Sich über Wolken seines gleichen dichtet;
 Er stehe fest und sehe hier sich um;
 Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm,
 Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen,
 Was er erkennt läßt sich ergreifen;

(v. 11442ff.)

Neben der Religion fühlt sich das Paar auf der Düne einer altehrwürdigen Tradition verpflichtet; deshalb hält es gegen Fausts Drängen an seinem angestammten Besitz fest. Die »dunkeln Linden«, die »in ihres Alters Kraft« das kleine Anwesen umgeben (v. 11043f.), sind greifbare Symbole einer solchen »[m]it Jahrhunderten« (v. 11337) buchstäblich gewachsenen Tradition. Demgegenüber ist das von Faust beherrschte Land, das er ja selber erst künstlich hervorgebracht hat, im wahrsten Sinne des Wortes traditionslos. Auch daß die Linden vom Feuer verzehrt werden, kümmert ihn wenig, weil er glaubt, sie ohne weiteres durch einen zweckmäßig konstruierten »Luginsland« (v. 11342) ersetzen zu können. Und schon die Umge-

¹³ Der Begriff der Allegorie, den Heinz Schlaffer als Schlüssel für das Verständnis von *Faust II* ansieht (Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981), scheint mir hier dagegen nicht anwendbar. Insofern die Allegorie durch eine strikte Trennung von Erscheinung und Bedeutung geprägt ist, lassen sich beispielsweise Philemon und Baucis nicht als *Allegorien* eines stilisierten vor-modernen, idyllischen Lebens begreifen. Sie führen in der dramatischen Fiktion vielmehr wirklich ein solches Leben, sie *sind* also – in exemplarischer, idealtypischer Weise – tatsächlich das, was sie »bedeuten«. Für das moderne Individuum Faust gilt dasselbe.

¹⁴ Bezeichnenderweise führt das insgesamt allzu schematische Verfahren von Meier (Anm. 5), der die Struktur des *Faust II* auf eine begrenzte Anzahl von Polaritäten zurückzuführen sucht, für *diese* Szenen zu überzeugenden Resultaten.

bung seines Palasts, in der Regieanweisung mit »weiter Ziergarten, großer gradgeführter Canal« beschrieben (vor v. 11143), bildet einen augenfälligen Gegensatz zu dem idyllischen, naturwüchsigen Refugium der Nachbarn. Gerade der wohl mit Bedacht gesetzte Pleonasmus »gradgeführter Canal« hebt wirkungsvoll hervor, wie sich hier die Natur dem planvoll ordnenden Menscheng Geist fügen muß.¹⁵ Gewiß ist die Natur auch für Philemon und Baucis kein bloßes Reich des Friedens und der paradiesischen Harmonie, denn sie kennen ebensowohl ihre zerstörerische, bedrohliche Seite, die den Menschen zu tatkräftiger Selbstbehauptung zwingt. Ihr Kampf gegen die Naturkräfte hat jedoch einen klaren, begrenzten und unmittelbar einsichtigen Zweck: Durch Leuchtfeuer und Glockensignale haben sie vor langer Zeit den Wanderer und seine Habe aus einem Schiffbruch errettet (vgl. v. 11071ff.). Greifen die beiden Alten nur so weit in den Bezirk des Elementaren ein, wie es zum Schutz menschlichen Lebens vor äußerer Gefahr notwendig ist, so zielt Faust aggressiv auf eine umfassende Unterwerfung der Natur unter seine Botmäßigkeit.

Philemon und Baucis finden ihr Glück in genügsamer Selbstbeschränkung; Faust, dem fast unbegrenzte Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung stehen, fühlt sich gleichwohl stets unbefriedigt.¹⁶ Im Dasein des greisen Paares kommen die einfachsten Strukturen menschlicher Gemeinschaft – Ehe und Gastfreundschaft – und ihre konkretesten Ausdrucksformen – Gespräch und gemeinsames Essen – zur Erscheinung, während die zwischenmenschlichen Kontakte des einsamen Machthabers Faust auf die hierarchische Beziehung zu seinen Untergebenen reduziert sind. Seine Äußerungen haben fast durchweg monologischen Charakter, denn auch im Gespräch mit Mephisto geht er nie über den bloßen Ich-Ausdruck und die Artikulation eigener Wünsche und Empfindungen hinaus, und seine letzten pathetischen Ansprachen richten sich an eine Zuhörerschaft, die nur in seiner Phantasie existiert.¹⁷

Zusammenfassend könnte man die Einstellung von Philemon und Baucis mit dem Begriff ›religio‹ bezeichnen, sofern man annimmt, daß sich dieses Wort von ›religare‹ (zurückbinden) herleitet. Die beiden erfahren

¹⁵ Die Beschränkung auf typische Züge zeigt sich in dieser lakonischen Regieanweisung besonders deutlich. Der Dichter hat nicht einmal ansatzweise versucht, den Lebensraum seines Protagonisten plastisch und anschaulich auszugestalten; er reduziert ihn strikt auf einige wesentliche, nämlich bedeutungstragende Elemente.

¹⁶ Vgl. Meier (Anm. 5, S. 198–200) zum Gegensatz zwischen der statischen vor-modernen Welt und der ruhelosen Dynamik der Moderne.

¹⁷ Die Konfrontation mit der Sorge schließlich ist als Ringen Fausts mit einer *inneren* Gefährdung zu verstehen, weshalb auch hier nicht von einem eigentlichen Dialog gesprochen werden kann.

ihre Existenz in mehrfacher Hinsicht als ›gebunden‹, das heißt als gleichermaßen eingeschränkt wie geborgen, weil sie mit höheren Mächten und übergreifenden Zusammenhängen verknüpft ist, denen sich das Individuum demütig-verehrend zu fügen hat. Philemons Aufforderung zum Gebet, mit der die Szene *Offene Gegend* schließt, ist der prägnanteste Ausdruck einer solchen Haltung, die sich freilich, wie zu sehen war, nicht auf Religion im engeren Verstande begrenzen läßt. So dürfte auch das Attribut ›fromm‹, das der Besucher den beiden Alten gleich anfangs zuordnet (vgl. v. 11055), in dem allgemeineren Sinne der ›religio‹ zu verstehen sein: »Frommsein heißt hier: sich selbst beschränken und einordnen in eine umfassende Ordnung, die als eine gewordene und natürliche geachtet wird.«¹⁸ Das Tun des Wanderers selbst läßt sich ebenfalls unter diesem Begriff subsumieren, denn es beruht auf der bewußten Annahme jener Verpflichtungen, die das Hineinwirken der Vergangenheit in die Gegenwart dem Menschen auferlegt: Erinnerung, Rückkehr und Dank für vormals geleistete Hilfe. Faust erkennt hingegen keinerlei Gebundenheit seiner Person und seiner Existenz an. Als ein Mensch, der sich in radikaler Weise ebenso isoliert wie selbstbestimmt sieht, ist er der Prototyp des modernen autonomen Individuums, »der radikalen Selbstverwirklichung und der Emanzipation von allen, auch moralischen Beschränkungen«.¹⁹ Historisch betrachtet, verweist diese Figur auf jene Freisetzung des Einzelnen aus selbstverständlichen, durch das Herkommen verbürgten normativen Bindungen und Orientierungen sozialer und religiöser Art, die sich in der Neuzeit im Zuge einer langfristigen, im 18. Jahrhundert aber erheblich beschleunigten Entwicklung vollzog.²⁰

Obwohl sich das Paar in vieler Hinsicht als Einheit präsentiert, beurteilen Philemon und Baucis Fausts Landgewinnungsunternehmen sehr unterschiedlich. Während Baucis es kurzweg als Teufelswerk verwirft und sogar »Menschenopfer« (v. 11127) argwöhnt, spricht ihr Mann anerken-

¹⁸ Schmidt (Anm. 5) S. 274. Meier (Anm. 5, S. 207) spricht treffend von einer »Mentalität des Achtens«. Die eigentümliche Mischung aus antik-heidnischen und christlichen Zügen, die Philemon und Baucis auszeichnet, verdeutlicht, daß die von ihnen repräsentierte vor-moderne Epoche sehr weitgefaßt zu verstehen ist. Vgl. den Kommentar von Dorothea Hölscher-Lohmeyer in der hier zitierten Münchner Ausgabe (Bd. 18.1, S. 1102): »In den beiden Alten ist eine ganze Menschheitsstufe personifiziert, die von der Antike bis zum Ende des christlichen Mittelalters reicht«.

¹⁹ Werner Keller, *Größe und Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in wiederholter Spiegelung*, in: Aufsätze zu Goethes *Faust II*, hrsg. v. Werner Keller, Darmstadt 1992, S. 316-344, hier: S. 328.

²⁰ Karl Eibl deutet in seiner vorzüglichen einführenden Gesamtdarstellung den ganzen *Faust* als eine poetische Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung (Das monumentale Ich. Wege zu Goethes *Faust*, Frankfurt/M., Leipzig 2000). Die von mir analysierte Szenenfolge wird bei ihm allerdings nur am Rande berücksichtigt.

nend von Klugheit und Kühnheit (vgl. v. 11091) und wäre offenbar nicht einmal abgeneigt gewesen, selbst Hand anzulegen, hätte ihn sein Alter nicht gehindert (vgl. v. 11087f.).²¹ Ist durch diese Beobachtungen erst einmal der Blick für geschlechtsspezifische Zuschreibungen geschärft, muß um so mehr auffallen, daß Fausts Neuland eine reine Männerdomäne darstellt. Selbst in der utopischen Vision des Sterbenden kommen Frauen nicht vor – den Lebenslauf der beglückten Bewohner seines künftigen Reiches umschreibt Faust mit den Worten: »Kindheit, Mann und Greis« (v. 11578). Die moderne Individualität, die der Protagonist modellhaft verkörpert, ist bei Goethe unzweideutig männlich konnotiert. Demgegenüber erscheint das Weibliche in den mißtrauischen Worten der alten Baucis als warnende Skepsis und am Ende des *Faust II* als erlösende, versöhnende Kraft, die sich komplementär zum unentwegten männlichen ›Streben‹ verhält. In der faustischen Sphäre selbst kann es dagegen offenbar nur die Gestalt einer unheimlichen Bedrohung annehmen, die feindlich von außen hereindringt: Mangel, Not und Schuld, vor allem aber die Sorge, die er zu verdrängen sucht, treten Faust als gespenstische ›graue Weiber‹ entgegen.

Im Denken und Reden ihrer Repräsentanten sind die kontrastierenden Bereiche von Hütte und Palast eng aufeinander bezogen: Drehen sich die Gespräche in der Hütte fast ausschließlich um den großen Nachbarn und sein unheimliches Wirken, so sind umgekehrt Fausts Gedanken von Anfang an nur auf die beiden starrsinnigen Alten gerichtet. Die Handlung wird in Gang gebracht durch Fausts Tauschangebot an Philemon und Baucis. »Schönes Gut im neuen Land« (v. 11135) hat er ihnen nach Philemons Worten in Aussicht gestellt, wenn sie bereit sind, ihre Düne zu räumen, und da er selber gegenüber Mephisto gleichfalls dieses »schöne Gütchen« (v. 11276) erwähnt, kann an der Aufrichtigkeit seiner Offerte kein Zweifel bestehen. Sie ist sogar außerordentlich generös, denn der materielle Wert eines solchen ›Gütchens‹ dürfte den der bescheidenen »Baute« (v. 11157), die Philemon und Baucis gegenwärtig bewohnen, weit übersteigen. Diese Feststellung impliziert bereits, daß dem Vorschlag Fausts keine wirtschaftlichen Erwägungen zugrunde liegen. Für seine »Gier nach dem Anwesen der Alten« gibt es keinerlei »ökonomische Motivation«;²² der Tauschhandel

²¹ Es ist allerdings bezeichnend, daß Philemon sein Vertrauen in das moderne Projekt aus der Berufung auf eine traditionale Autorität ableitet: »Kann der Kaiser sich versündigen | Der das Ufer ihm verleiht?« (v. 11115f.). Diese Bemerkung bildet die einzige explizite Verknüpfung der Anfangsszenen des fünften mit den Schlußpartien des vierten Aktes. Aus Fausts Mund hört man natürlich nichts dergleichen, da er seine Herrschaft nicht mehr durch den Bezug auf eine höhere Instanz legitimiert.

²² So aber Kruse (Anm. 11), S. 371f.

wäre für ihn ein Verlustgeschäft, zumal eine wirtschaftlich sinnvolle Nutzung der winzigen Parzelle nicht absehbar ist. Warum er sich dennoch darauf fixiert, seinem gewaltigen Herrschaftsraum auch noch dieses Fleckchen einzugliedern, spricht Faust mit aller Deutlichkeit aus, wenn er klagt: »Des allgewaltigen Willens Kühr | Bricht sich an diesem Sande hier« (v. 11255f.). Nicht ökonomische, sondern Machtgesichtspunkte verleihen dem Problem für Faust sein existentielles Gewicht.²³ Die kunstvoll-umständliche Vermeidung des Wortes ›Willkür‹ in dem zitierten Ausspruch lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten nur um so stärker auf diesen Zentralbegriff: Faust hadert damit, daß der freie Spielraum seiner Verfügungsgewalt an eine Grenze gelangt, die der ›Eigen-Sinn‹ (vgl. v. 11269) seiner Mitmenschen gezogen hat. Eine solche Beschränkung durch den unabhängigen Willen anderer stellt wiederum eine jener Bindungen menschlicher Existenz dar, die Faust in keiner Form anzuerkennen bereit ist. Hinter seinem Verhalten gegenüber Philemon und Baucis steht also nicht der Wunsch nach einer zweckmäßigen Arrondierung seines Besitzes, nach Bereicherung und Profit – die soeben mit der Flotte angelangten Schätze würdigt er keines Blickes, weil sein Denken unablässig um eine ärmliche Hütte kreist! –, sondern ein Streben nach Herrschaft und Kontrolle, das totalitäre Züge trägt, weil es nicht die kleinste autonome Enklave dulden kann. Und auch in diesem Zusammenhang eignet sich Faust Attribute Gottes und Elemente der biblischen Geschichte an, die er säkularisierend auf sich und sein Werk bezieht. Sein Unbehagen angesichts der Widersetzlichkeit der beiden Alten bringt er folgendermaßen zum Ausdruck: »Vor fremdem Schatten schaudert mir, | Ist Dorn den Augen, Dorn den Solen« (v. 11160f.). Angespielt wird damit auf das Buch Numeri, in dem Gott den Israeliten befiehlt, nach der Ankunft in Kanaan alle dort Ansässigen zu verjagen: »Werdet jr aber die Einwoner des Lands nicht vertreiben fur ewrem angesicht | So werden euch die | so jr vberbleiben lasst | zu dornen werden in ewren augen | vnd zu stachel in ewrn seiten« (Num 33,55). Wie die Israeliten das Gelobte Land, so will Faust seinen »Hochbesitz« von allen Störenfrieden befreien, um ihn endlich »rein« und uneingeschränkt seinem Herrscherwillen zu unterwerfen (v. 11156). Im Gegensatz zum biblischen Gott scheint es ihm freilich nicht notwendig, die beiden Alten ganz zu entfernen, es

²³ In einem knappen, aber instruktiven Essay über *Faust* hebt Ekkehart Krippendorff zu Recht hervor, daß die Macht im Mittelpunkt von Goethes poetischer Diagnose der Moderne steht: »es ist die reine Macht, Herrschaft pur, in uneingeschränkter Totalität, in der sich die Moderne wiedererkennt und selbst anerkennt« (Goethes Faust-Kritik, in: Ekkehart Krippendorff, Goethe. Politik gegen den Zeitgeist, Frankfurt/M., Leipzig 1999, S. 145-159, hier: S. 157f.). Allerdings muß noch genauer nach den Wurzeln dieser Fixierung auf Macht und Herrschaft gefragt werden.

genügt die Aufhebung ihrer Unabhängigkeit. So findet der Umsiedlungsplan seine Erklärung: Das Paar würde fortan Grund und Boden bewohnen, den es *von Faust* und auf dem von ihm geschaffenen Land erhalten hätte. Der neue Zustand wäre das Resultat seines planenden und lenkenden Eingreifens und mithin eine Bestätigung seiner Machtvollkommenheit.

Daß Faust die regelmäßig von der Düne herübertönende Glocke als Affront empfindet, verwundert nicht, da ihm das Läuten stets aufs neue die Grenze seines Herrschaftsbereichs ins Bewußtsein ruft und ihn spüren läßt, daß sein »Hochbesitz« eben noch »nicht rein« ist. Indes speist sich seine (scheinbar) maßlos überzogene Reaktion – »Das Glöcklein läutet und ich wüthe« (v. 11258) – wohl noch aus tieferen Quellen. Als Zeichen von Andacht und Gottesverehrung, das sie sicherlich in erster Linie ist, könnte die Glocke den Verächter aller Transzendenz schwerlich in Zorn versetzen; in dieser Hinsicht wäre eher herablassende Verachtung für die Torheit der alten Leute zu erwarten. Doch der Symbolgehalt der Glocke ist komplexer. Ausgerechnet Mephisto macht darauf aufmerksam, wobei er gewissermaßen eine stark verkürzte und ironisch verzerrte Paraphrase von Schillers *Lied von der Glocke* vorträgt:

Und das verfluchte Bim-Baum-Bimmel
Umnebelnd heitern Abendhimmel,
Mischt sich in jegliches Begebniß,
Vom ersten Bad bis zum Begräbniß,
Als wäre, zwischen Bimm und Baum,
Das Leben ein verschollner Traum.

(v. 11263ff.)

Mit ihrem Läuten begleitet und markiert die Glocke alle Etappen und Einschnitte des menschlichen Daseins, das auf der durch Taufe und Beisetzung abgesteckten Bahn nach einer bestimmten Ordnung abläuft. Damit hält das Geläute nicht zuletzt unablässig die äußerste Form jener ›Gebundenheit‹ des Menschen, die Faust verleugnen will, bewußt, nämlich die Endlichkeit seiner Existenz und die Unausweichlichkeit des Todes. Vor diesem Hintergrund wird auch die sonst etwas rätselhafte gequälte Äußerung des Protagonisten verständlich: »Des Glöckchens Klang, der Linden Duft | Umfängt mich wie in Kirch und Gruft« (v. 11253f.). Die – unmittelbar danach angesprochenen – Schranken seiner ›Willkür‹ mahnen Faust an die eigene Vergänglichkeit; der Glockenton belastet sein »Gemüth« (v. 11257), weil er ihm »die Grenzen des Lebens schreckhaft in Erinnerung« bringt.²⁴ So

²⁴ Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, 2. Aufl., Bonn 1957, S. 402.

drängt sich schon hier die Vermutung auf, daß sich hinter Fausts Wirken in dieser Szenenfolge und hinter seinem ins Extrem getriebenen Streben nach Macht und Autonomie letztlich ein Kampf gegen den Tod verbirgt, der das selbstherrliche Ich auszulöschen droht.

Die Geschichte des Konflikts zwischen Faust und den beiden Alten, die sich in den Szenen *Offene Gegend*, *Pallast* und *Tiefe Nacht* entfaltet, ist in ihrer Gesamtheit durch einen expliziten intertextuellen Verweis auf eine biblische Erzählung bezogen. In einer Wendung an das Publikum erinnert Mephisto an »Naboths Weinberg« (v. 11287); die exakte Quellenangabe »Regum I.21« setzte Goethe eigens hinzu. Das 21. Kapitel aus dem *Ersten Buch der Könige* erzählt von König Ahab, der unbedingt einen Weinberg neben seinem Palast erwerben möchte und in tiefe Niedergeschlagenheit versinkt, als dessen Besitzer Naboth sich widersetzt. Ohne Wissen ihres Mannes nimmt Königin Isebel die Angelegenheit in die Hand und führt durch Intrigen Naboths Tod herbei, so daß Ahab sich das begehrte Objekt doch noch aneignen kann. Angesichts der offensichtlichen Parallelen wird der bibelkundige Rezipient nach Mephistos hämischer Anspielung nicht mehr überrascht sein, wenn der Teufel und seine drei Gesellen das alte Paar tatsächlich ermorden. Doch die Verknüpfung der *Faust II*-Szenen mit der biblischen Episode reicht über solche Analogien im Handlungsgang hinaus, denn im intertextuellen Zusammenspiel beider Geschichten wird auch der Gegensatz der Mentalitäten, von dem bisher die Rede war, weiter vertieft. König Ahab unterbreitet zunächst ebenfalls ein großzügiges Tauschangebot, um mit Naboth zu einer gütlichen Einigung zu kommen: »Gib mir deinen Weinberg | Jch will mir einen Kolgarten draus machen | weil er so nahe an meinem Hause ligt | Jch wil dir einen bessern Weinberg dafür geben | Oder so dirs gefelt | wil ich dir Silber dafür geben | so viel er gilt. Aber Naboth sprach zu Ahab | das las der HERR fern von mir sein | das ich dir meiner Veter erbe solt geben« (1 Kön 21,2f.). Auch Ahab ist demnach bereit, sogar »draufzuzahlen«, und auch er meint es zweifellos ernst – gegenüber seiner Frau, also in einer unverdächtigen Situation, bekräftigt er seine Absicht (vgl. 21,6), so wie Faust seinen Vorschlag im Gespräch mit Mephisto wiederholt. Nicht aus dem Versuch einer Übervorteilung resultiert der zentrale Konflikt, sondern aus dem Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Auffassungen vom Eigentum, die jeweils wiederum allgemeinere weltanschauliche Implikationen haben. Während der Weinberg in Ahabs Augen ein Objekt ist, das jederzeit zum Gegenstand einer rational geregelten ökonomischen Transaktion, eines Tausches, werden kann, sieht sich Naboth durch eine geheiligte Tradition an »seiner Väter Erbe« gebunden und fühlt sich deshalb keineswegs berechtigt, nach Belieben über den Weinberg zu verfügen. Bezeichnenderweise versteht Ahab den in

einer solchen Haltung der ›religio‹ wurzelnden Widerstand Naboths so wenig wie Faust den »Eigensinn« der beiden alten Leute. Als der König seiner Frau den Vorfall erzählt, referiert er die abschlägige Antwort des Kontrahenten mit den Worten: »Er aber sprach | Jch wil dir meinen Weinberg nicht geben« (21,6). Diese Wiedergabe ist nicht direkt falsch, unterschlägt jedoch Wesentliches, weil Ahab offenbar nur das Faktum der Ablehnung als solches zur Kenntnis genommen hat, aber außerstande ist, die andersartige *Denkweise* Naboths nachzuvollziehen, die sich in der Ersetzung von ›Weinberg‹ durch ›meiner Veter erbe‹ ausdrückt. Im Kontext des fünften Aktes von *Faust II* korrespondiert die von Faust – in Analogie zu Ahab – unterstellte freie Verfügbarkeit der Dinge, die sie zu potentiellen Tauschobjekten werden läßt, der bereits herausgearbeiteten Isolation des autonomen *Menschen* von allen übergreifenden Bindungen, die ihn verpflichten und in seinem Handeln beschränken könnten.

Die engen Bezüge zum biblischen Prätext mögen Zweifel an der hier vorgetragenen These wecken, wonach Goethes Drama in der Konfrontation Fausts mit Philemon und Baucis ein spezifisch modernes Problem inszeniert. Mephistos spöttischer Kommentar »Auch hier geschieht was längst geschah« (v. 11286) suggeriert gleichfalls eher ein zyklisches Bild der Geschichte, in deren Verlauf sich unabänderlich dieselben Konstellationen wiederholen. Ein genauerer Blick offenbart jedoch auch gravierende Unterschiede zwischen den Handlungsabläufen in beiden Texten und zeigt, daß sich der Zusammenstoß jener gegensätzlichen menschlichen Grundhaltungen, die sich mit den Begriffen ›religio‹ und ›Autonomie‹ belegen lassen, in der beginnenden Moderne unter gänzlich veränderten Bedingungen vollzieht. Die Bibel stellt das Geschehen in einen Horizont festgefügter Normen, innerhalb dessen die ›religio‹ mit dem Richtigen und Rechten identifiziert, Ahabs Handeln aber als sündhaft gebrandmarkt wird. Kein geringerer als Gott verbürgt die Gültigkeit dieser Wertungen, und er ist überdies in der Lage, wirkungsvoll zu intervenieren, indem er den Propheten Elia beauftragt, Ahab schreckliche Strafen anzukündigen (vgl. 21,17-19). In *Faust II* fehlt eine solche ordnende, richtende und strafende Instanz. Allenfalls könnte man die ›grauen Weiber‹, die den Schuldigen heimsuchen, in diesem Sinne deuten, doch Fausts Reaktion auf deren Erscheinen macht gleich eine weitere Differenz zum Prätext augenfällig: Während Ahab sich dem von Elia verkündeten Urteil Gottes unterwirft und Reue zeigt, mithin in den Bereich der ›religio‹ zurückkehrt (vgl. 21,27-29), kann bei Faust von Einsicht und Umkehr keine Rede sein, denn sein selbstbewußtes Autonomiestreben bleibt bis zu seinem Tod ungebrochen. Im *Buch der Könige* wird die sündhafte Grenzüberschreitung als punktuell-elles Fehlverhalten dargestellt, dessen umgehende Sanktionierung die

gottgewollte, verpflichtende Weltordnung nur noch eindrucksvoller bestätigt. In Fausts Machtsphäre hingegen wird diese Ordnung mitsamt den Menschen, die auf sie vertrauen, mit brutaler Gewalt vernichtet.

Die Untat an Philemon und Baucis begeht Faust selbstverständlich nicht mit eigenen Händen: Der hohe Herr beauftragt seine dienstbereiten Trabanten mit der Aktion. Der indirekte, vermittelte Charakter seines Handelns, in *Hochgebirg* schon angedeutet, verstärkt sich im fünften Akt, wo sich Faust ganz auf das Entwerfen von Plänen und auf die geistige Leitung ihrer Ausführung beschränkt, die er als solche an untergeordnete ›Werkzeuge‹ delegiert. So wird der Protagonist in diesen Szenen nur noch befehlend und anordnend tätig und verändert überdies kaum mehr seinen Standort; nicht zufällig erblickt man ihn zuerst in der Pose des Sinnenden, gemessen »wandelnd« und zugleich »nachdenkend« (vor v. 11143). Die Beziehung zwischen dem Herrn und seinen Gefolgsleuten ist aber weder eindeutig noch konfliktfrei. Den Mord an dem alten Paar hat Faust zweifellos nicht gewollt, ihm schwebte ja nur ein wenn auch erzwungener, unter massivem Druck erfolgter Besitztausch vor. In diesem Auseinandertreten von Absicht und Ergebnis, durch das der Einzelne seinem eigenen Tun und dessen Folgen gleichsam entfremdet wird, manifestiert sich eine bedrohliche Verselbständigung jener personalen ›Instrumente‹, die Faust streng seinem Herrscherwillen unterworfen glaubt.²⁵ Die fatale Uneindeutigkeit des entscheidenden, als Waisenzeile zusätzlich herausgehobenen Befehls: »So geht und schafft sie mir zur Seite!« (v. 11275) springt förmlich ins Auge. Zwar stellt Faust mit dem Hinweis auf das »schöne Gütchen« (v. 11276) unmittelbar anschließend klar, daß er die beiden Alten lediglich umsiedeln und das ›Zur-Seite-Schaffen‹ somit ganz wörtlich, im räumlichen Sinne, verstanden wissen möchte, doch läßt die Wendung selbst durchaus auch an Mord denken. Die Doppelsinnigkeit seines Ausspruchs ist Faust gewiß nicht bewußt, aber ebensowenig darf sie als bloß zufällig

²⁵ Vgl. Schmidt (Anm. 5, S. 272), der hier »die zunehmende Verselbständigung des Instrumentellen, Apparativen und Technischen im Fortschreiten des Zivilisationsprozesses« erkennt: Der moderne Mensch werde »von der Eigendynamik seiner Hilfsmittel vereinnahmt«. Als Sinnbild des Technisch-Instrumentellen fungiert in *Faust II* immer wieder die Magie, die dem Protagonisten dank der Beihilfe Mephistos zur Verfügung steht. Daß der Rückgriff auf »Zaubersprüche« unausweichlich Entfremdung mit sich bringt, kommt Faust zumindest flüchtig zu Bewußtsein, als er davon träumt, die »Magie« zu »entfernen«, um wieder, »ein Mann allein«, der »Natur« gegenüberzustehen (v. 11404ff.). Die Aufhebung der vielfältigen Vermittlungen, die ihm sein großräumiges Wirken ermöglichen, wäre die Voraussetzung für ein wahrhaft menschliches, nämlich unentfremdetes Dasein. Diese ›sentimentalische‹ Anwendung geht indes rasch vorüber – für die Ausführung seines letzten großen Projekts greift Faust gleich darauf wieder bedenkenlos auf seine ›Werkzeuge‹ zurück.

abgetan werden. Sie veranschaulicht vielmehr in konzentrierter Form den Umstand, daß auch der Mächtigste die Ergebnisse seines Tuns nie vollkommen beherrschen und im voraus kalkulieren kann. Fausts Allmachtsphantasien erweisen sich mithin schon an diesem Punkt als illusorisch. In der tiefen Ironie der Sterbeszene wird ihre Infragestellung dann einen Höhepunkt erreichen.

Zuvor baut Goethe jedoch noch eine weitere Kontrastbeziehung auf, die das spezifische Weltverhältnis des modernen Individuums Faust schärfer konturieren soll: Der Türmer Lynceus, dem die kontemplative Betrachtung in *Tiefe[r] Nacht* – so die Szenenbezeichnung – die »ewige Zier« (v. 11297) der kosmischen Ordnung offenbart, gewinnt wie das Paar auf der Düne seine Bedeutung in erster Linie aus seiner Funktion als Gegenfigur zum Protagonisten. Das Sehen, das für Lynceus Beruf und Berufung in einem darstellt, ist nach Goethes Ansicht bekanntlich kein rein rezeptiver Vorgang, kein passives ›Erleiden‹, sondern eine schöpferische Leistung des Auges, das in eine Wechselwirkung mit der äußeren Realität tritt; es ist jener Akt, in dem die produktive Vermittlung von Innen und Außen, von Subjekt und Welt stattfindet. Eine solche Vermittlung gelingt Lynceus in idealer Weise. Sein Schauen erschließt ihm eine nach Höhe und Tiefe, Nähe und Ferne vielfältig differenzierte und in dieser strukturierten Vielfalt eben ›schöne‹, harmonische Ordnung, in die er sich selbst als betrachtendes Subjekt eingebunden fühlt. Folgerichtig preist er seine »Augen«, die diesen Einklang zwischen Ich und Außenwelt herstellen, als »glücklich« (v. 11300). Das von Lynceus gesungene Lied ermöglicht wiederum dem Hörer (oder Leser) die Teilhabe an der Harmonie-Erfahrung, die sich der Dramenfigur im Schauen eröffnet, und stellt damit ein vorbildliches Kunstwerk im Sinne der Klassik dar. So kommt nun auch eine poetologische Dimension ins Spiel – als Schauender wie als Sänger ist Lynceus eine Künstlerfigur. Der Hymnus auf den scheinbar universalen kosmischen Einklang ist offenkundig keine bloße Wiedergabe des Seienden, sondern ein poetisches Gebilde, ein Konstrukt, das nur um den Preis der Ausblendung gewisser störender Bestandteile der Wirklichkeit gelingt. Das von Faust geschaffene Neuland mit seiner domestizierten Natur wird im Türmerlied auffälligerweise nicht erwähnt; von dem »Ziergarten« und dem »Canal«, die sich seinen Augen eigentlich zuallererst darbieten müßten, schweigt Lynceus.²⁶ Indes kann die Vision kosmischer Harmonie auch auf diesem Wege nicht mehr dauerhaft gerettet werden. Daß das von Lynceus repräsentierte Künstlertum historisch überholt ist und der Vergangenheit angehört, deutet sich schon

²⁶ Vgl. Arens (Anm. 4), S. 873. Keller (Anm. 19, S. 322) weist gleichfalls darauf hin, daß diese Verse »den zivilisatorischen Fortschritt bewußt unerwähnt lassen.«

in den Schlußversen seines Liedes an, die ins Präteritum übergehen und dem bisher ganz auf das Gegenwärtige ausgerichteten Gesang unvermittelt den elegischen Charakter eines Lebensrückblicks, eines Resümees, verleihen (vgl. v. 11300ff.). Dieser Wechsel der Perspektive wird im folgenden nachträglich legitimiert, wenn der Türmer voller Entsetzen den Untergang von Philemon und Baucis mit ansehen muß. Eine von einem Individuum wie Faust beherrschte und gewaltsam umgestaltete Welt läßt sich offenkundig nicht mehr in der von Lynceus vorgeführten Art und Weise künstlerisch deuten, und so ist die Rolle dieser Figur nun ausgespielt: Nachdem sie die Katastrophe beschrieben hat, verschwindet sie spurlos aus der fiktiven Realität des Stückes.

Auch Faust wünscht sich einen erhöhten Standpunkt, von dem er »weit umher zu schauen« gedenkt (v. 11243). Erst sollen es »Gerüste« sein (v. 11244), die in den Linden auf der alten Strandhöhe zu errichten wären, später, nach der Brandkatastrophe, plant Faust einen »Luginsland« (v. 11344) am selben Platz. Die Art des Sehens, die er im Sinn hat, steht aber in einem diametralen Gegensatz zu der des Lynceus. Der greise Herrscher und Kolonisator möchte »sehn was alles ich gethan« und »überschaun mit einem Blick | Des Menschengestes Meisterstück« (v. 11246ff.), er will sich also – wie der Gott der *Genesis* – schauend seines eigenen Werkes vergewissern; der gepriesene »Menschengeist« ist natürlich sein eigener. An die Stelle der Kontemplation, deren Subjekt sich beglückt in eine allumfassende kosmische Ordnung hineingestellt sieht, tritt hier die Selbstbespiegelung des Schöpfers in seiner Schöpfung, in einer durch sein Handeln vollkommen »angepaßten« und unterworfenen Welt. Im Grunde träumt Faust von einer narzißtischen Ich-Erweiterung unbeschränkter Ausmaße, ermöglicht durch die Objektivierung seiner selbst in seinem allumfassenden »Werk« – ausdrücklich spricht er vom ersehnten Blick »ins Unendliche« (v. 11345), womit nur seine grenzenlose Herrschaftsdomäne gemeint sein kann, da Faust von transzendenten Sphären ja nichts wissen will. Schafft Lynceus im Schauen einen harmonischen Ausgleich, eine ideale Balance von Ich und Welt, so löscht Faust die äußere Wirklichkeit als selbständiges Gegenüber aus, um sich an ihre Stelle zu setzen. Seine Erblindung nach der Konfrontation mit der Sorge ist die logische Folge und zugleich das eindrucksvollste Symbol eines solchen krassen Mißverhältnisses von subjektiver Innen- und objektiver Außenwelt, weil sie Faust gänzlich in den hermetischen Bezirk seiner Innerlichkeit einschließt. Indem sie es ihm unmöglich macht, widerständige Realität überhaupt noch wahrzunehmen, beseitigt die Blindheit alle Schranken des Narzißmus und erfüllt für Faust damit letztlich dieselbe Funktion wie zuvor sein Streben nach absoluter Bemächtigung der ihn umgebenden Wirklichkeit.

Unmittelbarer Anlaß für Fausts Erblindung ist die »Verwünschung« (v. 11496) durch die Sorge. In dieser allegorischen Figur präsentiert sich eine geistig-seelische Verfassung, die ihrerseits eine krankhafte Verzerrung der Beziehung von Innen und Außen, von subjektiver Wahrnehmung und objektiver Wirklichkeit hervorruft.²⁷ Nicht von ungefähr spielt in den Versen, mit denen die Sorge ihr Wesen erläutert, das Sehen abermals eine gewichtige Rolle:

Wen ich einmal mir besitze
 Dem ist alle Welt nichts nütze,
 Ewiges Düstre steigt herunter,
 Sonne geht nicht auf noch unter,
 Bey vollkommenen äußern Sinnen
 Wohnen Finsternisse drinnen.

(v. 11453ff.)

Da der Betroffene nicht mehr sinnvoll, zielstrebig und der Situation angemessen zu handeln vermag, ist die Sorge in erster Linie eine handlungshemmende Disposition des Menschen, eine »Feindin der Tat, des schöpferischen Wirkens«.²⁸ Faust freilich, zu dessen Wesenskern ja das unablässige ›Streben‹ als die individuelle Erscheinungsform der modernen Dynamik gehört, weist die Sorge entschieden zurück (vgl. v. 11493f.), und tatsächlich zeigt er in der Folge keines der für den von ihr Befallenen typischen Symptome: Während er äußerlich erblindet, sich aber von einem inneren Licht erleuchtet und geleitet wähnt, bewirkt die Sorge nach ihrer eigenen eben zitierten Aussage genau das Gegenteil, und auch von einer Handlungshemmung kann angesichts der geradezu hektischen Aktivität, in die Faust unmittelbar nach seiner Erblindung verfällt, nicht die Rede sein. Die Blindheit ist demnach kein Zeichen der Sorge, sie symbolisiert vielmehr deren völliges Fehlen. Der erblindete Faust ist »radikal sorglos«²⁹ und in höchst problematischer Weise ohne alle Bedenken und Rücksichten. Die Sorge und Fausts absolute Sorglosigkeit repräsentieren zwei gegensätzliche Spielarten einer unheilvollen Diskrepanz von Innen und Außen, eines gestörten, aus dem Gleichgewicht geratenen Weltverhältnisses, das dem

²⁷ Die vieldiskutierte Gestalt der Sorge kann hier nicht annähernd erschöpfend behandelt werden. Ich begnüge mich damit, die Bedeutung ihres Auftretens im Zusammenhang meiner Thesen zu skizzieren.

²⁸ Burdach (Anm. 9), S. 34.

²⁹ So Kaiser (Anm. 5, S. 51), der Faust mit Recht eine »ideologisierte Sorglosigkeit« zuschreibt. Albrecht Schöne (Johann Wolfgang Goethe, Faust. Kommentare, Frankfurt/M. 1994 [Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 7.2], S. 734) und Schmidt (Anm. 5, S. 280f.) sehen den Zusammenhang zwischen Sorge und Blindheit ähnlich.

Menschen die rechte Abstimmung seines Verhaltens auf die objektiven äußeren Bedingungen unmöglich macht.

Vor dem Hintergrund der durch die Figur des Lynceus eröffneten poetologischen Dimension läßt sich auch die Faust-Gestalt auf einen bestimmten Künstlertypus beziehen, der seinerseits aufs engste mit der Idee des modernen, selbstmächtigen Individuums verknüpft ist. In unserer Szenenfolge tritt Faust mit der Attitüde des *Genies* auf, das dank seiner autonomen Schöpferkraft, die als »helles Licht« (v. 11500) in seinem Inneren strahlt, einen gottgleichen Rang einnimmt. Fausts diesbezügliche Selbststilisierung wird in diesem Zusammenhang um so plausibler, gehört doch das Verständnis des genialen Menschen als eines ›alter deus‹ zum Kernbestand der Genie-Ideologie seit ihren Anfängen. Indes ist nicht zu verkennen, daß der Text Fausts Haltung und seine Ansprüche – und damit auch den Genie-Gedanken schlechthin – äußerst kritisch beleuchtet. Dazu bedient sich Goethe der dramatischen Ironie, die er in potenziert Form einsetzt: Auf mindestens drei Ebenen registriert der Rezipient des Dramas Widersprüche und Aporien, die Faust nicht wahrnimmt. Zuerst ist hier noch einmal an das Motiv der Blindheit anzuknüpfen. Faust lebt in den letzten Augenblicken vor seinem Tod in einem Zustand wahnhafter Realitätsverkenning. Während er der zügigen Umsetzung des wortreich beschworenen neuen Großprojekts beizuwohnen glaubt, wird in Wahrheit sein Grab geschaufelt. Der emphatische Glaube an das eigene Schöpferum, an die Fähigkeit zu souveräner Umgestaltung der Wirklichkeit von innen heraus, beruht mithin auf einer Selbsttäuschung.³⁰ Damit aber schiebt sich an die Stelle des Genies dessen Zerrbild, der *Dilettant* – jener Künstler- und Menschentypus, dem die Objektivierung der inneren Fülle mißlingt, weil er außerstande ist, seine Gedanken, Entwürfe und Empfindungen mit der äußeren Realität produktiv zu vermitteln. Mit dem Themenkomplex Genie/Dilettant greift Goethe im Schlußakt des *Faust II* einen Problemzusammenhang auf, der ihn zeitlebens beschäftigte; schon in den Werken der Sturm und Drang-Phase stehen Genie-Figuren wie Prometheus und Dilettanten vom Schlage Werthers gleichsam als Wunsch- und

³⁰ Die negative Bedeutung der Erblindung Fausts und den illusionären Charakter des ›inneren Lichts‹ hat Peter Michelsen überzeugend nachgewiesen (Fausts Erblindung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36, 1962, S. 26-35). Fausts angemaßtes Genie-Pathos findet übrigens ein Pendant im Baccalaureus des zweiten Aktes, der ebenfalls auf sein »innerlichstes Licht« vertraut (v. 6804) und die äußere Wirklichkeit allein durch eigene Geistesaktivität hervorzubringen meint. Diese Figur, zu der Goethe insbesondere von Fichtes Ich-Philosophie angeregt wurde, ist als Opfer einer extremen subjektivistischen Realitätsverkenning unübersehbar ironisch gezeichnet.

Schreckbilder nebeneinander.³¹ Mit dem erblindeten Faust hat der Dichter noch einmal eine ins Überdimensionale erhöhte Dilettantengestalt geschaffen, die er zugleich ins Zentrum einer kritischen Zeitdiagnose rückt, da Faust ja als Prototyp des modernen Individuums fungiert. Dessen ungezügelt Autonomiestreben, verbunden mit einer fatalen Hybris, führt in der Perspektive des Stückes zu einer ›dilettantischen‹ Weltverfehlung, die groteske Züge annimmt. In anderen Alterswerken, vornehmlich in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, versuchte Goethe, wenn auch nicht ohne skeptische Vorbehalte, mit dem Leitbild der Entsagung eine Alternative zu dieser Tendenz zu entwerfen: »Wer Faust angemessen beurteilen will, muß zum Vergleich, korrigierend und ergänzend, Wilhelm Meisters sozialen Weg mitbedenken.«³²

Der zweite Aspekt jener dramatischen Ironie, die die letzten Textpassagen vor Fausts Tod beherrscht, hat mit dem Themenschwerpunkt der *Herrschaft* zu tun und bezieht sich auf das Selbstverständnis des Protagonisten als eines souveränen Lenkers gefügiger Werkzeuge, die seiner Meinung nach die Reichweite seines Tuns erweitern, ohne dessen Freiheit einzuschränken. Auch angesichts der Ermordung von Philemon und Baucis, die ihm in dieser Hinsicht die Augen öffnen könnte, zieht Faust seine Einschätzung nicht in Zweifel, im Gegenteil: Unmittelbar nach seiner Erblindung entwickelt er noch einmal in programmatischer Rede die Vorstellung von der grenzenlosen Herrschermacht des planenden Geistes und der klaren Hierarchie von ›Herr‹ und ›Knechten‹.

Was ich gedacht ich eil es zu vollbringen;
 Des Herren Wort es giebt allein Gewicht.
 Vom Lager auf ihr Knechte! Mann für Mann!
 Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann.
 Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten
 Das Abgesteckte muß sogleich gerathen.
 Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß,
 Erfolgt der allerschönste Preis;
 Daß sich das größte Werk vollende
 Genügt Ein Geist für tausend Hände.

(v. 11501ff.)

³¹ Ausführlich hat Hans Rudolf Vaget die literarische Figur Werther als Inbild des Dilettanten erörtert (Die Leiden des jungen Werthers, in: Goethes Erzählwerk. Interpretationen, hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. James E. McLeod, Stuttgart 1985, S. 37-72). Vgl. allgemeiner zu diesem Thema die Monographie desselben Verfassers: Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971. Sie behandelt vor allem das Projekt einer umfassenden Dilettantismus-Kritik, das von Goethe und Schiller gemeinschaftlich in Angriff genommen wurde, aber nicht über Entwürfe und Skizzen hinausgelangte.

³² Keller (Anm. 19), S. 343f.

Was der Herr denkt und ersinnt, setzen seine Untergebenen in die Tat um; er ordnet, sie sind fleißig; er ist der »Geist«, der ihre »tausend Hände« regiert. In dem abschließenden, zusammenfassenden Bild eines kollektiven Organismus, dessen Glieder unter Leitung des führenden Geistes einträchtig auf ein Ziel – »das größte Werk« – hinarbeiten, werden die »Knechte« endgültig jeglicher Individualität und Selbständigkeit beraubt.

Dieses Bild begegnet bereits im vierten Akt, allerdings in Kontexten, die nicht dazu angetan sind, großes Vertrauen in Fausts Idealvorstellung zu wecken. Zweimal wird dort der Topos vom *Staat* als lebendem Organismus mit dem Herrscher als »Haupt« zitiert. Faust selbst setzt ihn als Argument ein, um den Kaiser von einem Zweikampf abzuhalten: Das »Haupt« dürfe nicht gefährdet werden, da alle »Glieder« von ihm abhängig seien (v. 10477). Diese Worte sind jedoch leicht als hohle Phrase zu durchschauen, denn der Leser weiß längst, daß der Monarch weit davon entfernt ist, ein wahres »Oberhaupt« seiner Untertanen zu sein – gerade unter seiner höchst unvollkommenen Leitung »zerfiel das Reich in Anarchie« (v. 10261), die in den Bürgerkrieg mündet. Später ist es dann der geistliche Erzkanzler, der als Sprecher der Kurfürsten dem Kaiser gegenüber das nach dem Sieg neu begründete Reich mit derselben Metapher charakterisiert: »So lang das treue Blut die vollen Adern regt, | Sind wir der Körper den Dein Wille leicht bewegt« (v. 10963f.). Dieser pathetischen Versicherung folgt indes sogleich das erpresserische Manöver des Kanzlers, der dem Kaiser unter Androhung von Kirchenstrafen weitgehende Zugeständnisse an die Geistlichkeit abzwängt. Der Topos vom harmonischen Staatsorganismus stellt also nur ein ideologisches Versatzstück dar, das der Verschleierung egoistischer Partikularinteressen dient, und ist damit ein integraler Bestandteil jener Satire auf wirklichkeitsfremde restaurative Bestrebungen, als die man die gesamte »Erzämter-Szene« mit ihrem anachronistischen feudalen Apparat verstehen muß.

Den Abstand zwischen Programmatik und Realität zeigen auch Fausts letzte Lebensaugenblicke überdeutlich. Mephisto und seine Lemuren kümmern sich nun überhaupt nicht mehr um den ausgesprochenen Willen ihres blinden Herrn, womit die Verselbständigung der Werkzeuge ihren Gipfel erreicht. Indem das Streben nach absoluter Unbedingtheit in ebenso absolute Unfreiheit umschlägt und sich der scheinbar Allgewaltige als gänzlich hilflos erweist, wird, aller geniehaften Selbststilisierung zum Trotz, die Kluft sichtbar, die ihn von Gott trennt. Nur letzterer vermag die Wirklichkeit tatsächlich un-mittelbar umzugestalten, nur für ihn gilt also die Devise, die Faust in grandioser Verkennung der Lage auf sich anwendet: »Des Herren Wort es giebt allein Gewicht« (v. 11502). Für den Menschen, auch für den vermeintlich autonomen Herrscher, ist der Übergang vom

Denken zum Vollbringen (vgl. v. 11501) keineswegs so unproblematisch, wie er sich in Fausts Einbildung darstellt, denn die ›Instrumente‹, die sich zwischen den Plan und seine Umsetzung schieben, können eine unkontrollierbare Eigendynamik entwickeln und ihren Lenker damit in neue Abhängigkeiten verstricken.³³

Die dritte Erscheinungsform der dramatischen Ironie in diesen *Faust*-Passagen betrifft schließlich die Sterbevision des Protagonisten (vgl. v. 11559ff.). Auch sie läßt noch einmal Fausts Anspruch auf Gottähnlichkeit durchschimmern, geht es ihm doch um nicht weniger als um die Schaffung einer »neusten Erde« (v. 11566) und einer neuen, befreiten Menschheit. Die Verheißung eines ›neuen Himmels‹ und einer ›neuen Erde‹ am Ende der Zeiten kehrt in der Bibel mehrfach wieder. Vor allem *Jesaja* 65,16-25 scheint einen Bezugspunkt für Fausts utopischen Entwurf zu bilden. Im Vergleich zur *Offenbarung* ist diese Endzeitvision sehr viel realitätsnäher, und einige ihrer Elemente sind in der Rede der Dramenfigur wiederzuerkennen, so der Hinweis auf die Freiheit der Menschen, die nur noch für sich selbst arbeiten müssen, oder das Versprechen eines hohen Alters für jeden (»Kindheit, Mann und Greis«; v. 11578). Das von Faust skizzierte leuchtende Bild eines »thätig-frey[en]« Volkes (v. 11564) in einem »paradiesisch[en] Land« (v. 11569) steht aber in einem von ihm nicht reflektierten schroffen Widerspruch zu den Mitteln, die er für seine Verwirklichung vorsieht – Gewalt und Zwangsarbeit bilden die Basis, auf der sich das Dasein der beglückten Menschen erheben soll (vgl. v. 11551ff.). Nach den Interessen derjenigen zu fragen, deren Glück er zu stiften beabsichtigt, kommt Faust nicht in den Sinn. So erweist sich noch der Traum von einer künftigen harmonischen Gesellschaftsordnung als genuines Produkt des vereinzelt modernen Menschen, der seine aus dem Zerfall traditionaler Autoritäten und Orientierungen hervorgegangene Isolation in einer neuen, nunmehr bewußt gesetzten Bindung aufzuheben trachtet: »Solch ein Gewimmel möcht ich sehn, | Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn« (v. 11579f.). Der Kontrast zwischen angestrebtem Zweck und eingesetzten Mitteln macht jedoch deutlich, daß dem freigesetzten Individuum diese ›Aufhebung‹ seiner selbst zwangsläufig mißlingen muß. Es ist eben immer noch der unumschränkte Gewaltherrscher Faust, der jenes »freye Volk« nach seinem eigenen Wunsch und Willen ins Leben rufen will; von Entsaugung, freiwilliger Selbstbeschränkung und opferbereiter Einfügung in das Kollektiv ist bei ihm bis zum Schluß keine Spur zu entdecken.³⁴ Auf dem

³³ Auch Kaiser (Anm. 5, S. 39) betont, daß Faust »im Gegensatz zur göttlichen Schöpfung allein durch das Wort« für die Verwirklichung seiner Pläne Helfer, Vermittlungen benötigt.

³⁴ Ulrich Gaier konstatiert zu Recht: »Freiheit für das Volk würde Befreiung vom despotischen Joch Fausts und von der Schreckenherrschaft seiner Gewaltigen bedeuten.« Um seine

Weg, der Faust vorschwebt, sind die proklamierten hehren Ideale mit Sicherheit nicht zu verwirklichen.³⁵

Gerade in Fausts abschließenden Versen tritt der erwähnte Widerspruch noch einmal klar zutage, denn hier enthüllt sich sein wahres Ziel als keineswegs gemeinschafts-, sondern rein ich-bezogen. Für Faust ist die Schaffung der ›neuen Welt‹ lediglich Mittel zu einem sehr persönlichen Zweck:

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

(v. 11581ff.)

Der erfüllte Moment ungetrübten Glückes wäre demnach jener, in dem Faust gewiß sein könnte, sich in der »Spur«, die er mit seinem Wirken auf Erden hinterläßt, verewigt zu haben – die unbegrenzte Ausdehnung in der

Vision in die Realität zu überführen, müßte Faust demnach vor allen Dingen »sich selbst und seine schrecklichen Helfer zum Verschwinden bringen« (Johann Wolfgang Goethe, *Faust-Dichtungen*. Bd. 2: Kommentar I, Stuttgart 1999, S. 1032).

³⁵ Gottlieb C.L. Schuchard hat plausibel gemacht, daß Fausts Sterbevision Anspielungen auf den Saint-Simonismus enthält, dessen Lehren Goethe um 1830 aufmerksam studierte (Juli-revolution, Saint-Simonismus und die Faustpartien von 1831, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 60, 1935, S. 240-274 und 362-384). In der Tat kreist auch die saint-simonistische Doktrin um jene paradoxe Idee einer auf autoritären Zwang gegründeten Menschheitsbeglückung, die im Mittelpunkt von Fausts Utopie steht. Gemeinsam ist beiden Konzepten überdies die zentrale Bedeutung einer vervollkommenen Beherrschung der Naturkräfte durch die solchermaßen ›befreite‹ Menschheit. Im saint-simonistischen Gedankengut mag Goethe eine äußerste Zuspitzung jener modernen Hybris erkannt haben, der er in der Faust-Figur des Schlußaktes von *Faust II* Gestalt verlieh. Bei seiner Kritik an den Jüngern Saint-Simons vermerkte er übrigens nicht zuletzt deren Tendenz zur quasi-religiösen Selbstüberhöhung. In einem Brief an Zelter vom 28. Juni 1831 spricht er von der »Sekte« Saint-Simons sowie von der »Religion Simonienne« und spottet: »Die Narren bilden sich ein die Vorsehung verständig spielen zu wollen« (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832, hrsg. v. Edith Zehm u. Sabine Schäfer. Bd. 2: Text 1828-1832. Dokumente. Register, München, Wien 1998 [Münchner Ausgabe, Bd. 20.2], S. 1496). Möglicherweise kannte Goethe auch die 1830 erschienene programmatische Broschüre *De la Religion St. Simonienne*, die mit zahlreichen Bibelanspielungen arbeitet und unter anderem die Bändigung des Meeres durch den gottgleichen Menschen verherrlicht (vgl. das Zitat bei Schuchard, S. 271). Aber weit über den Horizont zeitgeschichtlicher Anspielungen hinaus macht Fausts ironisch gebrochene Vision generell die immanente Widersprüchlichkeit moderner totalitärer Utopien sichtbar, zu deren frühesten der Saint-Simonismus zählt. Bemerkenswerterweise meinten sowohl marxistisch inspirierte Forscher als auch Parteigänger des Nationalsozialismus, Fausts letzte Rede als poetische Vorwegnahme ihrer eigenen Ideale vereinnahmen zu können, ohne die potenzierte Ironisierung dieser Passage zur Kenntnis zu nehmen. Beide Gruppen hatten in gewisser Weise mehr Recht, als ihnen selbst bewußt war.

Zeit ergänzt diejenige im Raum, auf die Fausts Wunsch verwies, »ins Unendliche« blicken zu können. Das Erlangen ›immanenter Unsterblichkeit‹ ist demnach der Fluchtpunkt seiner Bemühungen; die Sehnsucht des modernen Menschen, Endlichkeit und Begrenztheit der eigenen »Erdetage« zu überwinden, erweist sich endgültig als die geheime Triebkraft seines Handelns in der hier betrachteten Szenenfolge. Jene sonderbare Angst, die Faust in *Hochgebirg* artikuliert, als er das Spiel der elementaren Kräfte beschrieb, wäre folglich als Furcht vor einem Dasein zu deuten, das spurlos vergeht, weil es »nichts geleistet« (v. 10217) hat, was von Dauer ist. Gleichfalls in *Hochgebirg* hat Faust den »Ruhm« zugunsten der »That« verworfen (v. 10188). Dieser Haltung bleibt er bis zum Ende treu, denn es ist ja das durch die »That« Geschaffene – der Deich, die »neuste Erde«, das »freye Volk« –, das seine Fortexistenz garantieren soll;³⁶ ob er später noch namentlich als dessen Urheber gerühmt wird, ist für ihn augenscheinlich nicht von Belang. Die tiefgreifende Umgestaltung von Natur und Gesellschaft bietet der anvisierten äonenlangen Dauer der »Spur« eine zuverlässigere Grundlage als der von mancherlei Zufällen abhängige Ruhm.

In die vorgetragene Deutung fügt sich der Umstand, daß Fausts eruptiver Tätigkeitsdrang in den Augenblicken vor seinem Ende, seine Eile (vgl. v. 11501), das »Letzte« und »Höchsterrungene« (v. 11562) nun auch noch zustande zu bringen und damit das bisher Geleistete abzurunden, als unmittelbares Produkt seiner Ahnung des nahenden Todes begriffen werden kann. Von dem Gespräch der vier ›grauen Weiber‹ vor dem Palast hat der Greis kaum mehr als das »düstre Reimwort [...] Tod« verstanden (v. 11401), und die »tiefer tief« hereindringende Dunkelheit beim Eintreten der Erblindung (v. 11499) wirkt ebenfalls wie ein Vorbote des Endes. Um so dringlicher muß es Faust erscheinen, sein Fortleben über den körperlichen Tod hinaus sicherzustellen. So ist sein Tun und Denken letztlich ein einziges Aufbäumen gegen die Tatsache des Sterben-Müssens, die selbst das autonome, selbtherrliche Individuum unerbittlich mit einer Schranke seines Seins konfrontiert. In Fausts letzten Worten feiert sein Narzißmus einen wahnhaften Triumph: Durch die Verewigung der »Spur« seiner Existenz glaubt er sogar dem Tod entgehen zu können, der bekanntlich *die* narzißtische Kränkung schlechthin darstellt.

³⁶ Vgl. dazu Burdach (Anm. 9), S. 24f. Dramatische Ironie waltet auch hier – nicht nur wird Fausts letzte Unternehmung, der große Entwässerungsgraben, nicht durchgeführt werden, es scheint sogar zweifelhaft, ob überhaupt irgendwelche ›Spuren‹ seines Schaffens überdauern. Mephisto ist jedenfalls überzeugt, daß gerade jene Elemente, deren sinnloses Treiben Faust bändigen will, das ganze neue Land schon bald wieder verschlingen werden (vgl. v. 11544ff.).

Jener Narzißmus, auf den Fausts Verhalten hier zurückgeführt wurde und der dessen innere Logik erklärt, gründet, im Gegensatz zu dem etwa von der Freudschen Psychoanalyse beschriebenen Phänomen, nicht im biographischen Entwicklungsgang des Einzelnen. Die narzißtische Disposition des von Faust idealtypisch repräsentierten modernen Individuums ist vielmehr durch spezifische historische Konstellationen und Tendenzen bedingt. Faust setzt sich selbst absolut, weil er sich weder durch Tradition und Herkunft noch gesellschaftlich oder religiös gebunden fühlt und somit ganz auf sein Ich als einzigen Halt zurückgeworfen ist. Daher rühren sein totalitärer Anspruch auf Herrschaft über die Natur wie über andere Menschen und seine Unduldsamkeit gegenüber allem, was seiner ›Willkür‹ nicht unterworfen ist und ihn deshalb unweigerlich an seine eigene Begrenztheit erinnert. Der Versuch, mittels der hinterlassenen Schöpfung auch noch den Tod zu überwinden, ist die äußerste Konsequenz einer solchen Haltung. Philemon und Baucis dagegen, die sich einer göttlichen Macht, einer verehrungswürdigen Tradition sowie gewissen sozialen Verpflichtungen willig unterwerfen, fühlen sich in ihrer begrenzten und statischen Sphäre heimatlich geborgen und aufgehoben. Sie sehen sich keineswegs zum schöpferischen Wirken berufen, während Faust die ihn umgebende Realität nach eigenen Entwürfen umzuformen strebt, mit seinem herrischen Blick vereinnahmt und schließlich gänzlich durch seine narzißtischen Größenphantasien verdrängt. Das Thema des von *Hochgebirg* bis zu Fausts Tod reichenden Szenenkomplexes sind die durch die Figurenkonstellation veranschaulichten Eigenarten und die mit Hilfe der dramatischen Ironie inszenierten Aporien jenes besonderen Weltverhältnisses, das ein aus allen Bindungen entlassenes Individuum aufbaut. So liefert die um das große Landgewinnungsprojekt zentrierte Partie des *Faust II*, der meine Überlegungen galten, eine zugespitzte kritische Diagnose der modernen Individualität im poetischen Modell.

JÜRGEN BROKOFF

DIE UNVEREINBARKEIT VON ERZIEHUNG UND ÄSTHETISCHER ERZIEHUNG

Friedrich Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

Jede Erziehung, die über ihr eigenes Tun reflektiert, und jedes Erziehungsprogramm, das sich Gedanken über seine Anwendung macht, sieht sich vor ein schwerwiegendes Problem gestellt. Immanuel Kant hat dieses Problem in seiner 1803 veröffentlichten Vorlesung *Über Pädagogik* als einer der ersten behandelt.¹ Wie ist in der Erziehung, die den Menschen erst zum Menschen macht,² der Zwang mit der Freiheit des zu erziehenden Menschen zu vereinbaren? Einerseits geschieht die Entwicklung des Menschen zum Menschen »nicht von selbst« (XII, S. 703; AA, S. 447): Sie bedarf daher einer (er-)ziehenden Kraft von außen, die den Menschen den »Zwang« der »Gesetze der Menschheit«³ (XII, S. 698; AA, S. 442) fühlen läßt. Andererseits aber soll die Entwicklung des Menschen von seiner »eigne[n] Bemühung« (XII, S. 697; AA, S. 441), seiner Selbsttätigkeit, ausgehen. Kant schreibt:

¹ Vgl. Immanuel Kant, *Über Pädagogik*, in: ders., Werkausgabe, Band XII, Frankfurt/M. 1977, S. 691-761; Zitatnachweise im folgenden im Text nach der Ausgabe von Weischedel unter Angabe der Band- und Seitenzahl sowie nach Band IX der Akademie-Ausgabe (AA) unter Angabe der Seitenzahl. Kants durchgängige Autorschaft der Vorlesung ist nicht ganz unumstritten, da diese, ein Jahr vor Kants Tod, von seinem Schüler Friedrich Theodor Rink herausgegeben wurde und redaktionelle Eingriffe in den Text der Vorlesung nicht auszuschließen sind. Vgl. dazu Traugott Weisskopf, *Immanuel Kant und die Pädagogik*, Zürich 1970.

² Kant: »Der Mensch kann nur Mensch werden durch Erziehung. Er ist nichts, als was die Erziehung aus ihm macht.« (XII, S. 699; AA, S. 443).

³ Der Begriff Menschheit bezeichnet im 18. Jahrhundert abweichend vom heutigen Sprachgebrauch nicht die (quantitative) Gesamtheit der Menschen, sondern die Art, das Wesen und die Natur des Menschen: das Menschsein im Unterschied zur Tier- und zur Gottheit sowie die Menschwerdung im aufklärerisch-emanzipatorischen Sinne einer Selbstbestimmung. Vgl. Art. Menschheit in Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 6: L-M, Leipzig 1885 (ND München 1999), Sp. 2077-2082; Hans Erich Bödeker, Art. Menschheit, Humanität, Humanismus, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. v. O. Brunner u.a., Bd. 3: H-Me, Stuttgart 1982, S. 1063-1128.

Eines der größten Probleme der Erziehung ist, wie man die Unterwerfung unter den gesetzlichen Zwang mit der Fähigkeit, sich seiner Freiheit zu bedienen, vereinigen könne. Denn Zwang ist nötig! Wie kultiviere ich die Freiheit bei dem Zwange? Ich soll meinen Zögling gewöhnen, einen Zwang seiner Freiheit zu dulden, und soll ihn selbst zugleich anführen, seine Freiheit gut zu gebrauchen. (XII, S. 711; AA, S. 453)

Die Formulierungen »bei dem Zwange« und »zugleich« machen deutlich, daß es sich hier um eine Paradoxie handelt. Kant löst die Paradoxie von Freiheit und Zwang in seiner Theorie der Erziehung zwar nicht auf, aber er versucht, sie in mehrfacher Hinsicht zu entschärfen. Der erzieherische Zwang ist erstens auf das Notwendige und Unvermeidliche einzuschränken. Kant weist in diesem Zusammenhang den Gedanken einer Dressur, Abrichtung und rein mechanischen Unterweisung des Zöglings ausdrücklich von sich. Zweitens ist dem Zögling vor Augen zu führen, daß er seine Zwecke nur gegen den Widerstand und zugleich unter Wahrung der Zwecke der anderen erreichen kann. Der Zwang der Erziehung soll den Zögling spüren lassen, daß der Weg zur Freiheit unbequem und mit Schwierigkeiten verbunden ist, die von ihm überwunden werden müssen. Drittens muß der Erziehende dem Kind »beweisen, daß man ihm einen Zwang auflegt, der es zum Gebrauche seiner eigenen Freiheit führt, daß man es kultiviere, damit es einst frei sein könne« (XII, S. 711; AA, S. 454). Mit dem »Beweisen« und dem ›Vor-Augen-Führen‹ wird die Paradoxie von Freiheit und Zwang keineswegs aufgelöst.⁴ Daran ändert sich auch nichts durch eine nachträgliche Autorisierung des erzieherischen Zwangs durch den freigewordenen Zögling.⁵ Der bestehende Zwang der Erziehung wird aber durch den Vorgang des Beweisens und des ›Vor-Augen-Führens‹ zum Gegenstand einer diskursiven Mitteilung gemacht. Auch wenn weder der Erzieher noch der Zögling den Zwang der Erziehung faktisch aufzuheben vermögen – »Zwang ist nötig!« –, so wird doch durch die diskursive Mit-

⁴ Ein Blick in die pädagogische Forschungsliteratur zeigt, daß sich der erziehungswissenschaftliche Diskurs mit der von Kant thematisierten Paradoxie schwertut. Entweder wird die Radikalität der Paradoxie zu negieren versucht (Luckner) oder der Zwang, der die Paradoxie konstituiert, wird zu einem rechtsphilosophischen Problem verkleinert (Cavallar) oder dieser Zwang wird gar – als das Andere der Erziehung – kurzerhand aus dem Erziehungsgeschehen ausgesondert (Ruhloff). Vgl. Andreas Luckner, Erziehung zur Freiheit. Immanuel Kant und die Pädagogik, in: Pädagogik 55, 2003, S. 72-76; Georg Cavallar, Die Kultivierung von Freiheit trotz Zwang (Kant), in: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik 72, 1996, S. 87-95; Jörg Ruhloff, Wie kultiviere ich die Freiheit bei dem Zwange?, in: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik 51, 1975, S. 2-18.

⁵ Vgl. Luckner, Erziehung zur Freiheit, S. 74.

teilung der Zwang diskutier- und kommentierbar. Er wird aus der Sphäre des blinden und sprachlosen Vollzugs herausgeführt.

Diskussion und Kommentierung, die als ein wechselseitig angelegter Prozeß gedacht werden, bestimmen noch in einem anderen Punkt Kants Pädagogik. Weit entfernt, in Erziehungsfragen einer reinen Theorie das Wort zu reden, plädiert Kant für eine wechselseitige Beeinflussung von Erziehungstheorie und erzieherischer Praxis. Das bedeutet, daß einerseits die erzieherische Praxis auf Prinzipien gegründet sein soll. Diese Prinzipien sind für Kant gleichbedeutend mit der »Idee der Menschheit« (XII, S. 704; AA, S. 447). Andererseits soll die Theorie der Erziehung, die die Idee der Menschheit entwickelt, offen sein für praktische Erziehungsexperimente. Die urteilende Vernunft allein reicht für die Erziehung nicht aus, denn, wie Kant ausführt, lehrt die Erfahrung, »daß sich oft bei unsern Versuchen ganz entgegengesetzte Wirkungen zeigen von denen, die man erwartete« (XII, S. 708; AA, S. 451). Die praktischen Erziehungsversuche, die Kant mit Blick auf das Dessauer Philanthropin ausdrücklich begrüßt, sollen aber, so der entscheidende Zusatz Kants, nicht nur aufgrund der ihnen zugrundeliegenden Prinzipien an die Theorie rückgekoppelt sein. Sie sollen es auch in einem diskursiven Sinne. Kant hebt am Dessauischen Institut positiv hervor, daß die dort arbeitenden Lehrer »unter sich sowohl, als auch mit allen Gelehrten in Deutschland in Verbindung standen« (XII, S. 709; AA, S. 451). Der in der Erziehung wirkende Zwang, der in der Praxis immer in der Gefahr steht, sich auf Kosten der Freiheit zu verselbständigen, wird bei Kant durch den gelehrten Diskurs unter Kontrolle gehalten. Und die Erziehung selbst ist durch die wechselseitige Beeinflussung von Theorie und Praxis stets der Möglichkeit einer Korrektur unterworfen. Durch die Vorstellung einer sich selbst korrigierenden erzieherischen Vernunft wird das Erziehungsgeschehen in Kants Perspektive zu einem wandlungsfähigen und veränderbaren Prozeß, der der stetigen Vervollkommnung bedarf und der deshalb nie zu einem endgültigen Abschluß gelangt. Kants Versuch, die nicht auflösbare Paradoxie von Freiheit und Zwang in dieser Weise zu entschärfen, spielt, wie die folgenden Ausführungen zeigen sollen, für die Beurteilung von Schillers Projekt ästhetischer Erziehung eine wichtige Rolle.

Auf den ersten Blick sind Kants pädagogische Reflexionen und Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, die – als Neufassung der Briefe an den Herzog von Schleswig-Holstein-Augustenburg – erstmals 1795 in der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift *Die Horen* veröffentlicht wurden, sehr unterschiedlich.⁶ Zwei Unterschiede treten dabei be-

⁶ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften, 1. Tl., Weimar

sonders hervor. Zum einen scheint die Bestimmung der Erziehung als »ästhetische« auf eine Einschränkung des Erziehungsbegriffs hinzudeuten. Nicht die ganze Erziehung, sondern nur einen Teilbereich der Erziehung nimmt Schiller in den Blick. Die Tatsache, daß das Wort Erziehung in seinen Briefen äußerst sparsam verwendet wird, von Kunst und Schönheit aber umso mehr die Rede ist, scheint diese Einschränkung zu bestätigen. Zum anderen fällt an den Briefen Schillers eine gewisse Praxisferne auf. Die bei Kant geforderte Verbindung von Theorie und Praxis und die damit verknüpfte Erörterung konkreter Erziehungsfragen, etwa die Frage, bis zu welchem Alter die Erziehung dauern soll, werden von Schiller nicht in Betracht gezogen.

Schiller hätte die Einschätzung, sein Projekt ästhetischer Erziehung sei eingeschränkt und praxisfern, nicht gelten lassen. So bestreitet er in seinen Briefen, daß der Begriff des Ästhetischen den Begriff der Erziehung einschränkt. In einer längeren Anmerkung zum zwanzigsten Brief betont er, daß von den vier Begriffen physisch, logisch, moralisch und ästhetisch, mit deren Hilfe das Verhältnis des Menschen zu den Dingen bestimmt werden kann, der Begriff des Ästhetischen der umfassendste sei. Dieser Begriff bezieht sich nach Schillers Ansicht nicht isoliert auf die Sinnlichkeit, die Erkenntnis oder den Willen des Menschen, sondern auf alle zugleich und damit auf das »Ganze« (Nr. 20, S. 376) des Menschen.⁷ Das Ästhetische vereinigt die verschiedenen menschlichen Kräfte und Vermögen. Das Resultat dieser Vereinigung ist interessanterweise eine mangelnde Bestimmtheit des Menschen. Bestimmtheit deutet bei Schiller stets auf eine Vereinzelung der menschlichen Kräfte und Vermögen hin und schließt eine Ganzheit, eine Totalität, aus. Im ganzen Menschen heben sich dagegen die einzelnen Bestimmtheiten gegenseitig auf.

1962, S. 309-412; Zitatnachweise im folgenden im Text nach dieser Ausgabe unter Angabe der Briefnummer und der Seitenzahl. – Zur mittlerweile sehr umfangreichen Forschungsliteratur, auf die hier nicht im einzelnen eingegangen werden kann, vgl. die einschlägigen Überblicks- und Handbuchartikel: Carsten Zelle, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Mathias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2005, S. 409-445; Rolf-Peter Janz, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 610-626. Hinzuweisen ist ferner auf die Erläuterungen und Kommentare von Klaus L. Berghahn und Rolf-Peter Janz zu der *Horen*-Fassung und den Augustenburger Briefen in der Reclam-Ausgabe (Stuttgart 2000) und im Deutschen Klassiker Verlag (Werke und Briefe, Bd. 8: Theoretische Schriften, Frankfurt/M. 1992, S. 1379-1414), die beide durchgehend zu Rate gezogen wurden.

⁷ Mit der Ausrichtung auf den »ganzen Menschen« bewegt sich Schiller im geistigen Horizont seiner Zeit. Vgl. dazu die Beiträge im Sammelband: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, Stuttgart 1994 (zu Schillers *Briefen*: Carsten Zelle, Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften, ebd., S. 440-468).

Durch Schillers umfassenden Begriff des Ästhetischen wird der Begriff der Erziehung nicht eingeschränkt, sondern erweitert. Die Erziehung »zum Geschmack und zur Schönheit« (Nr. 20, S. 376) ist der »Erziehung zur Gesundheit«, der »Erziehung zur Einsicht« und der »Erziehung zur Sittlichkeit« (ebd.) übergeordnet, weil sie diese in sich vereinigt. Der Mehrwert der ästhetischen Erziehung gegenüber jeder anderen Erziehung besteht darin, daß sie das Ziel hat, das »Ganze unserer sinnlichen und geistigen Kräfte in möglichster Harmonie auszubilden« (ebd.). Der Geltungsanspruch der ästhetischen Erziehung ist also im Vergleich mit Kants Pädagogik nicht geringer. Schillers ästhetische Erziehung läßt sich dabei ebenso wie die Pädagogik Kants von der Idee einer Vervollkommnung des Menschen leiten.

Auch den Vorwurf der Praxisferne würde Schiller nicht gelten lassen. Zwar gesteht er gegenüber seinen Lesern ein, daß er sie auf den »wenig ermunternden Pfad« (Nr. 15, S. 355) der abstrakten Theorie führt. Er macht dieses Eingeständnis aber nur, um daraus ein Argument für die Stärke seines Entwurfs zu gewinnen. Schillers Distanz zur erzieherischen Praxis wie auch zu allen anderen Arten der Praxis, etwa der politischen, ist im Zusammenhang mit der idealistischen Grundlage seines Erziehungsprojekts zu sehen.⁸ Seine Argumentation verläßt den Bereich der Erfahrung, weil diese keine sichere Grundlage für die Erziehung des Menschen ist. Sie ist methodisch keine sichere Grundlage, weil sich aus ihr die Idee des Menschen nicht entwickeln läßt. Vielmehr bildet – umgekehrt – die Idee des Menschen den Maßstab für die Beurteilung der in der Erfahrung vorkommenden Fälle. Schiller betont im siebzehnten Brief, daß widersprechende Erscheinungen denjenigen, der die Idee bzw. den Begriff der Menschheit besitzt, »nicht irre machen« (Nr. 17, S. 364) können. In ähnlicher Weise will auch Kant die Erziehung auf erfahrungsunabhängige Prinzipien gegründet sehen.

Die Erfahrung ist aber auch deshalb keine sichere Grundlage für die Erziehung des Menschen, weil im Bereich der Erfahrung das Physische vorherrscht. Diese Vorherrschaft des Physischen steht der Vervollkommnung des Menschen im Wege. In den ersten neun Briefen, die Schillers umfassende Zeit- und Kulturkritik enthalten, wird gezeigt, daß dem in der Erfahrung stehenden Menschen jederzeit der Rückfall in ein von physischen Kräften determiniertes »Elementarreich« (Nr. 5, S. 319), der Rück-

⁸ Zu Schillers Idealismus vgl. Ernst Cassirer, *Die Methode des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften*, in: Ders., *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Darmstadt 1971, S. 81-111; zuletzt Rüdiger Safranski, *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München Wien 2004; dazu meine Rez.: *Poesie und Leben. Neue Schillerbiographien*, in: *Zeitschrift für Germanistik N. F. 2*, 2005, S. 377-380.

fall in einen Zustand der Wildheit droht. Die Gewaltexzesse der Französischen Revolution dienen Schiller hierfür als abschreckendes Beispiel.⁹ Wenn auf der einen Seite also der Bereich der Erfahrung verlassen werden muß, um die Vorherrschaft des Physischen zu brechen, so ist auf der anderen Seite die vollständige Eliminierung des Physischen strikt zu vermeiden. Eine solche Eliminierung liefe der Natur des Menschen zuwider. Sie würde zu einer Vereinseitigung seiner Kräfte führen. Die moralischen Kräfte, die Schiller den physischen Kräften entgegensetzt, würden im Fall einer Eliminierung der physischen Kräfte die Vorherrschaft des Moralischen bedeuten und eine bloß theoretische Aufklärung des Verstandes bewirken. Das Resultat dieser vereinseitigten Aufklärung wäre Schiller zufolge ein Zustand der Barbarei, in dem das Gefühl und der Charakter des Menschen vollständig verkümmert sind. Als Beispiel führt Schiller die emotionale und charakterliche Verdorbenheit der höfischen Aristokratie an. Die Barbarei steht demnach der angestrebten Vervollkommnung des Menschen ebenso entgegen wie die Wildheit.

Das doppelte Hindernis von Wildheit und Barbarei läßt Schiller nach einem Bereich Ausschau halten, in dem die Vorherrschaft des Physischen wie auch die Vorherrschaft des Moralischen gebrochen ist. Dieser Bereich ist der Bereich der Kunst und der Schönheit. Kunst und Schönheit konstituieren einen Raum, in dem weder die physischen noch die moralischen Kräfte den Menschen beherrschen. Sie beherrschen ihn deshalb nicht – so die in immer neuen Variationen wiederholte Denkfigur Schillers –, weil sie beide zugleich herrschen und sich in ihrer gleichzeitigen Herrschaft gegenseitig aufheben. Schillers Denkfigur macht deutlich, daß die Vorstellung, seine Argumentation verlasse den Bereich der Erfahrung, relativiert werden muß. Einerseits wendet sich die Argumentation von der Erfahrung ab, weil sie nur in der Kunst und Schönheit, wo die Vorherrschaft des Physischen durch das Moralische gebrochen wird, den Menschen geläutert sieht. Andererseits aber verbleibt sie im Bereich der Erfahrung, weil sie nur in der Kunst und Schönheit, wo die Vorherrschaft des Moralischen durch das Physische gebrochen wird, die Sinnlichkeit des Menschen rehabilitiert sieht. Schillers Begriff der ästhetischen Erziehung läuft an dieser Stelle auf den Begriff einer ästhetischen Erfahrung hinaus, die dem Bereich der Erfahrung entzogen und gleichzeitig zugehörig ist.

⁹ Der Bezug zum ›Terror‹ der Französischen Revolution findet sich vor allem in den ersten Briefen. – Vgl. dazu auch Dieter Borchmeyer, *Ästhetische und politische Autonomie: Schillers ›Ästhetische Briefe‹ im Gegenlicht der Französischen Revolution*, in: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1990, S. 277-290.

Darüber hinaus macht die Denkfigur, daß sich im Bereich der Kunst und der Schönheit die entgegengesetzten Kräfte des Menschen aufheben, die innere Motivation von Schillers Unternehmen sichtbar. Mit der Überführung der Erziehung in ästhetische Erziehung soll der »Zwang« (Nr. 14, S. 354), den die physischen Kräfte in der Welt der Erfahrung auf den Menschen ausüben, überwunden werden. Zugleich soll aber auch der »Zwang« (ebd.), den die moralischen Kräfte in Gestalt des Sittengesetzes auf den Menschen ausüben, überwunden werden. Beide Formen des Zwangs sind mit dem eingangs diskutierten Zwang in Kants Erziehungstheorie korrelierbar. Auch dort äußert sich der auf den Menschen einwirkende Zwang in doppelter Weise. Er ist physischer bzw. »mechanischer Zwang« (XII, S. 709; AA, S. 452), da die Entwicklung des Menschen vom Erzieher in Gang gesetzt werden muß, und er ist »moralischer Zwang« (ebd.), da der zu Erziehende dem Zwang der Gesetze der Menschheit unterworfen ist. Schillers Projekt einer ästhetischen Erziehung ist vor diesem Hintergrund nichts Geringeres als der großangelegte Versuch, die der Erziehung zugrundeliegende Paradoxie von Freiheit und Zwang aufzulösen.

Im mittleren Teil der insgesamt 27 Briefe umfassenden Schrift richtet sich Schillers Aufmerksamkeit auf die Entstehung der Freiheit des Menschen. In diesem Rahmen entwickelt Schiller seine berühmten – und zuweilen berüchtigten – Begriffsoppositionen. Zustand und Person, Realität und Formalität, Stofftrieb und Formtrieb, Leben und Gestalt – mit diesen Entgegensetzungen soll einerseits die sinnlich-vernünftige Natur des Menschen erfaßt werden. Darüber hinaus soll mit ihrer Hilfe die Besonderheit erfaßt werden, die den Bereich der Kunst und der Schönheit gegenüber allen anderen Bereichen auszeichnet. Die These Schillers lautet, daß die genannten Oppositionen, hinter denen sich die entgegengesetzten Kräfte des Physischen und Moralischen verbergen, einzig im Bereich der Kunst und der Schönheit in ein Gleichgewicht gebracht werden können. Ja, Schiller geht noch weiter und stellt auch die umgekehrte These auf, daß Kunst und Schönheit überhaupt erst durch dieses Gleichgewicht entstehen.

Auf welche Weise die Ausbalancierung des Entgegengesetzten funktioniert, verdeutlicht ein Blick auf die von Schiller entfaltete Triebökonomie. Schiller unterscheidet bekanntlich den Stofftrieb, der das sinnliche und physische Dasein des Menschen bestimmt, vom Formtrieb, der die geistige und moralische Existenz des Menschen bestimmt. Der berühmte Spieltrieb ist demgegenüber kein eigenständiger Trieb, sondern entsteht aus einer *symmetrisierenden* Bewegung, die den Stoff- und den Formtrieb ins Gleichgewicht bringt. Symmetrie und Gleichgewicht der Triebe bedeuten (>lebendige<) Ruhe, Ebenmaß und harmonische Ordnung im Sinne der klassischen Ästhetik. Sie bedeuten aber auch, daß die Triebe in ihrer kom-

plementären Entgegensetzung zum Verschwinden gebracht werden. Auf den Spieltrieb bezogen heißt das, daß der »doppelte Ernst« (Nr. 15, S. 359), mit dem Stoff- und Formtrieb ihre jeweiligen Einzelinteressen verfolgen, aufgehoben wird. Der Ernst der Wirklichkeit, die das Betätigungsfeld des Stofftriebs ist, wird durch den entgegengesetzten Formtrieb ebenso aufgehoben wie der Ernst der Notwendigkeit, über die der Formtrieb gebietet, durch den entgegengesetzten Stofftrieb:

Mit einem Wort: indem es mit Ideen in Gemeinschaft kommt, verliert alles Wirkliche einen Ernst, weil es *klein* wird, und indem es mit der Empfindung zusammentrifft, legt das Nothwendige den seinigen ab, weil es *leicht* wird. (Nr. 15, S. 357)

Die Leichtigkeit, mit der das Spiel den Ernst aufzuheben versteht, deutet an, daß es hier, wie auch an den anderen Stellen, wo Schiller die geglückte Ausbalancierung des Entgegengesetzten beschreibt, um Schönheit geht.¹⁰ Schönheit ist die Symmetrie von Zustand und Person, von Realität und Formalität, von Stofftrieb und Formtrieb, von Leben und Gestalt. Wenn damit die Frage, wie Schönheit entsteht, zumindest formal beantwortet ist, so schließt sich sofort die Frage an, wo sie denn zu finden ist. Schiller gibt hierauf eine konkrete Antwort: Die Schönheit ist im »wahrhaft schönen Kunstwerk« (Nr. 22, S. 382) und ebenso im Menschen zu finden, der das schöne Kunstwerk genießt. Das schöne Kunstwerk und der das schöne Kunstwerk genießende Mensch sind für Schiller genau die »Fälle«, die »in der Erfahrung vorkommen« (Nr. 14, S. 353) und an denen er die Entstehung des Spieltriebs, der zugleich Schönheitstrieb ist, erläutert.¹¹ Vom Kunstwerk selbst ist in Schillers Briefen vergleichsweise wenig die Rede, dafür aber umso mehr von der Wirkung des Kunstwerks auf den Menschen, der das Kunstwerk genießt.¹²

Durch den Genuß des schönen Kunstwerks wird der Mensch in einen »ästhetischen Zustand« (Nr. 20, S. 375) versetzt. Warum ist dieser ästhetische Zustand für Schiller ein Zustand der Freiheit? Durch das Anschauen des Kunstwerks werden im Menschen die beiden Grundtriebe rege, d.h. in

¹⁰ Zu Schillers Begriff der Schönheit aus Sicht der philosophischen Ästhetik vgl. Dieter Henrich, Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung IX, 1957, S. 527-547.

¹¹ Vgl. dazu auch Wolfdietrich Rasch, Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers, in: Wirkendes Wort 10, 1960, S. 2-13.

¹² Dies unterscheidet Schillers *Briefe* von der Ästhetik Karl Philipp Moritz', aber auch von den eigenen *Kallias*-Briefen, die Schiller an Christian Gottfried Körner gerichtet hat. Moritz' Ästhetik und die Kallias-Briefe sind stärker auf das Kunstwerk und das objektiv Schöne ausgerichtet.

Bewegung gesetzt. Diese beiden Grundtriebe, also der Stoff- und der Formtrieb, befinden sich jedoch nicht im Gleichgewicht, weder beim Menschen, der unter dem Zwang seines physischen Daseins steht, noch beim Menschen, der unter dem Zwang seiner moralischen Existenz steht. Die Wirkung des Schönen besteht nun darin, daß die beiden Grundtriebe im Menschen ins Gleichgewicht kommen, und der Mensch dadurch in Freiheit versetzt wird:

Angespannt aber nenne ich den Menschen sowohl, wenn er sich unter dem Zwange von Empfindungen, als wenn er sich unter dem Zwange von Begriffen befindet. Jede *ausschließende* Herrschaft eines seiner beiden Grundtriebe ist für ihn ein Zustand des Zwanges und der Gewalt; und Freyheit liegt nur in der Zusammenwirkung seiner beyden Naturen. (Nr. 17, S. 365)

Warum aber sind für diese Zusammenwirkung – und damit für die Freiheit selbst – Kunst und Schönheit notwendig, wenn der Mensch doch ein sinnlich-vernünftiges Wesen ist, er also theoretisch immer auf die »Zusammenwirkung seiner beyden Naturen« hinarbeiten kann? Schillers Antwort lautet, daß nur im Bereich der Schönheit und der Kunst es dem Menschen möglich ist, *gleichzeitig* sinnlich und vernünftig zu sein, weil nur hier, im ästhetischen Spiel, seine Sinnlichkeit und seine Vernunft in gewisser Weise aufgehoben sind. Außerhalb des ästhetischen Spiels ist es dem Menschen nur möglich, *nacheinander* sinnlich und vernünftig zu sein. Seine Sinnlichkeit und seine Vernunft können deshalb außerhalb des ästhetischen Spiels auch nicht gemeinsam aufgehoben sein.

Der mit Schönheit und ästhetischem Spiel verbundene Freiheitsbegriff Schillers ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Erstens kann die Freiheit vom Menschen nicht auf direktem Wege angesteuert werden. Wie gesehen, ergibt sie sich aus der spielerischen Entgegensetzung der den Menschen bestimmenden Zwänge. Freiheit entsteht nicht jenseits dieser Zwänge, sondern in einem gesonderten Erfahrungsraum, in dem die auf den Menschen einwirkenden Zwänge ausgeglichen werden.¹³ Daß Schillers Argumentation in dieser Frage im Diesseits verbleibt, verdient festgehalten zu werden. Sein Konzept der aus dem Gleichgewicht entstehenden Freiheit ermöglicht es, eine Aufhebung der Zwänge zu denken, ohne daß diese Zwänge einfach weggedacht werden oder deren Aufhebung auf

¹³ An dieser Stelle bietet sich natürlich der – bisweilen überstrapazierte – Begriff der (ästhetischen) Autonomie auf. Im Hinblick auf Schillers eigenen Sprachgebrauch kommt eher der Begriff der »Immunität« (Nr. 9, S. 333) in Frage, der – mit einem klar räumlichen Bezug – das Freisein von Zwängen im Bereich von Kunst und Schönheit bedeutet.

eine transzendente Ebene verlagert wird. Schiller hat dies auf eindrückliche Weise in einem Bild veranschaulicht:

Die Schalen einer Wage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleiche Gewichte enthalten. (Nr. 20, S. 375)

Zweitens ist die Freiheit aufgrund ihrer Schönheit ästhetisch. Die ästhetische Freiheit ist von der politischen oder moralischen Freiheit deutlich zu unterscheiden. Schiller legt großen Wert auf diese Unterscheidung, legitimiert sie doch sein ganzes Unternehmen, die Erziehung des Menschen über den vermeintlichen Umweg des Ästhetischen zu erreichen. Wenn Schiller am Beginn seiner Schrift behauptet, daß es »die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert« (Nr. 2, S. 312), dann ist klar, daß diese Behauptung einen zweifachen Freiheitsbegriff impliziert: Der »Zustand ästhetischer Freyheit« (Nr. 23, S. 383), in den der Mensch durch den Genuß des schönen Kunstwerks versetzt wird, ist die »nothwendige Bedingung« (Nr. 23, S. 383) für die Erlangung politischer und moralischer Freiheit.

Drittens verbirgt sich in Schillers Begriff der ästhetischen Freiheit eine auf den einzelnen Menschen bezogene Theorie der Kulturentstehung. Die ästhetische Freiheit, die aus dem Gleichgewicht der den Menschen bestimmenden Kräfte und Zwänge hervorgeht, hebt jede Bestimmtheit des Menschen auf. Der Zustand ästhetischer Freiheit ist die Negation jeder Bestimmtheit und ist in dieser Hinsicht mit dem Zustand des Menschen vor aller Bestimmung vergleichbar. Ästhetische Freiheit ist also Bestimmungslosigkeit. Sie ist aber dadurch zugleich Bestimmbarkeit. Die Aufhebung jeder Bestimmtheit setzt im Menschen ein absolutes Vermögen frei. Der ästhetisch freie Mensch ist zur leeren Fläche geworden, auf der er selbst einzutragen vermag, was er will. Man kann an diesem künstlich herbeigeführten Zustand einer *tabula rasa* zwei unterschiedliche Aspekte betonen. Zum einen den Willen des ästhetisch freien Menschen: Der Wille ist durch die Aufhebung jeder Bestimmtheit ohne Einschränkung, das heißt, er ist frei. Zum anderen die künstliche Herbeiführung der leeren Fläche: Es ist die Wirkung der schönen Kunst, daß der Menschen zur leeren Fläche geworden ist. Man wird also sagen können, daß die Kunst selbst die ästhetische Erzieherin des Menschen ist. Sie macht den Menschen bestimmungslos und dadurch zugleich bestimmbar. Es ist die schöne Kunst, die ihn in »ästhetische Stimmung« (Nr. 22, S. 379) versetzt. Der Stimmungsbegriff geht bei Schiller über die alltags- und umgangssprachliche Bedeutung des Wortes weit hinaus. Man muß sich »Stimmung« als ein Wort mit durchgestrichener Vorsilbe vorstellen, um zu erkennen, daß Stimmung Schillers gewichtiger Gegenbegriff zur Bestimmung ist.

Wenn es die schöne Kunst ist, die als ästhetische Erzieherin den Menschen in den Zustand einer *tabula rasa* versetzt, dann könnte dies den Verdacht aufkommen lassen, daß der Zwang der Erziehung von der Kunst selbst ausgeübt wird. Schiller hat diesem Verdacht jede Grundlage genommen. Immer wieder betont er, daß der auf ästhetischem Wege frei gewordene Mensch bloß das Vermögen hat, aus sich das zu machen, was er will. Über den wirklichen Gebrauch seines Vermögens ist damit noch nichts bestimmt. Die Freiheit des vermögenden Menschen ist nichts, auf das eingewirkt werden könnte, und diesem Grundsatz hat sich auch die schöne Kunst zu beugen. Schiller führt aus, daß die schöne Kunst ihr Material zwar gewaltsam behandelt, indem der Stoff durch die Form »vertilgt« (Nr. 22, S. 382) wird. Den Menschen aber, der die schöne Kunst genießt, muß die schöne Kunst unversehrt lassen:

Das Gemüth des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frey und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen, wie aus den Händen des Schöpfers gehen. (Nr. 22, S. 382)

Man darf zusammenfassen: Schiller erreicht in seiner Theorie der ästhetischen Erziehung eine beeindruckende Geschlossenheit. Die auf den Menschen einwirkenden Zwänge sind im gesonderten Erfahrungsraum der schönen Kunst aufgehoben. Die ästhetische Freiheit ist eine Freiheit im vollen Sinne des Begriffs: selbsttätig und absolut vermögend. In Schillers ästhetischer Erziehung ist die Paradoxie von Freiheit und Zwang aufgelöst.

Doch es bleibt noch eine Frage zu klären: Wie gelangt der Mensch in den gesonderten Erfahrungsraum der schönen Kunst? Im Hinblick auf die Freiheit des Menschen kann die Antwort nur lauten: von selbst. Alles andere wäre eine Nötigung des Menschen, eine Verletzung seiner Wahlfreiheit, den Erfahrungsraum der schönen Kunst zu betreten oder nicht zu betreten. Es läßt sich nun zeigen, daß Schiller in seinen Briefen genau diese Wahlfreiheit ausschließt. Damit taucht die Paradoxie von Freiheit und Zwang auf unerwartete Weise wieder auf. Denn der Ausschluß der Wahlfreiheit ist nichts anderes als die Ausübung von Zwang. Die ästhetische Freiheit, die die Voraussetzung für die politische und moralische Freiheit ist, wird mit Unfreiheit erkaufte. Diese Unfreiheit fällt allerdings nicht in den Bereich der schönen Kunst. Sie fällt damit auch nicht in den Bereich der ästhetischen Erziehung, von der bisher stets die Rede war. Mithin kann es nicht die schöne Kunst sein, die in ihrer Erziehung den Zwang ausübt. Es muß noch einen anderen Erzieher geben. Dieser Erzieher agiert außerhalb der schönen Kunst, gewissermaßen im Vorfeld des Ästhetischen. Schiller nennt diesen Erzieher in seinen Briefen nur an einer einzigen Stelle: Es ist der »pädagogische und politische Künstler« (Nr. 4, S. 317). Der

Grund, warum Schiller diesen Erzieher kaum erwähnt, ist zum einen, daß dieser entgegen der von Schiller aufgestellten Forderung, den Menschen zu »schonen« (Nr. 4, S. 317), auf den Menschen Zwang ausübt und sich in dieser Hinsicht von der schönen Kunst unterscheidet. Der zweite Grund ist der, daß dieser Erzieher Schiller selbst ist.

Es ist schon verschiedentlich festgestellt worden, daß Schillers Briefe nicht nur die Erziehung *durch* Kunst, sondern auch die Erziehung *zur* Kunst thematisieren.¹⁴ Die Erziehung *zur* Kunst kann dabei im Anschluß an Schillers eigene Formulierungen – etwa zu Beginn des vierzehnten Briefs – idealistisch und utopisch verstanden werden, dergestalt, daß das Ideal der Schönheit und Freiheit unter den Bedingungen der Erfahrung niemals vollständig erreicht werden kann, der Mensch sich also immer nur auf dem Weg zur Schönheit und Freiheit befindet.¹⁵ Daneben kann Erziehung *zur* Kunst aber auch ganz technisch verstanden werden, als erzwungene Hinwendung des Menschen zur Kunst. Diese technisch verstandene Erziehung zur Kunst, die, wie gesagt, keine ästhetische Erziehung ist, vollzieht sich im Schatten der ästhetischen Erziehung.

Der Zwang, den der pädagogische und politische Künstler auf den Menschen ausübt, ist das Mittel, das die Ingangsetzung der ästhetischen Erziehung garantieren soll. Dieser Zwang drückt sich in einer aufschlußreichen Formulierung aus, die Schiller im 23. Brief an zwei Stellen verwendet. Die Formulierung besagt, daß der Mensch »ästhetisch gemacht« werden muß. Im Wortlaut heißt es an der ersten Stelle:

Es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht. (Nr. 23, S. 383)

Einige Absätze später führt Schiller aus, daß der (zweite) Schritt von der ästhetischen Freiheit zur moralischen und politischen Freiheit »unendlich leichter« (Nr. 23, S. 385) ist als der (erste) Schritt vom physischen Zustand zur ästhetischen Freiheit. Der letztgenannte Schritt, der dem erstgenannten zeitlich vorangeht, macht deshalb einen Eingriff in die Natur des Menschen notwendig:

Um den ästhetischen Menschen zur Einsicht und großen Gesinnungen zu führen, darf man ihm weiter nichts, als wichtige Anlässe geben; um von dem sinnlichen Menschen eben das zu erhalten, muß man erst seine Natur verändern. (Nr. 23, S. 385)

¹⁴ Vgl. etwa die aufschlußreiche Studie von Elizabeth M. Wilkinson u. L. A. Willoughby, Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung, München 1977, S. 92.

¹⁵ Vgl. dazu Klaus L. Berghahn, Ästhetische Reflexion als Utopie des Ästhetischen, in: ders., Schiller. Ansichten eines Idealisten, Frankfurt/M. 1986, S. 125-155.

Der verändernde Eingriff in die Natur des Menschen ist mit der Selbsttätigkeit und Freiheit des Menschen unvereinbar. Durch den Eingriff wird der Mensch zum »Material« (Nr. 4, S. 317) des pädagogischen und politischen Künstlers. Als Material dieses Künstlers bedarf der Mensch ebenso der Formung wie das Material des schönen Künstlers. In beiden Fällen ist die Formung des Materials ein Akt der Gewalt. Der Unterschied zwischen dem pädagogisch-politischen und dem schönen Künstler besteht also nicht in diesem Akt einer gewaltsamen Formung. Er besteht in der Ungleichheit des Materials. Denn das Material des pädagogischen und politischen Künstlers ist im Gegensatz zu dem des schönen Künstlers nicht tot, sondern lebendig. Wenn Schiller im vierten Brief die Forderung aufstellt, daß der pädagogische und politische Künstler den Menschen »zugleich zu seinem Material und zu seiner Aufgabe« (Nr. 4, S. 317) machen soll, dann ist klar, daß diese Forderung aufgrund der postulierten Gleichzeitigkeit unerfüllbar ist: Die gewaltsame Formung des Menschen durch den pädagogischen und politischen Künstler geht der freien Selbstformung des Menschen voraus. Die freie Selbstformung, mit der die »Aufgabe« der ästhetischen Erziehung bezeichnet ist, erfolgt erst im Angesicht der Werke des schönen Künstlers. Die »Aufgabe«, von der Schiller spricht, wird also nur vom schönen Künstler wahrgenommen und erfüllt. Vom pädagogischen und politischen Künstler, der zuvor in die Natur des Menschen verändernd eingreift, wird sie dagegen verfehlt.

Die Erniedrigung des Menschen zum Material, der zumindest von seiten des pädagogischen und politischen Künstlers keine Erhebung des Menschen korrespondiert, hat eine schwerwiegende Asymmetrie zur Folge. Es ist die Asymmetrie von Leben und Form. Aus der Sicht des pädagogischen und politischen Künstlers sind Leben und Form keine entgegengesetzten Begriffe, die sich – wie in der schönen Kunst – durch eine symmetrisierende Bewegung ins Gleichgewicht bringen lassen. Sie sind für ihn entgegengesetzte Begriffe, die den Anfang und das Ende einer linearen Kette bilden:

Wir wissen, daß der Mensch anfängt mit bloßem Leben, um zu endigen mit Form (Nr. 20, S. 374)

Der Anfangspunkt des Menschen, das »bloße Leben«, wird von Schiller als ein Zustand beschrieben, der durch einen »Mangel an Form« (Nr. 22, S. 382) gekennzeichnet ist. Der Mensch, der sich in diesem Zustand befindet, ist konsequenterweise der »Mensch ohne Form« (Nr. 10, S. 337). Festzuhalten ist, daß Schiller in seinen Briefen von Menschen »ohne Form« spricht.¹⁶

¹⁶ Bekanntlich hat der Philosoph Giorgio Agamben das Konzept des »bloßen Lebens« – ein Leben, das von seiner »Form« abgetrennt ist – zum Ausgangspunkt seines kritischen Durch-

Es sind solche Menschen, die einem schönen Kunstwerk verständnislos gegenüberstehen, Menschen, die mit dem ästhetischen Schein nichts anzufangen wissen. Es sind, kurz gesagt, jene Menschen, die »ästhetisch gemacht« werden müssen:

Es gehört also zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen auch schon in seinem bloß physischen Leben der Form zu unterwerfen, und ihn, so weit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch zu machen, weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann. (Nr. 23, S. 385)

Mit der Unterwerfung des Menschen unter die Form ist der erzieherische Zwang des pädagogischen und politischen Künstlers auf den Punkt gebracht. Der Zwang soll sicherstellen, daß die ästhetische Erziehung des Menschen, die vom schönen Kunstwerk und dem selbsttätigen, das Kunstwerk genießenden Menschen ausgeht, tatsächlich stattfindet. Die Anwesenheit dieses Zwanges zeigt, daß die Paradoxie von Freiheit und Zwang auch Schillers Briefe durchzieht. Doch, wie gesehen, gilt es hier zu differenzieren. Nicht die ästhetische Erziehung durch Kunst, sondern die nicht-ästhetische Erziehung zur Kunst ist von der Paradoxie betroffen. Das Auffällige ist dabei nicht, daß die Paradoxie in Schillers Briefen überhaupt vorhanden ist. Auch Kant vermag die Paradoxie nicht aufzulösen. Weil er sie aber nicht auflösen kann, versucht Kant, sie zu entschärfen: Er macht sie zum Gegenstand einer diskursiven Mitteilung und zum Gegenstand gelehrter Kommunikation. Kant holt sie damit gewissermaßen ans Licht der Öffentlichkeit. Das Auffällige an Schillers Briefen ist demgegenüber, daß sie die Paradoxie auflösen und zugleich an dieser Auflösung scheitern. Das Scheitern, d.h. das Wiederauftauchen der Paradoxie, wird dabei vom Glanz der gelungenen Auflösung verdeckt. Es ereignet sich nicht auf der Bühne der schönen Kunst, sondern im nicht ausgeleuchteten Vorfeld des Ästhetischen. Mit einer gewissen Berechtigung wird man deshalb sagen können, daß Schillers Briefe die Paradoxie von Freiheit und Zwang eher noch verschärfen.

gangs durch die europäische Kultur- und Rechtsgeschichte gemacht. Daß in Schillers Briefen einige der entscheidenden Begriffe und Stichworte Agambens vorkommen, belegt die schon länger vermutete These, daß Agambens philosophisch-politisches Projekt primär ästhetisch fundiert ist und zeigt seine »synkretistische« Verfahrensweise. Vgl. zum Verhältnis von Leben und Form Giorgio Agamben, Lebens-Form, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hrsg. v. Joseph Vogl, Frankfurt/M. 1994, S. 251-257. Vgl. dazu auch Eva Geulen, Erziehung als blinder Fleck bei Agamben?, in: Texte zur Kunst 14, 2004, S. 104-113.

Schiller spricht in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* mit zwei Stimmen. Die eine Stimme spricht im Namen des schönen Künstlers. Dessen Kunstwerke bewirken die ästhetische Erziehung des Menschen jenseits der Paradoxie von Freiheit und Zwang. Die andere Stimme ist die des pädagogischen und politischen Künstlers. Dieser will die ästhetische Erziehung erzwingen, weil der Mensch nur auf diesem Weg zur ästhetischen und von dort zur politischen Freiheit gelangt. Häufig wenden sich die beiden Stimmen gegeneinander. Das ist nicht nur dort der Fall, wo der pädagogische und politische Künstler dem schönen Künstler ins Wort fällt und dessen Projekt durch die Wiedereinführung des erzieherischen Zwangs scheitern läßt. Manchmal erhebt sich auch umgekehrt die Stimme des schönen Künstlers gegen die des anderen Künstlers. Das ist immer dort der Fall, wo Schiller auf die eigenständige Wirkungskraft der schönen Kunst vertraut, wo er die kultivierende und die zivilisierende Wirkung der schönen Kunst am Werk sieht, ohne daß dieser Wirkung nachgeholfen werden müßte. Eine solche Wirkungskraft entfaltet sich beispielsweise dort, wo der Mensch – fast nebenbei – die »Freude am Schein, die Neigung zum Putz und zum Spiel« (Nr. 26, S. 399) entwickelt. Das Vertrauen in diese von selbst ablaufende Entwicklung ist jedoch begrenzt. Von dieser Entwicklung gebe es, wie Schiller schreibt, nur »Spuren« (Nr. 27, S. 405), sie zeige nur einen »Schimmer von Freyheit« (Nr. 27, S. 406), und der ästhetische Spieltrieb sei darin »noch kaum zu erkennen« (Nr. 27, S. 407f.). An diesen Formulierungen ist nicht zu überhören, daß die Stimme des pädagogischen und politischen Künstlers alsbald wieder die Oberhand gewinnt – und an die Stelle der ästhetischen Erziehung die Erziehung tritt.

Auf Dauer konnten die beiden Stimmen Schillers wohl nicht nebeneinander und gegeneinander bestehen bleiben. Mit dem Abschluß der Briefe und weiterer theoretischer Abhandlungen verstummt deshalb der pädagogische und politische Künstler Schiller zugunsten des schönen Künstlers Schiller. Das Schließen der »philosophischen Bude«,¹⁷ das Schiller gegenüber Goethe ankündigt, bedeutet auch, daß die in Schillers Briefen aufgelöste und zugleich verschärfte Paradoxie von Freiheit und Zwang zuletzt doch noch entschärft wird. Der schöne Künstler Schiller läßt fortan seine Kunstwerke nur noch für sich selbst sprechen.¹⁸ Ob diese Kunstwerke die

¹⁷ Brief Schillers an Goethe vom 17.12.1795, in: Friedrich Schiller, Werke und Briefe, Bd. 12: Briefe II, 1795-1805, hrsg. v. Norbert Oellers, Frankfurt/M. 2002, S. 110.

¹⁸ So gesehen sind die poetischen Werke, die nach Schillers philosophisch-theoretischer Schaffensphase entstanden sind, das produktive Eingeständnis, das seine philosophisch-theoretischen Bemühungen aus ästhetischer Sicht gescheitert sind. Kritik an Schillers Erziehungsprojekt wird demnach nicht nur, wie Bernd Bräutigam herausgearbeitet hat, von Seiten Goethes geäußert, sondern sie nimmt auch die Gestalt einer Selbstkritik an. Diese Selbstkritik

ästhetische Erziehung des Menschen befördert haben und noch immer befördern, steht dahin. Ästhetische Erziehung darf zwar gedacht, aber nicht ausgesprochen – und noch weniger ausgeführt werden. Sie muß von selbst und, mit einem unscheinbaren Wort Schillers gesprochen, »unvermerkt« (Nr. 27, S. 410) geschehen.

artikuliert sich nun aber nicht mehr theoretisch, sondern poetisch. – Zu Goethes (impliziter) Kritik an Schillers Erziehungsprojekt vgl. Bernd Bräutigam, Die ästhetische Erziehung der deutschen Ausgewanderten, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 96, 1977, S. 508-539.

MARIO ZANUCCHI

DIE »INOKULATION DES UNVERMEIDLICHEN SCHICKSALS«

Schicksal und Tragik in Schillers *Wallenstein*

In vorliegendem Beitrag sollen einige Reflexionen zur Problematik des Tragischen in Schillers *Wallenstein* formuliert werden.¹ Insbesondere soll eine alte Streitfrage der *Wallenstein*-Forschung wieder aufgegriffen und einer neuen Klärung zugeführt werden: es handelt sich dabei um den Stellenwert des Schicksals in der Tragödie. Dieses Problem läßt sich unter die allgemeine Frage nach der doppelten Motivation subsumieren. In der Tragödientheorie ist damit der Umstand gemeint, daß der tragische Fehler nicht nur dem Helden, sondern auch der Wirkung des Schicksals zuzuschreiben ist.² Dieses Problem gilt in der neueren *Wallenstein*-Forschung allgemein als geklärt: eine doppelte Motivation des tragischen Fehlers gibt es im *Wallenstein* nicht, weil das Schicksal nichts anderes als eine subjektive Vorstellung des durch seinen astrologischen Glauben verblendeten Helden darstellt. Darin ist sich die Mehrheit der Forscher einig. Peter-André Alt konstatiert dazu: »Wallensteins Sternenglauben bildet weder den Reflex eines geheimnisvollen Schicksalswissens noch den Vorschein der in der Allianz von Max und Thekla beschworenen Friedenshoffnung. Bestimmende dramaturgische Funktion entfaltet das Sujet vielmehr dort, wo die astrologische Spekulation zur Einschränkung persönlicher Entscheidungs-

¹ Die Werke Schillers werden nach der Nationalausgabe (im folgenden: NA) zitiert: Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. (seit 1961) v. L. Blumenthal u. B. v. Wiese, Weimar 1943ff. (Bd. 8, *Wallenstein*, hrsg. v. Hermann Schneider u. Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949).

² Vorbildcharakter hat dabei die Welt des griechischen Epos, in der der göttliche Wille die menschlichen Handlungen lenkt: vgl. dazu Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1948, insb. S. 38-56: »Immer laufen zwei Handlungen nebeneinander: die eine auf der oberen Bühne unter den Göttern, die andere hier auf Erden, und zwar wird alles, was hier unten geschieht, bestimmt durch das, was die Götter untereinander verhandeln«, S. 44. In der attischen Tragödie tritt dieser totalen göttlichen Determiniertheit menschlichen Handelns das menschliche Bewußtsein der eigenen Entscheidungsfreiheit an die Seite (a.a.O., S. 45). Zur doppelten, göttlich-menschlichen Motivation des tragischen Fehlers in der attischen Tragödie vgl. Arbogast Schmitt, *Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik*, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hrsg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart u. Leipzig 1997, S. 5-49.

freiheit führt, wie es Goethes Rezension mit unübertrefflicher Prägnanz erläutert: ›Wer die Sterne fragt, was er tun soll, ist gewiß nicht klar über das, was zu tun ist‹. Statt über seine künftigen Schritte allein im Licht der strategischen Lage zu entscheiden, unterwirft sich der Herzog den Lehren der Astrologie, denen er Hinweise auf den günstigsten Aktionsmoment zu entnehmen hofft, ohne dabei die gravierende Abhängigkeit zu durchschauen, in die er sich auf diese Weise begibt«. ³ In diesem Sinne argumentierte bereits Klaus F. Gille, dem zufolge Schiller das astrologische Motiv nicht dazu benutzt, die Ereignisse auf eine transzendente Sinndimension zurückzuführen, sondern »jede Sinnggebung des Geschichtslaufes, jedes geschichtliche Telos« in Frage zu stellen. ⁴ Auch John Neubauer teilt diese Analyse: »Das Drama entläßt uns nicht voll moralischer Entrüstung über ein übermächtiges Schicksal, sondern in einem Zustand der Verwirrung über dessen Abwesenheit«. ⁵ Als Symbol dieser »Verwirrung« interpretiert

³ Schiller. Leben – Werk – Zeit, 2 Bde, München 2000, Bd. 1, S. 446.

⁴ Klaus F. Gille, Das astrologische Motiv in Schillers ›Wallenstein‹, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, hrsg. v. Gerd Labrousse, 1, 1972, S. 103-18, hier: S. 107.

⁵ John Neubauer, Die Geschichtsauffassung in Schillers ›Wallenstein‹, in: Geschichtsdrama, hrsg. v. Elfriede Neubuhr, Darmstadt 1980, S. 171-188, hier: S. 175. Vgl. auch: Walter Müller-Seidel, Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers ›Wallenstein‹, in: W. M.-S., Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800, Stuttgart 1983, S. 140-72, bes. S. 156; Hans-Jürgen Schings, Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers Wallenstein, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hrsg. v. Gerhard Buhr u.a., Würzburg 1990, S. 283-307, bes. S. 298; Eckhard Heftrich, Das Schicksal in Schillers Wallenstein, in: Inevitabilis vis factorum, hrsg. v. Roger Bauer, Bern, Frankfurt/M. 1990, S. 113-21; Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. ›Wallenstein‹, in: Schiller. Werk-Interpretationen, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 85-104, insb. S. 100ff. Die bedeutendste Ausnahme ist Dieter Borchmeyer mit seiner Studie Macht und Melancholie: Schillers ›Wallenstein‹, Frankfurt/M. 1988; zweite überarbeitete Auflage: Neckargemünd, Wien 2003. Borchmeyer vertritt die These, daß nicht die astrologischen Schicksalszeichen an sich, sondern ihre Deutung durch Wallenstein illusorisch sei: »Liest man nun aber den Aspekt gegen den Strich der Deutung Wallensteins, erkennt man, daß ihm nicht Jupiter, sondern Mars und Saturn symbolisch zugeordnet sind, so entspricht der Planetenstand wirklich den Tatsachen«, a.a.O., S. 54 (zitiert wird nach der überarbeiteten Auflage). Zu demselben Befund kam bereits Alfons Glück (Schillers Wallenstein, München 1976, S. 71). Die These des Deutungsfehlers steht im Widerspruch zu der von Borchmeyer selbst an mehreren Stellen zitierten, auf Autonomie beruhenden Schicksalskonzeption Schillers, der zufolge das Schicksal ausschließlich selbstverhängt werde (a.a.O., S. 212ff.; S. 306). Daß allerdings dieser Widerspruch weniger in Borchmeyers Studie als in der Sache selbst liegt, in Schillers Intention, das Scheitern des Autonomie-Anspruchs dramatisch so darzustellen, *als ob* ein übernatürliches Schicksal daran beteiligt wäre, versucht folgender Aufsatz im Detail zu zeigen. Borchmeyer selbst betont diese Dimension des ästhetischen *Als-Ob*, das das Schicksal im *Wallenstein* charakterisiert, und relativiert indirekt die eigene These des Deutungsfehlers (a.a.O., S. 299-300).

Neubauer den Schluß der Tragödie, die stumme Geste des Octavio, die einer Frage über den Sinn der Geschichte gleicht, welche unbeantwortet bleibt. Der tragische Fehler Wallensteins, seine ἀμαρτία, ist dann nicht nur seiner ὕβρις zuzuschreiben, die ihn anspornt, sich dem Kaiser entgegenzusetzen.⁶ Dieser Fehler liegt vielmehr im Glauben an das Walten eines astralen Schicksals in einer Geschichte, die Schiller – infolge des Scheiterns der französischen Revolution – als völlig dem Chaos preisgegeben darstellt.⁷ Wallenstein versucht, die Kontingenz der realen Geschichte in ein voraussehbares und von den Sternen nachgezeichnetes Schicksal zu verwandeln, und seine Tragik erwächst aus dem unvermeidbaren Scheitern dieses Bestrebens.

Durch diese im Grunde korrekte Einschätzung des Status des Schicksals im *Wallenstein* ist allerdings in Vergessenheit geraten, daß es Schillers Bestreben war, seinem Geschichtsdrama zugleich eine klassizistische Form zu verleihen.⁸ Dies ist nicht zuletzt von seiner intensiven Lektüre der Poetik des Aristoteles bezeugt, die gerade in die Zeit der Arbeit am *Wallenstein* fällt.⁹ Was Schiller vorschwebte, war eine – von den Zeitgenossen mit Unbehagen quittierte – Synthese von Shakespearescher Geschichtsdramatik¹⁰ und griechischer Tragödienform.¹¹ Dazu war es allerdings notwendig, das

⁶ »Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt, | Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen«, Prolog, v. 117f.

⁷ Zur Wirkung der französischen Revolution im *Wallenstein* vgl.: Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. ›Wallenstein‹, in: a.a.O., insb. S. 85-6, und Harald Steinlagen, Schillers Wallenstein und die französische Revolution, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 109, 1990, S. 77-98. Zu Schillers Stellung zur Revolution: Ulrich Karthaus, Schiller und die französische Revolution, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 33, 1989, S. 210-239.

⁸ Diese klassizistische Intention hatte bereits Hermann Hettner im *Wallenstein*-Kapitel seiner *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert* besonders hervorgehoben: »Dem Dichter war jetzt höchster Gesichtspunkt, die Wallensteinfabel so zu behandeln, daß sie der erschütternden Großheit antiker Tragik so nahe komme als der unvertilgbare Unterschied der Zeiten nur irgend gestatte« (Braunschweig 1869, S. 247). Am Anfang des *Wallenstein*-Projekts standen die Übersetzung der *Äneis*, des *Agamemnon* von Aischylos sowie das Vorhaben, ein episches Gedicht zu verfassen.

⁹ Vgl. den Brief an Körner vom 3. 6. 1797 (NA, Bd. 29, S. 82). Zu Schillers Aristoteles-Lektüre im Zusammenhang mit *Wallenstein* vgl.: Hartmut Reinhardt, Schillers Wallenstein und Aristoteles, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 20, 1976, S. 278-337. Schiller hat die *Poetik* in der auch von Lessing benutzten Ausgabe von Curtius gelesen: Aristoteles *Dichtkunst*, ins Deutsche übersetzt. Mit Anmerkungen und besonderen Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius, Hannover 1753.

¹⁰ Die Parallelen insbesondere zu Shakespeares *Macbeth* hat Dieter Borchmeyer genau eruiert: a.a.O., S.304-310. Nach der Aufführung des *Wallenstein* nahm Schiller sogleich die Bühnenbearbeitung des *Macbeth* in Angriff.

¹¹ Der einzige Beitrag, der diese widersprüchliche Synthese als Problem formuliert, ist der Aufsatz von Helmut Koopmann, Schillers Wallenstein. Antiker Mythos und moderne Ge-

Schicksal, so weit wie möglich, in die Tragödie einzuführen.¹² Bereits die Worte des Prologs, denen zufolge »die größte Hälfte« von Wallensteins »Schuld« »den unglückseligen Gestirnen« zuzuschreiben sei,¹³ wird man zwar nicht auf das astrologische Motiv selbst beziehen dürfen, über welches Schiller sich noch nicht im Klaren war,¹⁴ jedoch wohl auf seine Absicht, im Sinne der *Poetik* des Aristoteles den Helden zu entlasten und das Schicksal für dessen Fall mitverantwortlich zu machen. Gerade die Verdrängung dieser *widersprüchlichen Intention* hat in der Forschung auch zur Verdrängung der sich daraus ergebenden, *widersprüchlichen Doppelfunktion* geführt, die Schiller dem astrologischen Motiv zugeordnet hatte. Schiller stellt nämlich einerseits den Glauben des Helden an das Schicksal

schichte. Zur Begründung der klassischen Tragödie um 1800, in: Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger, hrsg. v. Beda Allemann u. Erwin Koppen, Berlin, New York 1975, S. 263-275. Koopmann hebt gerade die Sonderstellung des *Wallenstein* als Synthese von Geschichtsdrama nach Shakespeares Vorbild und klassizistischer Tragödie hervor – eine Sonderstellung, die auch seine unglücklich verlaufene Rezeption erklärt: »Schillers Drama mißfiel vor allem deswegen, weil es zwei damals fest etablierten Dramenformen, zwei Möglichkeiten der Tragödie nicht oder nur ungenügend entsprach. Zum einen war hier der Abstand zur antiken Tragödie offenbar zu groß. Struktur und Gehalt des *Wallenstein* waren unantisch: dem Helden fehlte es an einem Schicksal, das stärker war als er, da er selbst es war, der seinen Untergang verschuldete. Zum anderen aber war *Wallenstein* auch kein modernes Geschichtsdrama nach Shakespeares Vorbild«, S. 264f.

¹² Schiller beabsichtigt keine äußerliche Nachahmung der Griechen vom Stoff her, sondern versucht, die reine *Form* der griechischen Tragödie für den *Wallenstein* fruchtbar zu machen. Vgl. den Brief an Goethe vom 4.4.1797 (NA, Bd. 29, S. 55). Zu diesem konstruktivistischen Ansatz Schillers vgl. J. Latacz, Schiller und die griechische Tragödie, in: Tragödie. Idee und Transformation, hrsg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart, Leipzig 1997, S. 235-257, bes. S. 243. Eines der herausragenden Formmerkmale der griechischen Tragödie, derer Schiller sich für den *Wallenstein* bedienen wollte, war die antike Schicksalsvorstellung (vgl. dazu auch Hermann Hettner, a.a.O., S. 248). Schillers Absicht, im *Wallenstein* das Schicksal am Werk zu zeigen, liegt die Auffassung der attischen Tragödie als *Schicksalstragödie* vom Typus des Sophokleischen *Oedipus Rex* zugrunde. Vgl.: Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 123-140, bes. S. 132. Für dieses Tragödienverständnis dürfte für Schiller auch die Rezeption des Aufsatzes von Karl Heinrich Gros *Über die Idee der Alten vom Schicksal* eine Rolle gespielt haben, der im achten Stück der *Horen* 1795 erschien (vgl.: Die *Horen*. Eine Monatschrift, hrsg. v. Friedrich Schiller, Nachdruck: Weimar 2000, achtes Stück, S. 75-86, ein Verweis auf Sophokles' *Oedipus Rex* auf S. 76).

¹³ »Denn jedes Äußerste führt *sie* [die Kunst], die alles | Begrenzt und bindet, zur Natur zurück, | Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang | Und wälzt die größte Hälfte seiner Schuld | Den unglückseligen Gestirnen zu«, v. 106ff.

¹⁴ »Diese oft zitierten Worte werden also von der Kunst gesagt, die menschliche Schuld in schicksalhafter Verkettung sieht und darin eine Entlastung findet. Auf keinen Fall haben wir hier ein Programmwort für die Behandlung der Astrologie im Drama; mit ihren Problemen hat Schiller noch Monate später schwer gerungen«, NA, Bd. 8, S. 474.

als dessen tragischen Fehler dar, andererseits versucht er jedoch, dem Schicksal trotzdem eine *scheinbar* objektive Rolle in der Ökonomie des Dramas einzuräumen, um eine tragischere Wirkung zu erzielen.¹⁵ So erhält auch das astrologische Motiv einen neuen Status, der sich am deutlichsten in der Katastrophe zeigt. Hier läßt sich bei einer genauen Betrachtung feststellen, daß Schiller die Perspektive des Dramas umkehrt: der sternengläubige Wallenstein wird zunehmend von Skepsis angesichts des Übernatürlichen befallen. Der Feldherr geht nicht an seinem Aberglauben zugrunde, sondern an seiner Ungläubigkeit angesichts der Sternenzeichen. Wider Erwarten wird Wallensteins Untergang nicht von seinem blinden Glauben an das Schicksal verursacht, sondern von seiner Skepsis angesichts der Schicksalszeichen, die ihm den nahen Untergang ankündigen. In der *Wallenstein*-Forschung ist Dieter Borchmeyer einer der wenigen, die diese tragische Ironie angemessen gewürdigt haben: »Es gibt indessen auch Szenen, in denen der astrologische und der Aberglaube überhaupt anscheinend Recht bekommen. In erster Linie ist hier natürlich an Senis astrologische Hiobsbotschaft kurz vor dem Tode Wallensteins zu denken. [...] Hier scheinen Astrologie und Realität übereinzustimmen. Doch Wallenstein ist aufgrund der zweimaligen Irreführung durch den Planetenstand nunmehr so ›aufgeklärt‹, daß er der Warnung keinen Glauben schenkt. Wurde er zuvor durch den Glauben an die Botschaft der Sterne getäuscht, so wird er es jetzt durch deren Mißachtung«. ¹⁶ Durch diese tragische Ironie gelingt es Schiller, dem Schicksal in der Gestalt der Sterne eine scheinbar objektive Rolle zuzuschreiben und das klassizistische Ziel der doppelten Motivation des tragischen Fehlers zu realisieren, allerdings um den Preis einer auffälligen Inkongruenz zwischen der dramatischen Form und der säkularisierten Geschichtsauffassung, die ansonsten im Drama vertreten wird. Das astrologische Motiv besitzt zwar in einigen Szenen von *Wallensteins Tod* und insbesondere in der Katastrophe einen scheinbar objektiven Status, in den *Piccolomini* und in anderen Szenen von *Wallensteins Tod* verkörpert es jedoch die Ursache für Wallensteins Verblendung. Dieser bislang nicht gebührend untersuchten, widersprüchlichen Doppelfunktion des astrologischen Motivs und damit des Schicksals im *Wallenstein*-Drama gelten die nun folgenden Überlegungen.

¹⁵ Schiller ist überhaupt darum bemüht, den Wallenstein-Stoff, den er als besonders undankbar und prosaisch empfand, durch die dramatische Form zu poetisieren. Gerade weil vom Inhalt nichts zu erwarten ist, muß alles durch eine glückliche *Form* bewerkstelligt werden. So schreibt er an Goethe am 28.11.1796: »Ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt«, NA, Bd. 29, S. 15.

¹⁶ A.a.O., S. 34.

Daß das Vorbild des *Wallenstein* als negative Entscheidungstragödie, als Tragödie des Helden, der auf die Entscheidung verzichtet und zur Ursache der eigenen Katastrophe wird, der *Hamlet* ist, gehört seit den Anfängen der *Wallenstein*-Forschung zur *communis opinio*.¹⁷ *Wallenstein* scheint sich im Kontext der kantischen Deutung des *Hamlet* zu situieren, wie sie von Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* formuliert wurde. Für Schlegel ist *Hamlet* das Paradigma der philosophischen Tragödie, die von der kantischen Dichotomie zwischen praktischer und theoretischer Vernunft, Freiheit und Notwendigkeit geprägt ist.¹⁸ In diesem Sinne scheint auch der *Wallenstein* eine philosophische Tragödie zu sein. Wie *Wallenstein* selbst in seinem großen Monolog in der vierten Szene des ersten Aktes konstatiert, bedeutet die Umsetzung einer Tat den Verlust der Freiheit, die ihr als nur gedachte eigen war.¹⁹

Diese Charakterisierung *Wallensteins* als Idealist, der durch die Tat die eigene Freiheit zu verlieren fürchtet, besitzt allerdings in der Ökonomie des Dramas eine eher marginale Bedeutung. *Wallenstein* erscheint ansonsten immer als Pragmatiker, der von keiner solcher Ängste geplagt ist, sondern willentlich auf seine Freiheit verzichtet und sich der Notwendigkeit des Planetenlaufs anvertraut, um seine Ziele zu erreichen. Darin ist er auch *Hamlet* gegenüber von Grund auf verschieden: sein Zögern ist nicht die Folge des Verlusts des Vertrauens in die Metaphysik, sondern des übermäßigen Vertrauens in sie. Seine Unschlüssigkeit ist weniger ein Verzicht auf die Tat aus prinzipiellen Gründen als ein taktisches Warten auf den Moment, der von den Sternen für die Tat als günstig bestimmt wird. Pragmatismus und Metaphysik sind hier miteinander verwoben, stehen sich jedoch auch gegenüber, denn gerade das Zögern wird die Ursache für *Wallensteins* Ruin darstellen, wie *Illo* selbst feststellt.²⁰ Daß gerade dieser Zweifel angesichts der Tat den Untergang des Helden herbeiführt, erscheint in aller Deutlichkeit in *Wallensteins Tod*, erster Aufzug, zweiter

¹⁷ Vgl. insbesondere Otto Ludwig, *Schillers Wallenstein (1857/58)*, in: Fritz Heuer u. Werner Keller (Hrsg.), *Schillers Wallenstein*, Darmstadt 1977, S. 47. Vgl. auch Hermann Hettner, a.a.O., S. 261.

¹⁸ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]*, hrsg. v. Ernst Behler u. Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1988, S. 81f.

¹⁹ »In meiner Brust war meine Tat noch mein: | Einmal entlassen aus dem sichern Winkel | Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden, | Hinausgegeben in des Lebens Fremde, | Gehört sie jenen tückschen Mächten an, | Die keines Menschen Kunst vertraulich macht«, *Wallensteins Tod* (im folgenden nur: *Tod*), v. 186ff.

²⁰ »O! du wirst auf die Sternenstunde warten, | Bis dir die irdische entflieht! Glaub mir, | In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. | Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit | Ist deine Venus! Der Maleficus, | Der einzige, der dir schadet, ist der *Zweifel*«, *Die Piccolomini* (im folgenden nur: *Piccolomini*), v. 96of.

Auftritt, wo dem günstigen Bescheid der Sterne, auf den Wallenstein wartet, um endlich handeln zu können, die unheilvolle Nachricht der Gefangennahme Sesins entspricht, die das Verhältnis mit dem Kaiser endgültig kompromittiert. Im Unterschied zur attischen Tragödie, in der das Schicksal einen objektiven Status besitzt und sich oft als Motor der dramatischen Handlung erweist, hat im *Wallenstein* das Schicksal den Charakter einer bloß subjektiven Vorstellung des Helden und verhindert dessen Handeln. Der Glaube Wallensteins an die Gestirne repräsentiert ein retardierendes Element,²¹ das die Handlung der anderen Figuren *e contrario* beschleunigt, und die Umstände immer bedrückender macht. Selbst das Agieren, zu dem Wallenstein schließlich gezwungen wird, erweist sich eher als ein Reagieren auf bereits erfolgte Ereignisse und erhält, angesichts der Beschleunigung, die Schiller den Geschehnissen verleiht, erneut eine retardierende Funktion.²²

Wallensteins Vertrauen in das Übernatürliche erweist sich in einem doppelten Sinne als unheilvoll. Zum Verhängnis wird für Wallenstein nicht nur der *Zweifel*, den der Glaube an das Übernatürliche in ihm gegenüber jeder seiner Handlungen erweckt, sondern auch die *Gewißheit*, die er ihm über Octavios Loyalität einflößt. Zu seinem Intimus erhebt Wallenstein jenen, der sich als der Vertrauensmann des Kaisers erweisen wird: gerade

²¹ Schiller an Goethe vom 2.10.1797: »Da der Hauptcharacter eigentlich retardierend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Krise, und dieß wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen«, NA, Bd. 29, S. 141.

²² Schiller an Goethe vom 2.10.1797: »Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang in eine solche Praecipitation und Neigung zu bringen, daß sie in steetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt.«, NA, Bd. 29, S. 141. Die andere relevante Folge von Wallensteins bewußtem Freiheitsverzicht ist die, daß er von Schiller dadurch um die Möglichkeit gebracht wird, selbst eine tragische, zwischen Freiheit und Notwendigkeit zerrissene Gestalt darstellen zu können. Abgesehen von dessen bereits erwähntem Monolog in der vierten Szene des ersten Aktes, in dem Wallenstein das Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit abwägt und in dem er in der Tat als zwischen beiden zerrissen erscheint, entscheidet sich der Pragmatiker Wallenstein dafür, sein eigenes Los dem notwendigen Lauf der Gestirne anzuvertrauen, und diese bewußte Wahl zugunsten der Notwendigkeit schließt einen tragischen Konflikt in ihm aus. Ein solcher Konflikt kann, nach Schillers eigenem Verständnis, nur jemanden betreffen, der zwischen Freiheit und Notwendigkeit gespalten ist (Über die tragische Kunst, NA, Bd. 20, S. 167f.; vgl. auch: Arbogast Schmitt, Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen, in: a.a.O., S. 201ff.). Bei Wallenstein hingegen entfällt diese Spannung seit dem Augenblick, als er selbst diesen Konflikt löst und jede Entscheidung den Sternen freiwillig überläßt. Der tragische Konflikt im Drama betrifft eigentlich nur Max, der zwischen der Pflicht, die ihn an den Kaiser bindet, und dem Gesetz des Herzens, das ihn an Wallenstein und Thekla bindet, gespalten ist. Vgl. Gerhard Fricke, Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1930, S. 3-69, hier S. 28.

diese Verblendung, diese *ἄτη* ist wiederum seinem Glauben an das Übernatürliche zuzuschreiben. Am Vorabend der Schlacht bei Lützen beschwört Wallenstein vor dem Einschlafen das Schicksal, indem er nach einem Zeichen verlangt, das ihm erlauben soll, den treuesten unter allen seinen Männern zu erkennen: jener wird es sein, der ihm am darauffolgenden Morgen als erster mit einem Liebeszeichen entgegen kommen wird.²³ Zufälligerweise ist es gerade Octavio, der ihm am nächsten Morgen vor Augen tritt und erzählt, er hätte von einer Warnung geträumt, woraufhin er Wallenstein empfiehlt, in der Schlacht ein anderes Pferd zu besteigen. Wallenstein nimmt Octavios Ratschlag an und kann im Laufe der Schlacht sein Leben retten, während sein Vetter, der Wallensteins Pferd besteigt, den Tod findet. Wallensteins Fehler besteht allerdings darin, diesen Vorfall als die Bürgschaft für Octavios *ewige* Treue zu betrachten: auf diese Weise verwandelt Wallenstein einen Zufall, der ihm das Leben rettete, in ein trügerisches Schicksalszeichen, weil er sich selbst vor dem Verrat verblendet, den Octavio ersinnen wird. Dieser Verrat ist auf subtile Weise bereits in dem von Wallenstein geforderten »Liebeszeichen« angedeutet, das einen deutlichen Hinweis auf die Passionsgeschichte enthält und Octavio der Figur Judas' annähert.

Fragt man nun nach der symbolischen Bedeutung von Wallensteins Vertrauen in die Sterne, die Träume und allgemein in das Übernatürliche,²⁴ so erscheint es offensichtlich als die Reaktion des Helden auf eine Geschichte, die jede Teleologie verloren hat und als blindes Chaos empfunden wird.²⁵ Durch den Rekurs auf das Übernatürliche beabsichtigt Wallenstein, sich der ihn beängstigenden, sinnlosen Zufälligkeit des geschichtlichen Laufs zu entziehen.²⁶ Er versucht, den Zufall auf ein übergreifendes, sinnvolles Schicksal zurückzuführen, das sich in Träumen und dem Lauf der Sterne manifestiert. Dem skeptischen Illo, der seinen Feldherrn darauf aufmerksam macht, daß die Ereignisse von Lützen lediglich eine Reihe von Zu-

²³ »Doch kommen wird der Tag, wo diese alle | Das Schicksal wieder auseinander streut, | Nur wenige werden treu bei dir verharren. | Den möcht ich wissen, der der Treuste mir | Von allen ist, die dieses Lager einschließt. | Gib mir ein Zeichen, Schicksal! Der solls sein, | Der an dem nächsten Morgen mir zuerst | Entgegen kommt mit einem Liebeszeichen«, Tod, v. 917.

²⁴ Diese unterschiedlichen Arten des Aberglaubens schließen sich nicht aus, sondern erhärten sich gegenseitig. Wallensteins Vertrauen in Octavio, das ihm der Traum suggeriert hat, wird von den Sternen bestätigt. Der Feldherr erklärt seinen Generälen: »ich hab sein Horoskop gestellt, | Wir sind geboren unter gleichen Sternen –«, Piccolomini, v. 888f.

²⁵ Jochen Schmidt, *Freiheit und Notwendigkeit. »Wallenstein«*, in: Schiller. *Werk-Interpretationen*, hrsg. v. Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 85-104, hier S. 91.

²⁶ So konstatiert Wallenstein in Bezug auf die Gefangennahme Sesins: »Ich bin es nicht gewohnt, daß mich der Zufall | Blind waltend, finster herrschend mit sich führe«, Tod, v. 136f.

fällen gewesen sind, erwidert Wallenstein: »Es gibt keinen Zufall; | Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt, | Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen« (Tod, v. 943f.). Jedoch Octavio selbst betont den irrationalen Charakter des Vertrauens, das Wallenstein ihm gegenüber hegt, wenn er rückblickend seine Version der Lützener Ereignisse abgibt: »Als ich ihn | Erweckte, mein Bedenken ihm erzählte, | Sah er mich lange staunend an; drauf fiel er | Mir um den Hals, und zeigte eine Rührung, | Wie jener kleine Dienst sie gar nicht wert war. | Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertrauen | In gleichem Maß, als ihn das meine flieht« (Piccolomini, v. 366ff.). Wenn Wallensteins trügerisches Verlangen nach Sinn und Sicherheit sich in seiner ständiger Beschwörung des Schicksals niederschlägt – eine Beschwörung, die von Schiller als wahnhaft dargestellt wird –, erscheint die reale Geschichte, ihre sinnlose Zufälligkeit und Kontingenz, in der für die Tragödie zentralen Symbolik der *Fortuna*, welche Wallensteins Schicksalsglaube dementiert.²⁷ Wallensteins Versuch, das unsichere Wanken der *Fortuna* in dem berechenbaren Lauf der Gestirne einzufangen, den Zufall in Schicksal umzuwandeln, ist zum Scheitern verurteilt, weil er eine phantastische Flucht vor der sinnlosen Kontingenz der realen Geschichte repräsentiert.

Es versteht sich von selbst, daß Wallensteins Schicksalsauffassung der Schillers diametral entgegengesetzt ist. Ausgehend von Herders Aufsatz *Das eigene Schicksal* (1795), das Schiller selbst als drittes Stück im ersten Band der *Horen* herausgegeben hatte, repräsentiert das Schicksal für den Dichter das *notwendige* Los, das sich jedes Individuum selbst *frei* erschafft.²⁸ Das »eigene Schicksal« ist die notwendige Konsequenz von den eigenen freien Handlungen. Anstatt das *eigene* Schicksal im Sinne Herders hervorzubringen, beschwört Wallenstein *das* Schicksal, in dem Sinne, daß er, auf die Freiheit verzichtend, dem Fatum der antiken Tragödie noch einmal Substanz verleiht, mit dem Unterschied, daß das Fatum nun nichts anderes als eine subjektive Vorstellung des Helden ist.²⁹ Im Unterschied

²⁷ Grundlegend dazu: Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. ›Wallenstein‹, a.a.O., S. 95-99. »Fortuna ist Inbegriff der sinnlos gewordenen Geschichte selbst, und weil Schiller nicht bloß irgendein großes Geschichtsdrama, sondern ein paradigmatisches Drama der Geschichte schuf, machte er Fortuna zum Leitmotiv«, S. 98.

²⁸ Vgl.: Johann Gottfried Herder, Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800, hrsg. v. Hans Dietrich Irscher, Frankfurt/M. 1998, S. 241-256: »Jeder Mensch hat sein eignes Schicksal, weil jeder Mensch seine Art zu sein und zu handeln hat«, S. 241, sowie: »dein Schicksal ist der Nachklang, das Resultat deines Charakters«, a.a.O., S. 244.

²⁹ Wallenstein selbst markiert den subjektiven Charakter des astrologischen Schicksals in der ursprünglichen Fassung der astrologischen Szene: »Nur dem Geiste *in* uns | Gibt sich der Geist von außen zu erkennen. | Wer nicht den Glauben hat, für den bemüht | Sich die Dämonen in verlorenen Wundern, | Und in dem sinnvoll tiefen Buch der Sterne | Liest sein gemeines Aug nur den Kalender«, NA, Bd. 8, S. 468. Wallensteins blindem Glauben an ein *äußeres*

zur antiken Schicksalstragödie von der Art des *Oedipus Rex* wird Wallensteins Fehler nicht mehr vom Schicksal herbeigeführt, sondern vom Glauben in dessen Existenz. Diese ist die offenkundigste Säkularisierung der tragischen Form, die Schiller im *Wallenstein* unternimmt.

Dessen ungeachtet hieße es, Schillers Intention mißzuverstehen, wenn man vergäße, daß Schiller im *Wallenstein*, wie am Anfang bereits angedeutet, eine durchaus *widersprüchliche* Absicht verfolgt und das Ziel vor Augen hat, sein säkularisiertes Geschichtsbild in eine klassizistische Tragödienform zu kleiden. Erst vor dem Hintergrund dieser ambivalenten Absicht wird verständlich, daß Schiller, obwohl er Wallensteins Schicksalsglauben als Verblendung darstellt, trotzdem versucht, im Drama den Eindruck des Schicksalhaften zu erwecken.³⁰

Auf dramatischer Ebene wird das Schicksal von Schiller vor allem durch den objektiven Zwang der Umstände veranschaulicht, in den Wallenstein durch sein Zögern gerät. Indem der Feldherr sich alle Möglichkeiten offen halten will und jede Entscheidung verschiebt, wird er durch den Druck der äußeren Umstände schließlich dazu gezwungen, Verrat am Kaiser zu begehen. Dadurch erweckt Schiller den Anschein eines quasi schicksalhaften Zusammenhangs, der eine Entlastung des Helden im Sinne von Aristoteles zur Folge hat: weniger der Held als die ihn zum Verrat zwingenden Tatsachen tragen die Schuld für seinen Verrat.³¹ Max selbst betont den entscheidenden Anteil der objektiven Konstellation an Wallensteins Verrat, wenn er Octavios Intrige für Wallensteins Schuld verantwortlich macht.³²

Schicksal setzt Schiller Theklas Vertrauen in das *eigene* Schicksal gegenüber, das sich ihr durch die Stimme des Herzens offenbart. Wallensteins Verse: »Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz | In uns ist sein gebietrischer Vollzieher«, Tod, v. 655f. – sind die Umkehrung von Theklas Worten: »Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme«, Piccolomini, v. 1840.

³⁰ Dies erklärt auch die frühe Rezeption des *Wallenstein* als Schicksalsdrama u.a. bei Werner, Solger und Hebbel. Belege bei: Hartmut Reinhardt, Das ›Schicksal‹ als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge, in: *Aurora* 50, 1990, S. 63–86. Die klassizistische Stilisierung im *Wallenstein* wird nicht nur durch die Schicksalsvorstellung, sondern auch durch andere Formelemente erreicht. Unter ihnen besitzt der Status von Gordon als Chor, den bereits Wilhelm Süvern erkannt hatte, eine herausragende Bedeutung. Zu anderen klassischen Topoi vgl. insbesondere: W. S., Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie, Berlin 1800, sowie: Gisela N. Berns, Greek Antiquity in Schiller's Wallenstein, Chapel Hill, London 1985, und: dies., Greek Archetypes in the Poetic Fabric of Schiller's Wallenstein, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 138, 1986, S. 344–349.

³¹ Vgl. den schon zitierten Brief Schillers an Goethe vom 2.10.1797: »Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Krise, und dieß wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen«, NA, Bd. 29, S. 141.

³² »Ihr werdet ihn durch eure Staatskunst noch | Zu einem Schritte treiben – Ja, ihr könntet ihn, | Weil ihr ihn schuldig *wollt*, noch schuldig *machen*«, Piccolomini, v. 2633ff.

Der Eindruck fataler Notwendigkeit wird zudem durch die Struktur des analytischen Dramas erhöht, die *Wallensteins Tod* mit dem Sophokleischen *Oedipus Rex* teilt. Wie im *Oedipus*, in dem die dramatische Handlung nur die Analyse des bereits Geschehenen darstellt, sind die Ereignisse im dritten Teil der *Wallenstein*-Trilogie die reine Analyse der Prämissen, die im zweiten Teil aufgestellt wurden: daher ihre Unabwendbarkeit. Daß Schiller unter den Vorzügen des analytischen Dramas nicht zuletzt die quasi schicksalhafte Unabwendbarkeit rechnete, die dem bereits Geschehenen eignet, belegt auch der Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797: »Ich habe mich dieser Tag viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nehmlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der Tragischen Form ganz widerstrebt, dabey zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht daß etwas *geschehen seyn* möchte, das Gemüth ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte.«³³ Aus dem analytischen Charakter der Handlung in *Wallensteins Tod* erwächst der Eindruck ihrer fatalen Zwangsläufigkeit. Es handelt sich allerdings um eine bloß *handlungsimmanente*, keine transzendente und in eigentlichem Sinne fatale Notwendigkeit.

Dies ist der Grund dafür, daß Schiller in das Drama auch Symbole für ein transzendentes Schicksal einführt, die den innergeschichtlichen Zwang zu einem übernatürlichen Schicksal hypostasieren und somit der Tragödie eine noch ausgeprägtere klassizistische Form verleihen sollen.

Die neben dem astrologischen Motiv bedeutendste mythologische Personifikation des Schicksals im *Wallenstein* ist die Nemesis, mit der Schiller durch die Lektüre von Herders Aufsatz *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild* (1785)³⁴ vertraut wurde. Sie verkörperte in der griechischen Antike die Göttin der strafenden Gerechtigkeit³⁵ und wird im *Wallenstein* sehr oft als göttliches und strafendes Schicksal beschworen. Durch die Einführung des Nemesis-Motivs versucht Schiller den Eindruck zu erwecken, als ob in der

³³ NA, Bd. 29, S. 141.

³⁴ Vgl.: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787, hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt/M. 1994, S. 549-578.

³⁵ Vgl.: Der Neue Pauly, hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Stuttgart 2000, Bd. 8: »Griechische Göttin und Personifikation der Vergeltung«, Sp. 818, sowie: The Oxford Classical Dictionary, edited by Simon Hornblower and Antony Spawforth, Oxford 1996, S. 1034.

Tragödie eine göttliche Gerechtigkeit walte, die für die Vergeltung der Untaten und die Bestrafung der Schuldigen Sorge.

Dieser Schein soll allerdings nicht zu der Annahme verleiten, daß im Drama eine transzendente göttliche Schicksalsmacht tatsächlich am Werk sei. Denn auch die Nemesis erweist sich im *Wallenstein* letztlich als die mythologische Abbildung eines *geschichtsimmanenten* Prinzips: sie bezeichnet die notwendige Vergeltung, die jeden Einzelnen für seine Taten durch die Mitmenschen ereilt, dessen »eigenes Schicksal« als notwendiges Resultat seiner Handlungen. Gerade diese Konzeption der Nemesis im *Wallenstein* wurde entscheidend durch Herder vorbereitet, denn dieser faßte bereits in seinem Aufsatz die Nemesis nicht als transzendentes, sondern als immanentes Prinzip auf.³⁶ In einem Gespräch mit Schiller am Anfang ihrer Bekanntschaft, von dem Schiller an Körner am 8. August 1787 brieflich berichtet, äußerte Herder darüber hinaus die Absicht, die mythologische Nemesis-Konzeption, die er in seinem Aufsatz rekonstruiert hatte, noch entschiedener zu verweltlichen.³⁷ Man kann seinen späteren Aufsatz von 1795, *Das eigene Schicksal*, als Verwirklichung jenes Vorhabens betrachten, denn hier erscheint in der Tat der Begriff des »eigenen Schicksals« als Säkularisat der Nemesis.³⁸ Auf diese Weise stellte Herder die Weichen für Schillers Nemesis-Auffassung. Die Nemesis im *Wallenstein* ist die klassizistische Bezeichnung für die Konzeption des »eigenen Schicksals«. Sie stellt kein heteronomes, sondern ein von den Handelnden selbsterschaffenes Schicksal, keinen transzendenten, sondern einen geschichtsimmanenten Zwang dar. Wie »das eigene Schicksal« drückt sie die aus der Freiheit entstehende Notwendigkeit aus, die objektiven Folgen, die die eigenen freien Handlungen zeitigen. Sie umschreibt die selbstverschuldete Verstrickung jedes Einzelnen, der mit den natürlichen Konsequenzen seiner Handlungen konfrontiert ist. Sie läßt sich als eine Dialektik von Aktion

³⁶ »Ihrem [der Griechen] klaren Auge war es nicht entgangen, daß außer jenen großen Abwechselungen des Schicksals, gegen welche der Mensch, die wahre Ephemere auf Erden, nichts vermag, das Meiste auf *ihm selbst* beruhe, und er also die kleinere Waage seines Schicksals überall mit sich führe«, a.a.O., S. 569.

³⁷ »Ich sprach von seinen Schriften und weil ich noch voll war von seiner Nemesis so führte ich die Unterredung auf diese. Es schien ihn zu überraschen und zu freuen, daß ich ganz in seine Idee hineingegangen war und er gab mir viele Aufschlüsse darüber, sagte mir auch daß er sich diese Nemesis oder Adrastea zu einem großen Werk für die Zukunft erweitern und sie auch durch die physische Welt ausdehnen würde, als das erste allgemeine Gesetz der ganzen Natur, das *Gesetz des Maases*«, NA, Bd. 24, S. 124.

³⁸ Herder verwendet beide Termini als Synonyme: »So bei allen Gemüthscharakteren, Tugenden und Lastern. [...] alle haben und finden *ihr Schicksal*. Früher oder später, nach der Stärke ihrer Kraft von innen, oder nach den Umständen von außen; die *Nemesis* ist da, sie erscheint, sie ereilet«, a.a.O., S. 224.

und Reaktion beschreiben, dem physikalischen Gesetz entsprechend, daß jede Ursache eine Wirkung nach sich zieht. Trotzdem behält die Nemesis, als Schicksalsgöttin, zumindest den Schein des göttlichen Fatums.³⁹ Sie ist somit ein paradigmatisches Beispiel für Schillers angestrebte Synthese von säkularisiertem Geschichtsbild und klassizistischem Formwillen.

Gerade die Rolle der Nemesis im *Wallenstein* hat in der Forschung eine lebhaftete Debatte ausgelöst, die hauptsächlich zwischen Walter Müller-Seidel und Wolfgang Wittkowski geführt wurde.⁴⁰ Müller-Seidel bestreitet, daß im Drama das Walten einer schicksalhaften Nemesis erkennbar sei, da er den *Wallenstein* keineswegs als Schicksalstragödie, sondern – zu Recht – als Tragödie der subjektiven Verblendung betrachtet.⁴¹ Er erinnert auch daran, daß Schiller lange zögerte, bevor er sich dazu entschließen konnte, das astrologische Motiv in das Drama einzuführen, und selbst dann es als ein eher groteskes als tragisches Element betrachtete. So heißt es im Brief an Goethe vom 4. Dezember 1798: »Ich wünschte nun zu wissen [...] ob also die Fratze, die ich gebraucht, einen gewissen tragischen Gehalt hat, und nicht bloß als lächerlich auffällt.«⁴² Daraus schließt Müller-Seidel, daß die Nemesis – verstanden als Symbol eines *transzendenten* Schicksals – keine Rolle in der Ökonomie des Dramas besitzen kann. Wittkowski hingegen gesteht der Nemesis nicht nur eine dramenrelevante Funktion zu, sondern versteht sie als ethische Instanz: sie stelle jene Ordnung wieder her, die Wallenstein selbst, als »irrational-despotischer Revolutionär«, umstürzen wollte.⁴³ Gegen diese ethische Nemesis-Deutung spricht allerdings die Legitimationskrise des Kaisertums, in dessen Dienst sich die providentielle Aktion der Nemesis *de facto* stellen würde.⁴⁴ Auch die Tatsache, daß Figu-

³⁹ So beabsichtigte Schiller, dem Drama für den Erstdruck eine Titelvignette mit ihrer Darstellung als Schicksalsgöttin voranzustellen. Vgl. Schiller an Cotta vom 30.11.1796, 18.1.1797, 30. 10. 1797 sowie Schiller an Goethe vom 1.12.1797.

⁴⁰ Bei Helmut Koopmann (Schiller-Forschung 1970-1980. Ein Bericht, Marbach a. N. 1982, zum *Wallenstein*: S. 95-111) eine Zusammenfassung der Debatte (S. 95-98).

⁴¹ Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers Wallenstein, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 20, 1976, S. 338-386, bes. S. 364f., vgl. auch S. 368. Vgl. auch: Ders., Die Idee des neuen Lebens: eine Betrachtung über Schillers ›Wallenstein‹, in: The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl, edited by P. F. Ganz, Oxford 1971, S. 79-98.

⁴² NA, Bd. 30, S. 9.

⁴³ Wolfgang Wittkowski, Theodizee oder Nemesistragödie? Schillers ›Wallenstein‹ zwischen Hegel und politischer Ethik, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1980, S. 177-237. Vgl. auch: Ders., »Der Übel größtes aber ist die Schuld«. Nemesis und politische Ethik in Schillers Dramen, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 295-304, Diskussion: S. 304-309.

⁴⁴ Diese Legitimationskrise geht u.a. aus dem Dialog zwischen Wallenstein und der Gräfin Terzky im siebenten Auftritt des ersten Aufzugs von *Wallensteins Tod* hervor (v. 619ff.). Zur

ren vom niedrigsten ethischen Rang wie Buttler sich mit der Nemesis identifizieren – »Bis hieher, Friedland, und nicht weiter! sagt | Die Schicksalsgöttin« (Tod, v. 2433f.) – trägt dazu bei, eine ethische Interpretation des Wirkens der Nemesis unplausibel zu machen. Sie verkörpert weniger eine moralische Gesetzmäßigkeit als die rein physikalische – und amoralische – Dialektik von Aktion und Reaktion, die für Schiller die Geschichte beherrscht.

So löst Wallenstein den Treuebund mit dem Kaiser, um sich an ihm wegen seiner Absetzung während des Regensburger Reichstags zu rächen.⁴⁵ Wallenstein hetzt jedoch auch Buttler mit dem Betrug gegen den Kaiser auf und versichert sich auf diese Weise dessen Treue.⁴⁶ Dennoch wird er selbst von der Nemesis eingeholt,⁴⁷ indem er, seinerseits von Buttler betrogen, dessen Rache zum Opfer fällt: in seinem Monolog am Anfang des vierten Aktes des dritten Teils rechtfertigt Buttler seinen Verrat an Wallenstein unter explizitem Verweis auf die Nemesis. Auch Octavio wird der Nemesis zum Opfer fallen, wie es bereits Max vorausgesagt hatte:⁴⁸ Octavio, der durch den Verrat an Wallenstein das natürliche Gesetz der Freundschaft gebrochen hatte, verliert seinen einzigen Sohn. Der Nemesis vermag schließlich nicht einmal Max sich zu entziehen, der mit seinem Selbstmord die eigene Freiheit im Unterschied zu den anderen Figuren durchzusetzen schiene, die in die Kette von Aktion und Reaktion verstrickt sind. Max' Selbstmord ist zugleich ein Racheakt gegenüber seinen Dragonern, die ihn von Thekla getrennt haben und die er nun mit sich in den Tod führen will. Max selbst bedroht sie gerade durch die ausdrückliche Beschwörung der Nemesis.⁴⁹ Auch an Max selbst wird sich schließlich die Nemesis vollziehen: er, der den Tod seiner eigenen Soldaten beschlossen hatte, wird unter

Legitimitätsproblematik im *Wallenstein* vgl.: J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1949*, Bd. I: Von der Aufklärung bis zum Idealismus, 3. verb. Aufl., Heidelberg 2004, S. 453ff.

⁴⁵ »Es ist sein böser Geist und meiner. *Ihn* | Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht, | Und ich erwart es, daß der Rache Stahl | Auch schon für *meine* Brust geschliffen ist. | Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sät, | Erfreuliches zu ernten. Jede Untat | Trägt ihren eignen Rache-Engel schon, | Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen«, Tod, v. 645f.

⁴⁶ »Octavio: Von Eurer Rache hofft' er zu erlangen, | Was Eure wohlbewahrte Treu ihn nimmer | Erwarten ließ, bei ruhiger Besinnung«, Tod, v. 1148-1150.

⁴⁷ »Octavio: Mit leisen Tritten schlich er seinen bösen Weg, | So leis und schlau ist ihm die Rache nachgeschlichen. | Schon steht sie ungesehen, finster hinter ihm«, Piccolomini, v. 2477-2479.

⁴⁸ Piccolomini v. 2636-2646.

⁴⁹ »Ihr reißt mich weg von meinem Glück, wohlan, | Der Rachegöttin weih ich eure Seelen! | Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben, | Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!«, Tod, v. 2424-2427.

den Hufen ihrer Pferde sterben. Statt einer idealistischen Bekräftigung der eigenen *Freiheit* repräsentiert dieser Tod vielmehr nicht nur ein weiteres, sondern das drastischste Beispiel für die *Notwendigkeit*, welcher keine Figur des Dramas zu entkommen vermag.

Neben der Nemesis, die eine bloß innergeschichtliche Dynamik abbildet und als Schicksalsgöttin dennoch zumindest den Anschein eines göttlichen Fatums besitzt, ist es vor allen Dingen das astrologische Motiv, worauf Schiller rekurrierte, um die immanente Notwendigkeit durch den Eindruck einer transzendenten zu verstärken.

Der erste Brief Schillers an Goethe, der die Astrologie zum Thema hat, ist der Brief vom 4. Oktober 1798. Hier erwägt Schiller, das astrologische Motiv in der letzten Szene der *Piccolomini* zu entfalten, die dann die erste Szene von *Wallensteins Tod* bilden und Wallenstein mit Seni im astrologischen Turm zeigen wird.⁵⁰ Obwohl Goethe in seinem Antwortschreiben aus dramentechnischen Gründen Schillers Vorsatz mißbilligt, das astrologische Schicksal durch ein Buchstabenorakel zu veranschaulichen, bestärkt er Schiller in seinem Vorhaben, das Sternenmotiv in der respektiven Szene zu verwenden und regt ihn an, dieses im Drama weiter zu entfalten: der astrologische Aberglaube ruhe auf dem Gefühl eines »ungeheuren Weltganzen« und sei äußerst geeignet, die Vorstellung des Schicksals in jedem Menschen zu erwecken.⁵¹ Schillers Antwortschreiben vom 11. Dezember 1798, das seinen Dank an Goethe für diese Ermunterung zum Ausdruck bringt, verzeichnet zugleich den Wechsel seiner Einstellung angesichts des Sternenmotivs sowie sein Vorhaben, es für den *Wallenstein* weiter fruchtbar zu machen: »Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund, das habe ich bei dieser Gelegenheit aufs neue erfahren. Ihre Bemerkungen sind vollkommen richtig und Ihre Gründe überzeugend. Ich weiß nicht welcher böse Genius über mir gewaltet, daß ich das astrologische Motiv im *Wallenstein* nie recht ernsthaft anfaßen wollte, da doch eigentlich meine Natur die Sachen lieber von der ernsthaften als

⁵⁰ Schiller an Goethe vom 4.12.1798: »Ich wünschte nun zu wissen, ob Sie dafür halten, daß mein Zweck, der dahin geht, dem *Wallenstein* durch das Wunderbare einen augenblicklichen Schwung zu geben, auf dem Weg den ich gewählt habe, wirklich erreicht, und ob also die Fratze, die ich gebraucht, einen gewissen tragischen Gehalt, und nicht bloß als lächerlich auffällt«, NA, Bd. 30, S. 9.

⁵¹ Goethe an Schiller vom 5.12.1798: »Dem ersten Anblick nach scheint mir die Idee sehr wohl gefunden und ich sollte denken, daß man dabey akquiesciren könnte«, NA, Bd. 38.1, S. 12. Vgl. auch Goethe an Schiller vom 8.12.1798: »Der *astrologische Aberglaube* ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. Die Erfahrung spricht, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation u.s.w. haben [...] Diesen und ähnlichen Wahn möchte ich nicht einmal Aberglauben nennen, er liegt unserer Natur so nahe, ist so leidlich und läßlich als irgend ein Glaube«, NA, Bd. 38.1, S. 14.

leichten Seite nimmt. Die Eigenschaften des Stoffes müssen mich anfangs zurückgeschreckt haben. Ich sehe aber jetzt vollkommen ein, daß ich noch etwas bedeutendes für diese Materie thun muß und es wird auch wohl gehen, ob es gleich die Arbeit wieder verlängert«. ⁵²

Das Hauptziel, das Schiller mit dem astrologischen Motiv bislang verfolgt hatte, war es, eine plausible Erklärung für Wallensteins Retardation zu finden. Der Sternenglaube lieferte den Grund für die Verblendung des Helden. Zwar erfüllte das Sternenmotiv schon in den *Piccolomini* an einigen Stellen die Funktion, das Schicksal zu veranschaulichen. Als prominentes Beispiel dafür könnte man Senis Horoskop über Thekla in den *Piccolomini* zitieren, ⁵³ das Theklas eigenes, furchtbares Orakel über den Untergang ihres Hauses flankiert. ⁵⁴ Dennoch bestand die Funktion des Sternenmotivs primär darin, Wallensteins Entschlußunfähigkeit, sein Zaudern zu begründen. ⁵⁵ Seit dem Briefwechsel mit Goethe von Mitte Dezember 1798 eröffnet sich für Schiller die Perspektive, das astrologische Motiv anders zu verwenden. Dies bezeugt bereits die astrologische Szene. Hier betrachtet Wallenstein, wie Jupiter und Venus Mars, den er als »den alten Schadenstifter« bezeichnet, in ihre Mitte schließen: »Jetzt haben sie den alten Feind besiegt« – bemerkt er – »Und bringen ihn am Himmel mir gefangen« (Tod, v. 20f.). Unmittelbar danach jedoch dringt Terzky in den astrologischen Turm ein mit der Nachricht der Gefangennahme Sesins: »Vernahmst du schon? Er ist gefangen« (Tod, v. 40). Nicht die Planetenkonstellation, sondern ihre Deutung durch Wallenstein erweist sich als falsch und wird zum Gegenstand der tragischen Ironie. Die Gefangennahme des Mars bedeutet nicht, daß dieser ihm nun endlich hold sein wird, sondern sie symbolisiert die für Wallenstein ruinöse Gefangennahme des Unterhändlers Sesin und somit das Mislingen seiner Pläne. Zugleich erhält dieser Vorfall dadurch, daß er angeblich in den Lauf der Sterne eingeschrieben ist, den Anschein des Schicksalhaften.

Jedoch nicht nur in der astrologischen Szene, sondern insbesondere in der Katastrophe hat sich Schiller des Schicksals bedient, um Wallensteins Untergang als noch fataler erscheinen zu lassen. Bereits in seinem Brief an

⁵² NA, Bd. 30, S. 10f.

⁵³ *Piccolomini*, v. 1585-1591. Schiller betrachtete gerade das Orakel als eigentümlichen Bestandteil der griechischen Tragödie. Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 2.10.1797 in Bezug auf den *Oedipus Rex*: »Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts andres zu ersetzen ist«, NA, Bd. 29, S. 141f.

⁵⁴ *Piccolomini*, v. 1899-1910.

⁵⁵ Auf die drängenden Illo und Terzky, die Wallenstein dazu auffordern, nicht länger zu zögern und mit dem Hof förmlich zu brechen, sich also auf die *irdische* Stunde zu besinnen, antwortet er: »Da tut es not, die Saatzeit zu erkunden, | Die rechte *Sternenstunde* auszu- lesen, | [...] Drum laßt mir Zeit«, *Piccolomini*, v. 993-998, meine Hervorhebung.

Goethe vom 28. November 1796 hatte Schiller bekanntlich beklagt, daß der Katastrophe noch ein objektiver Grund jenseits der subjektiven Kategorie der Schuld fehle. Das Schicksal hatte für Schiller noch zu wenig Anteil an der Katastrophe.⁵⁶ Freilich hatte dieses Problem durch die an den *Oedipus Rex* orientierte analytische Form, von der der Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 enthusiastisch berichtete, schon zum Teil behoben werden können. Nun ergibt sich für Schiller aber die Gelegenheit, mit Hilfe des astrologischen Motivs das Proton-Pseudos in der Katastrophe endgültig zu lösen.

Schiller verändert somit auf markante Weise die Funktion der Astrologie, die sich von der Ursache für Wallensteins Verblendung zu einer *scheinbar* objektiven schicksalhaften Macht entwickelt, die Wallensteins Untergang besiegelt. Das Ziel, das Schiller mit dieser Veränderung dabei verfolgt, ist, die immanente Notwendigkeit, die dem Geschehen durch die analytische Form zukommt, zu einer transzendenten zu hypostasieren und Wallensteins Untergang einen noch fataleren Charakter zu verleihen. Der durch die analytische Handlung hervorgehobene, *innergeschichtliche* Zwang der Umstände nimmt die Züge eines von der *Transzendenz* verhängten Schicksals an. Durch diesen qualitativen Umschlag sollte der Notwendigkeitscharakter von Wallensteins Tod, der ihm bereits aus der analytischen Handlungsführung zufällt, noch verstärkter in Erscheinung treten. Schillers Absicht war es, den Eindruck zu erzielen, daß in Wallensteins Untergang das Schicksal selbst am Werk sei.

Der neue, objektive Status des astrologischen Motivs setzt jedoch eine entsprechende und entgegengesetzte Wandlung in Wallenstein selbst voraus, um die tragische Peripetie herbeiführen zu können. Wallenstein verliert allmählich sein Vertrauen in die Gestirne. Merkwürdigerweise wurde in der Forschungsliteratur bisher kaum darauf aufmerksam gemacht, daß die Katastrophe im *Wallenstein* nicht dem blinden Sternenglauben des Helden, sondern *de facto* gerade seinem *Unglauben* angesichts der Sternzeichen zu verschulden ist.⁵⁷

⁵⁶ »Auch ist das Proton-Pseudos in der Catastrophe, wodurch sie für eine tragische Entwicklung so ungeschickt ist, noch nicht ganz überwunden. Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zuviel zu seinem Unglück«, NA, Bd. 29, S. 15.

⁵⁷ Diese tragische Ironie wurde bislang nur von Benno von Wiese (Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 673) und Dieter Borchmeyer (a.a.O., S. 34) gebührend hervorgehoben. Glück (a.a.O., S. 159-173) erkennt sie nicht. Ein Übergangsstadium, in dem Wallenstein noch nicht von Skepsis befallen ist, die Sternzeichen jedoch einen objektiven Wert erhalten, bildet zusammen mit der bereits erwähnten astrologischen Szene der dritte Auftritt des vierten Aufzugs. Hier scheitert Wallenstein ebenfalls an der *Deutung* von an sich wahrhaftigen Schicksalszeichen. So ist Wallensteins Interpretation der eigenen Prophezeiung: »Die Hohen

Die erste Ursache für Wallensteins wachsende Skepsis ist Octavios Verrat. Gerade aufgrund seiner tiefen »Widernatürlichkeit« erschüttert dieses Ereignis Wallensteins Glauben an die Existenz einer von den Sternenläufen vorgezeichneten Naturordnung.⁵⁸ Hinzu kommt dann Max' tragischer Tod, der in ihm jegliches restliche Vertrauen in die Sterne erstickt.

Wallensteins innere Wandlung wird in der dritten Szene des fünften Aktes durch das Mißverständnis zwischen ihm und Gräfin Terzky auf subtile Weise markiert. Beim Betrachten des nächtlichen, von vorüberziehenden Wolken bedeckten Himmels bedauert Wallenstein, den Stern nicht zu erblicken, der bislang immer sein Leben beleuchtete und dessen Anblick ihn oft ermunterte. Die Gräfin denkt, daß Wallenstein damit seinen Stern, Jupiter, meint, welcher vorübergehend vom schwarzen Gewitterhimmel bedeckt ist. Erst als Wallenstein hinzufügt, daß sein Stern zu Staub wurde und er ihn nie wieder sehen wird, stellt sich heraus, daß er darunter gar nicht Jupiter, sondern Max versteht. Die Vertauschung von Jupiter und Max hat eine tiefe symbolische Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in der achtzehnten Szene des dritten Aktes Wallenstein ein Naturrecht auf Max geltend machte, das letzteren zwingen sollte, auf Wallensteins *Stern* zu leben und stets dessen Lauf zu folgen.⁵⁹ Durch seinen Tod hat Max in Wallensteins Herzen die Stelle des Gestirns eingenommen, dessen Gefangener er vorher war, und er selbst repräsentiert nun den ein-

werden fallen und die Niedrigen | Erheben sich«, Tod, v. 2606-7, die er gegenüber dem Bürgermeister ausspricht, offensichtlich falsch. Sie ist nicht, wie es Wallenstein tut, auf den Kaiser, sondern auf ihn selbst zu beziehen. Unbewußt prophezeit er den eigenen Untergang und den Aufstieg seiner Feinde – Octavio wird zum Fürsten, Buttler zum Grafen erhoben. Ebenso trügerisch ist seine Deutung des apokalyptischen Zeichens der drei Monde: »Ihr saht doch jüngst | Am Himmel die drei Monde? Bürgermeister: Mit Entsetzen. Wallenstein: Davon sich zwei in blutge Dolchgestalt | Verzogen und verwandelten. Nur einer, | Der mittlere blieb stehn in seiner Klarheit«, Tod, v. 2610-2614. Während Wallenstein dieses furchtbare Himmelszeichen auf das Ende der spanischen Doppelherrschaft bezieht, das dem lutherischen Glauben weichen muß, prophezeit die Verwandlung der zwei Monde »in blutge Dolchgestalt« in Wirklichkeit seinen eigenen Mord.

⁵⁸ Wallenstein: »Die Sterne lügen nicht, *das* aber ist | Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal. | Die Kunst ist redlich, doch dies falsche Herz | Bringt Lug und Trug in den wahrhaftigen Himmel. | Nur auf der Wahrheit ruht die Wahrsagung, | Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket, | Da irret alle Wissenschaft«, Tod, v. 1668-1674.

⁵⁹ »Gehörst | Du dir? Bist du dein eigener Gebieter, | Stehst frei da in der Welt wie ich, daß du | Der Täter deiner Taten könntest sein? | Auf *mich* bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser, | Mir angehören, mir gehorchen, *das* | Ist deine Ehre, dein Naturgesetz. | Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst, | Aus seinem Gleise tritt, sich brennend wirft | Auf eine nächste Welt und sie entzündet, | Du kannst nicht wählen, ob du folgen willst, | Fort reißt er dich in seines Schwunges Kraft, | Samt seinem Ring und allen seinen Monden«, Tod, v. 2179-2191.

zigen wahrhaftigen Stern, der an Wallensteins Himmel leuchtet. Zugleich verabschiedet sich Wallenstein von der Vorstellung eines vom Schicksal gewährten Glücks. Er stellt nun die Freundschaft über das Glück.⁶⁰

Wallensteins Skepsis angesichts des Schicksals macht es möglich, daß sich die Peripetie und die mit ihr verbundene tragische Ironie vollziehen können. Als Wallenstein auf den Lauf der Sterne und die Schicksalszeichen vertraute, um von ihnen den günstigen Augenblick zu erfahren und erfolgreich handeln zu können, wurde er von ihnen getäuscht, weil sie ihn in Wirklichkeit auf unheilvolle Weise von jedem Handeln abhielten. Die Heteronomie, in die er sich begeben hatte, erwies sich als verderblich. Nun aber, da Wallenstein seinen Glauben an das Übernatürliche verloren und seine Autonomie wieder errungen hat, schenkt er den unglücksschwangeren Schicksalszeichen, die ihn vor dem herannahenden Untergang warnen, kein Gehör. Die von Wallenstein mißachteten Vorahnungen der Katastrophe bilden vor allem die Verdunkelung des Jupiter, die Träume der Gräfin Terzky, das Zerschneiden der Kette, die Wallenstein als erste Gunst des Kaisers empfing, und schließlich die unheilsschwangeren Zeichen, die Seni am Himmel erblickt.

Wie bereits gesagt betrachtet Wallenstein in der Nacht seiner Ermordung aus dem Fenster seines Zimmers den bewölkten und vom Wind durchzogenen Himmel. Jupiter vermag Wallenstein nicht zu erblicken, er ist von schwarzen Gewitterwolken verhüllt. Aus diesem Unglückszeichen zieht Wallenstein dennoch keine Konsequenz im Hinblick auf die bevorstehenden Ereignisse. Die Erinnerung an Max als den neuen Stern an seinem Himmel hat in ihm den Glauben an seinen alten Stern völlig unterdrückt.

In derselben Nacht will Gräfin Terzky Wallenstein aufgrund unheilvoller Träume nicht verlassen.⁶¹ Der letzte Traum, von dem sie Wallenstein erzählt, sagt ihr den eigenen Tod und den ihres Schwagers voraus.⁶² Wallenstein bagatellisiert jedoch sogar das unheilvollste Omen, die blutrote Decke, die sich im Traum über beide legt: »Das ist der rote Teppich meines

⁶⁰ »Denn über alles Glück geht doch der Freund, | Ders fühlend erst erschafft, ders teilend mehrt«, Tod v. 3454f.

⁶¹ »Gräfin: O mir wird heut so schwer von dir zu gehn, | Und bange Furcht bewegt mich. Wallenstein: Furcht! Wovor? | Gräfin: Du möchtest schnell wegreisen diese Nacht, | Und beim Erwachen fänden wir dich nimmer. | Wallenstein: Einbildungen! Gräfin: O meine Seele wird | Schon lang von trüben Ahnungen geängstigt, | Und wenn ich wachend sie bekämpft, sie fallen | Mein banges Herz in düstern Träumen an«, Tod, v. 3463-3470.

⁶² »Gräfin: Und ein andermal, | Als ich dir eilend nachging, liefst du vor mir | Durch einen langen Gang, durch weite Säle, | Es wollte gar nicht enden – Türen schlugen | Zusammen, krachend – keuchend folgt ich, konnte | Dich nicht erreichen – plötzlich fühlt ich mich | Von hinten angefaßt mit kalter Hand, | Du warst, und küßtest mich, und über uns | Schien eine rote Decke sich zu legen –«, Tod, 3501-3509.

Zimmers« (Tod, v. 3510). Wallensteins Gleichsetzung der blutroten Decke des Traums mit seinem roten Teppich ist richtig, aber nicht in diesem skeptischen, sondern in einem von ihm ungeahnten Sinne: in der elften Szene des letzten Aktes wird seine Leiche in diesem roten Teppich weggetragen.⁶³

Wallensteins Skepsis wird noch evident, wenn sie mit dem blinden Vertrauen in die Träume verglichen wird, das Wallenstein in der Vergangenheit gezeigt hatte. Gemeint ist hier an erster Stelle der Traum, den Wallenstein Jahre zuvor geträumt hatte und dem er blindlings glaubte, da er ihm das Leben rettete. Es überrascht die Spiegelbildlichkeit beider Träume – des rettenden Traums Wallensteins und des unheilvollen Traums der Gräfin. Am Vorabend der Schlacht zu Lützen träumt Wallenstein, im Verlauf des Gefechts von seinem Pferd zu Boden zu stürzen und von den Pferden seiner Reiter niedergetreten zu werden. Dem Gestürzten erscheint jedoch der rettende Arm des Octavio.⁶⁴ Auch die Gräfin träumt vom eigenen Tode, aber dem rettenden Arm des Octavio entspricht nun die kalte Hand des schon toten Wallenstein, der die Schwägerin ergreift, um sie mit sich in den Tod zu ziehen. Angesichts beider Träume legt Wallenstein ein entgegengesetztes Verhalten an den Tag: dem ersten Traum hatte er als Schicksalszeichen blindlings vertraut, während er nun den warnenden Träumen der Schwägerin keinen Glauben mehr schenkt. Jedoch hat sich nicht nur Wallensteins Einstellung zu den Träumen, sondern – parallel dazu – auch der objektive Status der Träume selbst als Orakel verwandelt, um die tragische Ironie möglich zu machen. So bemüht Schiller sich darum, die Erfüllung des ersten Traums als bloß zufällig zu charakterisieren⁶⁵ und betont dies auch dadurch, daß er Wallensteins falsches Vertrauen in Octavio gerade auf diesem Traum beruhen läßt. Den zweiten Traum stellt er hingegen als wahrhaftiges Orakel dar, das tatsächlich Wallensteins Ende ankündigt.

Ein anderes Unglückszeichen, das der skeptisch gewordene Wallenstein ebenfalls erkennt, ist das Zerbrechen der ihm vom Kaiser geschenkten goldenen Kette.⁶⁶ Wallenstein deutet dies als Zeichen dafür, daß die Kette

⁶³ Vgl. die Regieanweisung zum elften Auftritt des fünften Aufzugs: »Wallensteins Leichnam wird in einem roten Teppich hinten über die Szene getragen«, NA, Bd. 8, S. 350.

⁶⁴ »Und mitten in die Schlacht ward ich geführt | Im Geist. Groß war der Drang. Mir tötete | Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir | Hinweg, gleichgültig, setzten Roß und Reiter, | Und keuchend lag ich, wie ein Sterbender, | Zertreten unter ihrer Hufe Schlag. | Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm, | Es war Octavios – und schnell erwach ich«, Tod, v. 926-933.

⁶⁵ Illo erhält die Aufgabe, den Kontingenz-Charakter der Lützener Ereignisse zu markieren: »Das war ein Zufall«, Tod, v. 943.

⁶⁶ »Wallenstein: [...] Gib acht! Was fällt da? | Kammerdiener: Die goldne Kette ist entzwei gesprungen«, Tod, v. 3529-3530.

ihre Wirkung als glücksbringender Talisman erschöpft hat.⁶⁷ Er bezeichnet sein Tragen der Kette abschätzig als »Aberglaube« und sein Vertrauen in die übernatürliche Macht des Talismans als bloß subjektiven Glauben.⁶⁸ Seine Skepsis macht ihn blind gegenüber dem Umstand, daß das Zerschneiden der Glückskette nicht ihr Versagen als Talisman bedeutet, sondern den fatalen Ausdruck für das Ende seines Glücks repräsentiert.

Das letzte schicksalhafte Vorzeichen, das Wallensteins Skepsis verharmlost, sind die ungünstigen Himmelszeichen, von denen die überstürzte Ankunft des Astrologen kündigt. Der Planetenstand, den Seni am Himmel erblickt hat, verkündet, daß Wallenstein Unheil durch falsche Freunde droht.⁶⁹ Dieses Orakel ist zutreffend, denn Buttler, den Wallenstein für einen Freund hält, plant, ihn zu ermorden. Der Astrologe aber deutet das Orakel der Sterne anders: er bezieht es auf die Schweden und fleht Wallenstein an, die schwedischen Verbündeten zu verlassen.⁷⁰ Wallenstein, der nun rational argumentiert, kann seinen Prophezeiungen keinen Glauben schenken, da er mit den Schweden ein Bündnis geschlossen hat. Senis Warnung, zu den Kaiserlichen zurückzukehren und das Schloß vor den Schweden zu verschließen, erscheint ihm nur als Folge der konfessionsbedingten und dadurch irrationalen Abneigung des katholischen Astrologen gegenüber den Protestanten.⁷¹ Er ahnt nicht, daß Buttler vorhat, ihn zu töten, falls die Schweden in Eger ankämen. Die durch Seni beobachtete Sternenkongstellation erweist sich noch einmal als zutreffend: die Ankunft der schwedischen Armee, die für Wallenstein die Rettung hätte darstellen sollen, bedeutet in Wirklichkeit seinen Untergang. Wie Ödipus führt auch Wallenstein sein Verderben herbei gerade im Versuch, es von sich abzuwenden.

Die Wahrhaftigkeit, die die Himmelszeichen charakterisiert, wird auch von Gordon hervorgehoben, die sie sogar als Zeichen der Vorsehung auffaßt.⁷² Diese Identifikation der Sterne mit der Vorsehung überrascht um so

⁶⁷ Vgl.: »dieses Bannes Kraft ist aus«, Tod, v. 3541.

⁶⁸ »Das war des Kaisers *erste* Gunst. Er hing sie | Als Erzherzog mir um, im Krieg von Friaul, | Und aus Gewohnheit trug ich sie bis heut. | – Aus Aberglauben, wenn Ihr wollt. Sie sollte | Ein Talisman mir sein, solange ich sie | An meinem Halse glaubig würde tragen«, Tod, v. 3532.

⁶⁹ »O glaube nicht, daß leere Furcht mich täusche. | Komm, lies es selbst in dem Planetenstand, | Daß Unglück dir von falschen Freunden droht«, Tod, v. 3608-3610.

⁷⁰ »Erwarte nicht die Ankunft dieser Schweden! | Von falschen Freunden droht dir nahes Unheil, | Die Zeichen stehen grausenhaft, nah, nahe | Umgeben dich die Netze des Verderbens«, Tod, v. 3603-3606.

⁷¹ »Dies schwedsche Bündnis hat | Dir nie gefallen wollen«, Tod, v. 3621f.

⁷² »Mein Fürst! Wenns doch kein leeres Furchtbild wäre, | Wenn Gottes Vorsehung sich dieses Mundes | Zu ihrer Rettung wunderbar bediente!«, Tod, v. 3627-3629.

mehr, als in den *Piccolomini* Wallensteins Astrologie eindeutig im heidnischen Sinne konnotiert wird.⁷³ Gerade Gordons zunächst befremdende Identifizierung der Sterne mit der Vorsehung erlaubt andererseits einzusehen, daß die angeblichen Schicksalszeichen, die zu Wallenstein dringen, in Wahrheit einen letzten Appell an seine *Freiheit* repräsentieren. Es ist wiederum Wallenstein selbst, der, diesmal im Glauben, frei zu handeln, *de facto* auf die eigene Freiheit verzichtet und aufgrund seiner Skepsis gegenüber dem Schicksal das Schicksal erfüllt.

Die doppelte Motivation des tragischen Fehlers ist jedoch nicht nur insofern scheinbar, als Schiller auf diese Weise das Schicksal noch einmal subjektiviert, sondern auch aus einem weiteren Grund. Nachdem Wallenstein tot ist und der Eindruck erweckt wurde, daß das Schicksal daran beteiligt sei, wird dieses als eine theatralische Maschinerie von der Bühne geräumt, und der *Zufall* offenbart sich als der eigentliche Grund für Wallensteins Untergang. Unmittelbar nach dem Mord erkennt man, daß der Trompetenschall in der Ferne, den die von Buttler besoldeten Mörder irrtümlich als Zeichen für die Ankunft der Schweden gedeutet hatten, hingegen das Herannahen der kaiserlichen Armee ankündigte: »Gordon (*eilfertig, atemlos hereinstürzend*): Es ist ein Irrtum – es sind nicht die Schweden. | Ihr sollt nicht weiter gehen – Buttler – Gott!« (Tod, v. 3745f.). Die Ursache für Wallensteins Mord liegt in einem Mißverständnis. Dieser Einbruch des Zufalls macht den artifiziellen Charakter des Schicksals im Drama noch offensichtlicher. Nicht das Schicksal, sondern *Fortuna* behält das letzte Wort.

Die reale Absenz des Schicksals in Wallensteins tragischem Ende rechtfertigt auch die Abwesenheit jener dramatischen Kategorie, die für Aristoteles zusammen mit der *περιπέτεια* und dem *πάθος* den dritten Bestandteil der tragischen Form ausmacht: die *ἀναγνώρισις*. Im Unterschied zum Ödipus fehlt Wallenstein völlig die Einsicht in den Sinn seines Untergangs. Daß seine Ermordung hinter der Bühne geschieht, daß man nur noch »dumpfe Stimmen« und Waffengeräusche vernimmt, die dann plötzlich einer »tiefen Stille« weichen – dies alles symbolisiert auf furchtbare Weise, daß Wallensteins Ende keinen höheren Sinn besitzt.⁷⁴ Gerade dieses aber

⁷³ Die Identität zwischen den Sternen und dem heidnischen Fatum wird in der vierten Szene des dritten Aktes der *Piccolomini* unmißverständlich bezeugt. Hier erzählt Thekla, daß die Gestirne, die die Namen der alten heidnischen Gottheiten tragen, im astrologischen Saal als königliche Gestalten abgebildet sind, die das »Geschick« führen (*Piccolomini*, v. 1598-1605).

⁷⁴ Die Regieanweisung lautet: »Man hört in der Ferne zwei Türen nach einander stürzen – Dumpfe Stimmen – Waffengeröse – dann plötzlich tiefe Stille«, NA Bd. 8, S. 347.

bemängelte auch Hegel: »Der unmittelbare Eindruck nach der Lesung Wallensteins«, schreibt er, »ist trauriges Verstummen über den Fall eines mächtigen Menschen, unter einem schweigenden und tauben Schicksal. Wenn das Stück endigt, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee«.75 Wallenstein kann zu keiner Einsicht in den Sinn des eigenen Endes gelangen, weil dieses Ende von Schiller als sinnlos dargestellt wird mitsamt jedes Versuchs des Helden, die Geschichte auf eine Teleologie zurückführen zu wollen.

Anders wird der Tod der Gräfin Terzky dargestellt, die sich über die blinde Notwendigkeit der Geschichte erhebt, weil sie willentlich den eigenen Tod wählt. Auf diese Weise gelingt es ihr, die Notwendigkeit in Freiheit, das Tragische in das Erhabene umschlagen zu lassen. Schiller verfolgt diese Überwindung des Tragischen im Erhabenen allerdings vor allem auf der Rezeptionsebene und betrachtet dabei die aristotelische *κάθαρσις* als ein bloßes Mittel, um im Zuschauer das Bewußtsein der eigenen Freiheit zu wecken.⁷⁶ Auch die düstere Schicksalsvorstellung, die Schiller im Drama beschwört, erfüllt den Zweck, beim Publikum das Gefühl des Erhabenen zu erwecken. Durch die Konzeption der notwendigen Überwindung des Tragischen durch das Erhabene im Zuschauer wird es Schiller möglich, sein anfängliches Unbehagen angesichts der griechischen Tragödie und der antiken Schicksalsvorstellung zu überwinden – ein Unbehagen, das schon in der Schrift *Über die tragische Kunst* (1792) Ausdruck fand.⁷⁷ Die Lösung des Knotens liegt in der Konzeption des Erhabenen, die es Schiller erlaubt, die antike Notwendigkeit in den Dienst der Freiheit der Modernen zu stellen. In dieser idealistischen Funktionalisierung der *κάθαρσις* als bloßes Mittel zum Zweck der Erweckung des Freiheitsbewußtseins liegt freilich auch der Hauptunterschied zwischen Schillers Tragödienauffassung und

⁷⁵ Über Wallenstein (1800), zitiert nach: Schillers Wallenstein, a.a.O., S. 15.

⁷⁶ Vgl. Arbogast Schmitt, Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen, in: Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, hrsg. v. Bernhard Zimmermann, Stuttgart 1992, insb. S. 196-201. Zu Schillers wirkungsästhetischer Konzeption des Erhabenen mit Bezug auf Wallenstein vgl.: Hartmut Reinhardt, Die Wege der Freiheit. Schillers Wallenstein-Trilogie und die Idee des Erhabenen, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 252-72. Vgl. auch: Klaus L. Berghahn, »Das Pathetischerhabene«. Schillers Dramentheorie, in: Deutsche Dramentheorien, hrsg. v. Reinhold Grimm, Frankfurt/M. 1971, Bd. 1, S. 214-244.

⁷⁷ Dort hieß es über die attische Tragödie: »... so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freye sich selbst bestimmende Wesen. Dieß ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der Griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird, und für unsre Vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt«, NA, Bd. 20, S. 157.

der attischen Tragödie. Im Brief an Wilhelm Süvern vom 26. Juli 1800 erklärt Schiller gerade die Erhabenheit der modernen Tragödie zur klaren Demarkationslinie zwischen dem *Wallenstein* und der antiken Tragödie.⁷⁸ Nicht nur die antike – sinnerfüllte – Schicksalsvorstellung, sondern auch Wallensteins »schweigendes und taubes Schicksal« ist vor diesem Hintergrund nicht gänzlich sinnlos, sondern bezieht seinen höheren Sinn aus dem wirkungsästhetischen Ziel, im Zuschauer das Gefühl der eigenen Freiheit zu wecken. Zu diesem Zweck soll das Schicksal – wie es in der Schrift *Über das Erhabene* heißt – in die Tragödie »inokuliert«, eingepflegt werden.⁷⁹

Diese »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«, die für Schiller auf rezeptionsästhetischer Ebene eindeutig die Aufgabe erhält, »die starke Seite des Menschen« herauszufordern,⁸⁰ bekleidet hingegen werkimmanent, wie bereits ausgeführt, eine widersprüchliche Funktion. In der Ökonomie des *Wallenstein* repräsentiert das astrologische Schicksal zunächst die Ursache für Wallensteins Verblendung. Es erhält somit in erster Linie eine profunde *antiklassizistische* Bedeutung, denn es verkörpert eine archaische Geschichtsauffassung, die nicht nur der Vergangenheit angehört, sondern gerade aufgrund ihres Anachronismus für Wallenstein fatal wird. In diesem Sinne ist die *Wallenstein*-Trilogie nicht nur keine klassizistische Tragödie, wie Wilhelm Süvern zu Recht Schiller vorwarf, sondern untergräbt die klassizistische Poetik der *imitatio*. Nichtsdestoweniger verzichtet Schiller keineswegs darauf, das astrologische Motiv insbesondere in der Katastrophe geschickt in ein neues Licht zu rücken, um durch die Beschwörung des Schicksals der Tragödie eine klassizistische Färbung zu verleihen. Indem Wallenstein die Existenz des Schicksals verneint, erfüllt er es – eine tragische Ironie, die jene des *Oedipus Rex* sogar überbietet, den Schiller während der Zeit der Verfassung seines Dramas genau studierte.⁸¹

Diese Inkongruenz, der zufolge die archaische Schicksalsvorstellung, die Ursache von Wallensteins Verblendung, sich am Ende als scheinbar substantiell erweist, bildet eine unleugbare Spannung in der Struktur der Tragödie – eine Spannung, die bereits Helmut Koopmann als Gegensatz zwischen Shakespeare und Antike auf einen Nenner gebracht hatte.⁸² Trotzdem

⁷⁸ »Unsre Tragödie wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlawheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen«, NA, Bd. 30, S. 177.

⁷⁹ NA, Bd. 21, S. 51.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl den *Oedipus*-Brief an Goethe vom 2.10.1797.

⁸² Ohne diesen Widerspruch in der Behandlung des astrologischen Motivs hervorgehoben zu haben, hat Helmut Koopmann ebenfalls im *Wallenstein* eine strukturelle Spannung be-

ist die Einheit des Dramas insofern gerettet, als sich die Wirkung des Schicksals als bloß vorgetäuscht erweist. Bei näherer Betrachtung sieht es nur so aus, als ob das Schicksal am Werk wäre.⁸³ In Wirklichkeit ist die Atmosphäre fataler Notwendigkeit, die in Wallensteins Katastrophe vorherrscht, nur das Ergebnis des »Vorthails« der analytischen Form, welche die Handlung aus vergangenen und insofern unabänderlichen Prämissen heraus entfaltet.⁸⁴ Darüber hinaus richten die scheinbar unwiderruflichen Schicksalszeichen einen äußersten Appell an Wallensteins Freiheit. Schließlich trägt nicht das Schicksal, sondern der Zufall die Verantwortung für Wallensteins Ermordung. Wenn man die besonders düstere Atmosphäre des Dramas für einen Augenblick außer Acht läßt, wäre man versucht, von einer ludischen Dimension des *Wallenstein* zu sprechen, in Anbetracht des Virtuositums, mit dem Schiller sich des Schicksalsmotivs bedient und es als ein dramatisches Element erscheinen läßt, nachdem er es jeglicher metaphysischer Substanz beraubt hat.

Offen bleibt die Frage, warum Schiller so viel Wert darauf gelegt hat, den Anschein zu erwecken, daß das Schicksal an der Katastrophe beteiligt ist? Abgesehen vom Vorbildcharakter des *Oedipus Rex* dürfte wohl die Poetik des Aristoteles ihn dazu bewogen haben, welche im 13. Kapitel darlegt, wie die zwei Hauptwirkungen der Tragödie, ἔλεος und φόβος, erreicht werden können: » ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον« (»der Jammer [stellt sich] bei dem unverdient Leidenden, der Schauer bei dem Ähnlichen [ein])«. ⁸⁵ Deshalb war es für Schiller notwendig, in Wallensteins Untergang das Wirken einer schicksalhaften Macht zu gestalten,

merkt als »bewußt ausgetragenen Gegensatz zweier Geschichts- und Wirklichkeitsauffassungen und ihrer dramatischen Darstellungen«, zwischen »antiken Tragödienelementen« und »Shakespearescher Historientechnik«. Vgl.: a.a.O., S. 268.

⁸³ Nicht anders verfährt Schiller später im Polizey-Drama *Die Kinder des Hauses*. Diesbezüglich notiert Schiller: »Alles muß gerade in den unglücklichsten Moment für Narbonne fallen, daß es aussieht, als wenn das Schicksal unmittelbar es dirigierte, obgleich das Zutreffen jedes einzelnen Umstands hinreichend motiviert seyn muß«, NA, Bd. 12, S. 126. Mit *Die Kinder des Hauses* teilt *Wallenstein* die analytische Form. Bezeichnend ist, daß sich die ersten Entwürfe der Arbeit an den *Kindern des Hauses* schon für 1798 nachweisen lassen, als sich Schiller mitten in der Arbeit am *Wallenstein* befand. Vgl.: H.-J. Schings, a.a.O., S. 288, Anm. 28.

⁸⁴ Die Sterne sind nur eine mythologische *Abbildung* der bevorstehenden Katastrophe. Vgl. Schmidt: »Daß am Ende die unheilvolle Konstellation der Sterne die unmittelbar bevorstehende, ja sich als unausweichlich abzeichnende Katastrophe nur noch abbildet, läßt das ›Schicksal‹ in der bloßen Faktizität des Geschehens aufgehen«, a.a.O., S. 100.

⁸⁵ Aristoteles, Poetik, eingel., übers. u. erl. v. Manfred Fuhmann, München 1976, S. 67 (13.3: 1453a Z. 5-6). Curtius gibt die aristotelischen Kategorien mit »Mitleid« und »Schrecken« wieder: »Denn Mitleiden hegen wir bey den Unglücksfällen solcher Personen, die ein besseres Schicksal verdienet haben; Schrecken aber empfinden wir bey den widrigen Zufällen solcher Menschen, deren Umstände den unsrigen ähnlich sind«, a.a.O., S. 26.

um den Held, so weit wie möglich, zu entlasten.⁸⁶ Denn nur auf diesem Wege, nur angesichts eines unverdient Leidenden hätte bei den Zuschauern der ἔλεος erweckt werden können, den Schiller als »Mitleid« versteht und als Voraussetzung für das Gefühl des Erhabenen betrachtet.⁸⁷ Zugleich hat Schiller versucht, auch der zweiten Forderung des Aristoteles, der nach dem φόβος, Genüge zu tun. Der »Schrecken«, der im Zuschauer das »Pathetische« als geistiger Widerstand gegen das Leiden erwecken soll,⁸⁸ setzt die Gleichheit des Zuschauers mit dem Helden voraus. Dazu hat Schiller Wallensteins Gestalt in der Katastrophe erhöht, mit dem Ziel, die Identifikation der Zuschauer mit ihm zu erleichtern sowie Wallenstein die von der Tragödie geforderte Fallhöhe erreichen zu lassen.⁸⁹

Ungeachtet Schillers Stilisierungsversuche läßt allerdings gerade seine Korrespondenz keine Zweifel daran aufkommen, daß er sich nicht nur der unvermeidbaren Distanz des *Wallenstein* von den griechischen Vorbildern völlig bewußt war, sondern diese als programmatisch für seine Dramaturgie erachtete. In dem Brief an Süvern wird das Bewußtsein der eigenen Distanz vom Klassizismus zur stolzen Affirmation der wesentlichen Differenz der Modernen von den Antiken: »Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben.«⁹⁰ Andererseits ist dies nicht Schillers letztes Wort. Mit dem Kompromiß des *Wallenstein* gar nicht zufrieden wird er an Körner am 13. Mai 1801 folgendermaßen schreiben, nach dem Abschluß der *Jungfrau von Orleans* und dem Anfang der Arbeit an die *Braut von Messina*: »In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt. Ich habe große Lust mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen.«⁹¹

⁸⁶ Vgl. Borchmeyer, a.a.O., S. 312-314.

⁸⁷ Vom Erhabenen, NA, Bd. 20, S. 184.

⁸⁸ Über das Pathetische, NA, Bd. 20, S. 201. Zu dieser Transformation der aristotelischen Kategorien durch Schiller vgl. Hartmut Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 302-303.

⁸⁹ Besonders hervorzuheben ist die Toleranz, die Wallenstein in religiösen Fragen an den Tag legt (Tod, v. 2591-2600) sowie sein großmütiges Verhalten gegenüber dem Kammerdiener, der ihn verlassen will (Tod, v. 3666-3675).

⁹⁰ NA, Bd. 30, S. 177.

⁹¹ NA, Bd. 31, S. 35.

PETER-ANDRÉ ALT

ÄSTHETIK DES OPFERS

Versuch über Schillers Königinnen*

Für Norbert Oellers zum 8. Oktober 2006

I. WIRKUNGSÄSTHETISCHE EINLEITUNG

»Tragischer Ruhm der Frauen, zweideutiger Ruhm«, so lautet eine Formel, mit der Nicole Loraux die Heldinnen der attischen Tragödie charakterisiert hat.¹ Nach Loraux werden Frauen im Drama der Antike für die Ehe und die Bestätigung ihres Ethos geopfert. Erst im Tod erfüllen und vollenden sie die Rolle der Gattin, die im Sinne des griechischen Rechts dem Mann bedingungslos ergeben ist.² Auf exemplarische Weise findet sich dieser Part durch Alkestis verkörpert, die Tochter des Königs Pelias von Iolkos; sie stirbt für ihren Gemahl Admetos, damit ihm das ursprünglich von den Schicksalsgöttinnen zugedachte Los eines frühen Todes erspart bleibt. In Euripides' *Alkestis*-Tragödie (438 v. Chr.) verscheidet die Titelheldin im Kreis ihrer Familie, vom Bewußtsein der eigenen Opferrolle durchdrungen (»Ich tu's nur, weil ich muß«): »Lebt wohl! Freut euch des Lebens! Rühme dich, | Admet, daß du ein gutes Weib besessen! | Ihr Kinder, seid auf eure Mutter stolz.«³ Am Ende befreit die Intervention des Herakles Alkestis zum Lohn für ihren Großmut aus dem Totenreich und führt sie in die Arme ihres Gatten zurück. Drei Tage muß sie schweigen, ehe die Gerettete den Göttern der Unterwelt die ihnen zustehenden Sühnegaben geweiht hat und der Bann des Hades gelöst ist.⁴

* Erweiterte und überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich in Berlin, Köln, Hamburg, Rom und Prag gehalten habe.

¹ Nicole Loraux, *Tragische Weisen, eine Frau zu töten*. Aus dem Französischen v. Eva Moldenhauer. Mit einem Nachwort v. Peter Krumme, Frankfurt/M., New York 1993 (*Façons tragiques de tuer une femme*, 1985), S. 49.

² Nicole Loraux, *Tragische Weisen, eine Frau zu töten* (Anm. 1), S. 47ff.

³ Euripides, *Alkestis*, Tragödien, übers. v. Hans v. Arnim. Mit einer Einführung v. Bernhard Zimmermann, München 1990, S. 34 (v. 323ff.).

⁴ Euripides, *Alkestis*, Tragödien (Anm. 3), S. 58 (v. 1144).

Im griechischen Mythos tragen die Formen der Opferung nicht immer jenen freiwilligen Charakter, der den Fall der Alkestis kennzeichnet. Hekabes Tochter Polyxena wird von den Griechen am Grab des ›göttlichen Helden‹⁵ Achill ›geschlachtet‹, Antigone von Kreon im Zeichen selbstherrlicher Willkür in den Tod getrieben,⁶ Iphigenie von Agamemnon im böotischen Aulis auf Rat des Sehers Kalchas zum Opfer für die ihm zürnende Göttin Artemis auserkoren, die seine Flotte im Hafen festhält.⁷ Unabhängig von der Frage des persönlichen Willens fällt hier der Frau – in der Rolle der Ehegattin oder Tochter – die Funktion zu, durch die Preisgabe des Lebens die Versöhnung der Götter herbeizuführen, deren Wille über das Geschick der Männer in Politik und Krieg entscheidet. Der Opferakt soll der Stabilisierung politischer oder militärischer Herrschaft dienen, die ihrerseits dem Wohlwollen der himmlischen Mächte unterworfen ist.⁸ Daß die ethischen Ansprüche, die diese Handlungsperspektive bestimmen, nicht selten durch die persönliche Hybris der (männlichen) Machthaber durchkreuzt werden, gehört bereits bei Sophokles und Euripides zur zweideutigen Logik der Tragödie. Indem das tragische Geschehen den Ritus des Frauenopfers als Mittel zur Beeinflussung der Olympischen und zugleich als menschliche Praxis vorführt, die von Irrtum und Verblendung bestimmt sein kann, leuchtet es die Spannung zwischen irdischer und göttlicher Gesetzgebung aus.

⁵ So die Charakteristik in Schillers *Nänie* (1799). Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno v. Wiese, hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., Bd. 2/1, S. 326 (v. 7). Schiller-Zitate fortan unter der Sigle »NA« mit Band- und Seitenzahl im fortlaufenden Text; bei Dramen werden nur jeweils Akt, Szene und Vers angeführt.

⁶ Sophokles, *Antigone*, Tragödien, übers. v. Wilhelm Willige, überarb. v. Karl Bayer. Mit einer Einführung und Erläuterungen v. Bernhard Zimmermann, München 1990, S. 137ff. (v. 444ff.).

⁷ Euripides, *Hekabe*, Tragödien (Anm. 3), S. 163 (v. 221ff.); *Iphigenie in Aulis*, Tragödien (Anm. 3), S. 553 (v. 90ff.).

⁸ Dazu auch René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich 1987 (*La Violence et le sacré*, 1972), S. 18ff.; zum Opferverständnis der griechischen Tragödie S. 428ff. Zur Evolution des Opferbegriffs in der Frühen Neuzeit: Peter-André Alt, *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*, Berlin, New York 2004, bes. S. 51ff.; vgl. auch Wolfgang Braungart, *Vertrauen und Opfer. Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts* (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller), in: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 15, Hft. 2, 2005), S. 277-295.

Die Kategorie der Opferung besitzt auch in Schillers Tragödien eine eigene Funktion, die jedoch von den mythisch präformierten Konstellationen des attischen Dramas abweicht.⁹ Die besondere Dignität des Themas hat die Forschung bisher übersehen, weil der Opferbegriff in Schillers seit 1791 entwickelter Wirkungsästhetik der Tragödie nicht explizit erscheint. Jedoch ist zu berücksichtigen, daß er implizit im Spiel ist, wo Schiller die Transformationsprozesse durchdenkt, die im Modell der Tragödie Unfreiheit und Freiheit, Politik und Ästhetik, Tod und Leben vermitteln.¹⁰ Um diese Hypothese zu erläutern, bedarf es zunächst eines kurzen Blicks auf die leitenden Termini, mit denen Schillers tragödientheoretische Schriften in der Periode der Kant-Rezeption operieren, ehe anschließend auf den geschlechtsspezifischen Bezug des Opferbegriffs und seine literarische Reflexion einzugehen ist.

Die Abhandlung *Ueber das Pathetische* (1793) bestimmt der tragischen Kunst zum Endzweck die sinnliche Darstellung der moralischen »Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts« (NA 20, S. 196). Das besagt, daß die Tragödie dem Zuschauer die Möglichkeit eines moralisch gegründeten »Widerstandes gegen das Leiden« vorzuführen habe, wobei dieses Leiden (das aristotelische ›Pathos‹) durch physische und psychische Zwangslagen (Heteronomie) gleichermaßen entstehen kann (NA 20, S. 199). Schiller kennt zwei Formen, in denen solcher Widerstand sich zu äußern vermag: passiv durch die »Fassung«, die es der sinnlichen Natur des Leidens verwehrt, Einfluß auf die Freiheit des Geistes zu nehmen, und aktiv durch die Fähigkeit, dieses Leiden über die Mächte des Intelligiblen zu beherrschen und damit zu bezwingen (NA 20, S. 211). Die zweite Kategorie, die für die Tragödie bedeutsamer ist, weil sie die Tätigkeit des Bühnenshelden ermöglicht und damit das Interesse des Publikums fesselt, zerfällt wiederum in zwei Varianten. Der erste Fall stützt sich auf einen Protagonisten, der aus unbedingter Pflichterfüllung ins Leiden gerät; er wird idealiter vom Typus des Märtyrers zur Geltung gebracht, den Schiller allerdings wenig schätzt, da er zwar Bewunderung erregt, aber das Gemüt des Zuschauers nicht berührt. »Eine reine Intelligenz«, so formuliert bereits der Essay *Ueber die tragische Kunst* (1792), »kann nicht leiden, und ein menschliches Subjekt, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhn-

⁹ Schillers Verhältnis zur attischen Tragödie behandelt – jedoch ohne Rekurs auf die Kategorie des Opfers – Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 123-140.

¹⁰ Zur impliziten Theorie der Tragödie bei Schiller vgl. Marie-Christin Wilm, Die Jungfrau von Orleans, tragödientheoretisch gelesen. Schillers ›Romantische Tragödie‹ und ihre praktische Theorie, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 141-170.

lichem Grade nähert, kann, weil es in seiner sittlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen die Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos erwecken.« (NA 20, S. 168)¹¹ Wirkungsvoller ist dagegen der zweite Fall, in dem der prinzipiell pflichtbewußte Held aus momentaner (singulärer) Pflichtvergessenheit ins Unglück gerät und dieses doppelt – physisch wie geistig – büßt (NA 20, S. 212). Hier gelingt jene ideale Verknüpfung von Moral und Schuld, an der letztlich die Unveräußerlichkeit menschlicher Gemütsfreiheit – als Manifestation der Macht des Intelligiblen – unter Beweis gestellt werden kann.

Der Leitgedanke der Schillerschen Tragödienlehre – die ästhetische Inszenierung des individuellen Widerstands gegen externe Zwangslagen als Signum moralischer Unabhängigkeit – verweist auf das Modell einer inneren Freiheit, die als Möglichkeit der Autonomie des Menschen gerade in krisenhaften Konstellationen besonders eindrucksvoll unter Beweis gestellt zu werden vermag. Nicht die Wirklichkeit des erfüllten Sittengesetzes, die Kant an die absolute Selbständigkeit des Willens jenseits subjektiver Bestrebungen zurückband,¹² sondern die Option auf freiheitliches Handeln steht im Zentrum der für Schillers Tragödientheorie bestimmenden Anthropologie (NA 20, S. 218). Das Erhabene ist die Erprobung individueller Freiheit unter den Bedingungen der Heteronomie: Freiheit als Chance des Menschen, auch (und gerade) in finsternen Zeiten Unabhängigkeit (›Independenz‹) von den grausamen Notzwängen der Natur zu gewinnen. Schillers erhabener Held soll seine Größe in selbstinduzierten Schwellen- und Gefahrensituationen demonstrieren, die seine seelische und körperliche Integrität bedrohen.¹³

In den Schriften zum Erhabenen ist vom weiblichen Charakter kaum die Rede. ›Erhaben‹ scheint für Schiller ein männlich besetztes Attribut zu sein; keines der Beispiele, die seine Essays für erhabene Handlungen anführen, bezieht sich auf eine Frau. Der Aufsatz *Ueber das Pathetische* nennt Medea als Exempel für die Erhabenheit der Fassung, die jedoch als dramatisch weniger wirkungsvoll eingestuft wird, weil sie keine dynami-

¹¹ Immer noch instruktiv zur Analyse der Schillerschen Leitbegriffe Klaus L. Berghahn, Das »Pathetischerhabene«. Schillers Dramentheorie, in: Reinhold Grimm (Hrsg.), Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, Frankfurt/M. 1980 (3. Aufl., zuerst 1971), Bd. 1, S. 197–221.

¹² Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Werke, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977, Bd. 7, S. 144ff. (§ 8).

¹³ Zu kurz greift es daher, wenn Karl Heinz Bohrer (Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München 2003, S. 131) Schillers Konzept des Erhabenen auf die Darstellung ›moralischer Überlegenheit‹ beschränkt, ohne jedoch die hier implizierte innere Gefährdung des Menschen zu bedenken.

sche »Succession«, sondern nur die Anschauung im Moment der großen Gebärde gewährt – eine Abgrenzung, die auf die Differenz poetischer und bildkünstlerischer Darstellungsformen verweist, wie sie Lessings *Laokoon* vornimmt (NA 20, S. 211).¹⁴ Genauere Rückschlüsse auf die Geschlechterpsychologie der Tragödie erlaubt der *Thalia-Essay Ueber Anmuth und Würde* (1793), auch wenn er explizit keine dramenpoetische Perspektive einnimmt. Anmut ist für ihn – in Modifikation einzelner Bestimmungen aus Henry Homes *Elements of Criticism* (1762) – das Zeichen jener Freiheit der Seele, die sich im Reich der Natur durch die Sprache des menschlichen Körpers zur Erscheinung bringt (NA 20, S. 255). Schiller betrachtet das Wirkungsfeld der Anmut als exemplarisches Ausdrucksmedium, anhand dessen er sein Ideal selbstbestimmter Moralität umreißen kann. Gegen den mönchischen Zwang des kategorischen Imperativs, den Kant in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) als Prinzip sittlichen Tuns formuliert hatte,¹⁵ setzt er eine entspannte Form moralischer Freiheit, die er im anmutig wirkenden Leib und in der »schönen Seele« gespiegelt findet. Moralisches Handeln entspringt niemals einem rationalen Imperativ, sondern muß durch das Moment des Genusses am Guten begleitet werden, weil die geistige Natur des Menschen im Gleichklang mit seiner sinnlichen Erfahrungswelt zu stehen hat, soll sein Tun sittlich sein (ein Denkmotiv, das auf Schillers Prägung durch die Moral-sense-Philosophie Francis Hutchesons zurückdeutet). »In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren« (NA 20, S. 288).

Signifikant auch für das Tragödienverständnis ist Schillers Bestimmung der Würde als Komplementärkategorie der Anmut. Würde, ließe sich verknüpft zusammenfassen, ist die unter den Bedingungen des Zwangs behauptete Anmut. In Momenten der Heteronomie, da die Natur die Freiheit des Gemüts bedroht, muß die Vernunft ihre unbedingte – also situationsunabhängige – Geltung befestigen und den Trieb, den sie niemals dauerhaft besiegen kann, zumindest zu »*entwaffnen*« suchen (NA 20, S. 293). »Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist *Geistesfreiheit*, und *Würde* heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.« (NA 20, S. 294) Würdig auch unter »physischen Bedingungen« zu handeln, die – mit einer an Kant angelehnten Formulierung – der »Gesetzgebung der Vernunft«

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert u.a., München 1970ff., Bd. 6, S. 102ff. Vgl. dazu Ulrich Port, »Künste des Affekts«. Die Aporien des Pathetischerhabenen und die Bildrhetorik in Schillers *Maria Stuart*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 46, 2002, S. 134-159, bes. S. 143ff.

¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Werke, Bd. 7, S. 140ff. (§ 7).

(NA 20, S. 289, 291)¹⁶ zuwiderlaufen, bezeugt eine Haltung, welche einer ähnlichen Geistesökonomie wie das Moment des Erhabenen entspringt. Während Anmut die organische Balance zwischen Pflicht und Neigung darstellt, repräsentiert Würde das Ertragen der Differenz, die beide trennt; Anmut erscheint als entspannter, Würde als ausgehaltener Widerspruch von Natur und Vernunft.¹⁷

In den Distichen *Macht des Weibes* formuliert Schiller 1796: »Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er, | Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib.« (NA 1, S. 286) Im Gegensatz zu dieser stereotypen Zuordnung löst sich die Argumentation im drei Jahre älteren *Thalia*-Essay tendenziell von einer statischen Geschlechtertypologie.¹⁸ Im Idealfall sollen Anmut *und* Würde, einander ergänzend, in einer einzigen Person vereinigt sein, weil sie ihre spezifischen Funktionen in jeweils unterschiedlichen Ereigniszusammenhängen versehen (NA 20, S. 300); die Anmut entfaltet sich unter den Bedingungen der Freiheit, die Würde dagegen unter dem Einfluß heteronomer (identitätsgefährdender) Faktoren, die für das Individuum jene Notlagen erzeugen, wie sie die Tragödie darzustellen pflegt. Schillers Bemerkung, daß Anmut »mehr im *Be-tragen*«, Würde jedoch »im *Leiden*« (NA 20, S. 297) verlangt werde, bekräftigt die Auffassung, daß eine übergreifende, auf Komplementarität gegründete Einheit beider Kategorien existiere. Die ideale Tragödienfigur, gleichgültig welchen Geschlechts, verbindet folglich Anmut und Würde; im einen zeigt sie ihre schöne Seele, im anderen ihre moralische Freiheit gegenüber äußerem Zwang. Die hier aufscheinende methodische Perspektive begegnet uns übrigens auch in der für Schiller typischen Verdoppelung des Naturbegriffs *in bonam et malam partem*;¹⁹ im Konzept der Natur sind, wie in der Doppelformel von Anmut und Würde, Freiheit und Trieb, Autonomie und Heteronomie gleichermaßen verankert.

Spezifisch tragische Größe gewinnt auch eine Bühnenheldin bei Schiller über die Würde, mit der sie ihre – in zwangsfreien Lebenskonstellationen als Anmut manifeste – Freiheit gegen die Spannungen, Zumutungen und

¹⁶ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Werke, Bd. 7, S. 125f. (§ 1).

¹⁷ Knappe und konzise Untersuchung der beiden Kategorien bei Hans Richard Brittnacher, Über Anmut und Würde, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 587-609.

¹⁸ Die einzige Formulierung, die eine Trennung andeutet, lautet: »Man wird, im Ganzen genommen, die Anmuth mehr bey dem weiblichen Geschlecht [...] finden, wovon die Ursache nicht weit zu suchen ist.« (NA 20, 288).

¹⁹ Zur Beziehung zwischen Schiller und Nietzsche unter dem Aspekt einer sentimentalischen Naturauffassung grundlegend Wolfgang Riedel, »Homo natura«. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin, New York 1996, S. 185ff.

Verwerfungen von Konfliktfällen verteidigt. Der Begriff des Opfers, wie ihn das attische Theater kennt, taucht dagegen in seiner Theorie der Tragödie nicht explizit auf. Die für das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts bestimmende Dramaturgie des Märtyrertums, in der die antike Idee des Opfers als Heiligung des Lebens im Prozeß seiner Preisgabe christliche Dignität gewinnt, lehnt er, so zeigt die Auseinandersetzung mit dem Typus der ›reinen Intelligenz‹, aus konzeptionellen Gründen ab. Der Blick auf die Praxis offenbart jedoch, daß die Kategorie des Opfers bei Schiller über einen Umweg ins Spiel kommt. Hinter der Würde der weiblichen Heldenfigur steht in Schillers Tragödien die spezifische Gewalt eines Sittengesetzes, das sich – anders als bei Kant – nicht durch den autonomen Willen, sondern nur in der spannungsvollen Auseinandersetzung mit dem Reich der sinnlichen Erfahrung erfüllen läßt. Auf höchster Stufe äußert sich die Würde dort, wo die persönliche Freiheit gegen die Interessen der menschlichen Natur verteidigt wird. In diesem Fall untersteht sie der Ökonomie des Todes als tragischem Telos des Lebens; dann schlägt sie in eine Ästhetik des Opfers um, die Schiller bevorzugt der sterbenden (oder entsagenden) Königin zugeschrieben hat.

II. FORMEN DER AUFOPFERUNG: ELISABETH VON VALOIS

Schillers Elisabeth von Valois ist eine Figur aus den Arsenalen der Literatur. Der Autor des *Don Karlos* (1787) entwarf ihr Porträt durchgehend nach einem Roman des Abbé Saint-Réal, den er im Dezember 1782 auf Anraten des Mannheimer Theaterintendanten Dalberg im Bauerbacher Exil gelesen hatte. Saint-Réals Geschichte über *Dom Carlos*, die erstmals 1672 veröffentlicht worden war, zeigte die Königin als hilfloses Objekt kalt-sinniger Heiratspolitik. Ihr früher Tod – sie starb 23jährig im Oktober 1568 – wurde von Saint-Réal aus antispanischer Sicht auf eine durch die Inquisition gelenkte Verschwörung zurückgeführt. Im Roman trifft die Königin auf einen Madrider Hof, der ihrer jugendlichen Schönheit mit Mißtrauen und Neid begegnet: »La Cour d’Espagne, qui avoit écouté les merveilles, qu’on disoit, de la beauté de la Reine, comme les exagérations ordinaires en faveur des Princes, fut étonnée de voir que tout ce qu’on en disoit étoit aus dessous de la verité.«²⁰ Bei Saint-Réal verbindet die Königin mit dem nahezu gleichaltrigen Infanten Don Carlos ein leidenschaftliches Liebesverhältnis, das der rasend eifersüchtige Monarch Philipp II. durchkreuzt, indem er zunächst den eigenen Sohn, danach seine Ehefrau töten läßt. Die

²⁰ Abbé Saint-Réal, *Dom Carlos: nouvelle Historique*, Amsterdam 1672, S. 20.

historische Wahrheit wich freilich von Saint-Réals sentimentaler Schauer-groteske, die den spanischen Hof zum Schauplatz des Schreckens machte, an entscheidenden Punkten ab. Der nach einem Treppensturz offenbar hirngeschädigte Infant, der nach mehreren Akten der öffentlichen Gehorsamsverweigerung gegenüber seinem Vater unter strenger Bewachung stand, erlitt im Juli 1568 einen schweren Magenkatarrh, dem er nach wenigen Tagen erlag; die Königin wiederum starb einen für die Frühe Neuzeit typischen Frauentod: sie verschied am 3. Oktober 1568 an den Folgen einer Fehlgeburt.

Wenn Saint-Réal Elisabeth von Valois als tragische Figur zeichnete, so entsprach das seiner spanienfeindlichen Einstellung, kaum aber den historischen Fakten. Die am 2. April 1545 geborene Elisabeth, die Tochter Heinrichs II. und Katharinas von Medici, wurde knapp 15jährig aus politischen Gründen mit dem 18 Jahre älteren Philipp verheiratet, der zweifach verwitwet war (Maria von Portugal starb 1545 nach der Geburt des Infanten im Kindbett, Maria von England folgte ihr 1558 ins Grab). Anders als es Saint-Réal erzählt, dürfte Elisabeth in Spanien jedoch nicht wie eine Gefangene gelebt haben. Dafür sorgte schon die Übernahme ihres französischen Hofstaates mit mehr als 50 Bediensteten, die es ihr erlaubte, den ihr vertrauten Alltagsluxus weitgehend unabhängig von der strengen spanischen Etikette fortzusetzen.²¹ Während der über fünf Jahre währenden Niederschrift des *Don Karlos* hat sich Schiller Zug um Zug vom geschichtlich zweifelhaften Spanienbild Saint-Réals gelöst und an dessen Platz zumal die ausgewogenere Darstellung Robert Watsons (*The History of the Reign of Philipp the Second, King of Spain* [1777, 1778 deutsch: *Geschichte der Regierung Philipps des Zweyten, Königs von Spanien*]) treten lassen; das politische Drama rückte damit in eine Beleuchtung, die demonstrativ vorgeführte Schwarz-Weiß-Kontraste ausschloß, was in den beiden letzten Akten zu einer ambivalenteren Darstellung Philipps II. führte.²²

Die Charakteristik der Königin blieb jedoch auch in der späteren Arbeitsphase stark von Saint-Réals Vorgaben beeinflusst, wobei das Drama das im Roman gezeichnete Portrait punktuell nuanciert. Schillers Elisabeth

²¹ Vgl. Regine Jorzick, Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598), Wien, München 1998, S. 165ff. (zu Elisabeths Hofstaat).

²² Neuere Arbeiten zur politischen Substanz des *Don Karlos*: Hans-Jürgen Schings, Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996; Niels Werber, Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 40, 1996, S. 210-243; Christine Maillard (Hrsg.), Friedrich Schiller: Don Carlos. Théâtre, psychologie et politique, Strasbourg 1998; Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, München 2000, Bd. 1, S. 433ff.

ist in Spanien eine Exilierte, die, umstellt von argwöhnischen Spähern und Spitzeln, unter obsessiv gesteigertem Mißtrauen, nicht zuletzt unter einem von Staatsgeschäften okkupierten, wenig liebenswürdigen Ehemann leidet.²³ Das Trauerspiel zeigt die Valois, literarisch überformt, in der Rolle der empfindsamen Königin, die von der Sehnsucht nach einer privaten Intimität gesteuert wird, welche der Hof durch strenge Etikette unterbindet. Daß man ihr den spontanen Kontakt zu ihrer Tochter verweigert, beklagt sie ebenso wie die frostige Kälte im Austausch mit Philipp (I,3, v. 525; v. 955) – Motive, die fraglos in den Bereich freier poetischer Erfindung, kaum aber in die politische Welt der Frühen Neuzeit gehören, deren Geschöpf auch Elisabeth von Valois als Tochter der machtbewußten Katharina von Medici war.

Charakteristisch bleibt hier die erste Szene, in der Prinzessin Eboli der Königin gesteht, daß sie den ihr als künftigen Ehemann zgedachten Grafen Gomez nicht lieben könne.²⁴ Elisabeths Replik schließt in das Verständnis für die abweisende Haltung der Eboli spürbares Selbstmitleid ein, wenn sie erklärt: »Es ist | ein hartes Schicksal, aufgeopfert werden. | Ich glaube Ihnen. Stehn Sie auf.« (I,3, v. 512ff.) Was der Prinzessin droht, ist Elisabeth bereits widerfahren. Sie erscheint als Opfer politischer Winkelzüge, bildet doch ihre Ehe mit Philipp das Produkt rein machtstrategischen Kalküls im Rahmen jener europäischen Heiratsdiplomatie, die für die Frühe Neuzeit verbindlich war. Da sie den König nicht »lieben« kann, sucht sie ihn, wie sie Karlos erklärt, zu »ehren« (I,5, v. 815ff.). Der Leitbegriff, der sie zur Duldsamkeit anhält, ist jener der »Pflicht« (I,5, v. 824), mit dem sie den drängenden Infanten zurückzuweisen sucht, auch wenn ihr »Herz« sich ihm zuneigt (I,5, v. 823). So agiert Schillers Königin in einem Ideenkontext, der den Begriff der Aufopferung notwendig einschließt, insofern sie der politisch erforderlichen Vernunft ihren individuellen Willen subordiniert.²⁵

²³ Abbé Saint-Réal, *Dom Carlos: nouvelle Historique* (Anm. 20), S. 72ff. Über Philipp II. heißt es: »comme un homme dont elle ne possedoit que le corps, & dont l'ame, n'étoit remplie que des desseins de son ambition, & de la meditation de sa Politique.« (S. 23).

²⁴ Tatsächlich war Gomez zum Zeitpunkt des historischen Geschehens, das im Drama rekapituliert wird, der Ehemann der Eboli; vgl. schon Abbé Saint-Réal, *Dom Carlos Nouvelle Historique* (Anm. 20), S. 39, 155ff.

²⁵ Unter dem Aspekt der Aufopferung interpretiert neuerdings Marion Hiller das Drama, jedoch bezieht sie den Begriff ausschließlich auf Posa – in dem Versuch, die Figur zu rehabilitieren (was nur punktuell gelingen kann, da die Folgen von Posas Verstrickungen in eine Politik der *dissimulatio* durch die Selbstopferung nicht negiert werden); vgl. Marion Hiller, Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Zum Opfergedanken in Schillers *Don Carlos* und den *Philosophischen Briefen*, in: *Euphorion* 99, 2005, H. 1/2, S. 115-128.

Schiller verknüpft nun im Fall Elisabeths das unbedingte Pflichtdenken, das zur Vernichtung persönlicher Neigungen führt, auf höchst spannungsvolle Weise mit einer zweiten Ebene des Politischen. Während sich die Königin offiziell der Staatsräson unterwirft, indem sie einen Mann ehelicht, den sie nicht liebt, opfert sie sich heimlich für eine revolutionäre Idee, indem sie dem Mann, den sie begehrt, entsagt. Im Fortgang des Geschehens wird deutlich, daß Elisabeth eine Sympathisantin der niederländischen Rebellen ist, die sich nichts sehnlicher wünscht als einen Infanten, der, wie es Posa plant, deren Erhebung praktisch unterstützt. Die Aufopferung für Philipp und die spanische Staatsräson findet hier ihr eigentümliches Gegenstück in der Bereitschaft zum Hochverrat. Den Plan des Marquis, daß sich Karlos »heimlich« in die niederländische Provinz begeben und dort »dem König ungehorsam« werden solle (IV,3, v. 4158f.), findet Elisabeth unter aufsteigender Begeisterung »dreist«, »kühn«, »groß« und »schön« (IV,3, v. 4167ff.). Der politische Wille der Königin, so wird hier offenbar, zielt auf Umsturz. Sie selbst beschreibt sich jetzt bezeichnenderweise nicht mehr als Opfer, sondern als verhinderte Rebellin, die unter der Inaktivität des Infanten stellvertretend leide: »Die Rolle, | die man hier in Madrid ihn spielen sieht, | drückt mich an seiner Statt zu Boden« (IV,3, v. 4194ff.). Gekrönt wird dieses Selbstbild durch eine (auf Karlos' Zukunft bezogene) Äußerung, die nach dem Machtverständnis der Frühen Neuzeit für eine allein mit repräsentativen Befugnissen ausgestattete Königin anmaßend klingen mußte: »Frankreich | versprech ich ihm; Savoyen auch.« (IV,3, v. 4196f.) In ihrer Gedankenwelt schwingt sich Elisabeth zur souveränen Monarchin auf, die über politische Allianzen und Kronen freimütig entscheiden darf (ein Beispiel für jene Kunst der Imagination herrscherlicher Macht, die Schiller in der Psychologie Johann George Sulzers beschrieben fand).²⁶

Am Ende des Trauerspiels wird aber auch sichtbar, daß die Königin ihre politische Mission für die niederländische Freiheit mit dem für sie bestimmenden Leitmotiv der Aufopferung verknüpft. Gegenüber dem Infanten spricht sie zunächst vom Opfer Posas, der sein Leben preisgab, um Karlos zu schützen: »Er hat sich geopfert | für Sie!« (V,11, v. 6183f.) Im nächsten Schritt erklärt sie, nun nachdrücklicher: »Mich wählte er zu seines letzten Willens | Vollstreckerinn. Ich mahne Sie. Ich werde | auf die Erfüllung dieses Eides halten.« (V,11, v. 6197ff.) Wenn Karlos seinerseits den Auftrag

²⁶ Vgl. Johann George Sulzer, *Vermischte philosophische Schriften*, Leipzig 1773, S. 295f. Zum psychologiegeschichtlichen Hintergrund Wolfgang Riedel, *Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann George Sulzer*, in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, S. 410-439.

des Freundes annimmt, der Liebe zur Königin entsagt und sich zu einer politischen Mission bekennt (»Ich eile, mein bedrängtes Volk | zu retten von Tyrannenhand.« [V,11, v. 6254f.]), dann weist er bemerkenswerterweise den Begriff des Opfers zurück: »Es ist kein Opfer, hat mir [!] keinen Kampf | gekostet« (V,11, v. 6226f.). Wer hier das eigentliche Opfer bringt, enthüllt sich spätestens an dem Punkt, da der Infant der Königin ihren Platz in seinem Szenario anweist. Indes er die Rebellion im Ausland schüren möchte, soll sie ihren Part als Ehefrau Philipps stumm duldend erfüllen: »Sein Sie | ihm wieder Gattinn. Er hat einen Sohn | verloren. Treten Sie in Ihre Pflichten | zurück –« (V,11, v. 6251ff.) Die Rollenlogik des ihr abverlangten Opfers bringt Elisabeth aufs prägnanteste zum Ausdruck, wenn sie erklärt: »O Karl! was machen Sie | aus mir? – Ich kann – ich darf mich nicht | empor zu dieser Männergröße wagen; | doch fassen und bewundern kann ich Sie.« (V,11, v. 6258ff.) Die Ambivalenz dieser Sätze entspricht der Zweideutigkeit der Situation, in die Schiller die Königin am Ende stellt. Elisabeth, die im Vergleich zu Karlos über politische Weitsicht verfügt, muß sich auf den Bereich der Herrschaftsrepräsentation beschränken, wo ihr nach den Verhaltensregeln der Frühen Neuzeit einzig die frauenspezifische Rolle der stummen Beobachterin zufällt, die »Männergröße« bewundern, aber nicht selbst handeln darf.²⁷

In der während der letzten Karlsschulzeit entstandenen *Theosophie des Julius*, dem ältesten Text-Element der *Philosophischen Briefe* (1786), umreißt Schiller den Begriff der Aufopferung aus der Sicht eines hochmetaphysischen Denksystems (NA 20, S. 122f.).²⁸ Aufopferung bedeutet hier die bis zur Vernichtung des eigenen Lebens gehende Selbstpreisgabe für einen höheren Zweck. Ausdrücklich betont die *Theosophie*, daß als Motiv dieser Selbstpreisgabe weder die »Aussicht einer Märtyrerkrone« noch der »Genuß des nächstfolgenden Augenblicks«, sondern einzig die Liebe zu

²⁷ Vgl. hier Thomas Hobbes, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates* (1651), hrsg. u. eingel. v. Iring Fetscher, übers. v. Walter Euchner, Frankfurt/M. 1992, S. 153 (Tl 2, Kap. 19) (Männer seien für das schwierige Geschäft der Regentschaft »von Natur aus« besser geeignet als Frauen).

²⁸ Generell muß man berücksichtigen, daß die theosophische Ideenwelt und mit ihr das hier anklingende Pathos der Aufopferung im Rahmen der durch den Text entfalteten intellektuellen Versuchsanordnung skeptizistisch widerlegt werden sollte, wobei der – durch das Ausbleiben der Beiträge Körners bewirkte – Abbruch des Projekts dafür sorgte, daß Schiller die Verabschiedung der metaphysischen Naturphilosophie detailliert nicht mehr ausführte. Diese Konstellation ist aber zu bedenken, ehe man den Begriff der Aufopferung auf den *Don Karlos* überträgt – was der Aufsatz von Marion Hiller, *Liebe zielt nach Einheit* (Anm. 25), bes. S. 122ff. versäumt, insofern er die Aufopferungslehre der *Theosophie* umstandslos im Drama zu identifizieren sucht, ohne zu beachten, daß Schiller sie hier bereits ins Ambivalente bricht.

einer Idee oder einer Person in Frage komme (NA 20, S. 123). »Egoismus«, so heißt es dort, »errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen.« (NA 20, S. 123) Im *Don Karlos*, der Positionen der *Philosophischen Briefe* reflektiert (aber nicht umstandslos reproduziert), verbindet Elisabeth die Bedeutungen der Personen- und der Ideenliebe miteinander. Indem sie als Liebende und zugleich als Vertreterin einer politischen Vision auf ihre Selbsterfüllung verzichtet, wird sie zur Schattenkönigin der Freiheit, die dem Gesetz der Aufopferung unterliegt. Daß Schiller freilich zur Opferlehre der *Theosophie* bereits skeptischen Abstand hält, zeigt sich in der tragischen Brechung, die das Modell der Selbstpreisgabe im Drama gewinnt. Wo die *Theosophie* den Altruismus der Aufopferung und Liebe als »Bürgerin eines blühenden Freistaats« feiert, zeigt der *Don Karlos* die Kosten, die für die Konsequenz des sittlich schönen Handelns zu entrichten sind (NA 20, S. 123).

Hegel hat in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) den Willen zur Aufopferung als Indiz einer problematischen Wertsetzung bezeichnet, welche die freie Selbstbestimmung ersticke, weil sie das Besondere dem Allgemeinen unterwerfe: »Dem Bewußtsein der Tugend ist das Gesetz das Wesentliche und die Individualität das Aufzuhebende.«²⁹ Der Tugendrigorismus sucht den historischen Prozeß zum Guten zu beeinflussen, indem er die Individualität einer höheren Idee preisgibt, erzeugt jedoch dabei eine »verkehrte Gestalt und Bewegung des Allgemeinen.«³⁰ Hegel erklärt dieses Prinzip des Scheiterns aus der Fehldisposition eines Verhaltensprogramms, das den Streit mit dem ›Weltlauf‹ sucht, weil es in ihm das schlechthin Falsche erblickt, dabei aber zum wesenlos Abstrakten erstarrt, insofern es mit der eigenen Individualität die Grundlage jeder Verbesserung zertrümmert. Die Aufopferung kann nicht zur positiven Korrektur des Weltlaufs führen, da sie die Vernichtung von Individualität einschließt, durch die allein die Umgestaltung der Verhältnisse ermöglicht werde: »Es fällt mit dieser Erfahrung das Mittel, durch Aufopferung der Individualität das Gute hervorzubringen, hinweg, denn die Individualität ist gerade die Verwirklichung des Ansichseienden (...)«.³¹ Von der entgegengesetzten Seite hat Walter Benjamin, der ein schlechter Hegel-Kenner war, das hier aufscheinende Problem der mythischen Gefährdung der Vernunft beleuch-

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, Bd. 3, S. 283.

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 284.

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 290.

tet, wenn er schreibt: »Wo Schicksal ist, da ist ein Stück Geschichte Natur geworden.«³²

Die Dialektik der Aufopferung besteht für Hegel zunächst darin, daß sie nicht die Freiheit – das Ansichseiende –, sondern – als Konsequenz des ›schlechten Allgemeinen‹ – Abhängigkeit und Zwang gebiert. Die Preisgabe des Individuellen an das Prinzip kann keine Autonomie erzeugen, da diese nur in der Besonderung denkbar ist. In seiner Abhandlung *Ueber das Pathetische* verweist Schiller auf eine ähnliche Dialektik, wenn er – gegen Kants Pflichtethik – erklärt, daß die unbedingte Erfüllung eines Sittengesetzes in der individuellen Handlung unsere persönliche Bereitschaft zur Nachahmung des moralischen Ideals nicht fördere, sondern hemme (NA 20, S. 216). Das beleuchtet bereits den Mechanismus der Zerstörung des Guten durch die Opferung subjektiver Freiheit, den Hegel (anders, als es Adorno in seiner *Negativen Dialektik* kritisiert) sehr genau erfaßt hat.³³ In seinen 1788 veröffentlichten *Briefen über Don Karlos*, dem großen Rechenschaftsbericht über die politische Brisanz der Figur des Marquis Posa, beschreibt Schiller unter dem unmittelbaren Eindruck seines Stoffs das Problem des schlechten Allgemeinen, das aus der Opferung hervorgeht, mit einer Formel, die den Vorrang der individuellen Erfahrung gegenüber dem moralischen Prinzip betont: »denn nichts führt zum Guten, was nicht natürlich ist.« (NA 22, S. 172) Im Blick auf die Selbstpreisgabe Posas ist wenig später ausdrücklich von »Aufopferung« die Rede, wobei Schiller den Entschluß des Marquis, für Karlos zu sterben, grundlegend rechtfertigt, ohne ihn vollends zu billigen, da er von »Schwärmerei« geprägt sei: »Er hüllt sich in die Größe seiner Tat, um keine Reue darüber zu empfinden.« (NA 22, S. 177) Jedes Selbstopfer droht zu einem ›schlechten Allgemeinen‹ umzuschlagen, indem es das Individuelle zugunsten der Idee auslöscht.

Am Ende siegt in Schillers Trauerspiel weder das alte Regime Spaniens, das Philipp verkörpert, noch der von Elisabeth reklamierte Freiheitswille, sondern die Inquisition, der es zufällt, den abtrünnigen Infanten zu richten. Politisch ist das eine reaktionäre, strukturgeschichtlich betrachtet allerdings eine moderne Lösung: die unsichtbare Effizienz der Institution

³² Walter Benjamin, *El mayor monstruo, los celos* von Calderón und *Herodes und Marianna* von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972ff., Bd. 2, S. 246-276, S. 249f. Zur Hegel-Kenntnis vgl. Walter Benjamin, *Briefe*, hrsg. u. mit Anm. vers. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, 2 Bde, Frankfurt/M. 1978 (zuerst 1966), Bd. 1, S. 166 (»Hegel scheint fürchterlich zu sein!«), S. 171 (die »Physiognomie« eines »intellektuellen Gewaltmenschen«).

³³ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1975 (zuerst 1966), S. 139ff.

bezwingt die Aura der Person.³⁴ Schillers wirkungssicher inszeniertes Schlußtableau beleuchtet Herrschaftsverhältnisse, in denen der Apparat die Menschen determiniert. Der König liefert den eigenen Sohn dem sicheren Tod aus, die Königin liegt ohnmächtig am Boden, der Großinquisitor empfängt den Infanten als Kopfgeld. Das entspricht Hegels Auffassung, derzufolge das Opfer das schlechte Allgemeine stärke, weil es sein Kostbarstes, die Individualität, preisgebe. Im Tod siegt die heteronome Natur über die Freiheit: eine tragische Konfiguration, die erst Nietzsche sentimentalisch umwerten und als Akt der Erneuerung des Lebens interpretieren wird.³⁵ Es existiert jedoch auch bei Schiller und Hegel bereits eine Perspektive, die es erlaubt, das im Opfer Bezeichnete positiv, als Offenbarung einer unvordenklichen Individualität zu betrachten, an die zu erinnern einzig der Kunst aufgetragen bleibt. Von dieser Perspektive ist nun zu sprechen.

III. DIE WÜRDE DER GEOPFERTEN: MARIA STUART

Über die Frage, wie man im Drama Könige darzustellen habe, herrscht in den poetologischen Theorien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das einhellige Urteil, daß nicht das Staatsoberhaupt, sondern der Mensch im Vordergrund der Bühnenhandlung stehen müsse. Christian Heinrich Schmid erklärt 1768: »Nicht das Diadem, nicht das Ordensband macht den Helden. Im heroischen Trauerspiel selbst interessieren wir uns für die Großen meistens nur als für Menschen, und eben dadurch ist es die Schule derselben, daß es sie lehrt, daß sie Menschen sind.«³⁶ Christian Garve räsoniert 1771 über die Tragödie: »Was soll also hier der Name des Fürsten tun, wenn er nur als Mensch handelt oder leidet?«³⁷ In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767-69) heißt es: »Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am

³⁴ Matthias Luserke-Jaqui (Friedrich Schiller, Tübingen, Basel 2005, S. 166) erklärt mit einer überraschenden Formulierung, das Drama ›verspiele‹ am Ende »seinen utopisch-philosophischen Kredit, den es mit dem Gedanken der Freiheit als natürliches Recht jedes Menschen im dritten Akt aufgebaut hatte.« In der tragischen Quintessenz aber liegt, so steht zu betonen, gerade die illusionslose Modernität des von Schiller gewählten Schlusses, der die Ideenwelt am Apparat scheitern läßt.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1872), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin, New York 1999, Bd. 1, S. 62ff.

³⁶ Christian Heinrich Schmid, *Über das bürgerliche Trauerspiel* (1768), in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Ausgewählte Texte, mit e. Nachw. hrsg. v. Jürg Mathes*, Tübingen 1974, S. 65-71, S. 68.

³⁷ Christian Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende* (1771), in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert (Anm. 36)*, S. 73-78, S. 76.

tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als Menschen, und nicht als mit Königen.«³⁸ Was hier für das Bild des Herrschers reklamiert wird, betrifft in noch stärkerem Maße die Darstellung der Königin, die sich in der dramatischen Praxis der Spätaufklärung zumeist auf die Beleuchtung privater Details beschränkt. Daß jedoch in der Ordnung der Herrschaft auch dieses Private stets eine politische Dimension besitzt, zeigt gerade Schillers Werk sehr deutlich – exemplarisch die *Maria Stuart*.

Schillers tastende, am Modell der attischen Tragödie orientierte Reflexionen über die Bearbeitung des Stuart-Sujets lassen im Frühjahr 1799 von solchen Potenzen noch nichts ahnen. Er suche nach »der Euripidischen Methode« den »ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen« heißt es am 26. April 1799 in der Phase der ersten Planung (NA 30, S. 45). Nicht die Königin, sondern die leidende Privatperson als »physisches Wesen«, das geeignet sei, »heftige Paßionen« auszulösen, stehe für ihn im Vordergrund (18. Juni 1799) (NA 30, S. 61). Der »Zweck der Repräsentation« erfordere eine theatralische Effektivität, die nur erzielt werde, wenn man die zu Maria Stuarts Verurteilung und Hinrichtung führende Haupt- und Staatsaktion im Modell des Kammerspiels zusammenziehe (16. August 1799) (NA 30, S. 85); später ist vom »engen Schnürleib« die Rede, der den Stoff in einer klassizistischen Form konzentriere (28. Juli 1799) (NA 30, S. 181). Solche Wendungen verdecken den auch von der Forschung zumeist ignorierten Umstand, daß die *Maria Stuart* ein politisches Drama mit verborgenen (aber durchaus evidenten) Bezügen zur Zeitgeschichte des späten 18. Jahrhunderts ist.³⁹

³⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69), in: *Werke* (Anm. 14), Bd. 4, S. 294 (14. Stück).

³⁹ Zeitgeschichtliche Hintergründe des Dramas sind bisher nicht hinreichend wahrgenommen worden. Zur neueren Forschung: Ferdinand van Ingen, *Macht und Gewissen. Schillers Maria Stuart*, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, Tübingen 1988, S. 283-308; Thomas Diecks, »Schuldige Unschuld«. Schillers *Maria Stuart* vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hrsg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990, S. 233-246; Arthur Henkel, *Wie Schiller Königinnen reden läßt. Zur Szene III,4 in der Maria Stuart*, in: *Schiller und die höfische Welt*, S. 398-406; Francis Lamport, *Krise und Legitimitätsanspruch. Maria Stuart als Geschichtstragödie*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109, 1990, Sonderheft, S. 134-145; Kari Lokke, *Schiller's Maria Stuart. The historical sublime and the aesthetics of gender*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht* 82, 1990, S. 123-141; Karl S. Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen, Basel 1994, S. 207-234; Nikolaus Immer, *Maria Stuart und der Graf von Essex*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78, 2004, S. 550-571; ders., *Die schuldig-unschuldigen Königinnen. Zur kontrastiven Gestaltung von Maria und Elisabeth in Schillers Maria Stuart*, in: *Euphorion* 99, 2005, H. 1/2, S. 129-152.

Das Trauerspiel beginnt bekanntlich mit einer peinlichen Zimmervisitation, die Sir Paulet und sein schweigender Gehilfe Drugeon Drury in Schloß Fotheringhay durchführen, um Marias geheime Papiere und den von ihr zur Seite gelegten Schmuck an sich zu bringen. »Was macht Ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit! | Zurück von diesem Schrank« ruft die alte Amme Marias empört aus (I,1, v. 1f.). Zeitgenössische Leser dürften geahnt haben, daß Schiller mit dieser (den historischen Details entsprechenden) Exposition nicht nur auf den Fall Maria Stuarts, sondern auch auf das Schicksal einer anderen Königin anspielte, das im Sommer 1800, als das Drama in Weimar seine Uraufführung erlebte, noch frisch im Gedächtnis der Zuschauer war: auf die Geschichte der Marie-Antoinette, die am 13. August 1792 im *Temple*, später in der *Conciergerie* inhaftiert, im Herbst 1793 vor Gericht gestellt und am 16. Oktober 1793, neun Monate nach der Exekution ihres Gemahls Ludwig XVI., öffentlich hingerichtet wurde.⁴⁰ Rosalie Lamorlière, die Kammerzofe der Königin während ihrer letzten Lebensmonate in der *Conciergerie*, erzählt von »gründlichen Haussuchungen«, die »zu jeder Tages- und Nachtzeit« stattfanden (ein Detail, das von der anfänglich mit ihrer Mutter inhaftierten Prinzessin Marie-Thérèse Charlotte rückblickend bestätigt wurde).⁴¹ Auch an anderen Punkten liegen die Parallelen zwischen Schillers Maria und dem Schicksal Marie-Antoinettes offen zutage. Der Kerkermeister Lebeau, oberster Gefängniswärter von La Force, findet sich in Lamorlières Bericht so beschrieben, daß die Ähnlichkeit mit Schillers Porträt des (historischen) Paulet sichtbar wird: er sei »rauh und streng«, aber eigentlich »kein schlechter Mensch«. ⁴² Heißt es über das dürftige Gefängnis, in dem die französische Monarchin die letzten Monate ihres Lebens zubringen mußte, es habe sich durch »entsetzliche Kahlheit«⁴³ ausgezeichnet, so erklärt die Amme Kennedy bei Schiller: »Wer sieht es diesen kahlen Wänden an, | Daß eine Königin hier wohnt? Wo ist | Die Himmeldecke über ihrem Sitz?« (I,1, v. 3off.) In beiden Fällen scheint die Konfiskation des königlichen Schmucks als Bestechungsmittel gängige Praxis (»*Noch* Kostbarkeiten, *noch* geheime Schätze!« [Schiller, I,1, v. 7]; »Als die Königin vom Temple kam, besaß sie noch zwei hübsche Diamantringe und ihren Ehereif.«⁴⁴

⁴⁰ Die Schiller-Forschung pflegt diese Parallele zumeist zu ignorieren. Ein knapper, freilich nicht in die Münze der genauen Textlektüre umgesetzter Hinweis findet sich bei Otto W. Johnston, Schillers politische Welt, in: Schiller-Handbuch (Anm. 17), S. 44-69, hier S. 61.

⁴¹ Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten, hrsg. v. Georges Pernoud u. Sabine Flaissier. Mit e. Vorw. v. André Maurois. Deutsch v. Hagen Thürnau, München 1976, S. 251; vgl. S. 200.

⁴² Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten (Anm. 41), S. 243.

⁴³ Ebd., S. 241.

⁴⁴ Ebd., S. 251.

[Lamorlière]). Der Verdacht, die Gefangene hege Fluchtpläne, veranlaßt jeweils eine lückenlose Bewachung. Schillers Maria klagt: »Gebrochen ist in langer Kerkerschmach | Der edle Mut« (III,4, v. 2383f.); über Marie-Antoinette heißt es, daß sie unter dem Druck des Gefängnisalltags ihre frühere Zuversicht verloren habe: der »Kummer« und die »Schrecken des 6. Oktober« (gemeint ist die von der Nationalversammlung erzwungene Übersiedlung nach Paris) hätten ihr Haar an den Schläfen weiß werden lassen.⁴⁵

Die Erinnerungen Rosalie Lamorlières wurden erst 1897 postum gedruckt,⁴⁶ jedoch kannte Schiller die Berichte des *Moniteur universel*, der über das Schicksal der königlichen Familie im »Temple« informierte; er las diese Zeitschrift, die 1789 gegründet worden war, regelmäßig bis zum Winter 1793 (»Man hat darinn alle Verhandlungen in der NationalConvention im Detail vor sich und lernt die Franzosen in ihrer Stärke und Schwäche kennen.« [NA 26, S. 170]). Durch den *Moniteur* dürfte Schiller, auch wenn er später detaillierte Kenntnisse über die Revolution in Paris aus strategischen Gründen bestritt (NA 28, S. 17f.), Einblick in die näheren Lebensumstände der eingekerkerten Königin gewonnen haben. Die äußeren Daten provozierten förmlich den Vergleich mit dem Stoff der *Maria Stuart*, den er im Frühling 1799, fünfeinhalb Jahre nach Marie-Antoinettes Tod, dramatisch zu bearbeiten begann: Verlust des Königtums, Gefängnishaft, Anklage wegen vermeintlichen Hochverrats und Hinrichtung bildeten in beiden Fällen die Stationen eines tragischen Sturzes aus den Höhen des monarchischen Glanzes. Noch ein weiteres Motiv kommt hinzu, in dem Schiller Maria Stuart und Marie-Antoinette aufeinander bezieht: das Bild der Verführerin, die ihre Liebhaber, wie die jeweiligen Zeitgenossen behaupteten, wahllos gesucht und verbraucht habe.

Gegen Ende der rhetorisch ausschwingenden Streitszene in der Mitte des Dramas erklärt Elisabeth hämisch über die vermeintliche Promiskuität Marias: »Es kostet nichts, die *allgemeine* Schönheit | Zu sein, als die *gemeine* sein für alle!« (III,4, v. 2417f.) Maria erscheint in Elisabeths Rede als lasterhafte Hure, die ihren königlichen Körper jedem, der ihn beehrte, preisgab. Vergleichbare Vorwürfe richteten sich, zunächst klandestin, später öffentlich, gegen die angebliche Sexualgier der französischen Königin. Die Arbeiten der amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Lynn Hunt haben die pornographische Kampagne dokumentiert, die seit der Mitte der

⁴⁵ Ebd., S. 249. – Die politische Semantik bestimmt bei Schiller die Konstruktion des Geschlechtlichen auch dort, wo Privates in Erscheinung tritt. Vgl. Kari Lokke, *Schiller's Maria Stuart*. (Anm. 39), S. 123-141.

⁴⁶ Rosalie Lamorlière, *Relation du séjour de Marie-Antoinette à la Conciergerie*, Paris 1897.

1770er Jahre in Paris gegen die Königin geführt wurde.⁴⁷ Am Beginn standen Diffamierungen durch obszöne Zeichnungen und anonym publizierte erotische Erzählungen – so das Epos *Les amours de Charlot et Toinette* (1784) –, am Ende polemische Attacken, die die Tochter Maria Theresias als verderbliche Ratgeberin des schwachen Königs, untreue Ehefrau und ihren Sohn zum Inzest verführende Perverse desavouieren. In Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buris 1794 veröffentlichtem Trauerspiel über die letzten Tage der Königin beklagt die Gefangene die infame Anklage, die ihr Blutschande und Promiskuität vorwirft: »Nicht genug, daß sie mich zur Messaline herabwürdigten; ich mußte eine neue Agrippine seyn!«⁴⁸ Als »neue Agrippina«, die den Dauphin zu masturbatorischen Praktiken verführt und auf diese Weise dem künftigen Königtum die Kraft geraubt habe, charakterisiert der *Moniteur universel* die abgesetzte Monarchin noch in seiner Ausgabe vom 16. Oktober 1793, dem Tag ihrer Hinrichtung.⁴⁹ Gudrun Gersmann spricht von einer »radikalen Gegenöffentlichkeit«, die seit der Mitte der 1780er Jahre Marie-Antoinette pornographisch verunglimpfte und auf diese Weise die revolutionäre Stimmung spiegelte, die sich schon am Vorabend des Sturms auf die Bastille spannungsvoll aufbaute.⁵⁰ Wenn Schillers Elisabeth ihre Widersacherin als eine »gemeine Schönheit« beschimpft, die für jedermann wohlfeil sei, so spielt diese Denunziation deutlich auf die öffentlichen Spekulationen über die angeblich promiskuösen Neigungen der französischen Königin an.

In einem anonym veröffentlichten Essay vom August 1793 bemerkt Germaine de Staël, die Tochter Jacques Neckers, des letzten Finanzministers des Königs, der Prozeß gegen Marie-Antoinette sei der Ausdruck des

⁴⁷ Lynn Hunt, *The Many Bodies of Marie Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, in: Lynn Hunt (Hrsg.), *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore, London 1991, S. 108-131; dies., *The Family Romance of the French Revolution*, London 1992, bes. S. 89ff.

⁴⁸ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, *Marie Antonie von Oesterreich. Königin in Frankreich*, Neuwied 1794, S. 98 (III,1). »Messaline« bezieht sich auf Valeria Messalina, die dritte Gemahlin des römischen Kaisers Claudius (25-48 n. Chr.), die Mutter des Britannicus, die ihren Ehemann in seiner Neigung zu Gier und Hemmungslosigkeit unheilvoll bestärkte. – Der gesamte zweite Akt von Buris Text steht im Zeichen der Anklage der Königin, wobei der Inzestvorwurf nur indirekt – ohne explizite Nennung – angesprochen wird; vgl. S. 72f. (II,5). Zu Buri vgl. Norbert Otto Eke, *Signatures der Revolution. Frankreich – Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800*, München 1997, S. 220ff.

⁴⁹ *Moniteur universel*, no. 25, 16. Oct. 1793; vgl. Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution* (Anm. 47), S. 93. Zum Inzestvorwurf auch dies., *The Many Bodies of Marie Antoinette* (Anm. 47), S. 114f.

⁵⁰ Gudrun Gersmann, *Im Schatten der Bastille. Die Welt der Schriftsteller, Kolporteure und Buchhändler am Vorabend der Französischen Revolution*, Stuttgart 1993, S. 154.

öffentlichen Neides angesichts einer Herrscherin, die Eleganz, Geschmack und Schönheit vereint habe.⁵¹ De Staël, die seit 1792 mit ihrem Vater im Genfer Exil lebt, lehnt eine juristische Bewertung der Anklage ausdrücklich ab, da sie dem Verfahren eine Legalität zuschreibe, die es nicht besitze.⁵² Aus denselben Gründen – unter Hinweis auf formale Verstöße und den unrechtmäßigen Charakter des Prozesses – verweigert Schillers Maria Stuart im Streit mit Burleigh, dem ›Falken‹ unter Elisabeths Ratgebern, eine inhaltliche Diskussion über das gegen sie verhängte Urteil (I,7, v. 789ff.). Wenn Germaine de Staël Marie-Antoinette durchgängig als Opfer der Revolution apostrophiert (»une nouvelle victime«, »une malheureuse victime«, »cette interessante victime« bzw. – unter Einschluß ihrer Kinder – »victimes illustres«),⁵³ gleichzeitig aber – gegen den juristischen *Status quo* vom August 1793 – als Königin (›reine‹) bezeichnet, so unterstützt das ihre Argumentation, derzufolge der gesamte Prozeß einer Verdammung von Natur, Himmel und Zivilisation gleichkomme.⁵⁴ Auch Schillers Protagonistin legt die eigene Identität doppelt aus, indem sie sich in den Rollen der Königin und des Opfers darstellt. Schon gegenüber Burleigh formuliert sie: »Wehe | Dem armen Opfer, wenn derselbe Mund, | Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht!« (I,7, v. 858ff.) Wenig später heißt es im Blick auf das Gefälle, das sie im Zeichen ihrer Gefangenschaft von Elisabeth trennt: »Ich bin die Schwache, sie die Mächtge – Wohl! | Sie brauche die Gewalt, sie töte mich, | Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer. | Doch sie gestehe dann, daß sie die Macht | Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt.« (I,7, v. 961ff.)

Neben das Leiden an der Rolle des Opfers tritt bei Maria das Bewußtsein für ihren Status als Monarchin. Zunächst heißt es noch in konsequenter Unterscheidung: »Ich bin nicht dieses Reiches Bürgerin, | Bin eine freie Königin des Auslands.« (I,7, v. 726f.) Im Streitgespräch mit Elisabeth wird

⁵¹ Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), in: *Œuvres complètes*. Tome 1, Paris 1871, S. 24-32, S. 25. – Der Text erschien ohne Nennung der Verfasserin in Paris, wurde jedoch bald als Arbeit der Germaine de Staël erkannt.

⁵² Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Œuvres complètes*. Tome 1 (Anm. 51), S. 24f.

⁵³ Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Œuvres complètes*. Tome 1 (Anm. 51), S. 29, 30, 32, 29. Der Begriff des Opfers gerät förmlich zum Leitmotiv des Textes, dem die gesamte Darstellung des Schicksals der Königin unterworfen wird.

⁵⁴ Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Œuvres complètes*. Tome 1 (Anm. 51), S. 31 (»la reine devait périr mille fois sous tant de coups redoublés: la nature, le ciel, en la sauvant, l'ont déclarée sacrée.«). Zu de Staëls Deutung der Königin als Vertreterin der Tugend und Liebe Barbara Vinken, Marie-Antoinette oder Das Ende der Zwei-Körper-Lehre, in: Uwe Hebekus u.a. (Hrsg.), *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003, S. 86-105, S. 95ff.

daraus eine anmaßendere Bewertung: »Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir | Im Staube jetzt, denn *ich* bin Euer König.« (III, 4, v. 245of.).⁵⁵ Die männliche Form (sie erinnert an das »Ich bin euer gnäd'ger König«, mit dem Philipp II. den Grafen Lerma in die Schranken weist [III,2, v. 3030]), bezeichnet eine dynastische Legitimität, die Elisabeth nur eingeschränkt für sich geltend machen konnte. Zwar sah das englische Recht der Tudor-Epoche (seit 1485) anders als die französische und die habsburgische Monarchie die Rolle der Königin nicht prinzipiell auf die Funktion der Mutter von Königssöhnen beschränkt, doch litt Elisabeth darunter, daß sie als von ihrem Vater Heinrich VIII. verstoßene, später auf zweideutige Weise rehabilitierte Tochter Anne Boleyns nur über eine fragile juristische Herrschaftsbasis verfügte. Wenn Maria sich als »euer König« apostrophiert, dann beansprucht sie damit die Rolle eines *de lege et natura* gesicherten Monarchen. Das Possessivpronomen »euer« verweist auf ihre eigene Legitimität (*de lege*), die sie als Nichte Heinrichs VIII. mit der Forderung, Regentin von Schottland *und* England zu sein, für sich reklamiert. Die maskuline Form »König« markiert die natürliche (*de natura*) gestützte Funktion des männlichen Monarchen, der, wie es die wegweisende Untersuchung von Ernst Kantorowicz über *The King's two bodies* (1957) gezeigt hat, anders als die (nur in Ausnahmefällen zur Regierung befugte) Königin über einen doppelten Körper verfügt: einen »body natural«, der den Gesetzen der Sterblichkeit unterliegt, und einen »body politic«, der unvergänglich ist, insofern er die Dauerhaftigkeit der institutionellen Macht des Königtums repräsentiert.⁵⁶ »Le roi ne meurt jamais«, lautet bekanntlich die französische Formel für den politischen Körper des Königs, welcher im Fall des Todes des Herrschers in den Leib seines Nachfolgers wandert.⁵⁷ Maria fordert für sich jene »Sempiternität« (»dignitas semper est«), die Kantorowicz als Signum der unaufhörlichen Fortdauer der Königsmacht im Wechsel der

⁵⁵ Der Forschung scheint die politische Brisanz der Szene, die sich in Marias Beanspruchung des Königtums äußert, weitgehend entgangen zu sein. Das Rollenverständnis Marias analysiert (allerdings ohne Berücksichtigung des hier zitierten Diktums) Nikolas Immer, *Die schuldig-unschuldigen Königinnen* (Anm. 39), S. 146f.; vgl. auch Matthias Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller* (Anm. 34), S. 306f.

⁵⁶ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Übers. v. Walter Theimer, München 1990 (*The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, 1957), S. 279ff., 319ff. Zur neueren Kantorowicz-Rezeption vgl. Jennifer Woodward, *The Theatre of Death. The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England 1570-1625*, Woodbridge 1997, S. 93ff., Wolfgang Ernst u. Cornelia Vismann (Hrsg.), *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, München 1998 u. Friedrich Balke, *Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75, 2001, S. 657-679.

⁵⁷ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 56), S. 404f.

Herrscherpersönlichkeiten beschrieben hat.⁵⁸ Sie tritt damit als der natürliche König auf, neben dem Elisabeth als Usurpatorin ohne juristisch stabilen Herrschaftsanspruch erscheint. Elisabeth sieht sich durch den grammatischen Duktus des Verses aus dem Machtzentrum vertrieben und in die Rolle der Frau ohne Souveränität gedrängt, der ein männlicher Herrscher mit zwei Körpern gegenübersteht.⁵⁹

Anders als Schiller führt Buris Trauerspiel *Marie-Antoinette* als entsetzte, gedemütigte Gefangene vor, die keinen Anspruch auf ihr früheres Amt erhebt und deshalb als Opfer einer politischen Verschwörung erscheint. Im Monolog beurteilt die Inhaftierte ihre frühere Würde als Indiz theatralischer Täuschung: »Antonie! du mußt nicht mehr zurück blicken in deine vorige Herrlichkeit. Sie ist verschwunden. Sie war Flittergold auf dem Gewande der Schauspielerin. Warst du etwas mehr als eine Operkönigin?«⁶⁰ Buris *Marie-Antoinette* muß am Ende sterben, weil ihr Blut als symbolisches Zeichen gilt, das der Republik zum Leben verhilft. Ihre öffentliche Rolle aber hat die ›Opernkönigin‹ längst in der Haltung passiver Entsagung preisgegeben, die den Verzicht auf die rituelle Selbstinszenierung zugunsten des Rückzugs auf private Intimität impliziert (empört weist daher *Marie-Antoinette* die Formulierung des Gerichtspräsidenten zurück, der letzte Besuch bei ihren Kindern sei eine »Ceremonie«).⁶¹ Buris Trauerspiel präsentiert eine bürgerliche Heldin, die im Gegensatz zu Schillers *Maria Stuart* mit der Welt der Macht innerlich abgeschlossen hat.⁶² Gerade der Verzicht auf eine politische Auslegung der eigenen Person bildet die Prämisse für die rührende Wirkung, die das Drama aus der Darstellung des unglücklichen Schicksals der Königin abzuleiten sucht.

Schillers *Maria* inszeniert sich dagegen in der Rolle der gekrönten Majestät, deren Thronanspruch unabhängig von allen Rechtsdeutungen außer Frage steht. Die hypertrophe Selbstdarstellung, die sie im Gespräch mit ihrer Widersacherin an den Tag legt, verfeinert sich am Ende in der Identifi-

⁵⁸ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 56), S. 317ff.

⁵⁹ Auf Kantorowicz verweist bereits Nikolas Immer, *Maria Stuart* und der *Graf von Essex* (Anm. 39), ohne jedoch interpretatorische Konsequenzen aus dem bei Schiller auftretenden Bezug zur politischen Theologie abzuleiten.

⁶⁰ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, *Marie Antonie von Oesterreich* (Anm. 48), S. 50 (II,2). Buris Drama teilt mit Schillers Text den Hang zur juristischen Deduktion; der gesamte zweite Akt wird von der Rechtsdiskussion über die Exekution der Königin bestimmt.

⁶¹ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, *Marie Antonie von Oesterreich* (Anm. 48), S. 154 (III, 20).

⁶² Vgl. auch (unter Bezug auf das Bild *Marie-Antoinettes* im Historismus) Regina Schulte, *Der Aufstieg der konstitutionellen Monarchie und das Gedächtnis der Königin*, in: *Historische Anthropologie* 6, 1998, H. 1, S. 76-103, hier S. 80ff. (mit stark vereinfachenden Paraphrasen von Kantorowicz' Interpretation der politischen Theologie des Spätmittelalters).

tät der Leidenden, deren Weg nur noch in den Tod führt. Als Opfer der Staatsräson erträgt Maria, die sich ihrer früheren Verfehlungen bewußt ist, ihr Schicksal mit einer Haltung, die an Schillers Begriff der Würde gemahnt. Die passende Formel findet sich schon im ersten Akt: »Man kann uns niedrig | Behandeln, nicht erniedrigen.« (I,2, v. 155f.) Würde zeigt Maria in dem Maße, in dem sie erkennt, daß sie die Freiheit des Handelns eingebüßt hat. Besonders sinnfällig spiegelt sich das in der Kleidung der auf das Beil des Henkers wartenden Delinquentin wider, bei deren Beschreibung Schiller vornehmlich auf seinen Quellenautor William Robertson zurückgreift, dessen *History of Scotland* (1759) er in der 1762 erschienenen deutschen Übersetzung gelesen hat. Bei Robertson heißt es über die zum Schafott geführte Königin: »Ihr Anzug war ein nettes und prächtiges Trauerkleid, welches sie, einige wenige Festtage ausgenommen, schon lange nicht getragen hatte. Ein Agnus Dei hieng an einer Kette von Bisamäpfeln um ihren Hals herab; der Rosenkranz an ihrem Gürtel; in der Hand hielt sie ein Crucifix von Elfenbein.«⁶³ Schillers Maria ist der Regieanweisung zufolge »weiß und festlich gekleidet, am Halse trägt sie an einer Kette von kleinen Kugeln ein Agnus Dei, ein Rosenkranz hängt am Gürtel herab, sie hat ein Kruzifix in der Hand, und ein Diadem in den Haaren, ihr großer schwarzer Schleier ist zurück geschlagen.« (NA 9, S. 141) Sämtliche Elemente von Schillers Beschreibung, die für die Bühnenanweisung eines klassizistischen Dramas ungewöhnlich detailliert ausfällt, finden sich bereits bei Robertson dargestellt – mit Ausnahme des schwarzen Schleiers. Sucht man nach einer Erklärung für diese Ergänzung, so führt die Spur wieder zurück zur Zeitgeschichte. Rosalie Lamorlière erzählt, daß sich Marie-Antoinette während ihrer Gefängniszeit selbst einen »Kopfputz« aus schwarzem »Kreppflor« und »Trauerbändern« angefertigt habe⁶⁴ – ein Zeichen der Witwenschaft, das sich bei Schiller zu jenem schwarzen Schleier abgewandelt findet, für dessen Verwendung als Requisit man bisher keine plausible Quelle erschließen konnte. Auch andere Elemente von Marias Aufzug korrespondieren, unabhängig von ihrer Erwähnung bei Robertson, mit dem Äußeren der dem Tod geweihten französischen Königin. In seiner Zeitschrift *Les révolutions de Paris* berichtet der Journalist Louis-Marie Prudhomme über die Verurteilte am Morgen ihrer Exekution: »Sie war schon fertig, das heißt, in Weiß gekleidet, genau wie ihr verstorbener Mann am Tag seiner Hinrichtung. Diese Ziererei fiel auf und machte das Volk lächeln; die symbolische Farbe der Unschuld stand Marie-Antoinette schlecht

⁶³ William Robertson, Geschichte von Schottland unter den Regierungen der Königin Maria und des Königs Jacobs VI. Zwei Theile, Ulm, Leipzig 1762, S. 371.

⁶⁴ Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten (Anm. 41), S. 256.

an.«⁶⁵ Im *Moniteur universel* hieß es am 27. Oktober 1793: »Um elf Uhr wurde Marie-Antoinette, verwitwete Capet, in einem Morgenkleid aus weißem Pikee, auf dieselbe Art wie die übrigen Verbrecher zur Hinrichtung geführt, begleitet von einem konstitutionellen Priester im Laienkleid und eskortiert von zahlreichen Gendarmerieabteilungen zu Fuß und zu Pferde.«⁶⁶ In Buris Trauerspiel erklärt der preußische General seinen Truppen über den Akt der Hinrichtung: »Marie Antonie von Oesterreich ist ermordet. Man hat sie zur Richtstätte geschleppt wie die niedrigste Verbrecherin.«⁶⁷

An einem markanten Punkt unterscheiden sich jedoch Zeitgeschichte und Drama. Während Marie-Antoinette zwar in weißem Kleid, aber sonst »wie die übrigen Verbrecher« zum Schafott geführt wird, inszeniert Schiller das Präludium der Hinrichtung als Akt der Investitur, als Wiedereinsetzung der Herrscherin, die im Tod eine neue Form der Souveränität – die Freiheit durch moralische Würde – gewinnt. Wo Marie-Antoinette mit dem aus der römischen Rechtslehre entlehnten Begriff Giorgio Agambens zum *Homo sacer* gerät, der das nackte (›heilige‹) Leben verkörpert, das man nicht opfern kann, weil es nur auf sich selbst verweist,⁶⁸ geht Schillers Maria im Zeichen der Wiederherstellung ihrer königlichen Dignität in den Tod. Agambens *Homo sacer* ist der rechtlose Mensch, der – als Sklave, Verbrecher oder Ausgestoßener – getötet, aber nicht geopfert wird und damit zur Figuration des reinen, heiligen Lebens ohne transzendenten Sinn gerät.⁶⁹ Seine Bedeutung bleibt auf die bloße Immanenz beschränkt, die nichts ausstellen möchte als einen geschundenen Leib, der seine Heiligkeit durch eine auf sich selbst bezügliche Verweiskraft vor und neben aller Transzendenz empfängt. Die Gewalt, die den *Homo sacer* tötet, beschreibt

⁶⁵ Ebd., S. 257.

⁶⁶ Ebd., S. 257.

⁶⁷ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, Marie Antonie von Oesterreich (Anm. 48), S. 179 (IV, 9). – Stefan Zweigs sentimentale Romanbiographie über das Leben und Sterben der französischen Königin (1935) hat diese Szene mit melodramatischer Phantasie ausgeschmückt (Stefan Zweig, Maria Stuart, Wien, Leipzig, Zürich 1935, bes. S. 502f. [zur Kleidung am Hinrichtungstag]).

⁶⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen v. Herbert Thüring, Frankfurt/M. 2002, bes. S. 91ff. – Vgl. Friedrich Balke, *Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery* (Anm. 56), S. 657–679 (Versuch, Agambens Kategorie auf die Hinrichtung Ludwigs XVI. zu beziehen: auch der französische König sei nicht als Märtyrer, sondern als *Homo sacer* gestorben; analog dazu liegt der Fall bei Marie-Antoinette, die nach dem Willen ihrer Richter als gewöhnliche Verbrecherin auf dem Schafott hingerichtet werden soll); bei Balke fehlt allerdings die Differenzierung zwischen literarischem und historiographischem Diskurs.

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Homo sacer* (Anm. 68), S. 91ff.

Agamben mit Denkmustern Foucaults als Spielart der politischen Souveränität, welche des Lebens (›bios‹) bedarf, um sich selbst zu erproben und zu behaupten.⁷⁰ Der rechtlose Mensch, der zu ihrem Opfer wird, repräsentiert laut Agamben die Sakralität des Lebens im Augenblick seiner Zerstörung. Die junge Republik beansprucht folglich mit der Tötung der ehemaligen Königin – wie schon mit der Hinrichtung Ludwigs XVI. – jenes absolute Befehlsrecht über Leben und Tod, das Signum der Souveränität ist.⁷¹

Schillers Maria Stuart stirbt dagegen, wie die Hinweise auf ihre Kleidung andeuten, nicht als *Homo sacer*. Ihr Tod beleuchtet das Moment einer Verklärung der gefangenen Königin, das sich mit der Restitution ihrer früheren Rolle verbindet. Die gefaßt zur Hinrichtung schreitende Heldin inszeniert sich in einem Ensemble von Bildern, die ihrem Sterben eine symbolische Dimension zueignen. Maria ist erst im letzten Moment vor der Exekution eine wahre Regentin, wenn sie unter dem Vorzeichen des Verzichts erklärt: »Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt, | Den würdigen Stolz in meiner edeln Seele!« (V,6, v. 3493f.) Es ist die Krone der Märtyrerin als Zeichen der Macht moralischer Superiorität, die Maria ›auf dem Haupt fühlt‹. Das Motiv der spätmittelalterlichen Kronentrias, mit der – exemplarisch – Andreas Gryphius in seinem Drama *Carolus Stuardus* (1657/63) spielt, taucht hier in seiner konsekutiven Bedeutungslogik erneut auf: der weltlichen Krone, die der abgesetzte Regent ablegen muß, folgt die Dornenkrone des unrechtmäßig Leidenden, der schließlich, nach der Wiederholung der *passio Christi*, in der Ewigkeit die Ehrenkrone des zu ewigem Leben Erlösten empfangen darf.⁷² Das Symbol der diesseitigen Herrschermacht, das Maria Stuart ziert, steht unter dem Diktat der Eschatologie, denn nur als Sterbende kann die Königin das Zeichen der Monarchin tragen. Erst der Tod eignet ihr Amt und Würde zu, deren Einheit im Doppelsinn des lateinischen Wortes ›dignitas‹ erfaßt ist.⁷³

⁷⁰ Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Übers. v. Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt/M. 1983 (*Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, 1976), S. 161ff.; ders., *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Aus dem Französischen v. Michaela Ott, Frankfurt/M. 2001 (*Il faut défendre la société*, 1996), S. 284f.

⁷¹ Vgl. Friedrich Balke, *Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery* (Anm. 56), S. 657-679.

⁷² Andreas Gryphius, *Ermordete Majestaet oder Carolus Stuardus Koenig von Gross Britanien* (1663), in: ders., *Dramen*, hrsg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt/M. 1991, S. 575.

⁷³ Zur Dignität Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 56), S. 381ff. und im Anschluß daran Peter-André Alt, *Der Tod der Königin* (Anm. 8), S. 18ff. – Erheblich zu kurz greift es, wenn Rüdiger Safranski (*Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München 2004, S. 476) erklärt: »Während Elisabeth das Persönliche im Politischen verhüllt, gewinnt Maria, indem sie ihrer königlichen Würde entkleidet wird, die persönliche

Die Hinrichtungsszene hebt die Parallele zwischen Maria Stuart und Marie-Antoinette endgültig auf. Marias Tod, den bereits Schillers Quellenautor Robertson ›tragisch‹ nennt,⁷⁴ vergegenwärtigt die Ästhetik eines Opfers, in dessen Vollzug das Leben auf ein Höheres, die Würde, verweist. Maria muß außerhalb der Bühne sterben, wie es das aristotelische Gräßlichkeitsverdikt verlangt, während Leicester, der versagende Retter, zum Ohrenzeugen der Exekution wird. Er steht vor der verschlossenen Tür, die ihn vom Schauplatz der Hinrichtung trennt, und beschreibt, gestützt auf die akustischen Eindrücke, was das Auge des Zuschauers nicht sehen darf: »Laut betet sie – | Mit fester Stimme – Es wird still – Ganz still! | Nur schluchzen hör ich, und die Weiber weinen – | Sie wird entkleidet – Horch! Der Schemel wird | Gerückt – Sie kniet aufs Kissen – legt das Haupt –« (V,10, v. 3871ff.). Die Devestitur der Königin, die Robertsons *Geschichte von Schottland* detailliert beschrieben hatte,⁷⁵ erfolgt bei Schiller in einem entfernten Außenbezirk der Szene, zu dem der Blick des Publikums nicht dringen kann. Die klassizistische Dezenz ist kaum zu überbieten: die entblößte Königin wird unserer visuellen Imagination entzogen, weil Leicester nicht sieht, sondern einzig hört, wie sie sich entkleidet. Nicht die kreatürliche Nacktheit der getöteten Heldin hält Schillers Inszenierung fest, vielmehr die Würde der gefaßt Sterbenden; statt der Präsenz einer gräßlichen Exekution vermittelt sich dem Zuschauer die von Leicesters Bericht evozierte Erinnerung an jenen »Ausdruck des Widerstandes«, den – mit einer Wendung aus *Ueber Anmuth und Würde* – der »selbständige Geist dem Naturtriebe« entgegenstellt (NA 20, S. 297). Walter Burkert hat im Blick auf die Riten der griechischen Antike bemerkt, die »Opferstruktur« bestehe in der Verknüpfung von »Verschuldung und Restitution«.⁷⁶ Diese Wendung läßt sich – jenseits ihrer für die altgriechische Tradition gültigen symbolischen Bedeutung – unmittelbar auf Schillers Protagonistin anwenden. Deren ›Verschuldung‹, wie sie durch ihr unmoralisches Vorleben be-

Würde zurück.« – Die Differenz von Politischem und Privatem ist so simpel nicht, wie hier behauptet wird. Vielmehr inszeniert Schiller Maria Stuart von Akt zu Akt deutlicher als Repräsentantin einer Einheit von privater und politischer Würde, die Elisabeth gerade fehlt.

⁷⁴ William Robertson, *Geschichte von Schottland* (Anm. 63), S. 373.

⁷⁵ Ebd., S. 372.

⁷⁶ Walter Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, New York 1972, S. 7. Im Blick auf Burkerts wegweisende Studie wäre auch die Genealogie von Agambens Begriff des ›nackten Lebens‹ zu diskutieren. So evident dieser für die biopolitische Fundierung von Souveränität in der Neuzeit (und deren Schreckensszenarien im 20. Jahrhundert) ist, so problematisch bleibt seine Ableitung aus der antiken Opfermythologie. Burkert sieht dagegen, anders als Agamben, im Opfer stets auch das Leben (*bios*) geheiligt und transzendiert (*Homo necans*, S. 20, 49f.).

zeichnet ist, wird im Akt des Opfers getilgt, so daß am Ende die ›Restitution‹ der Rolle der Königin stehen kann, die Maria Stuart als in Würde Sterbende für sich beanspruchen darf. Mit der Doppelformel von ›Verschuldung und Restitution‹ ist zugleich der Umstand erfaßt, daß Maria den ›politischen Körper‹ des Königtums, den sie durch ihre Verstrickung in Laster und Verbrechen einbüßte, im Moment ihrer Tötung auf paradoxe Weise wiedergewinnt, wenn sie die Krone auf ihrem Haupt sitzen fühlt.

Schillers Königin endet nicht wie Marie-Antoinette als *Homo sacer*, sondern als Opfer, dessen Tod ihr eine Würde zuschreibt, die sie selbst durch ihr Vorleben in Frage gestellt hatte. Der historische Prozeß nimmt sie in ein dauerhaftes Gedächtnis auf, für das das Theater die passenden Bilder findet. Robertsons *Geschichte von Schottland* liefert dieser Ästhetik der Erinnerung die Stichworte, wenn es heißt: »Die Leiden der Maria überstiegen sowohl in der Größe als in der Dauer diejenigen tragischen Begebenheiten, welche die Einbildungskraft erdichtet hat, Betrübniß und Mitleiden zu erregen; und indem wir auf dies schauen; so sind wir geneigt, ihre Mängel ganz aus den Augen zu lassen: wir werden über ihre Fehler nicht mehr so unwillig, und billigen unsre Thränen, als wenn wir sie für eine Person vergossen hätten, welche den Gränzen einer reinen Tugend weit näher gekommen wäre.«⁷⁷ Dieses Resümee, dessen typologische Zuschreibung von Schuld und Würde, Verfehlung und Größe einer antithetischen Struktur gehorcht, hätte fraglos auch aus Schillers Feder stammen können.

Abweichend von seiner Kritik des schlechten Allgemeinen erklärt Hegel an einer späteren Stelle der *Phänomenologie des Geistes*, das Opfer schaffe die Realpräsenz des Göttlichen, denn es bilde ein »Zeichen« der höheren Mächte, denen es im Akt der persönlichen »Verzichteistung« (als Subjekt) oder in der heiligen Handlung (als Objekt) anheimfalle.⁷⁸ Hegel bezieht diese Rehabilitierung ausdrücklich auf den antiken Kultus und sein religiöses Bedeutungspotential, jedoch scheint es legitim, seine Bestimmung auch für den Bereich des tragischen Opfers, wie es Schillers *Maria Stuart* inszeniert, zu überprüfen. Unter Bezug auf Hegel wäre festzuhalten, daß das Opfer kein heiliges Leben, sondern die »höhere« Wirklichkeit des sich Opfernden und damit ein Göttliches jenseits des Lebens zur Anschauung bringe.⁷⁹ In diesem Sinn hat Walter Benjamin betont, das »tragische Opfer« sei »ein erstes und letztes zugleich«: die Wiederholung des alten Rechts, durch die Versöhnung der Götter in eine eschatologisch gedachte Geschichte einzutreten; und der Ursprung einer Tathandlung, die eine –

⁷⁷ William Robertson, *Geschichte von Schottland* (Anm. 63), S. 374.

⁷⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 523.

⁷⁹ Ebd. (Anm. 29), Bd. 3, S. 523; Giorgio Agamben, *Homo sacer* (Anm. 68), S. 122ff.

freilich paradoxe – Form der Autonomie des Menschen im Angesicht des selbstgewählten Todes begründe.⁸⁰ Das Schicksal von Schillers Königinnen, die aus unterschiedlichen Gründen (eigenständig bzw. unter Zwang) Freiheit oder Leben preisgeben, demonstriert die Logik dieses Opfers, reflektiert aber zugleich die Problematik des Autonomiebegriffs, der ihm zugrunde liegt. Mit Hegel läßt sich formulieren, daß für Schiller zwar »*das Tun und Treiben der Individualität Zweck an sich*« ist, jedoch durch die Bekräftigung im Opfer die ›höhere Wirklichkeit‹ des Wesens »seiner selbst« zu erlangen vermag.⁸¹ Damit wird die Geschichte bei Schiller, wie es in der letzten seiner tragödienästhetischen Abhandlungen heißt, ein »erhabenes Object« (NA 21, S. 49) im Sinne der gleichsam natürlichen Immanenz des Leidens und der im Opfer offenbar werdenden Würde ihrer tragischen Akteure: Freiheitsermöglichung unter den Bedingungen der äußersten Unfreiheit. Die von Hegel analysierte Zweideutigkeit des Opfers, in der das schlechte Allgemeine und die Präsenz eines Göttlichen gleichermaßen aufscheinen, überführt Schiller in eine Perspektive, die es erlaubt, die durch das Leiden symbolisierte Dignität des Individuums aufzubewahren und im Moment der Zerstörung zum Zeichen der Freiheit zu verklären. Schiller arbeitet hier an einer ästhetischen Mythologie des Schmerzes, deren Bauplan Nietzsches Tragödienschrift siebenzig Jahre später unter veränderten Bedingungen aufgreifen wird, indem sie, was als Beitrag zur Rettung menschlicher Autonomie gedacht war, zu einer Kunst der Erregung und des in der Entzweiung sich selbst erneuernden Lebens verwandelt.⁸²

RESÜMEE

Schillers klassische Dramen sind Endspiele – Spiele mit katastrophischem Ausgang, in deren Mittelpunkt die Opfer, »die teuren Toten« (Durs Grünbein) stehen. Die Leiche wird im Theater Schillers zum Emblem des Erhabenen, zum Zeichen einer Freiheit, die erst aus dem tragischen Agon hervortritt.⁸³ Damit gebiert das Drama seine eigene ästhetische Mythologie,

⁸⁰ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften (Anm. 32), Bd. 1, S. 285.

⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 291, 523.

⁸² Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (1872), Sämtliche Werke (Anm. 35), Bd. 1, S. 61f.

⁸³ Vgl. jetzt auch zum ästhetischen Gehalt der tragischen Konfiguration in der *Maria Stuart* Bernhard Greiner, Negative Ästhetik: Schillers Tragisierung der Kunst und Romantisierung der Tragödie, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text und Kritik. Sonderheft Friedrich Schiller,

die die Vorstellung vermittelt, daß menschliche Autonomie und Schönheit einzig in den (poetischen) Magazinen der Erinnerung überdauern. Man hat das – in Zeiten bürgerlicher Revolutionsbegeisterung – als resignative Botschaft bezeichnet und dahinter eine Aufforderung zum Überwintern in einem letztlich apolitischen Humanismus erblickt. Die ästhetische Konzeption des Opfers läßt sich im Kontext moderner kultureller Erfahrungen mit Formen der Erinnerung jedoch neu bewerten. Die literarische Reflexion der Trauer verbindet sich mit der Erkenntnis, daß die Geschichte das Individuum wie ein reißender Fluß überspült, aus dessen Mahlstrom es einzig das postume Gedächtnis der Kunst rettet. Das Opfer wird so – jenseits seiner offenkundigen historisch-politischen Fragwürdigkeit – zu einer Figur der Aufbewahrung, die, wie es Hegel genannt hat, »die unmittelbare Wirklichkeit des Wesens durch die höhere, nämlich die seiner selbst«⁸⁴ zu ersetzen vermag. Im Opfer offenbart sich, von der Tragödie festgehalten, die Selbstreflexion der Freiheit unter der Bedingung ihrer erzwungenen Preisgabe. »Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält«, schreibt Hegel, »ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet.«⁸⁵

Die Toten des Trauerspiels sind die stummen Zeugen für einen Individualitätsanspruch, der sich im historischen Verlauf allein paradox, im Moment seiner Selbstzerstörung, als Möglichkeit behaupten und zur Geltung bringen kann.⁸⁶ Zwar läßt Schiller keinen Zweifel daran, daß die heteronomen Kräfte der Geschichte vom Menschen (und nicht von der Providenz) produziert werden, jedoch verabschiedet er als Dramatiker die in seinen frühen historiographischen Schriften noch weitgehend bewahrte Vorstellung einer teleologischen Entwicklungsdynamik, die den Strom der Ereignisse künftig in die Bahnen der Freiheit zu lenken vermag. Der Bühnenautor Schiller macht Geschichte als Prozeß agonaler Konflikte in der Spur des Schmerzes und der Figur des Opfers ästhetisch erfahrbar. Die Würde,

hrsg. v. Mirjam Springer, München 2005, S. 53-70, hier S. 60. – Der Begriff der »negativen Ästhetik« scheint mir allerdings problematisch, da die Leistung der ästhetischen Erfahrung zwar funktional an die dramatisch-theatralische Vermittlung einer destruktiven Konsequenz historischer Konstellationen gebunden, selbst aber von deren fataler Logik unberührt bleibt, mithin durch »negative« Ursachen ausgelöst und zugleich – als Medium der Gemütsfreiheit – positiv besetzt ist.

⁸⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 523.

⁸⁵ Ebd. (Anm. 29), Bd. 3, S. 36.

⁸⁶ Dazu Norbert Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart 2005, S. 237 (über *Maria Stuart*): »Das Trauerspiel vollzieht sich auf einer anderen Ebene: der des erbarmungslosen Schicksals, dem die Geschichte unterliegt.«

mit der Elisabeth von Valois und Maria Stuart sich unter das Gesetz der Heteronomie stellen, ist das äußere Zeichen für einen Akt der Selbstpreisgabe, in dem sich – gemäß Hegels zwiespältiger Deutung – sowohl die Auslöschung von Individualität als auch der paradoxe Vorschein einer höheren Idee der Freiheit bekunden können. Schillers leidende Königinnen spiegeln vor solchem Hintergrund die Trauer wider, welche die Einsicht in den intellektuellen Selbstbetrug einer auf die immanenten Heilungskräfte der Geschichte vertrauenden Aufklärung freisetzt. In der reflektierten Bindung an diesen Selbstbetrug, den erkennen, aber nicht überwinden kann, wer von menschlicher Autonomie träumt, ist Schiller seinerseits ein *Vorläufer* – aber kein Vertreter – der ästhetischen Moderne.

PETER-ANDRÉ ALT

FLASCHE SCHILLER

Eine Erwiderung

Kurt Flasch bringt gegen meinen kurzen Artikel aus dem Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 2004 vier kritische Einwände grundsätzlichen Zuschnitts zur Sprache. Er wirft mir überladene Terminologie und ungenaue Verwendung des Dialektikbegriffs vor, sucht meine Charakteristik von Schillers Lyrik als Spielform theoretisch komplexer Denkmodelle zu widerlegen und kritisiert meine Hegel-Lektüre durch einen Rekurs auf den Schluß der *Wallenstein*-Trilogie. Generell wäre zunächst daran zu erinnern, daß mein Text kein »Aufsatz« ist, wie Flasch unterstellt (S. 389),¹ sondern ein knapper, thesenhafter Beitrag im Diskussionsteil des Schiller-Jahrbuchs. Wenn Flasch eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit meinen Ausführungen über Schillers Dialektik anstrebt, müßte er sich gründlicher mit meinem Schillerbuch befassen.² Hätte er das getan, so wüßte er, daß die in meinem Statement vorgetragene These dort detaillierter entfaltet werden. Insofern ist es falsch und unangemessen, das Buch gegen den Artikel auszuspielen, wie Flasch das tut (S. 394).

Zum ersten Punkt: Flasch hält meine Begriffsverwendung für ein Zeichen manierter Überanstrengung, ohne sich die Mühe zu machen, über den Gehalt einzelner Aussagen nachzudenken. Exemplarisch ausgestellt wird meine Formulierung, Schiller sei der »Überzeugung, daß die ästhetische Erfahrung einzig durch den dynamischen Charakter ihrer Gegenstände bildende Dimensionen erlangen könne«.³ Flasch paraphrasiert diesen Satz wie folgt: »So edel und so verdreht, [sic!] ist uns schon lange nicht mehr gesagt worden, daß auf der Erde nichts Bestand hat (...)« (S. 390). Nun sollte auch eine Polemik zumindest bemüht sein, das zu verstehen, was sie attackieren möchte. Daß nicht mein Satz »verdreht« ist, sondern das,

¹ Kurt Flasch, Schiller – »undialektisch«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 49, 2005, S. 389-394; Zitatbelege fortan im Text.

² Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, 2 Bde, München 2004 (2. Aufl., zuerst 2000); Zitatbelege fortan im Text.

³ Peter-André Alt, Schiller dialektisch, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 48, 2004, S. 381-386, S. 381.

was Flasch aus ihm macht, ist offenkundig. Ich hatte mit meiner Aussage daran erinnert, wie stark Schillers Theorie der ästhetischen Erfahrung vom Bewußtsein getragen wird, daß ihre Gegenstände – die Werke der Kunst ebenso wie die schöne Natur – veränderlich sind; diese Einsicht steht bei Schiller im Zusammenhang mit seiner Kritik an der Kanonisierung klassischer Werke, von der mein Beitrag ausging. Flasch schreibt der Argumentation einen gänzlich anderen Sinn zu, wenn er mir unterstellt, ich hätte damit auf die *vanitas mundi* als Konstante menschlicher Erfahrung verweisen wollen. Ein zweiter Vorwurf arbeitet mit ähnlichen Verfälschungen. Flasch bemängelt meinen Satz: »Die großen Dualismen in Schillers Denksystem – Politik und Psychologie, Natur und Vernunft, Idee und Realität – durchlaufen eine dynamische Bearbeitung durch die Reflexion, indem sie jenseits statischer Zuschreibungslogik als Elemente eines selbst veränderlichen Gefüges aufgefaßt werden.«⁴ Der Kommentar des Kritikers lautet: »Jetzt wissen wir, was an der Zeit ist: Antinomien werden nicht mehr wie früher ›durchdacht‹ oder ›gelöst‹, sie durchlaufen eine dynamische Bearbeitung durch die Reflexion«.[.] (S. 390) Auch hier bedarf es keiner sonderlichen philologischen Kompetenz, um zu begreifen, daß meine Formulierung einen komplexen Sachverhalt bezeichnet, den die von Flasch untergeschobene Formulierungsvariante gerade nicht erfaßt. Bei Schiller werden Dualismen keineswegs ›durchdacht‹ oder gar ›gelöst‹, sondern in Bewegung versetzt, sie werden in ihrer inneren Einheit begriffen und so als Elemente eines dynamischen Systems verstanden. Das ist weder »Germanistendeutsch« noch »bei Adorno erlernter Resthegelianismus« (S. 392), vielmehr die präzise Beschreibung von Denkformen, die unterschätzt, wer sie nur auf eine binäre Ordnung statischen Charakters zurückführt.

Zum Stichwort »Dialektik«: Richtigerweise bemerkt Flasch, daß am Anfang keine Definition des Terminus geboten wird. Mein Beitrag macht aber trotz dieses Verzichts auf eine Exordialbestimmung hinreichend klar, daß Schillers Dialektik jenem Hegelschen – bei Heraklit vorgebildeten – Verständnis von Dialektik korrespondiert, das Gegensätze als in einer Einheit stiftenden Prozeß der wechselseitigen Umwandlung begriffene faßt; und er verdeutlicht ebenso, daß Schillers Denken nicht auf eine für Hegel leitende, geschichtlich-prozessual gedachte Herstellung solcher Einheit zuläuft, sondern sich eine – vergleichbar auch für die Frühromantik prägende – asystematische Offenheit der Reflexionsformen bewahrt. Mein Dialektikbegriff steht nicht im leeren Raum und gehorcht auch keineswegs jener inkonsistenten Beliebigkeit, die Flasch ihm zuschreibt, indem er gegen die Chronologie meiner Argumentation Zitate reiht, wie es ihm gefällt

⁴ Ebd., S. 382.

(dazu unten). So heißt es bei mir ausdrücklich, daß Schiller »im Zusammenhang jener dialektischen Denkversuche gelesen« werden müsse, »die um 1800 eine geschichtsphilosophisch fundierte Ästhetik entwickeln halfen.«⁵ Die für die literarische Reflexionskultur dieser Periode geltenden Formen einer offenen Denkbewegung – Wegmetaphorik, Fragmentarität, Kunst der Digression – benenne ich am Beginn meines Beitrags klar und deutlich.⁶ Wer hier behauptet, ich hätte Schillers Position hinter einem »Drahtverhau« von Terminologien (S. 393) versteckt, übersieht vorsätzlich, daß die Hinweise auf Jean Paul, Hölderlin, Friedrich Schlegel und Hegel das Ziel verfolgen, sein Werk im Kontext der Zeit um 1800 genauer zu situieren. Erst im Ensemble der Reflexionsformen, die Frühromantik und Idealismus ausgebildet haben, läßt sich Schillers klassisches Œuvre angemessen verstehen. Daß dieses ohne eine begrifflich gestützte Untersuchung möglich ist, wird nur der behaupten, der literarischen Texten frei von analytischem Anspruch begegnet.

Der Hinweis auf die Dialektik im *Don Karlos*, den mein Beitrag bietet, öffnet den Blick auf eine zweite Ebene des Problems.⁷ Hier hätte erläutert werden können, was ebenfalls in meinem Schillerbuch detailliert ausgearbeitet ist (Bd.I, S. 452ff): Bei Schiller begegnet uns neben der Dialektik der Reflexionspraxis eine Dialektik, die politischen oder geschichtlichen Verhältnissen diagnostisch zugeschrieben wird.⁸ In gewisser Hinsicht erinnert dieser zweite Typus an Kants »Logik des Scheins«, wie sie die *Kritik der reinen Vernunft* als Merkmal formaler Erkenntnismodi in ihrem Wider-

⁵ Ebd., S. 383.

⁶ Das hat nichts mit jenen depravierten Formen dialektischen Denkens zu tun, denen Hegel in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1830) den Prozeß macht, wenn er sie als »subjektives Schaukelsystem von hin- und herübergehendem Raisonement« apostrophiert (Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, Bd. 8, S. 172). Vielmehr unterscheiden sich die dialektischen Denkstrukturen, wie sie z.B. in Hölderlins poetologischen Entwürfen der Homburger Zeit oder Schlegels Athenäumsfragmenten auftreten, von Hegels Dialektik-Verständnis dadurch, daß sie die Einheit des Entgegengesetzten nicht geschichtlich fassen. Auf diese Weise entsteht jene spezifische Dynamik einer Progressionsbewegung, die sich nicht immanent schließen läßt; daß auch Schiller in seinen ästhetischen Schriften der 1790er Jahre dieser Reflexionspraxis folgt, ist von der Forschung noch nicht umfassend genug untersucht worden.

⁷ Peter-André Alt, Schiller dialektisch, Anm. 3, S. 385.

⁸ Solche diagnostische Dialektik veranlaßt mich am Ende meines Beitrags (ebd., S. 386), vom Theater zu fordern, es möge die Balance von Aktualisierung und historischer Rekonstruktion halten. Flasch mißdeutet dieses Postulat dagegen als allgemeines Programm für die gegenwärtige Schillerrezeption, um es dann beiseite zu schieben (Schiller – »undialektisch«, Anm. 1, S. 394); auch hier hätte ihn eine intensivere Auseinandersetzung mit meiner Arbeit belehrt, daß die Forderung nach »Balance« nicht für die philologische Forschung gilt, die nach meinem Wissenschaftsverständnis allein dem Gebot des historischen Denkens verpflichtet ist.

spruch zur materiellen (objektiven) Wahrheit der Erkenntnis untersucht.⁹ Freilich sollte der Kant-Bezug, den auch Flasch bemerkt (S. 391), nicht nach dem Modell systematischer Analogie verstanden werden. Schiller demonstriert im *Don Karlos*, wie sich Gegensätze – Idealismus und Machtdenken, Freiheitsstreben und Manipulationslust – im Sinne Hegels aufheben können; das ist durchaus »abgründig«,¹⁰ und es ist dialektisch gemäß der genannten Einheit von Oppositionen (allerdings nicht durch eine geschichtsmetaphysische Fundierung dieser Einheit, wie sie Hegels *Phänomenologie* liefert). Daß ein solcher Befund kaum an ein schulmäßiges philosophisches Begriffskonzept zurückzubinden ist, ergibt sich aus den Eigengesetzen der Poesie, die logische Denkgefüge in ihre fiktionalen Ordnungen zu überführen und auf solchem Wege aufzulösen pflegt. Die Philologie muß ihren Gegenstand, den literarischen Text, begreifen, ohne ihn dabei stillzustellen. Diese Funktion der Balance verfehlt sie dort, wo sie die Ekstasen der ästhetischen Erfahrung wiederholt, aber auch dort, wo sie sie in steriler Abstraktion auskühlt. Weder darf sie sich als Stimmenimitatorin geben, die die Sprache der Literatur nachahmt, noch hinter den Kordon jenes »gleichtönigen Formalismus« flüchten, den man als Signum wissenschaftlicher Trivialität bezeichnen muß.¹¹ Diesbezüglich schreibt Fichte, dem Flasch schwerlich »Germanistendeutsch« wird attestieren können, am 27. Juni 1794 an Schiller: »Soviel ich weiß, ist Geist in der Philosophie, und Geist in der schönen Kunst gerade so nahe verwandt [!], als alle Unterarten derselben Gattung (...)« (NA, Bd. 35, S. 229).

Zum dritten Punkt: Die These, daß Schillers Lyrik dialektische Züge trägt, aber die intellektuelle Komplexität, die sie birgt, auf chiffrierte Weise vermittelt, hat keinen abwertenden Charakter. Man muß schon böswillig sein, um eine derartige Tendenz bei mir auszumachen. Mir ging es im Gegenteil um eine Verteidigung von Schillers philosophischer Lyrik, die allzu oft – auch in den Publikationen des Jubiläumsjahrs – an den Rand gedrängt worden ist. Auf diese philosophische Lyrik – genannt werden im Text *Die Götter Griechenlandes*, *Das Reich der Schatten* und *Nänie* – bezog sich explizit meine Argumentation, die den Lyriker Schiller als Meister der poetischen Inszenierung (und gelegentlich auch: Verhüllung) seiner ästhetischen bzw. kulturphilosophischen Denkmodelle auszuweisen sucht. Fiktion leistet, nach einer grundlegenden Definition Jonathan Cullers, die Verknüpfung von Diskursen, die sich außerhalb des literarischen Wir-

⁹ Immanuel Kant, Werke, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977, Bd. 3, S. 105 (A 61).

¹⁰ Peter-André Alt, Schiller dialektisch, Anm. 3, S. 385.

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke, Anm. 6, Bd. 3, S. 50.

kungsraums widerspruchsvoll zueinander verhalten: »Fiction can hold together within a single space a variety of languages, levels of focus, points of view, which would be contradictory in other kinds of discourse organized towards a particular empirical end.«¹² Mit Culler könnte man die literarische Fiktion als Kombination theoretisch heterogener und widersprüchlicher Diskurse im Raum der ästhetischen Form definieren. Vor diesem Hintergrund ist ein Verfahren wie das vom Lyriker Schiller gewählte keineswegs ungewöhnlich; es deckt sich mit einem zentralen Prinzip der poetischen Darstellung, die eine a priori investierte Gedankenarbeit transformiert, indem sie ihre Resultate verbirgt (Wolfgang Iser spricht in diesem Fall von ›Abschattungsleistungen‹ literarischer Fiktionsbildung).¹³ Flasch möchte nun meine These mit dem Rekurs auf ein einziges Distichon Schillers – *Würde des Menschen* – widerlegen (das er philologisch unsauber zitiert),¹⁴ indem er darauf hinweist, daß hier keine ›Verhüllung‹, vielmehr eine präzise Offenlegung des Gedankens – in diesem Fall: der Priorität der materiellen Sicherheit vor dem ideellen Selbstentwurf – stattfindet. Dem ist nicht zu widersprechen – nur taugt der Einwand schwerlich als Kritik an einer These, die sich ausdrücklich auf die großen philosophischen Gedichte Schillers bezog. Schiller betrachtete das lyrische Fach als »Exilium«, kaum aber als »eroberte Provinz« (NA, Bd.25, S. 211). Wie stark dieses Bewußtsein mit dem Anspruch verbunden war, intellektuelle Anschauung in versifizierter Form – und das hieß in der Regel: nicht plakativ – zu vermitteln, haben bereits zeitgenössische Leser wie Goethe, Humboldt und Hegel erkannt (vgl. dazu mein Schillerbuch, Bd.II, S. 252ff.). Wenn der Weg tatsächlich von Schiller zu Brecht führen sollte, wie Flasch betont (S. 392), so bedeutete das zudem keine Widerlegung meiner These von der dialektischen Anlage seiner Texte, sondern eher eine Bekräftigung ihrer Substanz.

Ähnlich problematisch verhält es sich mit dem vierten Punkt, dem Hinweis auf den Schluß des *Wallenstein*. Flasch operiert hier mit jenen statischen Dualismen, an denen die ältere Schillerforschung bis zum Ende der 1950er Jahre festhielt. Es ist jedoch zu einfach, Max dem Pol des Idealismus, Wallenstein dem des Realismus zuzuordnen; solchen Simplifizierungen dürften auch Nicht-Spezialisten – nach den Arbeiten von Müller-Seidel, Glück, Pillau, Borchmeyer und Schings – nicht mehr anheimfallen.

¹² Jonathan Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London 1975, S. 261.

¹³ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991, S. 38.

¹⁴ Kurt Flasch, *Schiller – »undialektisch«*, Anm. 1, S. 392; vgl. dagegen die korrekte Wiedergabe in: NA, Bd. 1, S. 278.

Max und Walleinstein zeigen in ihrem Untergang die Einheit des Gegensatzes als das Fortwirken eines Prinzips der Zerstörung, das den Vertreter der Pflicht und den Vertreter der Machtpolitik auf gleichermaßen furchtbare Weise scheitern läßt; das bezeichnet nichts anderes als eine Dialektik, aus der keine Versöhnung befreit, so daß Hegel den Schluß der Tragödie ›entsetzlich‹ fand. Mit Hegels *Wallenstein*-Rezension und gleichzeitig im Namen seines späteren Dialektikbegriffs gegen meine Deutung zu Felde zu ziehen, ist jedoch sachlich unangebracht. Auch ein Mittelalterspezialist sollte wissen, daß Hegels Kritik bereits um 1800 entstand; Flasch datiert sie dagegen irrtümlich auf die ›späten Berliner Jahre‹, in denen sie publiziert, aber nicht verfaßt wurde (S. 393). Was Hegel an Schillers *Wallenstein* bemängelt, ist das Fehlen einer »Theodizee«. ¹⁵ Hier wird sehr traditionell aus der Sicht eines älteren Tragödienkonzepts argumentiert: Wallenstein müsse entweder an sich selbst oder an einem höheren, ihm entgegenwirkenden Prinzip scheitern, damit die Katharsis eintreten könne. Das ist kein dialektischer Gedankengang, sondern ein deutlich von aufgeklärten Tragödienmodellen bestimmtes Interpretationsmuster. Schillers unversöhnlicher Schluß, so beklagt Hegel, zeige kein leuchtendes Gestirn, das den Lauf der Geschichte illuminiert. Die dialektische Tragödienlehre des späteren Hegel, die sich auf die Idee der tragischen Kollision stützt, scheint hier bestenfalls vorgebildet, aber noch nicht entfaltet. Mit Hegels älterer Rezension gegen meine These von der Dialektik Schillers zu argumentieren, ist aus philologischen Gründen, auf die sich Flasch mehrfach beruft, nicht legitim. Daß auch der Hegel der *Ästhetik* das Ende des *Wallenstein* nicht als Schulbeispiel seiner Auffassung von Geschichtsdialektik hätte verbuchen können, ergibt sich wiederum folgerichtig aus der oben beschriebenen Differenz zwischen seiner und der Schillerschen Auffassung des Einheitsgrundes im Gegensatz. Wo Schiller die Freiheit der ästhetischen Erfahrung an den Platz der aufgeklärten Idee der historischen Perfektibilisierung treten läßt, überträgt Hegel das Modell der dramatischen Katharsis auf das Leben, indem er die Idee der Versöhnung des seiner selbst bewußt werdenden Subjekts aus der Krisenerfahrung einer zerstörerisch wirkenden Geschichte ableitet.

Während über solche Punkte zu debattieren ist, bleibt die Form von Flaschs Beitrag gänzlich indiskutabel. Belege werden so gereiht, daß meine Argumentationsfolge durcheinander gerät (vgl. S. 391f., wo verräterischerweise die angeführten Seitenzahlen gegen die Chronologie laufen). Ironisch lobend wird auf mein Schiller-Buch verwiesen, das Flasch nicht wirklich zu kennen scheint; hätte er es gelesen, wäre ihm aufgefallen, daß dort

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, Anm. 6, Bd. 1, S. 618.

die These von Schillers dialektischem Denken in Bezug auf die Ästhetik (Bd. II, S. 185ff.) und auf die Lyrik (Bd. II, S. 283ff., am Beispiel der *Elegie*) bereits ausführlich entfaltet ist. Befremdlich wirken nicht zuletzt die unsachlichen Ausfälle, die der Text bietet. Warum das insistierende Verweisen auf meinen ehemaligen Dienstherrn («unser Würzburger Forscher«, S. 390 u.ö.), die höhnische Titulierung »Meister Alt«, die hämische Formel »unter uns Germanisten« (S. 390), die Anspielung auf den Umfang meiner Schiller-Monographie («der ausführliche Schillerforscher [sic]«, S. 390), der Rekurs auf meine frühere (übrigens kritische) Beschäftigung mit Walter Benjamin (S. 392), die ironisch gemeinte Erwähnung meiner Geburtsstadt (S. 389) – was hat das alles mit dem hier verhandelten Gegenstand zu tun? Mein Beitrag war sachbezogen und frei von Polemik gehalten. Man hätte sich kritisch mit ihm auseinandersetzen können, ohne die Regeln des angemessenen wissenschaftlichen Tons in dieser Weise zu verletzen. Der Affekt – und sei es nur der gegen Gedenkjahre gerichtete («Ich hasse Jubiläen«, S. 394) – ist ein schlechter Ratgeber. Das erkennt man zumal an der formalen Gestalt des Textes, der eines Gelehrten, der aus guten Gründen für sein Lebenswerk den Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa erhalten hat, unwürdig ist: Offensichtliche Druckfehler werden übersehen (S. 390), Sätze sind grammatisch falsch (S. 390), verderbt oder sinnentleert (S. 391), Wörter und Satzzeichen fehlen (S. 390, 394), das Ende von Zitaten wird nicht nachgewiesen (S. 390), Schiller-Belege sind inkorrekt (S. 392), Hegel-Stellen frei aus dem Gedächtnis zitiert und entsprechend ungenau wiedergegeben (S. 393). Wie schreibt Flasch: »Der drohende Termindruck zwingt zu übereiltem Abschluß.« (S. 389) Das sollte auf meinen Beitrag gemünzt sein, in dem aber – anders als bei Flasch – die Zitate stimmen und die Regeln der deutschen Sprache eingehalten werden. Wer laut und auftrumpfend philologische Seriosität einfordert, sollte in der Lage sein, den eigenen Normen zu genügen; alles andere ist selbstgerecht.

Fazit: Aufklärung über das Verhältnis von Poesie und Philosophie bietet Flasch der oben bereits erwähnte Brief Fichtes an Schiller vom 27. Juni 1794, den er lesen möge (NA, Bd. 35, S. 229ff.). In Formfragen wird man ihn dagegen nicht mehr belehren müssen, denn er weiß selbst: »Was Stil angeht, stellen wir an professorale Schreibtüchtige ohnehin keine übertriebenen Forderungen (...)« (S. 389). Über die Sache – Schillers Dialektik – hätte ich gern ernsthaft mit ihm gestritten, wenn sie von ihm ernsthaft untersucht worden wäre.

WILHELM HAUMANN

SCHILLER, DAS VERTRAUEN UND DIE GEMEINSCHAFT DER FREIEN

Über das Vertrauen hat Friedrich Schiller¹ nur wenig gesagt.² Berichtenswert ist das nicht etwa deshalb, weil heute, nach über zweihundert Jahren der Schiller-Interpretation, einzig noch zu erläutern übrig bliebe, was der Dichter *nicht* gesagt hat. Interesse verdient diese Leerstelle vielmehr deshalb, weil die Freiheit, Schillers ureigenster Gegenstand, eng mit dem Vertrauen zusammengehört: Nur wenn die anderen mir vertrauen, werden sie mich nicht gängeln und nicht einschränken. Und nur wenn ich den anderen vertraue, werde ich sie nicht kontrollieren wollen und keine Vorsorge dagegen treffen, daß sie ihre Freiheit zu meinem Schaden mißbrauchen. Ohne Vertrauen keine gelebte Freiheit.

Das tatsächliche Bestehen eines solchen Zusammenhangs, auch unabhängig von bloßen Erwartungen aufgrund der Begriffe, bestätigt die Demoskopie: Wer ein überdurchschnittlich starkes Freiheitsgefühl bekundet, beschreibt sein Umfeld meist als vertrauensvoll und ist auch eher als andere davon überzeugt, daß man den meisten Menschen vertrauen könne. Auf der anderen Seite geht das Mißtrauen oft mit einem geringeren Gefühl der Freiheit einher.³

¹ Schiller wird zitiert nach der Ausgabe: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Frankfurt/M. 1992-2002. In Klammern werden Band- (römische Ziffern) und Seitenzahlen (arabische Ziffern) angegeben.

² Dementsprechend hat sich auch die Forschungsliteratur nur wenig mit dem Thema des Vertrauens bei Schiller beschäftigt. Zwar kommt das Vertrauen bzw. das Mißtrauen in verschiedenen Interpretationen am Rande mit in den Blick. Im Mittelpunkt steht diese Kategorie jedoch m.W. nur in einem Aufsatz von Jürgen Schlunk zur Deutung der Figur des Karl Moor. Der hier darüber hinaus betrachtete Zusammenhang von Vertrauen und Freiheit wurde jedoch auch dort noch nicht behandelt. Vgl. Jürgen E. Schlunk, Vertrauen als Ursache und Überwindung tragischer Verstrickung in Schillers ›Räubern‹. Zum Verständnis Karl Moors, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27, 1983, S.185-201.

³ Elisabeth Noelle weist seit langem auf diese Zusammenhänge hin, so z.B. in: Vertrauen ist besser. Ein Kapitel aus dem deutschen Schulgeschichtsbuch und der politischen Aktualität, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 20.7.2005, S.5.

Solche Abhängigkeit der Freiheit vom Vertrauen zeigt sich nicht erst im gesellschaftlichen Zusammenleben. Bereits in unserem Umgang mit uns selbst müssen wir vertrauen. Jeder, der sich frei für dieses oder jenes entscheiden will, muß darauf bauen, daß seine Entscheidung tatsächlich die erwarteten Folgen haben wird. Als vertrauensvoll stellt uns die Religion schließlich sogar den Weltenschöpfer vor Augen, der seine Geschöpfe in die Freiheit der Wahl entließ und ihnen einzig das Bild des Guten als Leuchte über dieses weite Feld setzte.⁴

Doch Schiller, der das Schatzhaus unserer Sprache und unseres Denkens bereichert hat wie nur wenige andere, bleibt gerade bei diesem Gegenstand ungewohnt zurückhaltend. Das soll selbstverständlich nicht heißen, daß der Dichter dort, wo er als Philosoph, als Kunstkritiker oder Historiker spricht, für die Bedeutung des Vertrauens blind wäre. So beschreibt er etwa in der *Geschichte des Abfalls der Niederlande von der Spanischen Regierung* den verheerenden Angriff des Mißtrauens auf die persönliche Freiheit, den die Einführung der spanischen Inquisition in Antwerpen bedeutete:

Ein ansteckendes Mißtrauen vergiftete das gesellige Leben; die gefürchtete Gegenwart eines Lauschers erschrockte den Blick im Auge und den Klang in der Kehle. Man glaubte an keinen redlichen Mann mehr, und galt auch für keinen. Guter Name, Landsmannschaften, Verbrüderungen, Eide selbst, und alles was Menschen für heilig achten, war in seinem Werte gefallen. (VI, S. 104)

In solchem Bindungs- und Werteverlust durch das Abhandenkommen des Vertrauens sieht Schiller »alle Grundsäulen der Geselligkeit umgerissen, wo Geselligkeit der Grund alles Lebens und aller Dauer ist.« (VI, S. 104)

Dieser Blick aus dem Jahr 1788 auf das 16. Jahrhundert enthält zugleich den ahnenden Blick nach vorn, auf das, was Menschen auch in der Folge immer dann erleiden mußten, wenn der Schrecken die Macht ergriff und mit dem Vertrauen die Freiheit verdrängte. Nur: solcher Mangel an Vertrauen betrifft allein das gesellschaftliche Miteinander. Mit Nachdruck hätte Schiller wohl bestritten, daß in einer Sphäre der Furcht und des Verrats auch die grundsätzliche Möglichkeit zu persönlicher Freiheit und zu moralischer Selbstbestimmung eingeschränkt sei. Ganz im Gegenteil hätte er wahrscheinlich darauf verwiesen, daß man Bedeutung und Wert der Freiheit gerade unter solchen Bedingungen besonders leicht erkennen

⁴ Erwähnenswert sind solche religiösen Vorstellungen im Anschluß an die Theodizee-Spekulationen der Aufklärung hier nicht zuletzt deshalb, weil sie auch für Schiller, zumindest vor seinen Kant-Studien, Bedeutung besaßen; vgl. unten zum Monolog des Posa in *Don Karlos*.

könne. Selbst wenn ihn an Goethes Egmont-Drama das allzu Opernhafte der Freiheitsallegorie abstieß (VIII, S. 937) – dem gefangenen Helden erscheint dort im Traum die leibhaftige Freiheit in Gestalt seiner Geliebten –, so traf doch genau der dort gestaltete Gegensatz von äußerlicher Unfreiheit und innerlicher Freiheit einen Kern seines Denkens.

Denn Schiller blickt auch dort, wo es um die gesellschaftliche Freiheit geht, zuerst auf die innere Freiheit des einzelnen, auf eine Freiheit, die als Residuum imaginiert wird, als unantastbarer Besitz, dem selbst die bedrückendsten Umstände nichts anhaben können.⁵ Dabei treibt der Dichter-Philosoph den Gedankengegensatz von innerer Freiheit und äußerlicher Unfreiheit geradezu leidenschaftlich auf die Spitze: »Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, | Und würd' er in Ketten geboren«, heißt es etwa rhetorisch mitreißend, wenngleich mit etwas unglücklichem Bild in dem vielzitierten Bekenntnisgedicht *Die Worte des Glaubens* (I, S. 23).⁶

Selbst wenn sie von den anderen mit Füßen getreten wird: Die Freiheit ist da und kann auch unter den ungünstigsten Umständen behauptet werden. Prüfstein dafür sind in Schillers frühen Vorstellungen die moralischen Entscheidungen, die sogar gegen den größten denkbaren Widerstand getroffen werden können. Auch später noch spricht der Autor in solchen Zusammenhängen häufig von Tugend, Sittlichkeit oder Moralität. Damit meint er dann aber nicht unbedingt starre Vorstellungen von Gut und Böse, sondern eher ein nicht zu kodifizierendes Wissen um das rechte Verhalten, das der zu sich selbst kommende Mensch nicht zuletzt durch Betrachtung des Schönen erwerben kann.⁷

⁵ Verlorengelassen kann dieser Besitz allein dann, wenn er nicht bewußt im Handeln verwirklicht, aktualisiert wird. So faßt etwa Helmut Koopmann zusammen, »der Mensch müsse sich zur Freiheit entschließen, sie ist ihm nicht gegeben, sondern aufgegeben«. Helmut Koopmann, Schiller heute. Sind seine klassischen Werte von gestern?, in: <http://www.literaturkritik.de>. – Zudem darf selbstverständlich nicht übersehen werden, daß sich an den Schillerschen Freiheitsbegriff auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen ontische, ästhetische und pädagogische Implikationen knüpfen, die zumindest den späteren Schiller mehr beschäftigen als die politisch-soziale Dimension der Freiheit. Vgl. dazu etwa bereits Benno von Wiese, Friedrich Schiller, 4., durchges. Aufl., Stuttgart 1978, S. 446-506. Hans-Georg Pott, Die schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, München 1980.

⁶ Hier zeigt sich die Nähe des vorklassischen Schiller zur französischen Aufklärung, denn dieser Vers zitiert, für Schillers Zeitgenossen noch unübersehbar, den Anfang von Rousseaus *Contrat Social*: »L'homme est né libre, et partout il est dans les fers.« Hier nach Paul Böckmann, Schillers »Don Karlos«. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar, Stuttgart 1974, S. 498.

⁷ So etwa in der Abhandlung *Über das Erhabene* (VIII, S. 822-840).

Als Selbstbehauptungen einer solchen Freiheit müssen sich die heute eher berüchtigten »Schiller-Jünglinge« Max Piccolomini und Mortimer in den Tod stürzen, da ihnen keine Möglichkeit zu einem ›sittlichen‹, ihren Wertvorstellungen entsprechendem Weiterleben bleibt. Als Selbstbehauptung der Freiheit muß bereits Karl Moor am Ende der *Räuber* die drohende Todesstrafe freiwillig auf sich nehmen.⁸

Manches Mal steuert Schiller auf jenen Punkt zu, an dem sich Selbstbestimmung nur noch durch den größten möglichen Verzicht behaupten läßt. Um den überragenden Wert der Entscheidung sichtbar zu machen, läßt er seine Helden dann gegen den schlichteren Teil der eigenen Wünsche, erst recht gegen die sozialpsychologische Wahrscheinlichkeit, nach dem handeln, was sie für richtig halten. Bei den Dramen-Gestalten, denen Schiller solche Muster aufprägt, erzwingt so gerade die freie Selbstbestimmung den Verzicht auf die eigenen Glücks- und Lebensansprüche. Noch in der Tragödie der Maria Stuart gelingt der Heldin die Selbstbehauptung nur durch solche vollständige Selbst-Beherrschung, ja Selbst-Verwandlung.⁹

Für das Vertrauen gibt es in diesen Gedankengebäuden keinen Platz. Die Entscheidungen des autonomen einzelnen schaffen den Lebensraum der Freiheit, nicht die gesellschaftlichen Gegebenheiten und die Sitten des Jahrhunderts. Dazu kommt, daß Schiller seine Gegenwart und seine Zeitgenossen nicht eben vertrauensvoll betrachtet.¹⁰ Denn für ihn bedeutet diese Gegenwart wenig mehr als die Zwischenepoche auf dem geistesgeschichtlichen Entwicklungsweg zwischen »Arkadien« und »Elysium« (V, S. 775), zwischen dem auf Griechenland projizierten Einklang von Sittlichkeit, Kunstsinn und anmutiger Menschlichkeit also und jenem anzustrebenden Zustand, in dem die Neigung sich wieder mit der Pflicht versöhnen und der Mensch alles das neu erlangen solle, was ihm in der Zwischenepoche verlorengegangen sei.

⁸ Philologen werden mit Recht einwenden, daß derartige Freiheitsspekulationen den Schiller der *Räuber* noch kaum beschäftigen und daß er auch später nicht von »Selbstbehauptungen« der Freiheit spricht, sondern allenfalls von der freien »Selbstbestimmung«. An dieser Stelle geht es allerdings auch nicht um den Nachweis von ›umgesetzten‹ Konzepten des Autors, sondern um den Hinweis auf regelmäßig erscheinende dichterische Muster, die in späteren Gedanken ihre Deutung finden.

⁹ Zur Erläuterung dieser Verwandlung wird mit gutem Grund oft auf Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* (VII, S. 330-394) verwiesen und auf die dort skizzierten Überlegungen zur »schönen Seele«. Vgl. etwa Matthias Luserke: »Deutungsaspekte« (IV, S. 580).

¹⁰ Die hier begründete und in den Dichtungen Gestalt annehmende Spannung zwischen Idealismus und Skepsis, die gegenüber dem Schillerschen Enthusiasmus lange vernachlässigt wurde, hat Karl S. Guthke für das Verständnis der Dramen fruchtbar gemacht. Karl S. Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen 1994.

Diesen großen Zug der Geistesgeschichte beschreibt Schiller nicht historisch-empirisch, sondern philosophisch-theoretisch: Nur kurz nachdem sich der Mensch im »Staat der Not«, soll heißen in für das Überleben notwendigen Gemeinschaften vorfand, sei im Griechentum mit den ersten Regungen von Verstand und verfeinerter Empfindung bereits ein seither unübertroffener Entwicklungshöhepunkt erreicht worden. Dabei ist Schillers Arkadien nicht die vom Rokoko herbeigeträumte parfümierte Schäferidylle, sondern eine stark von Mythos, Moral und Kunst geprägte Idealwelt, in der Schaffensdrang, Denken und Moral miteinander wirken, sich gegenseitig bestärken und vermitteln. Jedem einzelnen Bewohner dieser Welt hätte sich noch das Ganze der Menschlichkeit erschlossen. Wer also um den glänzenden Götterhimmel wußte, konnte daraus zugleich das Weltwissen der Zeit schöpfen, die Gesetze der Gastfreundschaft, das Wissen um Gut und Böse, das Begreifen der Kunst. Von jeder Stelle aus, von den Gesetzesvorschriften oder den Werken der Kunst ebenso wie von geschmückten Alltagsgegenständen, öffnet sich demnach ein ganzer Kosmos, in dem sich alles gegenseitig beleuchtet und erklärt.

In diese Idealwelt gehört auch, selbst wenn Schiller es nicht ausdrücklich erwähnt, das Vertrauen: Wo »jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoß, und wenn es Not tat, zum Ganzen werden konnte« (V, S. 572), durfte jeder sich auch darauf verlassen, daß sein Gegenüber so wie er selbst die Verhaltensregeln und Vorstellungen des Zeitalters in sich trug und sich auch an sie hielt. Allerdings läßt sich das aus der Argumentation der Schillerschen Abhandlungen nur indirekt erschließen. Der Autor selbst erspart sich die Ausführung des Themas.

Doch die schöne Einheit sei zerfallen. Durch das notwendige Fortschreiten des Verstandes, weitergehende Arbeitsteilung, zunehmende Macht der Zwecke und die Autonomisierung der Lebensbereiche mußte sich auch die ideelle Einheit auflösen: »Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten, der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden.« Und der einzelne, »anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen«, sei »bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft« geworden. (V, S. 572f.)

Für das Vertrauen ergeben sich daraus zwangsweise große Einschränkungen: Schließlich konnte sich in einer derart auseinanderfallenden Welt niemand mehr darauf verlassen, daß sein Gegenüber dasselbe Wissen, dieselben Erfahrungen, Ansichten und Werte hatte wie er selbst. In einer solchen Umgebung wäre Vertrauen aber eine Naivität, weil die Enttäuschung durch den andern ungleich wahrscheinlicher ist als in jener einheitlichen Idealwelt des versunkenen Arkadiens.

Für die erhoffte Neuerweckung des goldenen Zeitalters und damit auch der ursprünglichen Freiheit ist jedoch nicht etwa die Ausbildung von Vertrauen notwendig. Vielmehr geht es weit darüber hinaus um eine neue Menschwerdung, das heißt um eine Überwindung der Partikularismen, Egoismen und dessen, was spätere Denker als Entfremdung beschreiben werden. Dementsprechend bedeutet auch die von Schiller propagierte »Erziehung des Menschengeschlechts« nicht nur die übliche Vermittlung von Wissen und Verhaltensregeln, sondern weit darüber hinausgehend die Schaffung einer noch gar nicht bestehenden Gemeinschaft von Menschen, die in der Lage sind, frei von persönlichen Interessen, Abhängigkeiten und Einschränkungen zu empfinden und zu urteilen. Diese Erziehung müsse notwendig eine »ästhetische Erziehung« sein, denn in der Freiheit des ästhetischen Spiels gelinge es am ehesten, die Herrschaft der Zwecke zu überwinden und damit ganz Mensch zu sein: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« (V, S. 614)

Selbstverständlich, so dürfen wir folgern, würde sich in einer solchen idealen Gesellschaft auch wieder das Vertrauen zu den Mitmenschen einstellen. Aber das Vertrauen wäre nicht eigentlich die Voraussetzung für die gesellschaftliche Freiheit, sondern Folge derselben Veränderung, die zur Wiederherstellung der allgemeinen, über die Selbstbestimmungsmacht des einzelnen hinausreichenden Freiheit führt. Auf diese Weise verlagert sich das Vertrauen in das doppelte »Einst« der Entwicklungsgeschichte; in der Gegenwart scheint es fehl am Platz.

In dieser Skepsis gegenüber den Zeitgenossen wirkt auch ein Grundgedanke weiter, der dem Dichter schon auf der Hohen Karlsschule eingepflanzelt worden war. Bereits der 19jährige Eleve hatte eine Preisrede verfaßt, in der er die von seinem Herzog gestellte Aufgabe »Gehört allzuviel Güte, Leutseeligkeit und große Freigebigkeit im engsten Verstande zur Tugend?« (V, S. 29-36) brav im Sinne der darin bereits vorgegebenen Antwort mit einem wortreichen »Nein« beantwortet hatte. Auch später noch warnte der Autor vor allzuviel Vertrauen, etwa in seinem Gedicht *Licht und Wärme* (I, S. 107f.). Dort rückte er das Vertrauen unausgesprochen aber leicht erkennbar in die Nähe zum »Schwärmertum«, zu jener zuletzt weltfremden Haltung der übersteigerten Empfindsamkeit und Menschenliebe also,¹¹

¹¹ In diesem Sinn erscheint der Begriff zumindest oft bei Schiller und seinen Zeitgenossen; allerdings trägt er dort auch noch andere Bedeutungen. So werden z.B. Pietisten als Schwärmer apostrophiert, noch ganz so wie in Luthers Sprachgebrauch, in dem Schwärmer »abweichenden« religiösen Vorstellungen und Praktiken anhängen, ohne dabei eigentlich »Ketzer« oder Apostaten zu sein. Eher fallen sie durch religiöse Exaltiertheit auf. Nicht selten

die beständig in Gefahr steht, bei näherer Bekanntschaft mit dem Gegenstand ihrer Zuneigung »aus der Fülle der Liebe« unversehens in »Menschenhaß« umzuschlagen, wie bereits Goethes *Harzreise im Winter* gewarnt hatte. Als ›Schwärmerkur‹¹² zur Bewahrung des Kerns der Menschenliebe empfiehlt Schiller in seinem Gedicht deshalb anstelle des blinden Vertrauens den ursprünglich kühlen, durch die Kunst aber erhellten und erwärmten Blick des Weltmanns, dem nichts Menschliches fremd ist:

Der beßre Mensch tritt in die Welt
Mit fröhlichem Vertrauen,
Er glaubt, was ihm die Seele schwellt,
Auch außer sich zu schauen,
Und weiht, von edlem Eifer warm,
Der Wahrheit seinen treuen Arm.

Doch alles ist so klein, so eng,
Hat er es erst erfahren,
Da sucht er in dem Weltgedräng
Sich selbst nur zu bewahren,
Das Herz in kalter stolzer Ruh
Schließt endlich sich der Liebe zu.

Sie geben, ach! nicht immer Glut,
Der Wahrheit helle Strahlen.
Wohl denen, die des Wissens Gut
Nicht mit dem Herzen zahlen!
Drum paart, zu eurem schönsten Glück,
Mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick.

Selbstverständlich zeichnete der 38jährige Verfasser dieses Gedichts, das sicher nicht zu seinen besten zählt, darin auch den eigenen Entwicklungsgang nach: In Aufzeichnungen aus seiner Studienzeit, die er später im Zusammenhang der *Philosophischen Briefe* als »Theosophie des Julius« veröffentlichte, hatte er noch eine schwärmerische Philosophie der Liebe und, implizit, des Vertrauens entworfen. Die Liebe wäre danach universell wir-

wird der Begriff auch auf »politische Irrgeister« angewandt. Vgl. etwa Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 9, Leipzig 1899, Sp. 2286f.

¹² Die Auseinandersetzung mit dem »Schwärmertum«, die auch noch Schiller beschäftigt, wird von Isabel Knautz exemplarisch für den vermeintlichen Menschenhasser Johann Carl Wezel dargestellt. Isabel Knautz, *Epische Schwärmerkuren. Johann Karl Wezels Romane gegen die Melancholie*, Würzburg 1990.

kende Grundmacht, Bindeglied in der großen »Kette der Wesen«¹³ und letztlich auch Organisationskraft des menschlichen Miteinanders. Im Jahrhundertstreit zwischen den Anhängern von Hobbes, Helvetius oder La Mettrie, die den Menschen als egoistisches, ganz und gar durch materielle Bedingungen determiniertes Wesen betrachten, und den Gefolgsleuten von Shaftesbury, Ferguson und Rousseau, die darüber hinaus auch einen eingeborenen moralischen Sinn, Mitleid, gar eine ursprüngliche Sympathie der Menschen füreinander postulieren, hatte sich der junge Schiller so zur Partei der »Menschenfreunde« gesellt. Dabei zeigte er mehr als eine bloße Ahnung des Zusammenhangs von Freiheit und Vertrauen: Denn wo Liebe und damit auch Vertrauen herrschen, stellt sich nach Schillers frühen Überzeugungen zugleich Freiheit und als drittes Glied in dieser Kette auch materieller Wohlstand ein:

Ich bekenne es freimütig, ich glaube an die Wirklichkeit einer uneigennütigen Liebe. [...] Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchstunähnliche Geschlechter, deren Grenzen *nie* ineinander fließen. Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. *Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaats* [Herv. v. Verf.], Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung. (V, S. 225f.)

Von hier aus führen zwar klare Linien ins dichterische Werk, etwa zum *Lied an die Freude*. Dennoch stellte der Autor derartige Höhenflüge bereits wenige Jahre später unter erkenntniskritischen Vorbehalt:

Ich finde einen verlorenen Aufsatz wieder, entworfen in jenen glücklichen Stunden meiner stolzen Begeisterung. [...] wie anders finde ich jetzo das alles! [...] Mein Herz suchte sich eine Philosophie, und die Phantasie unterschob ihre Träume. Der wärmste war mir der Wahre.

Ich forsche nach den Gesetzen der Geister – schwinge mich bis zu dem Unendlichen, aber ich vergesse zu erweisen, daß sie wirklich vorhanden sind. Ein kühner Angriff des Materialismus stürzt meine Schöpfung ein. (V, S. 217)¹⁴

¹³ Ursprung und Wirkungsgeschichte dieser Vorstellung wird dargestellt von Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass. 1970 (1936).

¹⁴ In geistesgeschichtlicher Perspektive zeigt sich hier die »Wende der Aufklärung« vom philosophischen Rationalismus hin zum Empirismus, wie Schiller ihn etwa bei seiner medizinischen Ausbildung kennenlernte. Diesem Thema hat die Schiller-Forschung bereits früh Aufmerksamkeit geschenkt. Unabhängig davon ist bemerkenswert, daß ausgerechnet einer

Wer nun dies alles betrachtet, der könnte leicht zu dem Eindruck gelangen, daß Schiller zwar aufgeschlossen für solche Zusammenhänge gewesen sei, für sie in seinem Denken aber keinen Platz gefunden habe, daß ihm sowohl sein idealistischer Freiheitsbegriff als auch die angestrebte Weltklugheit den Blick für die eigentliche Freiheitsbedeutung des Vertrauens verstellt hätten.

Doch wer es bei diesem Urteil bewenden ließe, hätte nur den kleineren Teil der Sache erfaßt. Denn Schillers Dramen sprechen eine andere Sprache als die theoretischen Äußerungen des Dichters. Zumindest implizit stellen die Dramen den Zusammenhang von Vertrauen und Freiheit, von Mißtrauen und Unfreiheit immer wieder her. Und das nicht allein für die gesellschaftliche Freiheit, sondern auch für die ganz persönliche Entscheidungsfreiheit, so weit sie nicht aus heroischer Selbstüberwindung hervorgeht. Nietzsches boshafte *Aperçu*, es schade nichts, daß Schillers Denkerstübchen »eng und unaufgeräumt« sei, schließlich wohne der nicht darin,¹⁵ scheint da nicht ganz unberechtigt

Bereits in den beiden Stücken, die noch ganz im »Sturm und Drang« wurzeln, kommt die Handlung letztlich allein durch ein Zuwenig an Vertrauen in Bewegung: In den *Räubern* spielt die »Kanaille« Franz Moor seinem Vater mit Hilfe gefälschter Briefe vor, daß Karl, der Lieblingssohn des Alten, zum Verbrecher geworden sei. Und dieser schwache Vater geht sofort darauf ein und verstößt Karl. Das wiederum erschüttert dessen Urvertrauen zu Mensch und Gesetz und treibt ihn samt seinem Rachebedürfnis zu Raub und Mord in die »böhmischen Wälder«.¹⁶ In *Kabale und Liebe* ist

der Begründer des Deutschen Idealismus auf »Nachweisbarkeit« pocht, die in Deutschland gegenüber der Theorie oft das Nachsehen hat. Auch die berühmte Replik auf Goethes Bericht über die »Urpflanze« (»Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee«), spricht für ein genaues Wissen um die Grenze zwischen Sein und Sollen. Deshalb ist anzunehmen, daß Schiller durchaus bewußt war, wo sich etwa seine philosophische Idealisierung des Griechentums von den historischen und geistesgeschichtlichen Erscheinungen löste. Johann Wolfgang von Goethe, Glückliches Ereignis, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 10, 9., durchges. Aufl., München 1989, S. 540.

¹⁵ Hier nach Rolf Peter Janz: Schillers theoretische Schriften (VIII, S. 1127).

¹⁶ In der Literatur wurden viele unterschiedliche Deutungen für Karls Entwicklung vorgebracht. So wurde etwa »die gestörte Vaterordnung« oder der »Bruch mit der Vater-Welt« aufgrund einer narzistischen Kränkung konstatiert, bzw. die Beantwortung des Verlustes der universellen väterlichen Gnade durch ein Experiment des »Universalhasses«, die Vexation des Gleichnisses vom verlorenen Sohn in der »Tragödie vom verlorenen Vater« oder das In-Spuren-Gehen der biblischen Josephserzählung. – Daß hier das Vertrauen eine besondere Rolle spielt, wird besonders von Schlunk hervorgehoben, der in Karl eine überlebensgroße Verkörperung des Vertrauens sieht und seine Verbrechen damit erklärt, daß ihn der Entzug des väterlichen Vertrauens an seiner empfindlichsten Stelle treffe. Durch seine Selbstausslieferung am Ende des Dramas zeige Karl, daß sich der Wesenskern des Vertrauens durch alle

es dann erneut ein gefälschter Brief, der den liebenden Ferdinand dazu bringt, an der Treue seiner Luise zu zweifeln. Unversehens verkehrt sich Liebe in Haß.

Solche jähen Zusammenbrüche des Vertrauens, die bei schlichter Nacherzählung der Handlung gänzlich unglaubwürdig scheinen,¹⁷ werden vom jungen Dichter bereits geschickt motiviert: In seinen Figuren treten nämlich sichtlich keine Alltagsgestalten auf den Plan, sondern Ausnahmemenschen, die allein ihren seelischen Regungen folgen. Deshalb gibt es für sie kein Abwägen, wenn Vorwürfe gegen ihre Liebsten ihr Innerstes erreichen. Unversehens fallen sie dann von einem Extrem ins andere. Das aber wissen die Ränkeschmiede auszunutzen, ganz so wie der infame Wurm, dem um die Durchschaubarkeit seines Lügengespinsts gar nicht bange ist:

der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich, wie in der Liebe. Machen Sie ihm das Mädchen verdächtig -- Wahrscheinlich oder nicht. Ein Gran Hefe reicht hin, die ganze Masse in eine zerstörende Gärung zu jagen. (II, S. 613)¹⁸

So erhält das uralte, bei Dichtern wie bei Historikern aber kaum je wirklich überzeugende Motiv der Verleumdung durch gefälschte Briefe eine zumindest für die damalige Bühne schlüssige Motivierung im Sinne der

Verirrungen hindurch erhalten habe. Jürgen E. Schlunk, Vertrauen als Ursache und Überwindung tragischer Verstrickung in Schillers ›Räubern‹. Zum Verständnis Karl Moors, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27, 1983, S.185-201. Dagegen könnte man auf die Schnelligkeit und Vollständigkeit des Vertrauenszusammenbruchs verweisen und zu der Vermutung gelangen, daß der Autor gegenüber dieser Figur zuletzt doch reserviert bleibt. Schließlich prägt er ihr Züge von »Schwärmertum« auf, nämlich genau jenen Vertrauensverlust, den er in seinem Gedicht *Licht und Wärme* beschreibt (s.o.).

¹⁷ Mit Berufung auf Schillers »Selbstkritik« kritisiert Benno von Wiese die Grobheit der Intrige in den *Räubern* wie in den späteren Dramen: »Auch in Schillers späteren Dramen ist – psychologisch gesehen – die Intrige und ihr Erfolg meist wenig überzeugend.« Damit legt von Wiese jedoch einen modernen Maßstab an die psychologische Motivierung an, der Schiller nicht ganz gerecht wird. Benno von Wiese, Friedrich Schiller, 4., durchges. Aufl., Stuttgart 1978, S. 145.

¹⁸ Guthkes Interpretation von der übersteigerten »Liebesreligion« in *Kabale und Liebe* und von der »Tragödie der Säkularisation« dieser Liebe weist auf einen ähnlichen Sachverhalt hin, wie er oben in Anm. 16 für die Skepsis gegenüber den Schwärmer-Zügen Karl Moors beobachtet wurde. Karl S. Guthke, *Kabale und Liebe*, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinderer, aktualisierte Fassung, Stuttgart 1992, S. 105-158. – Helmut Koopmann weist darauf hin, daß die Probleme hier nicht allein durch den adligen Helden entstehen, sondern auch durch die zunehmenden Probleme in der bürgerlichen Familie: »Mißtrauen und Aversion nehmen zu, und auf diesem Boden gedeihen die Konflikte.« Helmut Koopmann, *Kabale und Liebe*, in: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 369.

Große-Männer- und Genie-Psychologie des 18. Jahrhunderts. Zugleich verweist die Anfälligkeit der Helden für die Verleumdung und die damit einhergehende Erschütterung natürlicher Vertrauensverhältnisse anklägenderisch auf eine unheile Gesellschaft, in der solche Verleumdungen für Wahrheit gehalten werden können und derart ›unnatürliche‹ Verhältnisse sich einstellen.¹⁹ Das Vertrauen zerbricht und die Tragödie entspinnt sich, weil die Helden unter dem Eindruck schlechter Beispiele in ihren Nächsten nicht länger das Spiegelbild der eigenen großen Seele erkennen, sondern weil sie bei ihnen die gleiche List und Tücke argwöhnen wie bei den Unmenschen, die sie umlauern. Die Guten verlieren die seelische Balance und damit zugleich die Handlungsfreiheit. Obwohl sie noch meinen, aus eigenem Entschluß zu handeln, betreiben sie längst das Spiel der Bösen. Damit sind sie – in der Sprache der Gerichte – auch nur eingeschränkt schuldig. Ihre Untaten »sind weniger die Wirkung bössartiger Leidenschaften, als des zerrütteten Systems der guten«, wie es Schiller in seiner Selbstrezension zu den *Räubern* erklärt. (II, S. 299)

Aus Perspektive der später ausgefalteten Theorien könnte man die Folgen des Vertrauensverlusts als Unfrei-Werden beschreiben, das aber mit der läuternden Katastrophe wieder überwunden wird. Dazu sind – cum grano salis – ›vertrauensbildende Maßnahmen‹ notwendig, rituelle Gesten der Mitmenschlichkeit, die den fatalen Kreislauf von Mißtrauen, Schuld, Rache und neuem Mißtrauen und damit die seelische Unfreiheit durchbrechen: Der Räuber Moor liefert sich dem Gericht aus, der sterbende Ferdinand verzeiht seinem Vater.

Deutlicher sichtbar wird die Bedeutung des Vertrauens in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Hier ist zunächst alles Verstellung, Heuchelei und Mißtrauen: Fiesko, im Personenregister als »höfischgeschmeidig, und ebenso tückisch« beschrieben (II, S. 319), verheimlicht seine hochfliegenden Pläne. Sein eigentlicher Gegenspieler, der Neffe des alten Doria, verbirgt sein Mißtrauen gegenüber dem Rivalen und der ebenso seelenkalte wie tugendstrenge Republikaner Verrina seine Furcht vor dem Machthunger des Mitverschworenen. Jeder mißtraut jedem. Offenheit oder zumindest Ansätze dazu gibt es allein bei den drei Frauen, die aber genau deshalb zu den ersten Opfern der intriganten Männer werden. Mit Recht haben Interpreten die Gattungsbezeichnung des Stückes, »ein republikanisches Trauerspiel«, als Hinweis auf die Zerrüttung der Adelsrepublik durch das Übermächtigwerden der Egoisten gelesen. Vollends begreiflich wird dieses Motto jedoch erst, wenn man bedenkt, was das Übermaß des Mißtrau-

¹⁹ Solche gesellschaftlichen Implikationen der Dichtungen analysiert Herbert Kraft, *Um Schiller betrogen*, Pfullingen 1978.

ens für den implizit vorausgesetzten Zusammenhang von Vertrauen und Freiheit bedeutet: Wo das Mißtrauen die Übermacht gewinnt, da droht das Ende der Freiheit und damit der Republik.²⁰

Den ruhenden Gegenpol zur Spirale des Mißtrauens bilden die Auftritte des alten Herzogs Andrea Doria. Er hat seinem Neffen vertraut, und obwohl der sich als unwürdig erwies, läßt Andrea sich in seinem grundsätzlichen Vertrauen zu den Mitmenschen nicht beirren. Fieskos Mohren, der ihm die Verschwörung der Edlen verraten hat, schickt er gebunden zu den Verschworenen zurück, zusammen mit der Nachricht, daß er in dieser Nacht ohne den Schutz von Wachen schlafen werde (II, S. 409). Und gerade durch dieses herausgestellte Vertrauen erweist er sich als der eigentlich große Mann. Hoch denkend von seinen Untertanen im allgemeinen und von den Edlen der Republik im besonderen, kann er ein ebenso hohes Maß an Freiheit zulassen: Selbst wenn sich in dieser Freiheit auch Übel wie die Verbrechen des Nepoten ausbreiten mögen, so läßt die Handlung doch keinen Zweifel daran, daß ein Regime der Machtbesessenheit oder der kalten Tugend ungleich einengender und unmenschlicher ausfallen würde als seine nachsichtige Herrschaft.²¹ Durch das Herausstellen seines Vertrauens entlarvt er folglich die Verschwörung des Fiesko als Anschlag der angemäßigten Größe auf die Freiheit.

Um den Sachverhalt besonders herauszustellen, läßt Schiller es nicht bei dem Billet bewenden, mit dem der Doge seine nächtliche Wehrlosigkeit mitteilt. Vielmehr geht der Dramatiker das künstlerische Risiko einer ganz unwahrscheinlichen nächtlichen Konfrontation von Herzog und Verschwörer ein: Fiesko, aufgebracht darüber, daß ihn jemand an Großherzigkeit übertreffen soll, will sich selbst die eigene Überlegenheit beweisen. Also versucht auch er sich in großen Gesten. Dem Mohren schenkt er die unverdiente Freiheit, und den Dogen will er aufs neue vor der Verschwörung warnen, damit der sich in Sicherheit bringen kann. Dazu flüstert er dem alten Mann in einer echten nächtlichen »Mantel- und Degen-Szene« aus dem Dunkel heraus alles das ins Ohr, was schon der verräterische Schwarze

²⁰ In der Forschungsliteratur gibt es seit langem eine Auseinandersetzung darüber, ob *Fiesko* eher als politisch-historisches oder eher als moralisches bzw. als Charakter-Drama zu verstehen ist. Berücksichtigt man die Doppelnatur des Vertrauens, das sowohl als Persönlichkeitseigenschaft wie auch als politische Dimension Bedeutung besitzt, so wird deutlich, daß beide Auslegungen einander nicht widersprechen müssen. Dargestellt wird die Kontroverse in Helmut Koopmanns umfassender Darstellung: Forschungsgeschichte, in: Schiller-Handbuch, a.a.O., S. 809-932.

²¹ Damit erhält der alte Doria Züge des Weltenherrschers, wie ihn Posa beschreiben wird. Im Hintergrund steht leicht erkennbar die Theodizee der Aufklärung, die ihren Ursprung bei Leibniz hat (s.u., Anm. 23).

berichtet hatte. Doch Doria bleibt auch dann noch bei seinem Vertrauen: »Fiesko denkt edel ... Fiesko verrät mich nicht.« (II, S. 422) Seine wahre Leibwache sei das Blühen der Stadt, Genuas Glück.

Daß Fiesko sich von dieser wirklichen Größe nicht beeindruckt läßt, führt in der Druckfassung des Dramas schnurstracks zu seinem Ende. Bezeichnenderweise schließt sich in der glücklich endenden, künstlerisch aber eher verunglückten Bühnenfassung von 1784 unmittelbar an den Auftritt des Andrea ein zusätzlicher, entscheidender Monolog des Fiesko an, ein inneres Ringen von »Tugend« und »Ehrgeiz«, an dessen Ende der Entschluß zum Verzicht auf die Macht steht. (II, S. 539f.) Dieser Entschluß wird in der letzten Szene des Dramas aufgedeckt, in der Fiesko seine Mitbürger in die Freiheit der Republik entläßt. Damit zeigt er, daß er vom Vertrauen des Andrea angesteckt worden ist. Allerdings enthüllt Fiesko das erst, nachdem die Genueser ihr blindes Vertrauen zu ihm und damit zur restaurierten Ordnung herausgestellt haben. Gemeinsam mit dem Vertrauen des alten Dogen zu seinen Untertanen bildet mithin das komplementäre Vertrauen der Untertanen zur Obrigkeit den eigentlichen Wurzelgrund der gesellschaftlichen Freiheit. (II, S. 554f.)

Dabei ist für Fiesko wie für seinen Dichter von großer Bedeutung, daß die Bürger sich die Freiheit nicht einfach gewaltsam nehmen, sondern beim Wertekonflikt die alte Ordnung einer revolutionär errungenen Freiheit vorziehen würden. Die Freiheit entsteht nicht etwa deshalb, weil man sie erkämpft, sondern weil man vielmehr im Gegenteil ganz bewußt auf solche Freiheitskämpfe verzichtet, dem Mitmenschen vertraut und das Freiheitsbäumchen auf diesen Grund pflanzt. Kein Wunder, daß diese Konstruktion viele überdreht anmutete und ihr Ertüftler zum Gegenstand einer Satire wurde, die ihm für einige Zeit das Leben verleidete.

Weiter hinauf ins Politische wie ins Menschliche wird das Ringen um Vertrauen und gesellschaftliche wie persönliche Freiheit dann in *Don Karlos* getrieben. Zwar gibt es auch da jenes Netz aus Verrat und Zwang, das Schiller bereits im *Fiesko* geknüpft hatte. Doch die politischen Motive sind hier vielfältiger als das heiße Macht- und das kalte Freiheitsstreben dort, und die Helden leiden tiefer und menschlicher unter Mißtrauen und Unfreiheit. Wenigstens ebenso heftig wie um ihre politischen Ziele kämpfen die Protagonisten deshalb stets auch um Zuneigung. Sogar der gefürchtete König Philipp sehnt sich nach einem Menschen, der nicht vor ihm zurückschreckt, sondern ihm so sehr vertraut, daß er die Wahrheit sagt:

Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht [...]

Ich brauche Wahrheit [...] Gib mir

den seltnen Mann mit reinem, offnem Herzen,

mit hellem Geist und unbefangnen Augen,
 der mir sie finden helfen kann (III, S. 297)

Für den traurigen, in den Gesetzmäßigkeiten des Herrschen-Müssens gefangenen Monarchen würde das vertrauliche Wort des freien Geistes ohne Zweifel auch eine Befreiung vom eigenen Mißtrauen gegenüber einer Umgebung bedeuten, in der ihm alle mit geheimen Zwecken gegenüber-treten: Der eine will sich selbst in das beste Licht setzen und Karriere machen, der zweite die Macht der Kirche vergrößern, der dritte seinen düsteren Menschenhaß ausleben. So kommt es, daß selbst der König, der den anderen die Regeln vorgibt, nicht frei erscheint. Seine Unfreiheit besteht, genau betrachtet, aus dem Eingesperrtsein in überkommene Vorstellungen, die der neuen Selbständigkeit ringsum nicht mehr entsprechen. Obwohl er selbst unter dieser Enge leidet, zwingt er sie aber seinen Zeitgenossen und sich selbst weiterhin gewaltsam auf, denn enttäuscht von den Menschen bringt er der heraufdämmernden Freiheit des einzelnen kein Vertrauen entgegen.

Klar erkennbar führt die dichterische Linie von hier aus zu Wagners Wotan, der nicht minder unter den eigenen »Verträgen«, das heißt unter der aus Mißtrauen selbst erzeugten Unfreiheit leidet als König Philipp. Doch was bei Wagner dann im »allgemein-menschlichen« Kostüm des Mythos daherkommen wird, ist hier zugleich politisches Drama und bietet eine Deutung für das historische Zentralproblem der frühen Neuzeit. Zwar muß man zugestehen, daß die damit vorgestellte Interpretation der Reformation als bloßer Mantel für die Ausweitung von sittlicher Autonomie und individueller Selbstbestimmung wohl eine Vereinnahmung des Gewesenen durch die Ideenwelt der Aufklärung bedeutet. Das verringert den intellektuellen Glanz dieser Deutung jedoch an keiner Stelle.²²

So verweben sich im *Karlos* das Vertrauen oder Mißtrauen zwischen Vater und Sohn, Mann und Frau, Freund und Freund und die damit aufs engste verknüpfte persönliche Freiheit oder Unfreiheit noch weit inniger mit den politischen Dimensionen des Vertrauens und der Freiheit als im vorangegangenen Verschwörungsdrama. Im Mittelpunkt des verwinkelten Gebäudes steht der Bund von Karlos und Posa. Nur weil das gegenseitige

²² Darüber darf selbstverständlich nicht die Schwarz-weiß-Malerei übersehen werden, die nur ein verzerrtes Bild des katholischen Spaniens zustandebringt, das in vielen Zügen der anti-spanischen Propaganda der Engländer und Franzosen entspricht. Intellektuellen Glanz gewinnt das Drama dennoch durch seine geschichtsphilosophische Tiefe, die in mancher Hinsicht Hegels *Phänomenologie des Geistes* vorwegnimmt. Vgl. Bärbel Becker-Cantarino, Die »schwarze Legende«. Ideal und Ideologie in Schillers »Don Carlos«, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1975, S. 241-256.

Vertrauen ihren ureigenen Freiheitsspielraum erweitert, trauen sich die beiden, beim Herrscher mehr Freiheit einzuzufordern. Von hier aus erklären sich auch die Worte des Karlos, die den Einblick des Helden in die lebens- und weltverändernde Kraft des Vertrauens jäh verdichten:

Jetzt zum König!
 Ich fürchte nichts mehr – Arm in Arm mit dir,
 So fodr' ich mein Jahrhundert in die Schranken. (III, S. 216)

Wenn Karlos dann um das Vertrauen seines königlichen Vaters ringt und zum Erweis die Regentschaft über die niederländischen Provinzen erbittet (»Vater, vertrauen Sie mir Flandern«; III, S. 224), wird damit nicht nur über die fern vom Hof zu gewinnende Lebensfreiheit des Infanten, sondern zugleich auch über die politische Freiheit eines ganzen Landes entschieden.

Was Karlos nicht erreicht, versucht als zweiter der mit Engelszungen redende Posa dem König abzufordern, die Herstellung der unterdrückten »Gedankenfreiheit«, soll heißen der Freiheit, seine Gedanken zu äußern und zu verwirklichen. Allerdings wählt der Marquis seine Argumente dazu ungleich geschickter als sein Freund, dessen schlichter Appell an Vatergefühl und Vertrauensbedürfnis nicht den gewünschten Erfolg zeitigt. Posa erkennt nämlich, daß ein solcher Appell wirkungslos bleiben muß, weil der König schlicht niemandem vertraut. Sich ganz in dessen Empfinden und Denken versetzend, erklärt der Marquis dem immer gebannter Lauschenden deshalb zunächst, warum er bisher keinen seines Vertrauens Würdigen habe finden können: Die Menschen hätten sich den Königen gegenüber selbst erniedrigt, sie hätten »freiwillig sich auf diese niedre Stufe | herabgestellt«, und damit den Anspruch auf Respekt verloren. (III, S. 312) Nun aber könne der Herrscher durch Wiederherstellung der »Gedankenfreiheit« die Voraussetzungen für eine Erneuerung der eingeschränkten Menschlichkeit schaffen. So würde er letztlich von »Millionen Königen ein König« werden (III, S. 317) und jene Mitmenschen im vollsten Sinne des Begriffes heranwachsen lassen, denen gegenüber Vertrauen endlich angebracht sei.

Um die erkannte Einsamkeit des Herrschers für seine Ziele einzuspannen, kehrt Posa den Zusammenhang: »Vertrauen schafft Freiheit« um in: »Freiheit schafft Vertrauen«. An dieser Stelle nähert sich die Argumentation wieder der »Theosophie des Julius«, wobei in diesem Fall der König den »Angriff des Materialismus« führen darf: »Sonderbarer Schwärmer«. (III, S. 317)

Aber damit noch nicht genug. Posa, der Preisredner des Vertrauens wie der Freiheit läßt sich zu einem weiteren Argument hinreißen, das die Freiheit genau deshalb geboten sein läßt, weil jede Unfreiheit Folge des Miß-

trauens und damit der Schwäche, soll heißen der eingeschränkten Macht, sei. Die vollkommene Macht brauche sich jedoch vor nichts zu fürchten; sie könne Freiheit aus der Überfülle des Selbstvertrauens zulassen. Um diesen Gedanken darzustellen, legt Schiller seinem Helden kein geringeres Exempel als das Vertrauen des göttlichen Schöpfers gegenüber seiner Schöpfung in den Mund. Dieser Schöpfer habe seiner Welt zwar Gesetze aufprägt, sie damit aber in die Freiheit entlassen:

Sehen Sie Sich um
 in seiner herrlichen Natur. Auf Freiheit
 ist sie gegründet – und wie reich ist sie
 durch Freiheit! Er, der große Schöpfer, wirft
 in einen Tropfen Tau den Wurm, und läßt
 noch in den toten Räumen der Verwesung
 die Willkür sich ergötzen – Ihre Schöpfung,
 wie eng und arm! Das Rauschen eines Blattes
 erschreckt den Herrn der Christenheit – – Sie müssen
 vor jeder Tugend zittern. Er – der Freiheit
 entzückende Erscheinung nicht zu stören –
 Er läßt des Übels grauenvolles Heer
 in seinem Weltall lieber toben – ihn,
 den Künstler, wird man nicht gewahr, bescheiden
 verhüllt er sich in ewige Gesetze
 [...]
 Stellen Sie der Menschheit
 verlorne Adel wieder her. (III, S. 318)

So läßt der Dichter seinen Helden gleichsam einen Gottesbeweis der Freiheit erbringen: In der Schönheit wird die Freiheit als Grundprinzip der Schöpfung sichtbar. Zwar wirken im Hintergrund »ewige Gesetze«, doch diese Gesetze determinieren nicht die einzelnen Erscheinungen und deren Zusammenspiel, sie lassen der Freiheit breiten Raum. Die Frage, weshalb der Schöpfer eine derartige Zurückhaltung üben sollte, wird anthropomorph mit der ästhetischen Freude an der »entzückenden Erscheinung« der Freiheit begründet.

Doch wodurch entsteht diese Freude? Offenbar wirkt hier die Vorstellung, daß Allmacht nichts hinzugewinnen würde, wenn sie bis ins einzelne pedantisch auf die Einhaltung ihrer Gesetze dringen wollte. Denn der erzwungene Gehorsam gegenüber der Macht wäre ja nichts anderes als Wirkung der Macht selbst. Allmacht würde in dieser Perspektive Selbstgenügsamkeit und Enge bedeuten. Allein unter Bedingungen der Freiheit kann das, was in einer rein mechanischen Welt das alles Bestimmende wäre,

Schönheit und zusätzlichen Wert gewinnen. Um solche wirkliche Vollen-
dung zu ermöglichen, muß die Allmacht notwendig zur Selbstbegrenzung
greifen und das ganz andere zulassen, den Rayon der Freiheit. Durch »des
Übels grauenvolles Heer« wird zugleich dessen Gegenteil erkauft.²³ Die
Vollendung der Schöpfung durch eine freiwillige Rückwärtsbewegung in
Richtung des verborgenen Gesetzes, die Möglichkeit eines Werkes, das frei
und ohne Zwang seinen Schöpfer lobt. Freiheit, nicht mechanische Deter-
mination ist deshalb die notwendige Folge der Alleinheit und der All-
macht.

Zusammen mit der Freiheit erlangt insgeheim aber auch das Vertrauen
ontologische Bedeutung. Schließlich muß der Schöpfer darauf vertrauen,
daß Freiheit nicht in Chaos und gänzliche Gesetzesvergessenheit mündet.
Kaum verblümt wird so dem Mißtrauen des irdischen Herrschers das Ver-
trauen des Schöpfers gegenübergestellt. Jenseits der eher metaphorisch
benutzten Rede vom persönlichen Schöpfergott kann man sich dieses Ver-
trauen als die Lücke zwischen verborgenem Gesetz und der Freiheit in der
Erscheinung vorstellen, als das große kosmische Gewährenlassen.

Ganz unverhohlen variiert Schiller damit religionsphilosophische Denk-
figuren, die er hier zum Fürstenspiegel wie zum zivilisatorischen Ratgeber
für jedermann umbiegt. Die tragische Ironie besteht dann jedoch darin,
daß nicht etwa der König zu Vertrauen und Freiheit bekehrt wird, sondern
daß sich sowohl Karlos als auch Posa von dem allgemeinen Mißtrauen um
sie herum anstecken lassen.²⁴ Indem sie einander nicht mehr alles anver-

²³ Der Kommentar zur *Nationalausgabe* (Bd. 26) verweist hier knapp auf die Theodizee
des jungen Schiller. Gerhard Kluges Stellenkommentar zieht etwas ausführlicher die zitierte
»Theosophie des Julius« heran (III, S. 1315). Dahinter verbirgt sich offensichtlich die von
vielen Aufklärungs-Philosophen verbreitete Leibnizsche Theodizee, die eben diesen Gedan-
ken entfaltet, daß Gott »das moralische Uebel nur auf Grund des sine qua non (eines unver-
meidlichen Mittels) oder einer hypothetischen Nothwendigkeit gestatten will, welche es mit
dem Bessern verknüpft.« Gottfried Wilhelm Leibniz, *Die Theodicee*, übers. v. J. H. von Kirch-
mann, Leipzig 1879, S. 185. – Böckmann verweist in seinem Kommentar zu *Don Karlos* auf
eine Äußerung Rousseaus, die Schillers Formulierung bereits vorwegzunehmen scheint:
»Nichts verherrlicht den Weltregierer mehr, als daß der Mißbrauch unserer Freiheit den
Wohlstand und den Zusammenklang im allgemeinen so wenig stört.« Hier nach Paul Böck-
mann, Schillers »Don Karlos«. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsge-
schichtlicher Kommentar, Stuttgart 1974, S. 497.

²⁴ In der Literatur findet sich ein Hinweis, der zumindest Posas Verschwiegenheit auch
Carlos gegenüber verständlich macht: Die Nähe der Figur zu den Illuminaten. Danach trägt
Posa deutliche Züge eines solchen Geheimbündlers, dessen historisch selbstverständlich spä-
ter einzuordnende Ordensbrüder sich in größter Verschwiegenheit u.a. auch um die Fürsten-
erziehung bemühten. Die Katastrophe infolge dieser Verschwiegenheit könnte dement-
sprechend als Vorbehalt des Autors gegen derartige Arkanprojekte verstanden werden. Vgl.
etwa Hans-Jügen Schings, *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der*

trauen, lösen sie verhängnisvolle Verwicklungen aus und verschulden damit den Sieg der Unfreiheit, der am Ende des Dramas steht. Allerdings klingt über dieses Ende die Stimme des Posa hinaus, die Mißtrauen und Unfreiheit zum unabwendbaren Zwischenstadium auf dem Weg in eine ebenso notwendig heraufdämmernde bessere Zukunft erklärt und sie damit dialektisch aufhebt:

Das Jahrhundert
ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe
ein Bürger derer, welche kommen werden. (III, S. 311)

Besonders hellsichtig wird der Zusammenhang von Freiheit und Vertrauen dann aber in der Wallenstein-Trilogie dargestellt, mit der Schillers Kunst auf ihren Gipfel gelangt. Genau wie in den vorangegangenen Dramen führt das wachsende Mißtrauen im *Wallenstein* zum Sieg der Unfreiheit. Der nur hinter der Szene waltende Kaiser mißtraut dem Feldherrn und der Feldherr mißtraut dem Kaiser, dem Hof, den eigenen Untergebenen und den neuen Verhandlungspartnern im Lager des Feindes. Wallenstein schwankt zwischen Loyalität und eigenem Herrschaftsdrang, zwischen der Bereitschaft zum Kriegsdienst und der Sehnsucht nach Frieden. Um seine übergreifenden Ziele frei verfolgen zu können, bemüht er sich bei Freund und Feind um zusätzliches Vertrauen. Aber eben wegen dieser nicht mehr parteigebundenen Bemühungen stößt er überall auf Mißtrauen. In der Folge dieses Vertrauensverlustes büßt er seine Handlungsfreiheit und schließlich sein Leben ein. Die letzten Akte zeigen ihn deshalb als zunehmend Getriebenen, der sich den eigentlichen Grund für seine Lage aber kaum erklären kann:

Wär's möglich: Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte? (IV, S. 160)

Diese Entwicklung spiegelt Wallensteins Umgebung bis hin zum Lager wider, das zwar durch gemeinsames Gewinnstreben zusammengehalten wird, in das sich aber bereits das Mißtrauen einnistet und in dem der Soldat einzig noch im Reiterlied »der freie Mann« ist. (IV, S. 52)

Zwar werden nun die Zusammenhänge von Mißtrauen und Unfreiheit mit erneut gesteigerter Kunstfertigkeit herausgearbeitet. Entfernt gehört dazu auch noch die tiefe Einsicht des jungen Obristen, daß Frieden nicht durch Siege entsteht, sondern durch die Entwicklung von neuem Vertrauen:

Illuminaten, Tübingen 1996. Allerdings muß man sehen, daß auch Karlos zu einem bestimmten Zeitpunkt seinem Freund nicht mehr vorbehaltlos vertraut. Diese zunehmende Zurückhaltung müßte in der »Illuminaten-Perspektive« als Reaktion des Mißtrauens auf Posas Schweigen gedeutet werden.

Ihr macht ihn zum Empörer, und, Gott weiß!
 Zu was noch mehr, weil er die Sachsen schont,
 Beim Feind Vertrauen zu erwecken sucht,
 Das doch der einz'ge Weg zum Frieden ist;
 Denn hört der Krieg im Kriege nicht schon auf,
 Woher soll Friede kommen? (IV, S. 74)

Doch diese wie auch viele andere Auseinandersetzungen mit der Bedeutung des Vertrauens gehen im Kern nicht über das hinaus, was bereits in den vorangegangenen Dramen Gestalt angenommen hatte. Die eigentliche Erweiterung im *Wallenstein* besteht vielmehr im Hervorheben der lenkenden Macht des Schicksals²⁵ auch für den scheinbar mechanischen, beherrschbaren Zusammenhang von Vertrauen und Freiheit.

Um diese Schicksalshaftigkeit des Vertrauens herauszuarbeiten, scheut Schiller nicht vor Überdeutlichkeit zurück. Zum eigentlichen Auslöser von Wallensteins Untergang macht er dessen unangebrachtes Vertrauen zum Unterfeldherrn Octavio Piccolomini. Denn ausgerechnet Piccolomini ist der geheime Gewährsmann des Wiener Hofes im Heerlager und damit der einzige wirkliche Feind in der Umgebung des Generalissimus. An herausgehobener Stelle läßt der Dichter Wallenstein den Ursprung dieser verhängnisvollen Bindung beschreiben: In der Nacht vor Lützen habe er das »Schicksal« um ein Zeichen gebeten, wer

²⁵ In der Forschung wurde die besondere Bedeutung des Schicksals im *Wallenstein* bereits oft hervorgehoben. So sprach etwa Herbert Kraft von einem Schicksalsdrama, in dem die Geschichte Schicksal spiele. Eckhard Heftrich, dem die hier vorgestellte Deutung weitgehend folgt, stellte dagegen die Schicksalshaftigkeit des Wallensteinschen Charakters in den Mittelpunkt seiner Interpretation. Damit erweiterte er Borchmeyers Perspektive, der Wallenstein vor dem Hintergrund der astrologischen Charakterologie als Melancholiker beschrieben hatte, den die »verratene Treue« zunächst zur Verzweiflung und dann zum Verrat bewege. – Gegen diese Vorstellungen von der entscheidenden Bedeutung des Wallensteinschen Charakters wendet sich etwa Harmut Reinhardt: »Es entspricht nicht der Methode des klassischen Schiller, vom Charakter her die Sinnstruktur eines Dramas zu entwerfen, und es ist auch beim Wallenstein nicht der Fall.« Auch wenn dieser Einwand Schillers Arbeitstechnik zweifellos korrekt bescheibt, wird er doch dem Gehalt des Stückes, der sich nicht allein im bewußt vom Autor Gewollten erschöpft, m.E. nicht ganz gerecht. Vgl. Herbert Kraft, *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*, Tübingen 1974, S. 19-24. Eckhard Heftrich, *Das Schicksal in Schillers Wallenstein*, in: *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*, hrsg. v. Roger Bauer, Frankfurt/M. u.a. 1991, S. 113-121. Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers »Wallenstein«*, Frankfurt/M. 1988. Hartmut Reinhardt, »Wallenstein«, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 406.

der Treueste mir
 Von allen ist, die dieses Lager einschließt.
 Gib mir ein Zeichen Schicksal! D e r soll's sein,
 Der an dem nächsten Morgen mir zuerst
 Entgegenkommt mit einem Liebeszeichen. (IV, S. 185)

Im Traum habe er dann seinen Tod bei der bevorstehenden Schlacht gesehen: »Mir tötete | Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir | Hinweg, gleichgültig setzten Roß und Reiter.« Aus diesem bösen Traum habe ihn dann jedoch Octavio geweckt:

›Mein Bruder‹ sprach er. ›Reite heute nicht
 Den Schecken, wie du pflegst. Besteige lieber
 Das sichere Tier, das ich dir ausgesucht.
 Tu's mir zu lieb. Es warnte mich ein Traum.‹
 Und dieses Tieres Schnelligkeit entriß
 Mich Bannier's verfolgenden Dragonern.
 Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,
 Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder.

Und gegen Illos Einwand »Das war ein Zufall« setzt Wallenstein sein Credo:

Es gibt keinen Zufall;
 Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt,
 Gerade das steigt aus tiefsten Quellen.
 Versiegelt hab ich's und verbrieft, daß Er
 Mein guter Engel ist, und nun kein Wort mehr! (IV, S. 185)

Daß dieser gute Engel, dem Wallenstein bedingungslos vertraut, für den Betrachter zugleich als Todesengel erkennbar ist, bindet das Ende des Feldherrn eng an die verhängnisvolle Schlacht von Lützen und damit auch an das Ende seines Gegenspielers Gustav Adolf dort. Nicht eigentlich als Lebensrettung erweist sich Octavios Warnung, sondern nur als Aufschub von zwei Jahren, gerade genug, um ohne den großen Gegner in zielloses Schwanken zu geraten und mit der Macht, der Handlungsfreiheit und dem Leben auch noch den guten Namen zu verlieren.

Überdeutlich wird die Schicksalhaftigkeit des Vertrauens hier aber vor allem deshalb, weil Wallensteins Schilderung nur das erläutert, was Octavio bereits im zweiten Teil der Trilogie aus seiner Perspektive geschildert hatte:

Es war der Morgen vor der Lützner Schlacht –
 Mich trieb ein böser Traum, ihn aufzusuchen,
 Ein ander Pferd zur Schlacht ihm anzubieten.
 Fern von den Zelten, unter einem Baum
 Fand ich ihn eingeschlafen. Als ich ihn
 Erweckte, mein Bedenken ihm erzählte,
 Sah er mich lange staunend an; drauf fiel er
 Mir um den Hals, und zeigte eine Rührung,
 Wie jener kleine Dienst sie gar nicht wert war.
 Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertrauen
 In gleichem Maß, als ihn das meine flieht. (IV, S. 68)

Hier stellt der Dichter seinem Publikum den Fall vor Augen, in dem Vertrauen nicht etwa mit Gegenvertrauen beantwortet wird, sondern vielmehr mit wachsendem Mißtrauen. Der große Mensch vertraut bedingungslos, der bloße Karrierist erschrickt davor, weiß diese Haltung nicht in seinem Weltbild unterzubringen. Er fühlt sich abgestoßen und verfolgt, als mögliches Opfer des nächsten unberechenbaren Stimmungsumschwungs. In der Welt des Zweifels gibt selbst das Vertrauen noch Anlaß zur Steigerung des Mißtrauens.

Dem unangebrachten Vertrauen zu Octavio entspricht das übersteigerte Mißtrauen gegenüber fast allen anderen. Motiviert wird das durch die gleich mehrmals aufsteigende Erinnerung an den Fürstentag zu Regensburg und an Wallensteins Absetzung dort. Tief blickende Interpreten haben bereits herausgearbeitet, wie das traumatische Erlebnis dort unverarbeitet und unverdrängbar die Einstellungen des Titelhelden prägt.²⁶

Mit dieser Diagnose einer fast schon psychotischen Störung der natürlichen Vertrauensempfindungen entfernt Schiller sich deutlich vom historischen Wallenstein. Dessen Zurückhaltung gegenüber dem Kaiser stuft er ja im Gegensatz dazu in seiner *Geschichte des dreißigjährigen Kriegs* nicht etwa als pathologisch, sondern vielmehr als »gerechtes Mißtrauen« (VII, S. 382) ein. Künstlerisch wird diese Abweichung vom wirklich Gewesenen aber reich belohnt, denn im Spiel der Tragödie kommt das Schicksal des Wallenstein, das zunehmende ›In-die-Ecke-gedrängt-Werden‹ nicht vorwiegend von außen, »durch Mönchsintrigen« und »mönchische Künste«, wie der Historiker Schiller befindet (VII, S. 381), sondern vielmehr unausweichlich von innen, aus der Charakter-Disposition des Helden. Wallensteins ›Beziehungswahn‹, das Gespaltensein in übersteigertes Mißtrauen und übersteigertes Vertrauen, lähmt den Helden, macht ihn auch innerlich unfrei und gebiert so die Katastrophe. Das berühmte Wort, »In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne« (IV, S. 89), das als Zurückweisung phlegmati-

²⁶ Vgl. etwa Heftrich, Das Schicksal in Schillers Wallenstein, a.a.O.

scher Schicksalsergebenheit gedacht ist, behält da auch im entgegengesetzten Sinne der Unausweichlichkeit des Charakters recht.²⁷

So bestätigt sich aufs neue, daß der Zusammenhang von Vertrauen und Freiheit zu den tragenden Säulen in Schillers dichterischem Werk gehört. Weit über das hinausgehend, was dem Vertrauen im Zeitalter der Freundschaft ohnehin an Gutem angerechnet wurde, wächst ihm damit entscheidende Bedeutung für Wohl und Wehe der Figuren zu. Und auch das, was frühere Dramatiker von der befreienden Wirkung des Vertrauens zeigten, wird weit übertroffen.

Nicht gering ist selbstverständlich die Versuchung, den Zusammenhang zusätzlich auch noch im Leben des Dichters aufzuspüren, in dem viele Schritte in Richtung größerer Freiheit an der Hand von vertrauten Freunden getan wurden: Das gilt für die Flucht aus Stuttgart in Begleitung des Jungendfreundes Streicher nicht minder als später für die Unterstützung durch Körner und die Leipziger Freunde oder schließlich das künstlerische Bündnis mit Goethe.²⁸ Gerade in die Zeit der Annäherung an Goethe fällt ja Schillers folgenreicher Entschluß, die historischen und philosophischen Arbeiten, die ihn lange beschäftigt hatten, wieder hintanzustellen und die »philosophische Bude« zu schließen (so im Brief an Goethe vom 17.12. 1795; XII, S. 110). Da läge es nahe, diesen Entschluß zum erneuten Wagnis der Kunstfreiheit auf das wachsende Vertrauen zu Goethe zurückzuführen, auf die künstlerische und menschliche Bestätigung, die der Jüngere aus dem Umgang mit Goethe zog. Bedenkt man zudem, daß Schiller in diesem Bündnis tatsächlich die Geschmacks- und Herzensbildung der Zeitgenossen betrieb, so könnte man das entstehende Tableau gleich mit den bereits zitierten Worten aus dem *Karlos* betiteln: »Arm in Arm mit dir, / So fodr' ich mein Jahrhundert in die Schranken« (III, S. 216).

Selbstverständlich würde sich eine derart eklektische Lesart der Vita dem berechtigten Vorwurf des übersteigerten Schiller-Enthusiasmus aussetzen. Doch immerhin könnte sie darauf verweisen, daß Enthusiasmus im Hinblick auf diesen Autor nicht gerade fernliegt und daß, trotz aller Freiheit im Bereich der Kunst und der Kunstdeutung, auch für Schiller gilt, was er über den Roman seines Freundes schrieb, »daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freyheit giebt als die Liebe.« (XII, S. 177)

²⁷ Eben diese Unausweichlichkeit dürfte Hegels berühmtes Urteil über den *Wallenstein* veranlaßt haben: »Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich.« Hier nach Hartmut Reinhardt, *Wallenstein*, in: Schiller-Handbuch, a.a.O., S. 407.

²⁸ Besondere Aufmerksamkeit wird den frühen Freundschaften und Prägungen jetzt von Rüdiger Safranski geschenkt. Rüdiger Safranski, *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München, Wien 2004. Vgl. auch Peter-André Alt, *Schiller. Leben, Werk, Zeit*, 2 Bde, 2., durchges. Aufl., München 2004.

PETER SCHNYDER

SCHILLERS »PASTORALTECHNOLOGIE«

Individualisierung und Totalisierung im Konzept der ästhetischen Erziehung

Nun lassen sich aber zwei verschiedene Arten denken, [...] wie der Staat in den Individuen sich behaupten kann: entweder dadurch, [...] daß der Staat die Individuen aufhebt; oder dadurch, daß das Individuum Staat *wird*.

Friedrich Schiller

I

Schillers Rhetorik ist eine Rhetorik nach der Rhetorik. Es ist zwar ganz offensichtlich, daß die rhetorische Tradition bei ihm auf vielfältige Weise, sowohl auf theoretischer wie praktischer Ebene, weitergewirkt hat, doch das Schaffen des »größte[n] Redner[s] der deutschen Nation«¹ fällt in eine Epoche, da die klassische Rhetorik ihre einst überragende Bedeutung bereits verloren hatte. – Versucht man, die Gründe für den Niedergang der Rhetorik im 18. Jahrhundert zu benennen, wird gemeinhin ein ganzer Cluster von Gründen angeführt.² Man kann mediengeschichtliche Veränderungen und gewandelte Autorschaftskonzepte anführen. Man kann auf veränderte politische Rahmenbedingungen und auf die institutionelle Schwächung der Schulrhetorik verweisen. Und schließlich können als Gründe auch die transzendentalphilosophische Erschütterung eines adäquationstheoretischen Wahrheitsmodells und die Ausdifferenzierung der Autonomieästhetik genannt werden. Einige dieser Gründe für den »Tod der Rhetorik«³ wären zweifellos differenzierungsbedürftig. Mindestens zwei Punkte scheinen aber

¹ Adam Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland, gehalten zu Wien im Frühling 1812 [1816], in: ders., Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, hrsg. v. Walter Schroeder u. Werner Siebert, Neuwied, Berlin 1967, Bd. 1, S. 293-451, hier: S. 302.

² Vgl. dazu John Bender, David E. Wellbery, Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric, in: dies., The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice, Stanford 1990, S. 3-39.

³ Roland Barthes, Die alte Rhetorik [1965], in: ders., Das semiologische Abenteuer, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/M. 1988, S. 15-101, hier: S. 48.

kaum umstritten zu sein: 1.) Mit der Herausbildung der Autonomieästhetik, das heißt mit der klaren Ausgrenzung von unmittelbar sinnlichen und moralischen Interessen aus dem Felde der Kunst, verlor die Rhetorik in diesem Bereich ihre einst zentrale Bedeutung. Das läßt sich von Kant über Hegel bis Benedetto Croce verfolgen. 2.) Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zerfällt die Rhetorik, die einst eine eigentliche Master-Wissenschaft gewesen war, in zahlreiche Teilgebiete. Die Kunst der Beredsamkeit war nun nicht mehr die umfassendste und erste unter den Künsten (im weiten Sinne des griechischen Begriffs »technai«), sondern zerbröckelte – auch institutionell – in verschiedene Spezialdisziplinen, und das, was von ihr übrigblieb, war höchstens noch ansatzweise mit der einstigen Rhetorik vergleichbar.⁴

Zur Illustration der überragenden Bedeutung der Rhetorik von der Antike bis ins 18. Jahrhundert könnte eine lange Zitaterei angeführt werden. Es mag an dieser Stelle freilich genügen, sich auf einen späten Beleg zu beschränken, in dem insbesondere auch die einst eminent politische und gesellschaftliche Bedeutung der Rhetorik noch einmal in wünschenswerter Klarheit benannt wird.⁵ Es handelt sich dabei um ein Zitat aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, die 1771/74 in erster und 1792/94 in zweiter Auflage erschien:

Man kann der Beredsamkeit den ersten Rang unter den schönen Künsten nicht absprechen. Sie ist offenbar das vollkommenste Mittel, die Menschen verständiger, gesitteter, besser und glücklicher zu machen. Durch sie haben die ersten Weisen die zerstreuten Menschen zum gesellschaftlichen Leben versammelt, ihnen Sitten und Gesetze beliebt gemacht; [...] Sie unterrichtet einzele[!] Menschen und ganze Gesellschaften von ihrem wahren Interesse; durch sie werden die Empfindungen der Ehre, der Menschlichkeit und der Liebe des Vaterlandes in den Gemüthern rege gemacht. [...] In der Beredsamkeit findet die ächte Politik das wichtigste Mittel den Staat glücklich zu machen.⁶

Als solche politisch-gesellschaftliche Master-Kunst, als die sie noch bei Sulzer geschildert wird, zerfällt also am Ende des 18. Jahrhunderts die Rhetorik. Das theoretische Bedürfnis nach einer Kunst der Gemeinschafts-

⁴ Vgl. dazu auch Peter Schnyder, Rhetorik [Quellen- und Begriffsgeschichte 18./19. Jahrhundert], in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 7, Tübingen 2005, Sp. 1468-1472 u. Sp. 1523-1529.

⁵ Vgl. zum Zusammenhang von Rhetorik und *scientia civilis* die konzisen Ausführungen von Quentin Skinner, *Scientia Civilis in Classical Rhetoric and in the Early Hobbes*, in: *Political Discourse in Early Modern Britain*, ed. by N. Phillipson and Q. Skinner, Cambridge 1993, S. 67-93, insb. S. 69-77.

⁶ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [1771/74], Nachdr. der 2. Aufl. von 1792/94, Hildesheim etc. 1994, Bd. 1, S. 366f.

stiftung blieb allerdings bestehen, und man könnte sagen, daß die vielfältigen theoretischen Projekte zur Begründung einer solchen Kunst, wie sie um 1800 entwickelt wurden, genau in die funktionelle Leerstelle hineinzielten, die durch den Zusammenbruch der Rhetorik entstanden war. Das gilt nicht zuletzt auch für Schillers Projekt der ästhetischen Erziehung und seine Theorie des Spiels.⁷ In dieser Perspektive zeichnet sich eine besondere Beziehung zwischen Rhetorik und Spiel ab, und es wird im folgenden darum gehen, über diese Beziehung eine neue Annäherung an das Konzept der ästhetischen Erziehung zu versuchen.⁸

Überblickt man schematisierend die Lektüren der *Ästhetischen Erziehung* in den letzten 50 Jahren, zeigt sich, daß diese sich bei allen Differenzen in der Bewertung und trotz aller zunehmenden Differenzierungen doch entlang sehr ähnlicher Leitlinien bewegt haben. Zumal die Frage nach dem Verhältnis von Politik und Ästhetik wurde dabei immer wieder ausgehend von dem alten, schon auf Heine und Marx zurückgehenden Vorwurf diskutiert, die deutsche Intelligenz habe sich den politischen Herausforderungen des Tages verweigert und sich in den unverbindlichen Raum der Philosophie und der Kunst zurückgezogen. Diese Linie der Argumentation wurde im 20. Jahrhundert wirkungsmächtig vom späteren, marxistischen Lukács⁹ aufgenommen und spielte – auch vermittelt über Adornos (freilich ein bißchen anders gelagerte) scharfe Kritik am »Hofpoeten des deutschen Idealismus«¹⁰ – in den ideologiekritischen Schiller-Lektüren der 1970er Jahre eine wichtige Rolle. Daneben bildete sich allerdings, ebenfalls auf der politischen Linken, spätestens seit den 1950er Jahren auch eine Lektüretadition aus, die Schillers Vision eines »ästhetischen Staats«¹¹ nicht als letztlich den Status Quo affirmierendes Ideologem denunzierte, sondern

⁷ Vgl. dazu auch Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit – Schillers Dramaturgie*, München 1973, S. 125–136.

⁸ Koopmanns Urteil, Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung seien nun wohl »ausinterpretiert«, kann aus verschiedenen Gründen nicht beigespflichtet werden. Vgl. Helmut Koopmann, *Forschungsgeschichte*, in: ders. (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 1998, S. 809–932, hier: S. 921.

⁹ Georg Lukács, *Zur Ästhetik Schillers* [1935], in: ders., *Werke*, Bd. 10: *Probleme der Ästhetik*, Neuwied und Berlin 1969, S. 17–106, v.a. S. 17–47. Lukács meint, »das Ergebnis dieses großen und in vielen Fragestellungen tiefen und fruchtbaren Anlaufs [von Schillers Erziehungsschrift]« sei »doch nur eine Flucht in die »überschwengliche Misere«« (ebd., S. 47).

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Ist die Kunst heiter?* [1967], in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1994, S. 599–606, hier: S. 599. Vgl. auch ders., *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt/M. 1993, S. 469f.

¹¹ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Sämtliche Werke* (im folgenden: SW), hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 9. Aufl., München 1993, Bd. 5, S. 570–669, hier: S. 667.

gerade im utopischen Charakter dieses Staats ein echt sozialrevolutionäres Potential entdecken zu können glaubte. Es war vor allem Herbert Marcuse, der diese revolutionäre Schiller-Lektüre inaugurierte,¹² die, nicht zuletzt über Jürgen Habermas vermittelt,¹³ bis heute – wenn auch meist politisch sehr gemäßigt – nachwirkt.¹⁴ Ausgehend von der Frage, auf welcher Ebene die indirekt sozialkritische Wirkungsweise von Schillers Erziehungskonzept auszumachen ist, haben sich in dieser Tradition bis in die jüngste Zeit noch wichtige Differenzierungen ergeben, und es wurde vor allem auch herausgearbeitet, mit welchen »besonderen diskursiven Strategien« Schiller gearbeitet hat.¹⁵ Dadurch ist auch deutlich geworden, inwiefern die zahlreichen politischen Metaphern in der *Ästhetischen Erziehung* nicht – wie oft behauptet wurde¹⁶ – *bloß* Metaphern, sondern wichtige Indizien für ein ernst zu nehmendes politisches und gesellschaftliches Anliegen sind.¹⁷

Dieses Anliegen wird von Schiller nicht direkt, sondern eben über den Umweg der Kunst verfolgt, und diese indirekte Wirkungsweise ist auch von politisch konservativer Seite konstatiert und analysiert worden; so besonders prominent von Reinhart Koselleck in seiner berühmten Dissertation *Kritik und Krise*, die 1959 zum ersten Mal erschien. Darin zeichnet er in einem historiographischen Koordinatennetz, das bereits von Carl Schmitt ausgelegt worden war, nach, wie sich die bürgerliche Kritik- und Öffentlichkeitskultur im Laufe des 18. Jahrhunderts in jenen Bereichen ausgebildet hat, die von der absolutistischen Staatslehre in der Nachfolge von Hobbes als private und damit nicht politikrelevante Bereiche ausge-

¹² Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* [1955], übers. v. Marianne von Eckardt-Jaffe, Frankfurt/M. 1965, S. 180-190.

¹³ Vgl. den Exkurs zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, in: Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen* [1985], Frankfurt/M. 1993, S. 59-64.

¹⁴ Ein gutes Beispiel dafür ist Klaus Berghahns Nachwort in: Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen* hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000, S. 253-286.

¹⁵ Vgl. dazu Peter-André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«. Schillers Verständnis von Ästhetik und Politik in der Periode der Französischen Revolution (1790-1800), in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 46, 2002, S. 102-133, hier v.a. S. 110 u. 120. Alt arbeitet drei diskursive Grundfiguren heraus, die der Verdeckung des sozialkritischen Anliegens dienen: »die Figuren der Umlenkung, Schließung und Verzögerung« (ebd., S. 111).

¹⁶ Vgl. etwa den allerdings vorsichtig formulierten Kommentar von Rolf-Peter Janz in: Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt/M. 1992 (Frankfurter Ausgabe, Bd. 8), S. 1405.

¹⁷ Alt (Anm. 15), S. 130: »die Fusion von Ästhetik und Politik [...] ist ein metaphorisches Ereignis, das Schillers theoretische Schriften zu Schauplätzen der Ästhetisierung der Politik und der Politisierung des Ästhetischen gleichermaßen bestimmt.« Vgl. auch Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, München 2000, S. 132.

grenzt worden waren. Diese Bereiche betrafen nicht den Einzelnen als Untertan, sondern als Privatmenschen, sie betrafen nicht das Feld der Politik, sondern jenes der Moral. Und aus eben diesem Feld des Nicht-Politischen, in dem es in einem emphatischen Sinne um den Menschen und nicht um den Untertan ging, wurde zunehmend Kritik am absolutistischen System laut, bis dieses politische System im Zeichen der Moral gesprengt wurde. – Koselleck sieht diesen Prozeß bekanntlich sehr kritisch. Für ihn ist damit die aufklärerische Kritik in »Hypokrisie«¹⁸ umgeschlagen, und mit der Kolonisierung der Politik durch die Moral habe ein gefährlicher Utopismus in die Politik Einzug gehalten; ein Utopismus, wie er ihn eben beispielhaft bei Schiller ausmachen zu können glaubt.¹⁹

Sowohl von linker wie von rechter Seite ist somit der kolonisierende Ausgriff der Kunst in die Politik bei Schiller herausgearbeitet worden. Bloß in der Bewertung der Auswirkungen dieses Ausgriffs gingen und gehen die Meinungen auseinander. Als mögliche Alternative zu diesen Schiller-Lektüren, wie sie bis heute dominant sind, soll nun im folgenden eine andere Interpretationsperspektive stark gemacht werden; eine Perspektive, die man vielleicht am einfachsten durch zwei wichtige Differenzen kennzeichnen könnte: Zum einen geht es darum, den Schillerschen Entwurf einer ästhetischen Erziehung nicht von vornherein als Utopie oder als Politik der unpolitischen Mittel aufzufassen, sondern als konsequente Weiterführung von tatsächlichen Regierungstechnologien, die im 18. Jahrhundert entwickelt worden sind. Die Dichotomie von Moral und Politik, von Untertan und Mensch, wie sie besonders klar in Kosellecks Lektüre herausgestellt wird, läßt sich nur in dieser Schärfe aufrecht erhalten, wenn der Bereich des Politischen auf den des juristisch kodifizierten beschränkt wird. Ganz offensichtlich entging aber auch schon den großen Theoretikern und Praktikern des Absolutismus nicht, daß die Untertanen letztlich nur erfolgreich regiert werden konnten, wenn man sie auch als Menschen im emphatischen Sinne ernst nahm. Und so entwickelte sich im 17. und 18. Jahrhundert gleichsam neben oder unter der Regierung durch explizit zwingende Gesetze ein weites Feld von Lenkungstechnologien, über die die Staatsmacht immer subtiler ihre Kontrolle in Bereiche ausdehnte, die zuvor von der Politik exemt waren. Es entstand das weite Feld der Kameralwissenschaft, der politischen Ökonomie und der Polizeiwissenschaft; ein Feld, dem mit der Dichotomie von Moral und Politik oder Untertan und Mensch nicht angemessen beizukommen ist. Es geht also darum, den Blick

¹⁸ Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Zur Pathogenese der bürgerlichen Gesellschaft* [1959], Frankfurt/M. 1973, S. 157.

¹⁹ Ebd., S. 81-86.

auf diese historische Grauzone zwischen Politik und Moral zu lenken und Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung in diesem keineswegs utopischen Kontext zu verorten.

Damit ergibt sich aber auch, und das ist ein zweiter Punkt, eine ganz andere Stoßrichtung des Schillerschen Konzepts. Es erscheint damit nicht mehr als Ausgriff in die Politik im Namen des ›Menschen‹, sondern wird lesbar als Expansion der Politik in den Bereich der Moral und der Ästhetik. Zugespitzt könnte man sagen, es gehe bei Schiller nicht um die Kolonisierung der Politik durch die Moral, sondern um eine Kolonisierung des Menschen durch eine – wie sie Michel Foucault nennt – »Pastoraltechnologie« („pastoral technology“)²⁰. Solche Technologien gehören nach Foucault zu einem besonderen Machttyp, der sich in der jüdisch-christlichen Tradition ausgebildet hat: zur »Pastoralmacht«²¹; zu einer Macht, die im fürsorglichen Zugriff auf den einzelnen Menschen, den sie überhaupt erst als Individuum hervortreibt, zugleich die Kraft der gesamten Gemeinde, der gesamten Menschen-›Herde‹ befördert. Diese pastorale »Macht der Sorge«²², die gleichermaßen auf die ganze Herde wie auf die einzelnen Schafe – »*omnes et singulatim*«²³ – zielt, ist nach Foucault über das Relais der

²⁰ Vgl. zu diesem Begriff Michel Foucault, *Omnes et singulatim. Towards a Critique of ›Political Reason‹*, in: Sterling M. McMurrin (Ed.), *The Tanner Lectures on Human Values*, vol. 2, Salt Lake City, Cambridge 1981, S. 223-254, hier: S. 231. Der im Original englische Text Foucaults geht zurück auf zwei Vorlesungen, die er am 10. und 16. Oktober 1979 in Stanford gehalten hat.

²¹ Vgl. zum Begriff der »Pastoralmacht« neben dem in Anm. 20 genannten Text Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität* (Vorlesungen am Collège de France 1977-1978 und 1978-1979) [2004], hrsg. v. Michel Sennelart, übers. v. Claudia Brede-Konersmann u. Jürgen Schröder, 2 Bde, Frankfurt/M. 2004, Bd. 1, S. 185-194 (für eine Überblicksskizze) und Bd. 1, S. 201-330. Bereits früher hat sich Foucault im Zusammenhang mit *Les Anormaux: Cours au Collège de France 1974/75* (Paris 1999) und mit *Histoire de la Sexualité I: La volonté de savoir* (Paris 1976) mit der Pastoralmacht auseinandergesetzt. Sein Fokus auf diesen Machttyp hat sich allerdings in den späten 1970er Jahren noch einmal vertieft und leicht verschoben; es bleibt hier deshalb bei den Verweisen auf Foucaults Annäherungen an den Begriff aus den Jahren 1977-79.

²² Foucault, *Gouvernementalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 189: »Die pastorale Macht ist eine Macht der Sorge.«

²³ Diese Formel, die wie ein Zitat wirkt, hat Foucault als Titel für seine in Anm. 20 genannten Tanner-Lectures gewählt; er geht dort allerdings nicht explizit darauf ein. In den Gouvernementalitäts-Vorlesungen taucht sie auf, wenn es (mit einer ungenauen impliziten Übersetzung) heißt, der Hirte müsse »ein wachsames Auge auf alles und auf jedes haben, *omnes et singulatim*« (Bd. 1, S. 191f.). Auch hier bleibt unklar, woher die Formel kommt. Sie findet sich auch nicht in den einschlägigen Stellen aus der pastoralen Literatur von Gregor dem Großen, Chrysostomos und anderen, die Foucault später zitiert (Bd. 1, S. 246f.). In der *Patrologia Latina* kommt sie nicht vor. Vielleicht hat Foucault die grammatikalisch irritierende Formel, in der kategorial verschiedene Wortarten durch ein »et« verbunden sind, selbst kreiert. Erwarten würde man eher eine Formulierung wie »*omnes generatim et omnes singulatim*«.

christlichen Kirche in die abendländische Welt übertragen worden und ist so schließlich in säkularisierter Form überaus wirksam in die moderne Regierungskunst eingegangen. Damit ist das »Pastorat gewissermaßen explosionsartig an[ge]wachsen« und hat »die Dimension der Gouvernamentalität«²⁴ angenommen, wobei mit dem – wie Foucault in den beiden für dieses Thema zentralen und erst 2004 postum herausgegebenen Vorlesungsreihen²⁵ selbst meint – »häßlichen Wort ›Gouvernamentalität‹«²⁶ die spezifisch moderne »Art und Weise, mit der man das Verhalten der Menschen steuert«, auf den Begriff gebracht werden soll.²⁷ In der Ausübung der Gouvernamentalität sind seit Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts »viele pastorale Funktionen [...] weitergeführt worden« und zwar »in dem Maße, in dem auch die Regierung selbst sich von diesem Moment an daran machte, die Verhaltensführung der Menschen, ihre Führung in die Hand zu nehmen [...]«²⁸. Nun überkreuzten sich pastorale und politische Macht zu jener zugleich individualisierenden und totalisierenden Macht, wie sie die moderne politische Rationalität prägt.²⁹

²⁴ Foucault, *Gouvernamentalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 280f. Vgl. auch Bd. 1, S. 218f., 268, und 336.

²⁵ Michel Foucault, *Sécurité, Territoire et Population*, Paris 2004 und Michel Foucault, *Naissance de la Biopolitique*, Paris 2004. Vgl. für die deutsche Übersetzung die in Anm. 21 genannte Ausgabe. Die Übersetzer haben »Geschichte der Gouvernamentalität« als übergreifenden Titel für diese beiden Vorlesungsreihen aus den Jahren 1977-1979 gewählt. Sie können sich dabei auf Foucault selbst berufen, der im Laufe seiner Vorlesungen meinte, dieser Titel würde seinem Anliegen eher gerecht. Vgl. Foucault, *Gouvernamentalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 162.

²⁶ Ebd., Bd. 1, S. 173.

²⁷ Vgl. zu dieser allgemeinen Definition ebd., Bd. 2, S. 261. Wichtig für die Bestimmung der verschiedenen Aspekte des Begriffs sind auch Foucaults Ausführungen in Bd. 1, S. 162-165. – In der deutschen Rezeption wurde der Begriff zuweilen als Zusammensetzung von »gouverner« und »mentalité« (miß-)verstanden. So zum Beispiel in der Einleitung der Herausgeber zu Thomas Lemke, Susanne Krasmann, Ulrich Bröckling, (Hrsg.), *Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt/M. 2000, S. 7-40, hier: S. 8. Aus diesem Mißverständnis resultierte die Übersetzung von »gouvernamentalité« als »Regierungsmentalität«; so zum Beispiel bei Wolfgang Neurath, *Regierungsmentalität und Policy. Technologien der Glückseligkeit im Zeitalter der Vernunft*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 11, 2000, H. 4, S. 11-33, (nebst dem Titel insb. S. 30f., Anm. 12). Vgl. zur Klärung Michel Sennelarts Ausführungen in seinem Nachwort zu Foucault, *Gouvernamentalität*, Bd. 1, S. 527-571, hier: S. 564: »das Wort ›gouvernamentalité‹ [kann] nicht aus der Zusammenziehung von ›gouvernement‹ und ›mentalité‹ resultieren [...], da ›gouvernamentalité‹ aus ›gouvernemental‹ abgeleitet ist – wie ›musicalité‹ aus ›musical‹ oder ›spatialité‹ aus ›spatial‹ – und je nach Verwendung das Strategiefeld der Machtbeziehungen oder die spezifischen Merkmale der Regierungstätigkeit bezeichnet«.

²⁸ Foucault, *Gouvernamentalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 286.

²⁹ Foucault, *Omnes* (Anm. 20), S. 254: »Political rationality has grown and imposed itself all throughout the history of Western societies. [...] Its inevitable effects are both individualisation and totalisation.«

Es soll hier also – im Anschluß an wichtige Hinweise von Joseph Vogl³⁰ – der Versuch unternommen werden, Schillers Erziehungskonzept als »Pastoraltechnologie« im Kontext der Gouvernamentalität, wie sie sich seit dem frühen 18. Jahrhundert entwickelt hat, zu lesen. Damit ist in aller Kürze der weitere Rahmen umrissen, in den hier die Reflexion über Rhetorik und Spiel bei Schiller gestellt werden soll. In einem ersten Schritt sollen nun aber zunächst einige Punkte zum Begriff des Spiels bei Schiller rekapituliert werden. Danach soll über den Begriff des Scheins die Verbindung zur Rhetorik herausgearbeitet werden, bevor schließlich die Perspektive wieder auf das grundlegende Problem der Lenkungstechnologien geöffnet wird.

II

In den ersten Briefen von Schillers Abhandlung, die zuerst 1795 in drei Folgen in den *Horen* und danach in leicht überarbeiteter Form in den *Kleinere prosaischen Schriften* von 1801 publiziert wurde,³¹ taucht der zentrale Begriff des Spiels noch kaum auf. Hier geht es zunächst um eine

³⁰ Joseph Vogl, Staatsbegehren. Zur Epoche der Policy, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 74, 2000, S. 600-626. Ebenso verdankt der vorliegende Text wichtige Anregungen Michael Gamper, Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930. [Habilitationsschrift Universität Zürich 2005; Manuskript, S. 61-79]. – Spuren einer geradezu foucaultschen Lektüre Schillers finden sich überraschenderweise auch bei dem erklärten Foucault-Gegner Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford 1990, S. 102-119. Dieser »foucaultsche Effekt« entsteht dadurch, daß sich Eagleton stark von Gramscis Hegemoniebegriff leiten läßt, wobei er die Wirkung der Hegemonie ganz ähnlich bestimmt wie Foucault die zugleich individualisierenden und totalisierenden Effekte der Gouvernamentalität: »the task of political hegemony is to produce the very forms of subjecthood which will form the basis of political unity« (ebd., S. 24). Vgl. zu diesem foucaultschen Zug bei Eagleton auch Jane Bennett, »How is it then, that we still remain barbarians?« Foucault, Schiller, and the Aestheticization of Ethics, in: *Political Theory* 24, 1996, S. 653-672, v.a. 668, Anm. 14. (Bennett selbst liest in diesem Aufsatz nicht Schiller mit Foucault, sondern untersucht die von Eagleton parallel gegen Schiller und Foucault vorgebrachten Ästhetisierungsvorwürfe).

³¹ Vgl. zu den Details der Druckgeschichte Carsten Zelles Artikel über die *Ästhetische Erziehung* in Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.), *Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2005, S. 409-445, hier: S. 410f.; Zelle weist auch im Anschluß an Koopmann und andere darauf hin, daß die Abhandlung im Grunde ein »Fragment geblieben« (ebd.) sei, da die ursprünglich angekündigten Ausführungen zur »energischen« Schönheit (als Gegenstück zur »schmelzenden« Schönheit) von Schiller nicht mehr in die Abhandlung integriert worden seien. Vgl. zu den möglichen Konsequenzen dieser Fragmentarität Carsten Zelle, Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften, in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, Stuttgart, Weimar 1994, S. 440-468.

Rechtfertigung gegenüber seinem fiktiven Briefpartner; textgenealogisch argumentierend könnte man sagen gegenüber seinem Mäzen, dem Prinzen³² von Augustenburg. Es geht um eine Rechtfertigung dafür, daß er, Schiller, sich in dieser politisch bewegten Zeit nicht unmittelbar in die Debatten um die Vorgänge in Frankreich im besonderen und um die Frage der politischen Emanzipation im allgemeinen einmische. Wie er versichert, liegen ihm die drängenden Probleme der Zeit genau so am Herzen wie allen anderen interessierten Zeitgenossen, doch für ihn kann die Lösung jener Probleme allein über den vermeintlichen Umweg der Ästhetik angestrebt werden, denn noch fehle die »moralische Möglichkeit« (V, S. 579)³³ für eine unmittelbare Lösung und es sei deshalb »die Schönheit« durch welche man »zu der Freiheit« wandern müsse (V, S. 573). Wolle man den Sprung aus einer Situation wie der (damals) gegenwärtigen, in der die Menschen allein durch ihre sinnlichen Bedürfnisse bestimmt würden und die staatliche Gemeinschaft nur über Zwangsmittel zusammengehalten werden könne, in einen Zustand der vernünftigen Gesetzmäßigkeit und Moralität vollziehen, so könne dies nicht unmittelbar geschehen. Der direkte Übergang vom »Not-« oder »Naturstaat« (V, S. 579), wie ihn Schiller nennt, zum Vernunftstaat sei zum Scheitern verurteilt, wie das Beispiel der gewalttätigen Revolution in Frankreich zeige.³⁴ Die Menschen seien für die Verantwortung der moralischen Freiheit noch nicht bereit. Vielmehr müsse eben im Feld des Schönen derjenige »Charakter« gesucht werden, der »von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Über-

³² Oft ist – auch in den Kommentaren der wichtigen Schiller-Ausgaben – im Zusammenhang mit den sogenannten *Augustenburger Briefen*, aus denen die Briefe über die ästhetische Erziehung hervorgegangen sind, vom »Herzog von Augustenburg« die Rede. Das ist im Grunde falsch. Zur Zeit als die Augustenburger Briefe geschrieben wurden (Februar bis Dezember 1793), hatte Friedrich Christian II. von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1765-1814) noch nicht die Leitung des entsprechenden Herzogtums übernommen; Herzog war damals noch sein Vater Friedrich Christian I., der erst im November 1794 starb. Als nicht-regierendes Mitglied eines souveränen Fürstenhauses trug der Sohn bis dahin nur den Titel »Prinz« und wurde von Schiller in den Briefen auch immer mit diesem Titel angesprochen. Erst nach dem Tod seines Vaters wurde er zum Herzog, und erst dann (als die eigentlichen Augustenburger Briefe eben bereits abgeschlossen waren) änderte sich auch die Anrede in Schillers Korrespondenz. Vgl. vor allem den Brief an Friedrich Christian von Augustenburg vom 20. Januar 1795, in dem Schiller explizit auf die Ernennung zum Herzog eingeht.

³³ Alle Nachweise nach der in Anm. 11 genannten Ausgabe SW zukünftig direkt im Text mit Bandnummer und Seitenzahl.

³⁴ Vgl. SW, Bd. V, S. 579: »Das Gebäude des Naturstaats wankt, seine mürben Fundamente weichen, und eine *physische* Möglichkeit scheint gegeben, das Gesetz auf den Thron zu stellen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren und wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen. Vergebliche Hoffnung! Die *moralische* Möglichkeit fehlt, und der freigebige Augenblick findet ein unempfindliches Geschlecht.«

gang bahnte und, ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sinnlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit diene« (V, S. 576).

Wird durch solche Formulierungen nahegelegt, daß »die Schönheit« bloß ein Durchgangsstadium auf dem Weg zur Vernunft sei, wird im weiteren Verlaufe von Schillers Text deutlich, daß der ästhetische Zustand mit zum Telos der Erziehung gehört. Diese in der Forschung oft diskutierte Verschiebung oder Ambivalenz ist ja auch bereits in der doppelten Lesart des Begriffs der ästhetischen Erziehung angelegt: Ist damit nun eine Erziehung zur Ästhetik gemeint, oder geht es vielmehr um eine Erziehung zur Vernünftigkeit mittels der Ästhetik? – Es ist hier nicht der Ort, die verschiedenen Erklärungsversuche für diese Ambivalenz zwischen Erziehung zur Ästhetik und ästhetischer Erziehung zur Moralität zu diskutieren. Entscheidend ist im Hinblick auf eine Annäherung an den Spielbegriff allein, daß Schiller in seiner anthropologisch-transzendentalen Herleitung der Möglichkeitsbedingungen für die Harmonisierung von Sinnlichkeit und Vernunft zwei Triebe ausmacht, von denen der eine als »Stofftrieb« (V, S. 604) den Menschen in seiner veränderlichen sinnlichen Existenz leitet, während der andere als »Formtrieb« (V, S. 605) den Menschen zur Verwirklichung des unveränderlichen Vernunftgesetzes motiviert. Beide Triebe üben einen bestimmten Zwang aus, sei es den des Bedürfnisses oder den des moralischen Gesetzes. Treten sie aber in »Wechselwirkung« (V, S. 611f.) zueinander – der Begriff in seiner Fichteschen Bedeutung genommen³⁵ –, ergibt sich ein dritter, ein harmonisierender Trieb: der »Spieltrieb« (V, S. 612f.), dessen Name, so Schiller, vollkommen gerechtfertigt sei durch den Sprachgebrauch, »der alles das, was weder subjektiv noch objektiv zufällig ist und doch weder äußerlich noch innerlich nötigt, mit dem Wort Spiel zu bezeichnen pflegt« (V, S. 615f.).

Damit ist in der transzendentalen Herleitung der Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft unversehens der sehr viel umfassendere Begriff des Spiels an die Stelle der Schönheit gerückt und es stellt sich – so antizipiert Schiller selbst (V, S. 616) – die Frage nach dem Verhältnis dieser beiden Begriffe zueinander. Ist nun die Schönheit bloß noch ein Spiel? Diesen möglichen kritischen Einwand kontert Schiller, indem er den Begriff des Spiels, kaum hat er ihn unter Verweis auf den allgemeinen »Sprachgebrauch« eingeführt, unter Abgrenzung von eben diesem Sprachgebrauch sogleich wieder in eine spezielle Bedeutung überführt, denn selbstver-

³⁵ Schiller weist selbst auf die Bedeutung von Fichtes Konzept der Wechselwirkung für sein eigenes Projekt hin (SW, Bd. V, S. 607, Anm.). – Vgl. allgemein zum Verhältnis von Fichte und Schiller Wolfram Högbe, Fichte und Schiller. Eine Skizze, in: Jürgen Bolten (Hrsg.), Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung, Frankfurt/M. 1984, S. 276-289.

ständig gehe es hier nicht um die »frivolen Gegenstände«, »die von jeher im Besitz dieses Namens [des Spiels] waren« (V, S. 616). Vielmehr könne nur da vom Spiel im emphatischen Sinne die Rede sein, wo dieses sich zum »ästhetischen Spiel« (V, S. 663) geläutert habe. Der Mensch soll, so Schiller, »*nur mit der Schönheit spielen*« (V, S. 618). Spätestens damit wird aber klar, wie mißbräuchlich die unmittelbar anschließende Stelle immer wieder bei allen möglichen und unmöglichen Spiel- und Sportanlässen zitiert wird: »der Mensch [...] *ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*« (V, S. 618). Schiller leistet einem solchen Mißbrauch freilich selbst Vorschub, denn kaum hat er seinen Spielbegriff gegen die Spiele des gewöhnlichen Lebens abgegrenzt, konstatiert er doch eine besondere Wahlverwandtschaft zwischen den letzteren und den »ästhetischen Spielen« (V, S. 663). Denn die gewöhnlichen Spiele, die nach Schiller bloß zum »animalischen Leben« (V, S. 664) des Menschen gehören und deshalb noch weitgehend »physische Spiele« (V, S. 663) sind, disponieren die Menschen doch bereits auf ein höheres Spielideal hin, und mehr noch: in den gewöhnlichen Spielen eines Menschen oder eines Volks sind nach Schiller auch bereits deren ästhetische Spiele und Schönheitsideale erkennbar:

Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt. Wenn sich die griechischen Völkerschaften in den Kampfspielen zu Olympia an den unblutigen Wettkämpfen der Kraft, der Schnelligkeit, der Gelenkigkeit und an dem edleren Wechselstreit der Talente ergötzen, und wenn das römische Volk an dem Todeskampf eines erlegten Gladiators oder seines libyschen Gegners sich labt, so wird er es uns aus diesem einzigen Zuge begreiflich, warum wir die Idealgestalten einer Venus, einer Juno, eines Apollo nicht in Rom, sondern in Griechenland aufsuchen müssen. (V, S. 617)

Wie allerdings die Entwicklung von den physischen zu den ästhetischen Spielen genau erfolgt, bleibt problematisch. Die Erklärung jedenfalls, die Befreiung aus »den Fesseln des physischen Standes« könne allein ein »Geschenk der Natur« sein und durch die »Gunst der Zufälle« (V, S. 655) zustandekommen, ist für das Projekt der Erziehung nicht eben ermutigend. Und auch wenn später im Text das Thema des Übergangs wieder aufgenommen wird, bleibt dieser für die Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung eigentlich zentrale Punkt unklar (V, S. 663f.). In dieser zweiten Annäherung an die Frage des Übergangs, wie sie vor allem in den Briefen 24 bis 26 vorgenommen wird, entwirft Schiller eine hypothetische³⁶ Ge-

³⁶ Vgl. dazu die wichtige Fußnote Schillers in SW, Bd. V, S. 651.

schichte des Zivilisationsprozesses; eine Geschichte, in der das problematische Verhältnis von sinnlichem und ästhetischem Spieltrieb in eine diachrone Entwicklung ausgefaltet vorgestellt wird, die von der Existenz der ersten, ganz unter dem Zwang des Bedürfnisses lebenden Menschen zu einer Kulturstufe führt, auf der die Menschen ästhetischer Erfahrungen fähig werden. Er skizziert also eine Geschichte des Spiels, oder genauer: eine Geschichte des Spiels mit dem *Schein*, der in den Schlußabschnitten der *Briefe* ebenfalls zu einem zentralen Begriff wird (V, S. 656-662). Und es ist dieser Begriff, von dem her sich nun auch die Brücke vom Spiel zur Rhetorik ergibt.

Die aufkommende »Freude am *Schein*« (V, S. 656), so Schiller, ist das sicherste Indiz für erste Ansätze zu einer ästhetischen Kultur. Sie bedeutet »eine wahre Erweiterung der Menschheit und ein[en] entschiedene[n] Schritt zur Kultur« (V, S. 656). Zugleich droht mit dem Schein aber auch immer die Täuschung in die Kultur Einzug zu halten, wie die großen Kritiker des Scheins von Platon bis Rousseau moniert haben. Deshalb sieht sich Schiller dazu veranlaßt, sogleich zu versichern, daß es ihm nicht um eine Rehabilitation des Scheins überhaupt gehe, sondern allein um eine Rehabilitation des »ästhetischen Scheins«: »Es versteht sich wohl von selbst, daß hier nur von dem ästhetischen Schein die Rede ist, den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet, nicht von dem logischen, den man mit derselben verwechselt [...]. Nur der erste ist Spiel, da der letzte bloß Betrug ist« (V, S. 657).

Damit versucht Schiller ganz allgemein, eine klare Abgrenzung des ästhetischen Scheins, das heißt der Kunst, vorzunehmen. Es ist allerdings nicht zu übersehen, daß es ihm insbesondere um die Problematik des Scheins in der *Sprachkunst* geht. Das zeigt sich etwa daran, daß er hier explizit eine eigene Abhandlung »Von den notwendigen Grenzen des schönen Scheins« (V, S. 657) ankündigt, die tatsächlich noch im selben Jahr 1795 ebenfalls in den *Horen* (in zwei Teilen und unter anderem Titel) erschien und in der es auf einer allgemeinen Ebene um verschiedene Formen der sprachlichen Mitteilung, im speziellen aber auch um eine Legitimation der eigenen Schreibweise, des eigenen Spiels mit dem Schein, geht.³⁷ Spätestens an dieser Stelle in den *Briefen* erfahren die Ausführungen zum Spiel und zum Schein eine selbstreflexive Wendung auf ihre eigene Form, und obschon der Begriff der Rhetorik nicht explizit genannt wird, ist klar, daß Schillers Argumentation hier an die bis auf Platon zurückgehende Diskussion um den rhetorischen Schein anknüpft.³⁸ Und dieser allgemeine

³⁷ Friedrich Schiller, Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen [Fassung von 1800], in SW, Bd. V, S. 670-693.

³⁸ Vgl. dazu auch Hermann Meyer, Schillers philosophische Rhetorik, in: Euphorion 53, 1959, S. 313-350, sowie den Abschnitt »Die Form der Abhandlung« in Elizabeth M. Wilkinson

Bezug läßt sich noch konkretisieren, denn es ist offensichtlich, daß Schiller in den zitierten Passagen der *Briefe* – und natürlich auch in der Abhandlung über die Grenzen schöner Formen – ganz unmittelbar von Kants Rhetorikkritik in der *Kritik der Urteilskraft* inspiriert ist. Das läßt sich bis in die Formulierungen hinein beobachten.³⁹

Kant entwickelt seine Kritik aus der Gegenüberstellung von »Beredsamkeit« und »Dichtkunst«, wobei er bemerkt, ein »Redner« behandle ein ernstes »Geschäft« so, »als ob es bloß ein Spiel mit Ideen sei, um die Zuschauer zu unterhalten«. ⁴⁰ Der »Dichter« aber kündige bloß »ein unterhaltendes Spiel mit Ideen« an, und es komme doch so viel für den Verstand heraus, »als ob er bloß dessen Geschäft zu treiben die Absicht gehabt hätte«. ⁴¹ Die »Dichtkunst«, so ergänzt er im entscheidenden Paragraphen 53, »spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen; denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, [...]. Die Beredsamkeit hingegen, sofern darunter die Kunst zu überreden, d.i. durch den schönen Schein zu hintergehen [...] verstanden wird, [...] kann [...] weder für die Gerichtsschranken, noch für die Kanzeln angeraten werden«. ⁴² Und auch in der Politik sei die »Rednerkunst [...] als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen [...] gar keiner Achtung würdig«. ⁴³

Schiller hat sich in seinem persönlichen Exemplar der *Kritik der Urteilskraft* diese Passagen nicht angestrichen. ⁴⁴ Aber es liegt auf der Hand,

und Leonard A. Willoughby, Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung [1967], München 1977, S. 48-142.

³⁹ Ueding hat Schillers Reflexionen über den schönen Schein im Zeichen der Rhetoriktradition behandelt. Auf die rhetorikkritischen Momente bei Schiller in der Nachfolge von Kant ist er allerdings kaum eingegangen. Vgl. Gert Ueding, Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition, Tübingen 1971, S. 42-50 und S. 109-142.

⁴⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1974, S. 258.

⁴¹ Ebd., S. 259.

⁴² Ebd., S. 266.

⁴³ Ebd., S. 267, Anm. – Der Präzision halber sei hier noch angemerkt, daß Kant neben den Begriffen »Rednerkunst« und »ars oratoria« auch den Begriff der »Rhetorik« verwendet (ebd.). Bei ihm steht dieser im wesentlichen für die *elocutio* und den Stil und ist – wenigstens im Kontext der »schönen Kunst« – nicht negativ besetzt. Trotz dieser Besonderheit ist es legitim (und in der Forschung auch üblich), im Zusammenhang mit Kants Kritik an der *ars oratoria* von Rhetorikkritik zu sprechen. Vgl. dazu auch Snyder (Anm. 4), Sp. 1526.

⁴⁴ Vgl. dazu Jens Kulenkampff, Friedrich Schiller; vollständiges Verzeichnis der Randbemerkungen in seinem Handexemplar der *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1974, S. 126-144. Schiller hat die *Kritik der Urteilskraft* (mindestens) zweimal gelesen. Vgl. seine Briefe an Körner vom 3. März 1791 und vom 15. Oktober 1792.

daß seine Ausführungen zum Spiel mit dem Schein unmittelbar davon beeinflusst sind. Eine entscheidende Differenz zwischen Kant und Schiller liegt freilich darin, daß die Kunst und insbesondere die Sprachkunst – obgleich sie mit Kant gegen alle sinnlichen und moralischen Interessen immunisiert worden ist – bei Schiller eine zentrale Rolle spielen kann und soll im politisch-gesellschaftlichen Leben. Während bei Kant das Spiel mit dem schönen sprachlichen Schein einen hohen ästhetischen Eigenwert hat, aber politisch depotenziert ist, ja, sein muß, kann Schillers Theorie der ästhetischen Erziehung als Versuch gelesen werden, gerade das Spiel mit diesem Schein als »wichtigstes Mittel, den Staat glücklich zu machen« (Sulzer)⁴⁵ zu inaugurierten. Wie bereits angedeutet, zeigt sich somit vor der Folie von Sulzers Ausführungen zur Bedeutung der Redekunst besonders deutlich, wie Schiller seine Theorie des Spiels in die funktionelle Lücke einschreiben möchte, die durch den Zusammenbruch der Rhetorik als Master-Kunst und Master-Wissenschaft entstanden ist.

Es ist freilich allein die Funktion, die Schillers Spiel des schönen Scheins von der Rhetorik erben will; die Wirkungsweise seiner ästhetischen Erziehung ist – wenigstens dem Anspruch nach – eine ganz andere. Während der Rhetorik, so wie sie bei Sulzer bestimmt wird, zusammen mit der Poesie die Aufgabe zugewiesen ist, unmittelbar politisch-moralische Gehalte zu vermitteln, wird dieses Programm bei Schiller aufs entschiedenste zurückgewiesen. Zum einen verwahrt er sich in *Über das Pathetische* (1793/1801) – mit explizitem Bezug auf Sulzer – gegen eine inhaltliche Funktionalisierung der Dichtung:

Man hat lange geglaubt, der Dichtkunst unsers Vaterlands einen Dienst zu erweisen, wenn man den Dichtern Nationalgegenstände zur Bearbeitung empfahl. [...] Es ist ein Glück, daß das wahre Genie auf die Fingerzeige nicht viel achtet, die man ihm, aus besserer Meinung als Befugnis, zu erteilen sich sauer werden läßt; sonst würden Sulzer und seine Nachfolger der deutschen Poesie eine sehr zweideutige Gestalt gegeben haben. Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, ist zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, [...]. Aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich macht, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen.⁴⁶

Zum andern, und das ist grundlegender, wäre nach den avancierten physiologischen und anthropologischen Konzepten Schillers eine solche unmit-

⁴⁵ Vgl. die bereits zitiert Passage aus Sulzer, (Anm. 6), S. 366f.

⁴⁶ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische* [1793/1801], in: SW, Bd. V, S. 512-537, hier: S. 534f.

telbare Übertragung von bestimmten Inhalten durch bestimmte Worte, von bestimmten *res* durch transparente *verba*, gar nicht mehr in der Art Sulzers möglich.⁴⁷

Durch diese doppelte – sowohl inhaltliche wie gleichsam physiologische – Abkoppelung aus unmittelbar politischen Funktionszusammenhängen gewinnt das Spiel des schönen Scheins bei Schiller ein zumindest potentiell subversives Moment. Anders als bei Sulzer, wo Beredsamkeit und Poesie noch instrumentell eingebunden sind in den Herrschaftszusammenhang einer hierarchischen Ordnung, erscheint der Bereich des Spiels hier als eine glückliche Oase, die exemt ist von politischen und anderen Zwängen des Lebens im absolutistischen Staat; als eine Oase der Freiheit, die zum Kristallisationspunkt für einen idealen »ästhetischen Staat«⁴⁸ (V, S. 667) werden kann. Die Dichtung soll, so Schiller in der Schrift über das Pathetische, »das Herz treffen [...] und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen« (V, S. 534).

Als solcher Gegenentwurf wurde Schillers ästhetische Erziehung, wie eingangs kurz umrissen, im Laufe ihrer langen Rezeptionsgeschichte bald als Vision mit echter revolutionärer Sprengkraft gefeiert, bald als eskapistische Utopie verworfen. Immer ging man bei diesen Lektüren aber davon aus, daß die ästhetische Erziehung außerhalb der Sphäre der politischen Macht anzusiedeln ist. Demgegenüber kann aber eben auch eine ganz andere Perspektive auf Schillers Konzept eröffnet werden; eine Perspektive, in der die ästhetische Erziehung – als sublimierte Rhetorik – nicht als Gegenentwurf zu zeitgleichen Paradigmen der Gouvernamentalität, sondern gerade als deren konsequente Fortführung lesbar wird. Um das zu verdeutlichen, muß an dieser Stelle allerdings ein wenig weiter ausgeholt werden.

⁴⁷ Dieses gleichsam physiologische Argument gegen eine unmittelbare Instrumentalisierung der Poesie wird auch in Schillers 1791 publizierter Rezension der Gedichte von Gottfried August Bürger besonders deutlich. SW, Bd. V, S. 970-985.

⁴⁸ Schillers »ästhetischer Staat« ist unterschiedlich gedeutet worden. Man hat ihn auch verstanden als eine kleine Gruppe »einer für die Kunst interessierten Bildungsgesellschaft« (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* [1960], 2. Aufl., Tübingen 1965, S. 78). Schillers Gesamtkonzept läßt allerdings trotz aller Mehrdeutigkeiten wenig Zweifel daran, daß, genauso wie die Ausbildung des ästhetischen Spieltriebs in allen Menschen angestrebt wird, auch idealerweise alle Menschen zum ästhetischen Staat gehören sollten. Telos bleibt sowohl auf individueller wie kollektiver Ebene der Ausgleich sinnlicher und moralischer Ansprüche im ästhetischen *status* (Staat/Zustand).

III

Der absolutistische Staat der Neuzeit gründet auf der naturrechtlichen Konstruktion eines ursprünglichen Vertrags, und so drehen sich die entsprechenden staatstheoretischen Debatten vor allem um die säkulare Legitimation politischer Herrschaft und um die Repräsentation und Begrenzung souveräner Gewalt. Spätestens ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bildet sich neben diesem juristischen Staats-Diskurs aber auch ein empirisches Wissen über den Staat aus, in dem es nicht um seit je vorgegebene Normen, sondern um veränderliche Größen geht. Neue Objekte der Regierungskunst erscheinen; neue Variablen der Staatsbeschreibung werden eingeführt: die Bevölkerung in ihren wechselnden Zuständen, die Landwirtschaft, das Handwerk und der Handel in ihrer Bedeutung für das politische Gemeinwesen, die Menge der beweglichen und unbeweglichen Güter, die sittliche Verfassung, das Gesundheitswesen. All diese Faktoren werden nun in komplexen Relationen gedacht, betreffen nicht den Status, sondern die Beziehungen zwischen Menschen und Dingen, mithin den gesellschaftlichen Verkehr insgesamt und provozieren – diesseits und neben der juristisch kodifizierten Potestas – die Ausbildung des Begriffs einer sozialen Potenz. Analog zur Formel von den »zwei Körpern des Königs«⁴⁹ könnte man also seit dem 17. Jahrhundert von den zwei Körpern des Staates sprechen: von einem symbolischen beziehungsweise repräsentativen, der sich als Konfiguration eines gemeinsamen Willens ausweist, diesen Gemeinwillen inkorporiert und zeitlos macht; und von einem physischen, der den Zusammenhang von Bevölkerung, Individuen und Gütern umfaßt und im Spiel der Leidenschaften und Interessen schließlich einen Komplex aus veränderlichen Kräften und Vermögen organisiert.⁵⁰

Mit der Entdeckung und Erschließung dieses weiten Feldes von staatsrelevantem Wissen bilden sich aber auch neue Wissenschaften aus: die Kameralwissenschaft, die Polizeiwissenschaft und die politische Ökonomie; und in all diesen untereinander vielfach verflochtenen Zweigen einer neuen Regierungskunst, wie sie sich im Kontext der neu aufgekommenen Gouvernamentalität entfaltet, geht es nicht nur um den Schutz der Untertanen durch negative, beschränkende Zwangsmaßnahmen, sondern immer auch um die gezielte Förderung der Untertanen als Menschen durch positive, stimulierende Interventionen. Das heißt natürlich zunächst, es geht um eine Förderung der ökonomischen Produktivität der Bevölkerung.

⁴⁹ Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.

⁵⁰ Vgl. dazu das Kapitel »Die Körper der Politik« in Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München 2002, S. 19–82.

Doch der Begriff der »Policey«, der im Zusammenhang mit den neuen Regierungstechnologien von zentraler Bedeutung ist, wird im 18. Jahrhundert auf ein so weites semantisches Feld ausgedehnt, daß letztlich alle Bereiche des menschlichen Lebens – von der Landwirtschaft über den Handel, die Gesundheitspolitik und das Verkehrswesen bis zur Moral und zum Erziehungswesen – darunter subsumiert gedacht werden müssen.⁵¹ Das kann beispielsweise verdeutlicht werden durch die Disposition des klassischen *Traité de la Police* von Nicolas Delamare aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie Delamare, dessen Name zuweilen auch mit de Lamare oder de la Mare wiedergegeben wird, in seinem Vorwort darlegt, will er seine Materie in zwölf Bücher einteilen, in denen nacheinander die folgenden Themen abgehandelt werden sollen: 1. Allgemeines zur Polizei („De la Police en général, & de ses Magistrats & Officiers«), 2. Religion, 3. Sitten, 4. Gesundheit, 5. Lebensmittel, 6. Gebäude und Straßen, 7. Öffentliche Sicherheit, 8. Wissenschaften und Freie Künste, 9. Handel, 10. Manufakturen, 11. Diener, Hausangestellte und Arbeiter, 12. Armut.⁵² – Diese umfassende Bestimmung des Polizeiwesens kann, trotz aller nationalen Besonderheiten,⁵³ mehr oder weniger unverändert durch die gesamte Polizeiliteratur des 18. Jahrhunderts verfolgt werden. So beispielsweise auch bei Johann Heinrich Gottlob von Justi, der Delamare rezipiert hatte⁵⁴ und in seinen

⁵¹ Vgl. zur Entwicklung der Semantik von »Policey« seit der frühen Neuzeit Hans Maier, Die ältere deutsche Staats- und Verwaltungslehre (Polizeiwissenschaft). Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Wissenschaft in Deutschland. Neuwied am Rhein und Berlin 1966, S. 116-130; für eine ausführliche Belegsammlung Karolina Zobel, Polizei: Geschichte und Bedeutungswandel des Wortes und seiner Zusammensetzungen, München 1952. Vgl. ebenso Foucault, *Gouvernementalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 450-452, insb. S. 451: »Vom 17. Jahrhundert an beginnt man die Gesamtheit der Mittel ›Polizei‹ zu nennen, durch die man die Kräfte des Staates erhöhen kann, wobei man zugleich die Ordnung dieses Staates erhält.«

⁵² Vgl. Nicolas Delamare, Preface, in: ders., *Traité de la Police*, Bd. 1, Paris 1705, ohne Paginierung. Delamare konnte sein gigantisches Projekt nur teilweise ausführen. – Foucaults Wiedergabe von Delamares Disposition ist ungenau (*Gouvernementalität* [Anm. 21], Bd. 1, S. 480).

⁵³ In Frankreich hat sich das Polizeiwesen vor allem im Kontext der Verwaltungspraxis entwickelt; die einschlägigen Abhandlungen sind denn auch vor allem ausführliche Sammlungen von Erlassen etc. aus der Praxis; eine eigentliche Polizei-Theorie gab es nicht. Ganz anders in Deutschland. Da wurde neben der Praxis auch ausgehend von den Universitäten eine eigentliche Polizeiwissenschaft entwickelt. Die Gegenstände, auf die sich die Polizei bezog, waren allerdings in den beiden Ländern mehr oder weniger dieselben. Vgl. dazu Foucault, *Gouvernementalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 455-459.

⁵⁴ Vgl. die unpaginierte »Vorrede zur ersten Ausgabe« in: Johann Heinrich Gottlob von Justi, *Grundsätze der Policywissenschaft* [1756], Dritte Ausgabe mit Verbesserungen und Anmerkungen von Johann Beckmann, Göttingen 1782. Dort geht Justi auf die fremdsprachigen Werke ein, in denen »die Gegenstände der Policy ziemlich vollständig und weitläufig abgehandelt sind« und unter denen er »des de la Mare *Traité de la Police* nahmhaftig machen

mehrfach aufgelegten *Grundsätzen der Policywissenschaft* (1756) einleitend bemerkt: »In weitläufigem Verstande begreift man unter der Policy alle Maaßregeln in innerlichen Landesangelegenheiten, wodurch das allgemeine Vermögen des Staats dauerhaftiger gegründet und vermehret, die Kräfte des Staates besser gebraucht und überhaupt die Glückseligkeit des gemeinen Wesens befördert werden kann; [...].«⁵⁵

Als entscheidender Grundzug dieser geradezu enzyklopädischen Polizeiwissenschaft kann ausgemacht werden, daß die moderne Kunst einer »Guten Regierung«⁵⁶ eine ist, die die konstitutiven Elemente des Lebens der Individuen dergestalt zu entwickeln trachtet, daß deren Entwicklung auch die der staatlichen Stärke fördert. Wenn Delamare sagt, die Aufgabe der Polizei sei es, »den Menschen zur größtmöglichen Glückseligkeit zu führen, die in diesem Leben möglich ist«,⁵⁷ so geht er davon aus, daß sich diese »Glückseligkeit« letztlich auch in einer Stärkung des Staates niederschlägt. Es läßt sich hier verfolgen, wie das, was Foucault die »Pastoralmacht« genannt hat, in die Staatsmacht eingeht und ihre zugleich totalisierende und individualisierende Wirkung entfaltet.

Die Art und Weise, wie man diesen doppelten Effekt zu erzielen hoffte, veränderte sich freilich im Laufe der Aufklärung, denn hatte man zunächst darauf gesetzt, den neuen, physischen Staatskörper durch ein weitverzweigtes und möglichst engmaschiges Netz von Verordnungen und Maßregeln zu kontrollieren und zu fördern, so zeichnet sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein neues, man könnte sagen im weitesten Sinne liberales Lenkungsparadigma ab, in dessen Rahmen verstärkt auf indirekte und verborgene Steuerungs- und Regulierungstechniken gesetzt wird. Der physische Staatskörper wird aus seinem engen polizeilichen Regelkorsett befreit, da man nun davon ausgeht, er könne seine Kraft besser im Raum neu gewährter Freiheit entwickeln; einer Freiheit, die, wie Foucault ausführt, nicht mehr bloß etwas ist, das »nur als Recht der Individuen, das

will, als welches gewiß viele vortreffliche und nützliche Sachen in sich enthält.« Er moniert freilich die mangelnde Systematik bei Delamare.

⁵⁵ Ebd., S. 4.

⁵⁶ Vgl. dazu auch Johann Heinrich Gottlob Justi, *Der Grundriß einer Guten Regierung*, Frankfurt, Leipzig 1759; insbesondere das Kapitel »Von den Mitteln, die Glückseligkeit als den Endzweck der Staaten zu erlangen«, ebd., S. 67-71.

⁵⁷ Preface in Delamare (Anm. 52), Bd. 1, ohne Paginierung: »J'ay commencé par prouver l'existence, & la nécessité de la Police, [...]; j'ay ensuite montré que son unique objet consiste à conduire l'homme à la plus parfaite felicité dont il puisse jouir en cette vie« [Übers. PS]. Vgl. auch ebd., ohne Paginierung: »Il est donc vray de dire qu'en quelque état que l'homme se trouve, & quelque parti qu'il prenne, la Police veille continuellement à sa conservation, & à luy procurer tous les biens dont il peut estre capable, soit de l'âme, soit du corps, soit de la fortune, par rapport aux dispositions presentes où il se rencontre.«

legitimerweise der Macht entgegensteht, gegenüber den Übergriffen und dem Machtmißbrauch des Souveräns oder der Regierung geltend gemacht wird, sondern [...] zu einem unverzichtbaren Bestandteil der Gouvernamentalität selbst geworden«⁵⁸ ist:

Man kann jetzt nur noch unter der Bedingung gut regieren, daß die Freiheit oder bestimmte Formen der Freiheit wirklich geachtet werden. Die Freiheit nicht zu achten bedeutet nicht nur, das Recht gegenüber dem Gesetz zu mißbrauchen, sondern vor allem, nicht ordentlich regieren zu können. Die Integration der Freiheiten und der Grenzen, die dieser Freiheit eigen sind, in das Feld der gouvernementalen Praxis ist jetzt zu einem Gebot geworden.⁵⁹

Durch geeignete indirekte Maßnahmen muß allerdings sichergestellt werden, daß die neue Freiheit auch im Sinne des Staates genutzt wird. Die befreiten Untertanen müssen richtig konditioniert werden; und bestand die Aufgabe der Polizei seit je darin, das unkontrollierte Gewimmel von Ereignissen, Kräften, Leidenschaften und Affekten, das den Raum des Sozialen ausmacht, im Hinblick auf die Stärke des Staatsganzen zu ordnen und zu kanalisieren, so zeichnen sich nun verschiedene Lenkungsprogramme ab, die diese schwierige Vermittlung zwischen physischem und repräsentativem Staatskörper gleichsam in die Brust des Staatsbürgers zu verlegen streben. Das heißt, der Prozeß der »Polizierung«⁶⁰ soll sich nun nicht mehr allein wie in den klassischen Polizeilehren auf den äußeren Menschen und dessen sichtbare Tätigkeit beschränken, sondern auch den inneren Menschen in den Blick nehmen. Denn wenn es gelänge, den Menschen so zu konditionieren, daß er den Ausgleich zwischen dem dynamischen Stoff von individuellen Leidenschaften und der Form der kollektiven Staatsgemeinschaft bereits in seinem Inneren vollzöge, so wäre idealerweise überhaupt kein äußerer polizeilicher Zwang mehr nötig. Durch eine geeignete »Policey des Herzens«⁶¹ – dies ein Ausdruck aus dem Kontext der Polizeidiskussion der 1770er Jahre – könnte somit die Steuerung der Gesellschaft derart sublimiert werden, daß sie gar nicht mehr spürbar wäre.

⁵⁸ Foucault, *Gouvernementalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 506f.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. zum Zusammenhang von Polizei und Polizierung Maier (Anm. 51), S. 127-130. Maier ordnet den Begriff der Polizierung auch ein in die Tradition des ciceronianischen Begriffs der »cultura animi« (ebd.).

⁶¹ Christliches Intelligenz-Blatt (1770). Zit. nach Zobel (Anm. 51), Bd. 1, S. 18 (ohne genaue Band- und Seitenangabe). Im selben Blatt ist auch von der »innerliche[n] Polizierung der Menschen« die Rede (ebd., S. 14).

Das Individuum würde sich selber im Sinne des Staats polizieren, und die gewährte »Freiheit« würde indirekt zum sichersten Mittel der Lenkungs-kontrolle.

IV

Die Nähe von Schillers Denken nun zu solchen Formen der »Pastoraltechnologie« und der indirekten Lenkung kann in einer ersten Variante besonders anschaulich in seinen Ausführungen zu der Frage *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* aus dem Jahre 1784/85 beobachtet werden. Bei einem solchen Sprung aus der Zeit der *Ästhetischen Erziehung* zurück in die gleichsam vorkritische Schaffensphase Schillers ist natürlich Vorsicht angebracht, aber dieser Blick zurück vermag gewisse Grundlinien offenzulegen, die trotz aller Veränderungen auch für bestimmte Züge in der ästhetischen Erziehung charakteristisch sind. Gleich auf den ersten Seiten seiner Rede über die Schaubühne führt Schiller deren Wirkung eng mit den Zielsetzungen einer guten Polizei: »Die höchste und letzte Forderung, welche der Philosoph und Gesetzgeber einer öffentlichen Anstalt nur machen können, ist Beförderung allgemeiner Glückseligkeit. [...] Wer also unwidersprechlich beweisen kann, daß die Schaubühne Menschen- und Volksbildung wirkte, hat ihren Rang neben den ersten Anstalten des Staats entschieden« (V, S. 819).⁶² Eben diesen Beweis zu erbringen macht sich Schiller anheischig. Er will zeigen, daß das Theater auch ein zentraler Gegenstand der Regierungskunst ist – und schließt damit ganz unmittelbar an Ideen führender Polizeitheoretiker an, die bereits einige Jahre zuvor darauf verwiesen, daß es das Theater endlich als Instrument der Regierung zu entdecken gelte. So bemerkte beispielsweise Joseph von Sonnenfels in seinen *Sätzen aus der Polizey, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft* (1765): »Die Schauspiele haben wechselweise den Philosophen und den schönen Geist, noch nie aber meines Wissens den Staatsklugen beschäftigt. Ich habe mir daher einige umständlichere Betrachtung über dieselben erlaubet.«⁶³ Und auch Justi unterstrich die Bedeutung der

⁶² Friedrich Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* [1784/85], in SW, Bd. V, S. 818-831. Alle Nachweise nach dieser Ausgabe zukünftig direkt im Text mit Seitenzahl.

⁶³ Joseph von Sonnenfels, *Sätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft*, Wien 1765, S. 76. – Sonnenfels gibt sogar eine gleichsam polizeiliche Begründung für das bürgerliche Trauerspiel: »Sollen ferners die Schauspiele auf die Sitten wirken; so kann diese Wirksamkeit nur dann erwartet werden, wenn der Zuschauer ähnliche Fälle besorgen; gleiches Glück hoffen, von der handelnden Person auf sich und die Seinigen eine Anwendung machen kann« (ebd., S. 89).

Künste im allgemeinen und die des Theaters im besonderen für die Erziehung der »Unterthanen zu fähigen und geschickten Mitgliedern des Staates«. ⁶⁴

Schiller knüpft mit seiner Erörterung also direkt an die Polizeidiskussion an, und seine Darlegungen laufen schließlich auf die Folgerung hinaus, daß das Theater sogar »mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele« (V, S. 826) sei. Und eben dieser Zugang zum Geheimsten und Privatesten der Menschen muß das Theater nach Schiller dem »weisen Gesetzgeber« (V, S. 821) empfehlen, denn damit werde jenem eine Macht zuteil, wie sie sonst nur die Religion kenne. Während die weltlichen Gesetze sich nur »um verneinende Pflichten« drehten, wirke letztere auf »wirkliches Handeln« (V, S. 822). Während die Gesetze »nur über die offenbaren Äußerungen des Willens«, über »Taten« herrschten, setze die Religion »ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort« und verfolge »den Gedanken bis an die innerste Quelle« (V, S. 822). Und eben diese Macht der »Gewissenslenkung«⁶⁵, wie man in Anlehnung an Foucault sagen könnte, zeichnet für Schiller auch die Wirkung des Schauspiels aus. Im Theater ist der Zuschauer, wie Schiller die ästhetische Erziehung präludierend meint, in einem »mittleren Zustand« (V, S. 821) zwischen den Ansprüchen von Sinnlichkeit und Verstand, und hier können durch den Gesetzgeber die »Neigungen« der Bürger als »Werkzeuge höherer Plane« gebraucht und mit Hilfe des »ästhetischen Sinns« »in Quellen von Glückseligkeit« (V, S. 821) verwandelt werden.

Es zeigt sich spätestens hier, daß die bereits erwähnte Schiller-Lektüre von Reinhart Koselleck problematisch ist.⁶⁶ Er liest – und mit ihm lesen viele bis heute⁶⁷ – den Schaubühnen-Aufsatz so, als würde hier die Moral der Bühne scharf gegen die Politik des Staats abgegrenzt und als würden damit die beiden Bereiche gegeneinander ausgespielt. Entscheidend ist für

⁶⁴ Justi (Anm. 54), S. 262. Vgl. auch ebd., S. 249: »Die Policy muß also vielmehr bemühet seyn, allerley Arten von Ergetzungen für die Sinne dem Lande, besonders den großen Städten zu verschaffen; und alles, wohin ihre Fürsorge dabey gerichtet seyn muß, ist, daß sie [...] die Einrichtung dabey dergestalt zu treffen suchet, daß der gute Geschmack und, wo möglich, die Sitten selbst dadurch verbessert werden. Alles dieses ist bey den Concerten, Bällen, Schauspielen, und besonders bey den Comödien allerdings möglich.«

⁶⁵ Foucault, *Omnes* (Anm. 20), S. 238, und vor allem Foucault, *Gouvernementalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 264-268 u.ö.

⁶⁶ Koselleck (Anm. 18), S. 81-86.

⁶⁷ Vgl. beispielsweise die Passagen zu Koselleck in Carsten Zelles Artikel über den Schaubühnen-Aufsatz in Luserke-Jaqui (Anm. 31), S. 343-357, hier: S. 352f.

Koselleck dabei Schillers Satz: »Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt« (V, S. 823). Dieser Satz ist aber eindeutig nicht kontrastiv gemeint. Vielmehr geht es Schiller darum, zu demonstrieren, wie die Bühne den politischen Gesetzgeber wirkungsvoll *unterstützen* kann, indem sie dessen Grundsätze weit über die Grenze des Juridischen hinaus in die Herzen der Untertanen zu tragen vermag. Die Bühne hilft – so Schiller – erstens wirkungsvoll bei der Durchsetzung der kodifizierten Gesetze (V, S. 822). Zweitens kann sie auch über Verbrecher urteilen, die sich sonst der Gerichtsbarkeit entziehen können (V, S. 823). Drittens kümmert sie sich um grobe Verstöße gegen die Moral, die die »weltliche Gerechtigkeit« »ungestraft duldet« (V, S. 824), und viertens macht sie viele kleine Untugenden zum Thema, die gleichsam unterhalb der Schwelle des Gesetzes liegen (V, S. 825).

Damit qualifiziert sich die Bühne als vorzügliches Medium der Erziehung im emphatischen Sinne. Sie reiht sich ein in die vielfältigen pädagogischen Instrumente, denen im Zeichen einer Regierung durch nicht-juridische Mittel eine eminente Bedeutung zugemessen wurde. In der Erziehung – ganz allgemein, nicht nur durch das Theater – sah man, wie es in der einschlägigen Polizeiliteratur heißt, die »Quelle der Staatskunst«,⁶⁸ und sie wurde als das »souveränste Mittel« angepriesen, »allen Menschen die Gesinnung, die Begriffe, die Tugenden bezubringen, ja zur anderen Natur zu machen, welche ihnen nöthig und dem Staate nützlich sind.«⁶⁹ Der Erziehung in diesem allgemeinen Sinne und ihrer Bedeutung im Wirken des »weisen Gesetzgebers« (V, S. 821) hat sich Schiller einige Jahre nach dem Schaubühnen-Aufsatz auch in seiner kleinen Schrift über *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (1790) zugewendet; einer Schrift, die vordergründig von Sparta und Athen handelt, tatsächlich aber aktuelle Fragen aus dem Umfeld der Französischen Revolution aufnimmt.⁷⁰

Der Gesetzgeber muß sich, wie Schiller am Beispiel von Lykurgs Regierung in Sparta vorführt, vor allem um die Erziehung kümmern, denn ihm sei klar, daß es nicht damit getan sei, »Gesetze für seine Mitbürger zu schaffen«.⁷¹ Vielmehr müßten »auch Bürger für diese Gesetze erschaffen« werden: »Der wichtigste Teil seiner [Lykurgs] Gesetzgebung war daher die

⁶⁸ [Anonym] Grundsätze der Universal-Cameral-Wissenschaft, Frankfurt/M. 1783, S. 97. Zit. nach Neurath (Anm. 27), S. 25: »Wo anders als in der Quelle aller Staatskunst, ich meyne, in der Erziehung, wird die erste und schönste Policeyanstalt zu suchen seyn«.

⁶⁹ Ebd., S. 140f. Zit. nach Neurath (Anm. 27), S. 25.

⁷⁰ Vgl. dazu den Kommentar in Friedrich Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen I*, hrsg. v. Otto Dann, Frankfurt/M. 2000 (Frankfurter Ausgabe, Bd. 6), S. 833f. u. S. 878-897.

⁷¹ Friedrich Schiller, *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* [1790], in: SW, Bd. IV, S. 805-836, hier: S. 809.

Erziehung, und durch diese schloß er gleichsam den Kreis, in welchem der spartanische Staat sich um sich selbst bewegen sollte. Die Erziehung war ein wichtiges Werk des Staats, und der Staat ein fortdauerndes Werk dieser Erziehung« (IV, S. 809). Problematisch an Lykurgs Erziehungskonzept war allerdings, daß hier dem Staatszweck alle anderen Zwecke und insbesondere der »Zweck der Menschheit« (IV, S. 814) untergeordnet wurden. In Sparta wurde der einzelne bedingungslos auf den vorgegebenen Staatszweck verpflichtet, und alle individuellen Entfaltungsmöglichkeiten wurden gekappt. Damit vernachlässigte und verhinderte Lykurg aber die »Ausbildung aller Kräfte des Menschen« (IV, S. 815), er verkannte, wie man mit Blick auf die Problemlage des ausgehenden 18. Jahrhunderts sagen könnte, die Bedeutung der positiv fördernden gouvernementalen Interventionen:

Der Staat selbst ist niemals Zweck, er ist nur wichtig als eine Bedingung, unter welcher der Zweck der Menschheit erfüllt werden kann, und dieser Zweck der Menschheit ist kein anderer als Ausbildung aller Kräfte des Menschen, Fortschreitung. Hindert eine Staatsverfassung, daß alle Kräfte, die im Menschen liegen, sich entwickeln, hindert sie die Fortschreitung des Geistes, so ist sie verwerflich und schädlich, sie mag übrigens noch so durchdacht und in ihrer Art noch so vollkommen sein. (IV, S. 815)

Ganz anders als die Gesetzgebung des Lykurg war nach Schiller diejenige des Solon in Athen: »Alle möglichen Bahnen schloß der atheniensische Gesetzgeber dem Genie und dem Fleiß seiner Bürger auf, der spartanische Gesetzgeber vermauerte den seinigen alle bis auf eine einzige – das politische Verdienst« (IV, S. 832f.). An Solon ist der »Vorzug, den die alten Gesetzgeber vor den neuern haben« – »daß sie ihre Menschen den Gesetzen zubilden, die sie ihnen erteilen« und »daß sie auch die Sittlichkeit, den Charakter, den gesellschaftlichen Umgang mitnehmen und den Bürger nie von dem Menschen trennen wie wir« (IV, S. 829) – in idealtypischer Weise erkennbar. In seiner Regierungstätigkeit wird nach Schiller deutlich, wie »der Staat« damals mit »unzerstörbaren Zügen [...] in die Seelen der Bürger gegraben« (IV, S. 829) war. Der Einzelne war bis ins Innerste durchdrungen vom Staat, und es ist offensichtlich, daß Schiller eine solche Durchdringung auch als Ideal für die eigene Gegenwart postuliert. Die Mittel zur Erreichung dieses Ziels können freilich nicht mehr diejenigen Solons sein, wie er sogleich zu bedenken gibt.⁷² Der Vorstoß in die geheim-

⁷² SW, Bd. IV, S. 829: »Indessen muß man auch hier in Anpreisung des Altertums sehr behutsam sein. Fast durchgängig kann man behaupten, daß die *Absichten* der alten Gesetzgeber weise und lobenswert waren, daß sie aber in den Mitteln *fehlten*.«

sten Winkel der Herzen ihrer Untertanen war den antiken Gesetzgebern letztlich nur über »Zwang« (IV, S. 830) möglich. »Zur moralischen Schönheit der Handlungen ist« aber, wie Schiller bemerkt, »Freiheit des Willens die erste Bedingung, und diese Freiheit ist dahin, sobald man moralische Tugend durch gesetzliche Strafen erzwingen will« (IV, S. 830). Es würde also darum gehen, die Menschen ohne direkten Zwang so zu erziehen, daß sie aus sich heraus, aus eigenem Willen im Sinne des Staats handelten. Einen solchen Erziehungsplan hat Schiller in seiner kleinen Gesetzgeber-Schrift nicht mehr entwickelt, aber in den Überlegungen zu Lykurg und Solon ist bereits der Keim der ästhetischen Erziehung angelegt.⁷³

Die Entwicklung dieses Projekts in den Jahren nach 1790 war zum einen geprägt durch Schillers kritische Anteilnahme an den Ereignissen in Frankreich; nicht zuletzt auch durch seine Auseinandersetzung mit Mirabeaus *Travail sur l'éducation publique* (1791).⁷⁴ Zum andern wurde sie aber auch stark affiziert durch seine Rezeption von Kants *Kritik der Urteilskraft*. Die mehr oder weniger unmittelbar instrumentalisierende Einbindung der Kunst in die Zwecke des Staats, wie sie noch die Schaubühnen-Rede postulierte, wird mit der Kant-Lektüre problematisch. Mit der strikten Autonomisierung der Kunst wird diese nun – wenigstens theoretisch – aus allen unmittelbar sinnlichen und moralischen Interessenbereichen und damit auch aus dem Funktionszusammenhang der Politik herausgelöst. Unter diesen Bedingungen kann (oder besser: darf) die Kunst nicht mehr bestimmte gesetzliche und moralische Inhalte »in die verborgensten Winkel des Herzens« (V, S. 822) übermitteln. Was sie aber nach Schiller nach wie vor kann, und darin sieht er ihre besondere Aufgabe, ist, daß sie den Charakter der Menschen im Sinne eines harmonischen Ausgleichs zu veredeln vermag. Sie vermittelt also zwar keine bestimmten Inhalte, aber doch eine allgemeine Form des idealen Ausgleichs zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, die die Voraussetzung für ein freies politisches Leben wäre. Der Kunst fällt damit die Aufgabe zu, die Bedingungen der Möglichkeit für ein solches Leben zu schaffen. Wie vermittelt auch immer, bleibt sie damit zentral auf den Staat bezogen.

Trotz dieser zentralen Bedeutung der Kunst für den Staat, fehlen letzterem allerdings – wie Schiller im 9. Brief der *Ästhetischen Erziehung* ausführt – die Mittel zur »Veredelung des Charakters« (V, S. 592) der Untertanen. Die Kunst genieße eine »absolute Immunität« (V, S. 593), und deshalb könne der »politische Gesetzgeber« ihr Gebiet zwar sperren, aber

⁷³ Vgl. zum Zusammenhang des Aufsatzes über Lykurg und Solon mit den Briefen über die ästhetische Erziehung Thomas Prüfer, *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*, Köln etc. 2002, S. 346-348.

⁷⁴ Vgl. dazu Schillers Brief an Körner vom 15. Oktober 1792.

darin herrschen könne er nicht (V, S. 593). Das kann nur der Künstler, dem damit die Aufgabe zufällt, gleichsam als besserer Staatsmann die Menschen ästhetisch zu erziehen. Und Schiller wendet sich denn auch im weiteren Verlauf des 9. Briefs direkt an einen fiktiven Künstler, um diesem seine Aufgabe zu erläutern. Damit ergibt sich eine interessante Überblendung des eigentlichen, politischen Adressaten, des Prinzen von Augustenburg, mit dem vordergründig unpolitischen »jungen Freund der Wahrheit und Schönheit« (V, S. 595), den Schiller hier ausführlich adressiert. Im Lichte dieser Überblendung wird aber deutlich, daß der »politische Gesetzgeber« idealerweise mit dem Künstler verschmelzen würde, oder daß er zumindest den Künstler an seiner Stelle in jenem Bereich unterhalb der Gesetze, wo man bis in die verborgensten Winkel der Herzen wirken kann, tätig werden lassen würde. – Wo aber soll der Künstler mit seiner Veredelung der Menschen auf ihre ›Staatsfähigkeit‹ hin beginnen? Schillers Antwort nimmt an dieser Stelle bereits die Theorie des Spieltriebs vorweg, wie sie eigentlich erst im 14. und 15. Brief entwickelt wird, denn er weist den Künstler-Staatsmann darauf hin, daß er sein Erziehungsprogramm nicht unvermittelt umsetzen könne: »Der Ernst deiner Grundsätze wird sie [deine Zeitgenossen] von dir scheuchen, aber im Spiel ertragen sie sie noch; [...] Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggang kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen« (V, S. 596).

In der erst im allerletzten Brief voll entwickelten Terminologie Schillers heißt das: Der wirksamste erzieherische Zugriff auf das »*bloße Leben*« (V, S. 615)⁷⁵ – auf das sich nach Foucault die *gouvernementalen* Interventionen der Polizei richten⁷⁶ – muß dort erfolgen, wo sich in jenem bereits der Spieltrieb, wenn auch nur in seiner sinnlichen Ausformung, regt. In ihrem Müßiggang kann der Künstler-Staatsmann die Menschen unbemerkt len-

⁷⁵ Hervorhebung Snyder; es würde sich lohnen, diese Formulierung Schillers im Lichte von Benjamins und Agambens Überlegungen zum »bloßen« oder »nackten Leben« näher zu untersuchen. Vgl. Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* [1921], in: ders., *Angelus Novus*, Frankfurt/M. 1988, S. 42-66, sowie Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin 1995. – Wie bei Agamben, ist auch bei Schiller das »bloße Leben« nicht etwas vorgängig immer schon Gegebenes. Vielmehr wird es erst durch bestimmte Ausschlußoperationen im Kontext einer ausgebildeten symbolischen Ordnung als solches produziert.

⁷⁶ Foucault, *Gouvernementalität* (Anm. 21), Bd. 1, S. 470: »Wir haben also mit der Polizei einen Kreis, der im Ausgang vom Staat als rationale und berechnete Interventionsmacht über die Individuen zum Staat als Gesamtheit wachsender oder zu steigender Kräfte zurückkehrt. Aber wodurch wird dieser Kreis hindurchgehen? Nun, durch das Leben der Individuen, das nun als bloßes Leben für den Staat wertvoll sein wird.«

ken, ihren »sinnlichen« zum »ästhetischen Spieltrieb« (V, S. 663f.) veredeln und sie schließlich sogar dazu bringen, sich selber zu polizieren.⁷⁷ Hier kann er sie subtil erziehen und das Ideal entwickeln, das in ihren gewöhnlichen Spielen verborgen angelegt ist.⁷⁸ Es geht mithin – ganz im Sinne polizeiwissenschaftlicher Grundsätze – darum, die »besonderen Neigungen« einzelner Personen oder ganzer Nationen zu »erforschen«, um sie über das, was sie »am meisten reizet« in die gewünschte Richtung zu lenken.⁷⁹ Und obschon diese Grundsätze bei Schiller nur noch in sublimierter Form wirksam sind, ist doch auch nach der autonomieästhetischen Wende noch eine Lenkungstechnologie erkennbar, die ihre Genealogie aus der Logik der Polizei klar erkennen läßt; – einer Logik übrigens, mit der sich Schiller in den späten 1790er Jahren auch im Zusammenhang mit seinem Fragment gebliebenen Dramenprojekt *Die Polizey*⁸⁰ beschäftigt hat und die überhaupt im literarischen Schaffen in Weimar bis zu Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* ihre Spuren hinterlassen hat.⁸¹

⁷⁷ Vgl. zu dieser Selbst-Polizierung SW, Bd. V, S. 644f.: »hier schon, auf dem Felde des physischen Lebens, muß der Mensch sein moralisches anfangen; noch in seinem Leiden muß er seine Selbsttätigkeit, noch innerhalb seiner sinnlichen Schranken seine Vernunftfreiheit beginnen. Schon seinen Neigungen muß er das Gesetz seines Willens auflegen; er muß, wenn Sie mir den Ausdruck verstatten wollen, den Krieg gegen die Materie in ihre eigene Grenze spielen«.

⁷⁸ Vgl. dazu die bereits zitiert Stelle SW, Bd. V, S. 617.

⁷⁹ Diese Formulierungen sind übernommen aus Peter Philipp Guden, *Polizey der Industrie*, Braunschweig 1768, S. 19: »Will man eine einzelne Person zu gewissen Handlungen ermuntern, so muß man deren besondere Neigungen erforschen, und ihnen alsdann dasjenige anbieten, was selbige am meisten reizet. Selbst ganze Nationen unterscheiden sich durch ihre Haupt-Neigungen«.

⁸⁰ Friedrich Schiller, *Die Polizey*, in: ders., *Nationalausgabe* (im folgenden: NA), hrsg. v. Julius Petersen, Weimar 1943ff., Bd. 12, S. 89-108. In seinen Notizen geht Schiller auch ein auf das weite Betätigungsfeld der Polizei im Paris des frühen 18. Jahrhunderts, wo das Stück spielt, und stellt eine Liste der »Geschäfte der Polizey« (ebd., S. 92f.) zusammen. Seine Hauptquelle zum Polizeiwesen in Paris waren die entsprechenden Kapitel in Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris*, Nouvelle édition, Amsterdam 1782/83. – Vgl. allgemein zum Stück neben dem Kommentar in der NA die detaillierten Ausführungen in Friedrich Schiller, *Dramatischer Nachlaß*, hrsg. v. Herbert Kraft u. Mirjam Springer, Frankfurt/M. 2004, S. 721-785; ebenso die wichtigen Ausführungen Vogls (Anm. 30), S. 620-624.

⁸¹ In den *Wanderjahren* spielt die Polizei vor allem eine Rolle in den Plänen Friedrichs und Wilhelms für eine Kolonie in Amerika (3. Buch, 11. Kapitel): »So denken wir nicht an Justiz, aber wohl an Polizei. Ihr Grundsatz wird kräftig ausgesprochen: niemand soll dem andern unbequem sein« (Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, hrsg. v. Gerhard Neumann u. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/M. 1989 [Frankfurter Ausgabe, I. Abt., Bd. 10], S. 688). Vgl. auch die »Betrachtungen im Sinne der Wanderer« [Nr. 104 u. 105] (ebd., S. 573): »Es gibt zwei friedliche Gewalten: das Recht und die Schicklichkeit.« – »Das Recht dringt auf Schuldigkeit, die Polizei geht auf's Geziemende. Das Recht ist abwägend und entscheidend, die Polizei überschauend und gebietend. Das Recht bezieht sich auf den Einzelnen, die Polizei auf die Gesamtheit.«

Schillers Erziehungsprojekt ist also in mancher Hinsicht eine konsequente Weiterführung der verschiedenen gouvernementalen Mittel, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zur indirekten Beförderung der »Glückseligkeit des gemeinen Wesens«⁸² entwickelt wurden – und mehr noch: In ihm sind nicht nur verfeinerte Formen einzelner konkreter Lenkungstechnologien erkennbar, sondern die ästhetische Erziehung als ganze ist nach einer strukturellen und funktionalen Homologie zur Polizei entworfen. Hieß es in einschlägigen Abhandlungen über die Polizei, diese gehe »auf das Höchste, welches die Menschlichkeit ausziert« und sie bringe »die feinsten Regeln der Billigkeit und der Menschenliebe in Ausübung«⁸³, so ist diese Wesensbestimmung auch zutreffend für Schillers Erziehungs-»Konstitution«⁸⁴. Und wenn Fichte die Bedeutung der Polizei darin sieht, daß durch sie »der gegenseitige Einfluß, die fortdauernde *Wechselwirkung*« zwischen der »executiven Gewalt« und den »Untertanen« erst möglich werde⁸⁵, so ist die Analogie zu Schillers Entwurf eines ästhetischen Polizierungsprozesses der über die »Wechselwirkung« (V, S. 607, 611f.) zwischen Stoff- und Formtrieb geschehen soll, kaum zu übersehen.

Die ästhetische Erziehung ist demnach sowohl über abstrakte funktionale Homologien wie über konkrete Einzeltechnologien mit der Entwicklung der Gouvernementalität verflochten. Sie kann auf einer Entwicklungslinie verortet werden, die von einem Zustand, in dem bloß durch Zwang regiert wird, über einen, in dem durch indirekte Beeinflussung dirigiert wird, bis zu einem solchen führt, in dem sich die Individuen idealerweise selbst zu ihren Handlungen im Interesse des Staates zu entschließen scheinen. Und diese Entwicklungslinie läßt sich parallelisieren mit einer zunehmenden Sublimierung der Rhetorik, die seit je aufs engste in die Entwicklung der Regierungskunst verflochten war.⁸⁶ Diese Verflechtung

⁸² Justi (Anm. 54), S. 4.

⁸³ Lucas Langemack, *Abbildung einer vollkommenen Policei*, Berlin o.J. [1747], zit. nach Maier (Anm. 51), S. 128.

⁸⁴ Schiller bezeichnete in der Horen-Version seinen Erziehungsplan als »Konstitution«. Vgl. SW, Bd. V, S. 1157.

⁸⁵ Johann Gottlieb Fichte, *Grundlagen des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre* [1796/97], in: *Fichtes Werke*, hrsg. v. Immanuel Hermann Fichte, Berlin 1971 [reprographischer Nachdruck], Bd. 3, S. 1-385, hier: S. 292 (Hervorhebung Schnyder). Vgl. dort das ganze Kapitel über die Polizei, ebd., S. 292-303; dazu auch Vogl (Anm. 30), S. 615f. – In anderer Wendung taucht die Vermittlungsfunktion der Polizei auch bei Hegel auf: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970 (Theorie Werkausgabe, Bd. 7), S. 385: »Die polizeiliche Aufsicht und Vorsorge hat den Zweck, das Individuum mit der allgemeinen Möglichkeit zu vermitteln, die zur Erreichung der individuellen Zwecke vorhanden ist.«

⁸⁶ Vgl. dazu auch Jean Starobinski, *Eloquence and Liberty*, in: *Journal of the History of Ideas* 38, 1977, S. 195-210. – In seiner *Genealogie der Gouvernementalität* unterscheidet Fou-

ist offensichtlich seit den frühesten Texten zur Rhetorik in der Antike, und sie ist auch noch zentral in den Ausführungen Sulzers, der die Redekunst vor allem als ein eminent wirksames Mittel zur Lenkung des Volks anpreist – von dessen »freyem Willen« er eine aufschlußreiche Auffassung hat: »Auch die unumschränkste Gewalt kann durch Erwekung der Furcht nicht allemal zu ihrem Zweck kommen, der in vielen Fällen nur durch den freyen Willen des Volks erreicht wird. Dieser kann blos durch Ueberredung erhalten werden.«⁸⁷ Schiller schließlich bewegt sich zunächst noch entlang eines ähnlichen Konzepts, wenn er in der Gesetzgeber-Schrift in durchaus affirmativem Sinne gleichsam eine demokratische Variante der sulzerschen Lenkungstechnologie entwirft: »Das Volk behielt [in Athen] völlige Freiheit, zu wählen und zu verwerfen, aber durch die Kunst, womit man ihm die Dinge vorzulegen wußte [i.e. die Rhetorik], lenkte man diese Freiheit« (IV, S. 826).⁸⁸ Nach 1790 wird die Rhetorik bei ihm aber gleichsam zu einer Kunst der Selbstüberredung sublimeriert, und in dieser internalisierten Form wird sie zum wirksamsten Instrument liberaler Gouvernamentalität. So schreibt Schiller in *Über Anmut und Würde*: »Wenn ein monarchischer Staat auf eine solche Art verwaltet wird, daß, obgleich alles nach eines Einzigen Willen geht, der einzelne Bürger sich doch *überreden* kann, daß er nach seinem eigenen Sinne lebe und bloß seiner Neigung gehorche, so nennt man dies eine liberale Regierung.«⁸⁹

Diese Passage findet eine elaborierte Variation in der *Ästhetischen Erziehung*, wo im 4. Brief ebenfalls die Spannung zwischen den Ansprüchen des vernünftigen Staats an das Individuum und denen des Individuums an

cault einen griechisch-römischen Traditionsstrang politischer Macht und einen jüdisch-christlichen Strang pastoraler Macht, die sich schließlich seit dem 17. Jahrhundert überkreuzen und zusammen die moderne politische Rationalität ausmachen. Die Rhetorik ordnet er in dieser Genealogie der griechisch-römischen Tradition zu und grenzt ihre Machtwirkung von denen pastoraler Macht scharf ab (Gouvernamentalität [Anm. 21], Bd. 1, S. 241, 253). Diese Abgrenzung wäre noch einmal zu überdenken. Die Rhetorik wird in der christlichen Homiletiktradition schon lange vor dem 17. Jahrhundert gleichsam pastoral modifiziert und man könnte sogar bereits in Platons gegen die Sophisten gerichtetem Konzept der Rhetorik als »Psychagogik« – als »*technē psychagogia*« oder »Seelenführungskunst« (Phaidros 261a) – einen Anknüpfungspunkt für die christliche »*oikonomia psychon*« sehen, von der Foucault spricht (Gouvernamentalität Bd. 1, S. 279f.).

⁸⁷ Sulzer (Anm. 5), Bd. 1, S. 368.

⁸⁸ Schiller bezieht diese durchaus positive Beurteilung der Rhetorik in Athen selbstverständlich nur auf eine frühe Phase der Entwicklung im 5. Jahrhundert v. Chr.; bezogen auf die spätere Entwicklung Athens vertritt er die (auch etwa von Kant vertretene) rhetorikkritische Haltung. Vgl. schon die Fortsetzung der zitierten Passage; ebenso z.B. in der *Ästhetischen Erziehung*, SW, Bd. V, S. 599.

⁸⁹ Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde* [1793/1800], in SW, Bd. V, S. 433-488, hier: S. 460, Hervorhebung Schnyder.

den Staat thematisiert wird. Und auch hier wird eine Lösung der Spannung in einem harmonisierenden Ausgleich gesehen, durch den die Mannigfaltigkeit des Individuellen nicht durch einen Zwangsakt in der Einheit des Staats aufgehoben werden soll. Eine Staatsverfassung, die nur so ihre Geschlossenheit sichern könnte, wäre »noch sehr unvollendet« (V, S. 577). Vielmehr soll der Staat, wie Schiller ausführt, »nicht bloß den objektiven und generischen, er soll auch den subjektiven und spezifischen Charakter in den Individuen ehren [...]« (V, S. 577f.). Er soll sich, wie man in Anlehnung an Foucault formulieren kann, um alle insgesamt – *omnes generatim* – und um alle einzeln – *omnes singulatim* – kümmern.⁹⁰ Nur dadurch kann erreicht werden, daß sich das Individuum gleichsam selber »überredet« zur Kongruenz seiner veredelten physischen Bedürfnisse mit den Ansprüchen des Staats; nur dadurch kann erreicht werden, daß – um es in Schillers wünschenswert deutlichen Worten zu sagen – »das Individuum Staat wird« (V, S. 577). Das ist im Grunde das Ziel einer perfektionierten gouvernementalen Macht. Diese Verschmelzung des Individuums mit dem Staat ist das Telos der ästhetischen Erziehung, die damit eben als eminent politische Kunst erkennbar wird. Die Erziehung durch das »Spiel mit dem schönen Schein« – diese sublimierte Rhetorik – entspricht einer Strategie der mehrfach vermittelten Lenkung von Subjekten; und als solche Lenkungsstrategie steht sie, trotz aller Kritik an bestehenden Verhältnissen, keineswegs *per se* in Opposition zu den Regierungstechnologien, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts ausgebildet haben.

⁹⁰ Vgl. zu dieser leichten Modifikation von Foucaults Formel »omnes et singulatim« die Ausführungen in Anm. 23.

HANS RICHARD BRITTNACHER

ZIGEUNERINNEN, EROS UND SCHICKSAL
IN MÖRIKES *MALER NOLTEN*

Nur wenige Romane des bürgerlichen Zeitalters rafften ihr Personal so gründlich dahin wie Mörikes *Maler Nolten* – am Ende, so befand Hans Egon Holthusen in einer grimmigen Formulierung, sind »wie im *Hamlet*, alle Hauptakteure zur Strecke gebracht«.¹ Dem schwergeprüften Titelhelden entringt sich vor seinem Tod der Stoßseufzer: »O Leben! o Tod! Räthsel aus Räthseln.« (S. 406)² Diesem als rätselhaft apostrophierten Schicksal hat der Roman zuvor jedoch das Antlitz der Zigeunerin Elisabeth verliehen. Immer wieder wird sie beschuldigt, die Verantwortung für das Verhängnis zu tragen, dessen Opfer die Helden des Romans werden. Theobalds Vater und Theobald selbst, Agnes und Constanze, Larkens und Margot, selbst der ansonsten auffallend um Verständnis und Nachsicht bemühte Erzähler sind sich in der Schuldzuweisung an Elisabeth einig. Der Parallelismus in der Beschwörung des unergründlichen Schicksals mit der summarischen Anklage der Zigeunerin als seiner Botin deutet auf die gemeinsame projektive Leistung beider Bezeichnungen, den eigenen Anteil am Unglück gering zu veranschlagen oder ganz zu verschweigen.³ Da der Ro-

¹ Hans Egon Holthusen, Mörike, Reinbek bei Hamburg 1971, S. 92.

² Alle Zitate aus dem Roman werden im Text in Klammern nachgewiesen und folgen dem Bd. 3 der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe, hrsg. v. Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer und Bernhard Zeller, Stuttgart 1967.

³ Zumal die ältere Mörike-Forschung hat das vom Erzähler nahegelegte Urteil unbefangen reproduziert. R. Bachert etwa erkennt in Elisabeth eine dämonische Unheilsbringerin, ein »Wesen aus fremden Sphären«. R. Bachert, Mörikes *Maler Nolten*, Leipzig 1928, S. 16; H. Reinhardt vergleicht Mörikes Roman mit jenen »romantischen Märchen und Erzählungen, in denen ein dämonisches Weib, eine Naturgewalt, den Menschen gefangen nimmt« (Heinrich Reinhardt, Mörike und sein Roman *Maler Nolten*, Zürich, Leipzig 1930, S. 90); vgl. auch Dorothea Flashar, Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignonengestalt, Berlin 1929, S. 119; Wolfgang Tabara, Die Rolle der ›Zeit‹ und des ›Schicksals‹ in Eduard Mörikes »Maler Nolten«, in: *Euphorion* 50, 1956, S. 405ff.; Gerhard Storz, *Maler Nolten*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 85, 1966, S. 161-209, v.a. S. 162 u. 179; Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, München 1963, S. 146f.; Birgit Mayer, *Eduard Mörike*, Stuttgart 1987, S. 40; selbst die besonnene Interpretation von Heidi Eilert

man Elisabeth von Beginn an – begünstigt durch das achronische Arrangement der Handlung – als Wahnsinnige präsentiert hat, gelingt es ihm, sich fast apriorisch die Zustimmung des Lesers zu seinen Unterstellungen zu erschleichen.⁴

Eine grundlegende Abneigung gegen die Fahrenden wird als Ursache für das Vorurteil von Noltens Vater namhaft gemacht: »Was? eine Kartenschlägerin? eine Landfährerin? alle Satan! eine Hexe?« (S. 200) Ein Gespräch mit der inkriminierten Zigeunerin – immerhin seiner leiblichen Nichte – bestätigt ihm ein weiteres Vorurteil. Er ist überzeugt, »daß er hier die traurige Frucht eines längst mit Stillschweigen zugedeckten Verhältnisses vor sich habe, das einst unabsehbares Ärgerniß und unsäglichen Jammer in seiner Familie angerichtet hatte.« (S. 201) Trotz der deutlichen Distanz gegenüber dem despotischen Charakter von Theobalds Vater scheint der Roman seine rassistische Voreingenommenheit doch zu übernehmen. Worin das Ärgernis bestand, was den Jammer verursacht – darüber schweigt sich der Denunziant aus, und mit ihm auch der Text, der indes nicht müde wird, wie ein Mantra die Behauptung vom Fluch zu wiederholen, der mit einer Zigeunerin in Theobalds Leben getreten sei.

Aus der nachgetragenen Vorgeschichte, der in den Roman eingelegten Erzählung über die Leidenschaft von Friedrich, Theobalds Oheim, für die Zigeunerin Loskine, Elisabeths Mutter, lassen sich die Urteile des Vaters nicht erklären. Diese erzählt mit erkennbarer Faszination die Räuberpistole vom Leben in der »bunten Gesellschaft« (S. 204) der Kinder des Waldes und von der Liebe Friedrichs zu seiner schönen Zigeunerbraut. Auffallend einsilbig jedoch wird der Roman, kaum daß Friedrich Loskine »förmlich zum Weibe« (S. 213) genommen hat. Nur noch anderthalb Seiten werden auf die Mesalliance von Bürger und Zigeunerin, auf die Geburt der Tochter und auf Loskines Tod verwandt. Aber auch aus diesem Zeitraum läßt sich nichts berichten, was des Vaters üble Nachrede bekräftigen könnte. Denn ungeachtet ihrer Sehnsucht und der »bittersten Vorwürfe« (S. 23), die sie

sieht Elisabeth »ähnlich wie die Zigeunerin Carmen in der dreizehn Jahre später entstandenen Novelle Prosper Mérimées« als Verkörperung der »Fatalität der Leidenschaft«. Heidi Eilert, Nachwort, in: Eduard Mörike. Maler Nolten, Novelle in zwei Teilen, Stuttgart 1987, S. 464-487, hier S. 473. Der Vergleich mit Carmen ist durchaus angebracht, nur müßte er gegensätzlich begründet werden: Erst in der Perspektive verängstigter Männer können die beiden Frauen, obwohl doch sie die Opfer sind, als Täterinnen erscheinen.

⁴ Während der Leser detailliert an der Anamnese von Agnesens Wahn teilhaben kann, wird an keiner Stelle eine Begründung oder Erklärung für den Wahnsinn Elisabeths geliefert; vgl. dazu Marianne Behrendt, Die Figur der Elisabeth in Eduard Mörikes Werk »Maler Nolten«, in: Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. Festschrift für H. Motekat, hrsg. v. Erich Huber-Thoma u. Ghemela Adler, Frankfurt/M., Bern, New York 1986, S. 55-75, hier S. 71.

sich machte, ihren Stamm verlassen zu haben, hat sich Loskine bedingungslos in die Ehe mit dem Maler gefügt. Keine Zeile des Romans kann bestätigen, was Theobalds Vater immerzu insinuiert: daß ihr Handeln Friedrich unglücklich gemacht habe. Die hartherzigen Worte des alten Nolten über die »abscheuliche Herkunft der Person« (S. 213) und seine augenscheinlich falsche Behauptung, daß »so ein Gesindel [...] das Vagieren nicht lassen« (S. 213) kann, belegen nur seine Vorbehalte gegen die eheliche Bindung des Bruders mit einer Zigeunerin, nicht aber die Behauptung einer Schuld, die sie auf sich geladen habe – im Gegenteil: auch noch, als Loskine »krank geworden vor Heimweh nach ihren Wäldern, nach ihren Freunden« (S. 213), hat das Ehepaar sich weiter »abgöttisch« (S. 213) geliebt, bis die Frau des Malers schließlich im Kindbett starb.

Die im Falle Loskines so grundlos wie erfolgreich erhobene Beschuldigung, den ihr, der Zigeunerin, Nahestehenden Unglück zu bringen, wird mit gleicher Vehemenz und ähnlicher Vagheit auch gegenüber ihrer Tochter Elisabeth laut: nicht nur Theobalds Vater stimmt sie an, auch Theobald selbst äußert sie, und der Roman scheint vorbehaltlos beider Bezeichnungen zu übernehmen. Schuld an Theobalds Unglück trage ein »Zigeunermädchen [...], welche einst verhängnißvoll genug in sein [...] Leben eingegriffen« (S. 71) habe; vom »ungeheuren Irrsal, wozu Elisabeth Veranlassung gegeben« (S. 255) raunt der Erzähler; »aus dieser Quelle«, behauptet auch Theobald, »floß mir schon ein übervolles Meer von Kummer und Verwirrung.« (S. 374) Die »schreckliche Elisabeth« (S. 246) sei ein »ungeheures Wesen« (S. 258), vor dem ihm »graut« (S. 246), dem er »teuflische Bosheit« (S. 374) unterstellt. Niemand im Roman widerspricht, wenn Zigeuner als Ursache des Unglücks namhaft gemacht werden: »Aus meinen Augen, Verderberin! verhaßtes, freches Gespinst! das mir den Fluch nachschleppt, wohin ich immer trete.« (S. 373) Als Elisabeth der Gräfin in der Kirche begegnet, war es »bei Theobald nun gar kein Zweifel mehr, daß jenes ungeheure Wesen, so wie einst bei Agnesen, so nun hier unwillkürlich ihn abermals verfolgte.« (S. 258) Selbst die zumeist verständige Margot hält nach Agnes' Verschwinden »die Vermuthung nicht zurück, daß die Zigeunerin auch dießmal die verderbliche Hand mit im Spiele habe.« (S. 403) An keiner Stelle des Romans kommt eine der Zigeunerinnen mit ihrer Sicht der Ereignisse zu Wort – über ihre angeblich so unheilvolle Präsenz wird der Leser nur aus der Perspektive von Männern unterrichtet.⁵ Glaubt man ihnen, dann sind die Zigeunerinnen rachsüchtige und be-

⁵ Vgl. Julia Bohnengel, »Der wilde Athem der Natur«. Zur Friedrich/Loskine-Episode in Mörikes »Maler Nolten«, in: »Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüthe offen«: neue Studien zum Werk Eduard Mörikes, hrsg. v. Rainer Wild, St. Ingbert 1997, S. 45-70, hier S. 48; vgl. auch Behrend, Figur der Zigeunerin [wie Anm. 4], v.a. S. 59; vgl. auch Ulrich Kittstein,

trügerische Intrigantinnen – allenfalls Elisabeth dürfen ihres Wahnsinns wegen mildernde Umstände zugestanden werden.

Einer gegenüber den Insinuationen des Romans mißtrauischen Lektüre kann indes nicht verborgen bleiben, daß seine männlichen Helden kaum als naive Opfer abgefemter Frauen agieren. Zwar ist die Antriebslosigkeit und Handlungsarmut der männlichen Protagonisten auffallend, die entweder – wie Larkens – an einem Verlust der Spontaneität leiden, oder an einer Überempfindlichkeit ihren eigenen Gefühlen gegenüber – wie Nolten. Aber diese Schwäche disponiert sie keineswegs zu Opfern – der im übrigen nicht minder kränklichen – Frauengestalten, sondern erklärt im Gegenteil ihren Hang zu kompensatorischen Manipulationen, dessen Opfer die Frauen werden. Larkens glaubt, durch ein Abenteuer mit einer Schauspielerin »seinen Körper zerrüttet, [...] die ursprüngliche Stärke seines Geistes für immer eingebüßt zu haben« (S. 178) und weist Beziehungen zum anderen Geschlecht, ja sentimentale Regungen überhaupt, konsequent von sich. Die Abneigung gegen jeden »Anschein von Empfindsamkeit« (S. 222), die er »beinahe bis zur Härte« (S. 222) treibt, und die Unfähigkeit intensiven Erlebens verführt Larkens, darin bereits ein Dandy *avant la lettre*, zu artifiziellen Steigerungen seiner Empfindungsfähigkeit, die ihm nur noch den Genuß alterierter Reize gestattet. Von Anfällen »tiefer Hypochondrie« (S. 178) geplagt, überlässt sich Larkens Schüben manischer Aggressivität, in denen er sich »gleichsam völlig zerfetzt und vernichtet.« (S. 179) Immer wieder ist von der Forschung die psychologische Subtilität bei der Gestaltung dieses »zerrissenen« Charakters hervorgehoben worden, der nicht mehr im Zeitalter Goethes zu Hause ist und sich in der neuen Zeit nicht einzurichten vermag. Für das Stigma seiner Epigonalität hat Mörike die Metapher des früh vergreisten, lebensüberdrüssigen Jünglings gewählt: »ich habe angefangen, mich selbst zu überleben«. (S. 238) Larkens weist zurück auf Jean Pauls Selbstmörder Rocquairol und voraus auf Kierkegaards Don Juan, den haltlosen Ästhet, der seine Mitte verloren hat und deshalb mit Fleiß sich und andere zugrunderichtet.

Nolten hingegen bildet systematisch ein Vermeidungsverhalten aus, um sich apriorisch die Konsequenzen jener »tiefen Hypochondrie« (S. 178) zu ersparen, die sich aus dem Verlust unmittelbarer Empfindungen und dem damit verbundenen Selbstzweifel ergeben muß. »Du fürchtest den Schmerz der Leidenschaft, so wie das Überschwängliche in ihren Freuden«, (S. 231f.) analysiert Larkens die emotionale Lauheit seines Freundes. Der bloße Verdacht, Agnes könne Interesse an ihrem Vetter haben, also sich aus der Rolle

des ihr angedachten, sittsamen »Christengelbilds« (S. 48) entfernen, reicht Nolten hin, die Beziehung abzurechnen: »Mein Paradies, gesteh' es, Larkens, war vergiftet von diesem Augenblicke.« (S. 43) Auf Larkens' erstaunte Nachfrage »Du stelltest Sie nicht zur Rede?« (S. 44) antwortet Theobald entschieden: »Mit keiner Sylbe.« (S. 44) Das neu gewonnene Zölibat ist ihm offenbar so wichtig, daß er es durch eine mögliche Entkräftung des Verdachts nicht gefährden möchte. Wo den einen der beiden »Dioskuren«⁶ des Romans die Unfähigkeit zu wahrer Liebe bis zur Zerrissenheit quält, sieht sich der andere durch die Drohung der Leidenschaft bis zur Selbstauflösung bedroht. Die Gewalt des Eros zu parieren fehlt den Epigonen des romantischen Zeitalters die Vitalität. Dieser Erfahrung zum Ausdruck zu verhelfen ist auch einer der allegorischen Zwecke des Schattenspiels: »Denn gräulich ist verhasster Liebe Qual.« (S. 104)

Vor allem an ihrem Umgang mit Frauen werden die heroischen und sentimental Defizite der Männer des Romans deutlich: Fast nichts liegt ihnen an aufrichtigen und gleichwertigen Beziehungen zum anderen Geschlecht. Als wollten sie dem Risiko selbstbewußter und selbstgewählter Liebesbeziehungen entgehen, richten sie sich bevorzugt in Liebesbindungen zu Schwesterfiguren ein. Der Erzähler berichtet von dem »besonders innigen Verhältnis [...] zwischen Adelheid und dem nur wenig jüngeren Bruder«; (S. 189) später lebt Theobald mehr wie ein Bruder als ein Verlobter an der Seite Agnes und auch die Beziehung zu Elisabeth definiert er geschwisterlich – zu Geschwistern aber verbieten sich erotische Neigungen. Leben sie nicht an der Seite von Schwestern, verlieben sich die Männer des Romans in die Freundinnen ihrer Freunde – wie Larkens in Agnes – oder in verwitwete Frauen wie Constanze von Armond, deren gräflicher Stand ihre Unerreichbarkeit besiegelt. Auch die von Nolten eher zurückhaltend betriebene Werbung um Constanze⁷ gilt keinem Objekt leidenschaftlichen Begehrens, sondern einem Wesen, an dem »Alles nur Hauch, nur Geist« (S. 32) ist, einer sittsamen Vestalin, deren Tempel dem geplagten Künstler in einer »wunden Stimmung« (S. 26) Asyl bietet. Zumindest Constanzes gibt sich diesbezüglich keinen Illusionen hin:

⁶ Wispel ist es aufgetragen, die beiden Protagonisten des Romans so wie Goethes Wilhelm Meister und seinen Sohn Felix als »Castor und Pollux« (S. 325) zu bezeichnen und damit einmal mehr auf den wichtigsten intertextuellen Bezug des Romans, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, zu verweisen.

⁷ Erst in einem psychischen Ausnahmezustand in der »schönen Grotte« (S. 80) kann Theobald sich zu einem Liebesbekenntnis verstehen. Zu der für diesen Ausnahmezustand charakteristischen Metaphorik von Sturz und Schwindel vgl. die ungemein ergiebige Arbeit von Herbert Bruch: *Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman Maler Nolten*. Stuttgart 1992, S. 368.

So mochten wir uns gerne überreden, daß eben in unserem Hause eine Zuflucht für Nolten gefunden sey, wo der Künstler das vielfach bewegte Leben seines Inneren harmlos und ruhig mit der Gesellschaft zu vermitteln imstande wäre [...] und sich mit mehr Gelassenheit alles desjenigen zu bemeistern, was sonst mit verwirrender Übermacht betäubend und niederschlagend auf ihn eindrang. (S. 79)

Die von Theobald mit schwärmerischer Rhetorik instrumentierte Liebe zu Constanze ist in Wahrheit so wohltemperiert, daß er den Bruch der Beziehung gefaßt hinnehmen kann: »Er überzeugte sich, daß sie ihn niemals geliebt haben könne. Er war traurig, allein, er wunderte sich, daß er es nicht in höherem Maße sey.« (S. 224) Später wird ihm Larkens gegen die Capricen und Calamitäten des Eros, die Theobald so quälen, die Rückkehr zu seiner Verlobten Agnes empfehlen – nicht als neue Leidenschaft, die eine ältere zu ersetzen habe, sondern als Heilmittel und Trost:

Ein gutes, natürliches Geschöpf, das dir einen Himmel voll Zärtlichkeit, voll aufopfernder Treu entgegenbringt, dir den gesunden Muth erhält [...] dich freundlich losspannt von der wühlenden Begier einer geschäftigen Einbildung [...] – was willst Du weiter. (S. 232)

Niemals geht es den männlichen Helden des Romans um die Unbedingtheit des Empfindens, um die Macht der Leidenschaft und die Gewalt des Eros, niemals wird in diesem Roman eine Frau um ihrer selbst willen geliebt – die eine wird geliebt, um Zuflucht vor der Welt, die nächste, um Zuflucht auch vor dieser Liebe zu gewähren. Das pralle Bild der Vergangenheit, das goldene Zeitalter, von dem der Roman in seinen historischen Reminiszenzen um den Räuber Marmetin schwärmt, verdankt sein ungefragtes Glück der erotischen Bedürfnislosigkeit seiner Recken: Jung Volker, der »Liebling des Glücks« war zwar eitel, »aber auf die Mädchen wenigstens ging sein Absehn nicht; diese Leidenschaft blieb ihm fremd sein ganzes Leben; [...] keine Art von Sorge kam ihm bei.« (S. 296)

Es charakterisiert die fast panische Angst der männlichen Protagonisten, der Erfahrung der Liebe schutzlos preisgegeben zu sein, daß sie lügen und verschweigen, betrügen und manipulieren. Sie fälschen Briefe, fädeln Intrigen ein und sind zur Wahrheit, auch sich selbst gegenüber, nicht fähig. Bei keinem Protagonisten zeigt sich diese Tendenz so ausgeprägt wie bei Larkens: Er scheut keine Intrige, um die Entfremdung zwischen Theobald und Agnes zu »hintertreiben« (S. 40) und seiner Verbindung zur Gräfin »vorzubeugen« (S. 164). Der Erzkomödiant, der in Tiecks *Der Gestiefelte Kater*, der romantischen Paradedkomödie über den Fall der Grenzen von Leben und Kunst, seinen großen Auftritt hatte, bleibt auch im Leben der

Theatervirtuose, der seine Theatererfahrung und seine mimische Begabung nutzt, »ehrlichen Leuten ihre Züge abzustehlen,« (S. 48) seine »Maschinen« (S. 48) in Bewegung zu setzen, mit fingierten Rollen und verstellter Handschrift seine »Maskenkorrespondenz« (S. 48) zu betreiben und auf einen »Kapitalstreich« (S. 93) zu sinnen. Einer der Höhepunkt im Spiel der Verwechslungen und Täuschungen ist erreicht, wenn Constanze in einer Tasche Larkens, die noch die Initialen Theobalds trägt, Liebesbriefe von Agnes findet, in denen sie Briefe Theobalds beantwortete, die tatsächlich Larkens geschrieben hatte. Seiner »Sucht«, sich als Meister der »Erfindung und Durchführung fein angelegter Intriguen zu zeigen« (S. 178), kann Larkens sich umso unbekümmerter überlassen, da er es gewohnt ist, »sich wie ein Aal aus der Klemme zu winden« (S. 173).

Nicht einmal das Risiko, bei diesen Operationen auch seine Identität einzubüßen, »ganz und gar zum anderen Nolten« (S. 48) werden, kann ihn in seinem Eifer bremsen. So kommt er sich schließlich vor »wie ein gedoppeltes Wesen«, (S. 90) das selbst jene sentimentaleneigungen verspürt, zu denen er doch Nolten bewegen will: »und nicht selten kostete es ihn Mühe, sein Ich von der Teilhabe an diesem zärtlichen Verhältnis auszuschließen.« (S. 90) Gelegentlich freilich muß er sich eingestehen, daß der altruistische Freundschaftsdienst ein Vorwand für die Sehnsucht nach absoluter Herrschaft ist, für den Wunsch, sich heimlich der Seele eines anderen zu bemächtigen: »Mitunter hat es mich ergötzt, von der innersten Seele dieses lieblichen Wesens gleichsam Besitz zu nehmen, und umso größer war mein Glück, je mehr ich's unerkannt und wie ein Dieb genießen konnte.« (S. 235) Sogar noch, als er selbst seinen Schwindel auffliegen läßt, rät er Theobald, damit fortzufahren: »Es steht bei Dir, ob der gute Tropf [Agnes] das Intermezzo erfahren soll oder nicht; bevor ein paar Jahre vorüber, würd' ich kaum dazu rathen.« (S. 240)

Wenn Agnes nach Theobalds Geständnis zusammenbricht, so nicht, weil sie die Untreue Theobalds nicht verkraftet,⁸ sondern weil ihr die Vorstellung, eine Marionette in den Händen anderer gewesen zu sein, den Verstand rauben muß. Der kindliche Wahn, getäuscht und zum Besten gehalten zu werden, wird Wirklichkeit; mit ihrer angeblich so »sonderbaren Personen-Verwechslung« (S. 383), bei der Nolten und Larkens »zu Einer Person« (S. 383) verschmelzen, reagiert Agnes mit einer konsequenten Verwirrung auf das double bind von Larkens Intrigenspiel. Die Semantik ihrer Paranoia charakterisiert nicht nur die Ängste eines Kindes, das sich betrogen wähnt, sondern auch die konspirative Überheblichkeit Larkens', der Gott spielen will:

⁸ Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 478f.

es läuft darauf hinaus, daß sie sich als Mittelpunkt und Zweck einer großen Erziehungsanstalt betrachtete, die (...) allerlei lebhaftere Ideen in des Kindes Kopfe habe in Umlauf setzen und seinen Gesichtskreis durch eine Täuschung erweitern wollen (...). Sie vermuthete, man wisse überall, wohin sie komme, wer ihr da und dort begegnen werde, und da seien alle Worte abgekartet, Alles aufs sorgfältigste hinterlegt, damit sie auf keinen Widerspruch stoße. (S. 281)

Selbst der Erzähler, dem es nicht an entschuldigenden Worten für das vorgeblich so gutgemeinte Intrigenspiel Larkens' fehlt,⁹ muß schließlich doch besorgt eine bedenkliche Entwicklung der Kabalen konstatieren, wenn sein Mitgefühl auch den Hauptschuldigen entlastet, indem es alle anderen, sogar seine Opfer, zu Mittätern erklärt: »Auf diese Weise standen die Personen eine geraume Zeit in der wunderlichsten Situation gegeneinander, indem eines das andere mit mehr oder weniger Falschheit zu hintergehen bemüht war.« (S. 67) Die vom Erzähler zu Larkens Lob vorgebrachten Epitheta reproduzieren die Wertschätzung und das Vertrauen der von ihm Getäuschten; auch er spricht vom »besten, einzigen Larkens«, (S. 45) dessen Intention immerzu »die lauterste, brüderlichste« (S. 179) sei, dessen gelegentliche Missgriffe »zu entschuldigen« (S. 153), dem man »redlichen Willen« (S. 171) nicht absprechen, kurz, dem man nichts »verargen« (S. 179) dürfe.¹⁰ Auch noch als sich Larkens im zweiten Teil des Romans scheinbar aus der Welt der Bohème und Intrige zurückgezogen hat, kann er das Schauspielern nicht lassen. In seiner neuen Rolle als »Joseph der Tischler« (S. 318) versichert er sich des biblischen Vorbilds treuherziger männlicher Entsagung, um seine Absage an die Weiblichkeit pathetisch zu kaschieren.

Die Haltung der Verstellung, die fast alle männlichen Protagonisten des Romans charakterisiert, findet einen Höhepunkt in der Entscheidung des Hofrats, todegeglaubt und unerkannt in der Nähe Theobalds zu leben. Zwar spielt er brieflich »auf ein besonderes Verhältnis [...], das längst zwischen ihnen Beiden bestünde«, (S. 239) an, aber zu einem Bekenntnis ringt er sich erst durch, als Theobald bereits gestorben ist. Der »beste, einzige Larkens« (S. 45) zieht sich, als ihm in den von ihm angezettelten Intrigen

⁹ Daß nicht von Intrige gesprochen werden könne, weil Larkens nicht um des eigenen Vorteils willen handele, ist also nicht richtig. Vgl. Monika Hahn, Doppelte und dreifache Missverständnisse. Subjektive Befangenheit und trügerische Zeichen in Eduard Mörikes *Maler Nolten*, in: »Spielende Vertiefung ins Menschliche«. Festschrift für Ingrid Mittenzwei, hrsg. v. Monika Hahn, Heidelberg 2002, S. 33-64, hier S. 47.

¹⁰ Es liegt nahe, darin die Ironie des Erzählers zu sehen, nicht ein außerordentliches Bemühen um erzählerische Objektivität, wie M. Hahn vermutet: Doppelte und dreifache Missverständnisse [wie Anm. 9], S. 55.

mulmig wird, aus Theobalds Umkreis zurück und hinterlässt ihm sein schicksalsschweres »Vermächtniß«.(239)¹¹ Zwar ersehnen Larkens und Theobald die Intensität des Empfindens, doch zugleich fürchten sie nichts so sehr wie die Erfahrung von Intensität – das macht sie zu Epigonen und repräsentativen Protagonisten des Lebensgefühls der »Zerrissenheit«, so sehr auch ihren Autor diese Diagnose bekanntlich traumatisiert hat.¹² Daß die Männer des Romans lügen und sich verstellen, aber dies, anders als etwa die verruchten Aristokraten des galanten französischen Romans,¹³ ohne jede frivole Lust tun, vielmehr mit der immerzu erklärten Absicht, nur das Beste ihrer Freunde im Sinn zu haben, zeigt eine desaströse Bereitschaft des gesamten Personals zu einer histrionischen Entstellung ihrer Gefühls- und Liebeskultur. Als Theobald sich endlich entschlossen hat, Agnes ohne jedes »Verschweigen und Verhehlen« (S. 367) über Larkens' Intrige aufzuklären, spart er doch wieder wesentliche Einzelheiten aus: »Alles ist herausgesagt, nur die Zigeunerin, ist er so klug, völlig zu übergehen.« (S. 368) Die Gouvernante, die bei Constanze vermitteln soll, wird mit einer anonymisierten Geschichte nur zur Hälfte eingeweiht und nur mit halben Wahrheiten auf ihre Mission geschickt: »und namentlich ward jene Nachschrift zu Larkens's Brief mit schonendem Bedacht zurückgehalten.« (S. 258)

Wenn Agnes dennoch über Theobalds Beichte in Wahnsinn fällt, wenn Constanze über der Entdeckung von Noltens Verlöbniß mit Agnes jede Façon verliert, etabliert der Roman die Angst vor der Wahrheit als berechnete Sensibilität und behauptet das Verschweigen und die Lüge im Umgang miteinander als das prinzipiell humanere Verhalten. Als Agnes das Thema der Treue anschneidet und Theobald sich rhetorisch geschickt aus der Affäre zieht, kann er auf das Verständnis des Erzählers rechnen: »mehr konnte Theobald, mehr durfte er nicht sagen.« (S. 288)

Charakteristisch für diese grundsätzliche Unaufrichtigkeit zumal Frauen gegenüber ist die Vorliebe der Männer für Bilder – für wirkliche Bilder und für solche ihrer Phantasie. Im Falle von Larkens entspricht die Nei-

¹¹ Vgl. Bruch, *Faszination*, [wie Anm. 7], S. 344.

¹² Friedrich Theodor Vischer erzählt in einem Brief, daß Mörike es mit allen Zeichen des Entsetzens ablehnte, Ungern-Sternbergs Roman *Die Zerrissenen* zu lesen. Vgl. dazu Siegbert S. Praver, *Mignons Genugtuung. Eine Studie über Mörikes Maler Noltens*, in: *Interpretationen 3. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*, hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt/M., Hamburg 1966, S. 164-181, hier S. 167; Heidi Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 483. Zum biographischen Hintergrund vgl. Paul Corrodi, *Das Urbild von Mörikes Peregrina*, Kirchheim/Teck 1976; Mathias Mayer, *Mörike und Peregrina. Geheimnis einer Liebe*, München 2004.

¹³ Im Unterschied also zur raffinierten Kultur der Verstellung, Intrige und Verführung etwa in Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses*.

gung zum Bild seiner eigentümlich selbstreflexiven Art der Verzweiflung: Unfähig zu empfinden beobachtet er sich bei Empfindungen zweiter Ordnung.¹⁴ So stimmt es ihn, wenn er im Namen Nolzens Briefe an Agnes schreibt, glücklich, daß er »als ein viel versuchter Abenteurer sich dennoch mit unschuldiger Innigkeit an der eingebildeten Liebe eines engelsreinen Wesens erfreuen konnte, eines Mädchens, das er nie mit Augen gesehen und an dessen Besitz er niemals gedacht hatte.« (S. 179f.)¹⁵ Dieser Drang zu Abbildern, die an die Stelle ihre Urbilder getreten sind, charakterisiert eine Strategie, die sich konsequent der Konfrontation mit der Alterität der Frauen entzieht: So wie Larkens sich nicht wirklich in Agnes verliebt, sondern in eine imaginäre Figur, die von seiner glühenden Briefprosa erst geschaffene Empfängerin seiner Postillen, so ist sogar Friedrichs Interesse an Loskine, wie sehr er auch vorgibt, sie zu lieben, nie frei vom professionellen Blick des Malers auf das Modell.¹⁶ Die stilisierte Wahrnehmung erlaubt ihm, sich über ein Gelingen der Flucht Loskines zu freuen, aber auch deren Scheitern noch für sich als ästhetischen Gewinn zu verbuchen:

Um wie viel bedeutender – dieß schwebte im Hintergrund meiner Seele – um wie viel glänzender wird nachher die Erfüllung deiner Erwartungen seyn! Aber auch selbst in ihrem Fehlschlagen sah ich einen für mich reizenden Schmerz und eine schöne Entsagung voraus. (S. 211)

Deutlicher könnte die Asymmetrie zwischen der unbedingten Liebe des ›Naturkinde‹ und der instrumentellen Liebe des Malers kaum ausfallen – hier die Äußerung der Liebe bis an den Rand der Selbstaufopferung – »Da bin ich! da bin ich Unglückliche! beginne mit mir, was du willst!« (S. 212) –, dort die Ermäßigung der Liebe zu einem elegischen Sujet der Kunst.

Wie sehr die Erfahrung der Leidenschaft sogar perhorresziert wird, zeigt sich an der Energie, mit der alles, was an sie erinnert, beseitigt wird. Nachdem Loskine verstorben und Friedrich verschollen ist, verbannen die Angehörigen Friedrichs das Porträt der Zigeunerin, dessen »dämonische

¹⁴ Darin ist Larkens der typische Romantiker, vergleichbar dem reflektiert genießenden Helden in Schlegels *Lucinde*: »Ich genoß nicht blind, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß.« Vgl. dazu Prawer, *Mignons Genugtuung*, [wie Anm. 12], S. 168.

¹⁵ Larkens realisiert damit, darauf hat Prawer hingewiesen, eine vertrackte Äußerungsform der Wahrheit, auf die Nietzsche aufmerksam gemacht hat: »Ein solcher Verborgener, der aus Instinkt das Reden zum Schweigen und Verschweigen braucht und unerschöpflich ist in der Ausflucht vor Mitteilung, will es und fördert es, daß eine Maske von ihm an seiner Statt in den Herzen und Köpfen seiner Freunde herumwandelt«; vgl. Prawer, *Mignons Genugtuung*, [wie Anm. 12], S. 169.

¹⁶ Ausdrücklich rechtfertigt er sich für das offenbar selbst in seinen Augen legitimierungsbedürftige Verhalten, zeitweilig unter den Zigeunern zu leben, mit dem professionellen Interesse des Künstlers an interessanten Physiognomien.

Schönheit« (S. 214f.) Theobalds Vater fürchtet, aus ihren Augen – wie die Wahnsinnige im viktorianischen Roman, die Schande der Familie,¹⁷ wird das irritierende Bildnis, als könne es Schaden anrichten, in der »Dachkammer« (S. 214) versteckt. Aber eben durch diese Strategie der Vermeidung erhält das Bild tatsächlich die ihm zugeschriebene magische Gewalt. Denn dort findet es der junge Theobald und ist von der Schönheit des Porträts so befangen, daß ihn die Begegnung mit dem vermeintlichen Vorbild überwältigt. Für den Erzähler unterliegt es keinen Zweifel, daß die Betrachtung dieses »unwiderstehlichen Bildes« (S. 217), das der junge Theobald auf dem Dachboden aufgestöbert hat, nicht ohne Folgen bleiben kann: denn der hinreißende Eindruck des Porträts führt dazu, daß sich aus der unschuldigen Bewunderung des Knaben für das Bild »allmählig ein schwärmerisch religiöser Umgang wie mit dem geliebten Idol eines Schutzgeistes entspannt«. (S. 217) Unter den Bedingungen einer solchen idolatrischen Obsession nimmt die Begegnung mit dem vermeintlichen Urbild den Charakter einer Epiphanie an. Der Moment, schreibt der Erzähler, »worin das Wunderbild ihm lebendig gegenübertrat, [mußte] ein ungeheurer und unauslöschlicher seyn.« (S. 217)¹⁸ Wie übermächtig die Bedeutung des Bildes für die Psyche Theobalds war, ist noch am Spott Larkens' erkennbar, der präzise beschreibt, wie sich der einst tröstliche »Schutzgeist« seinem Schützling zu einem unerträglichen Quälgeist verwandelt hat: »Du [...] glaubst dich gegängelt von einem wunderlichen SPIRITUS FAMILIARIS, der in deines Vaters Rumpelkammer spuckt.« (S. 229)

Die erotische Epiphanie in der Dachkammer reproduziert die erotische Initiation von Theobalds Oheims in den böhmischen Wäldern. Diese vollzog sich gleichfalls als Offenbarung, aber begleitet vom Aufruhr der Elemente, als naturmagische Vision: »beim jähen Licht eines starken Blitzes« erblickte Friedrich

ein weibliches Gesicht [...], das freilich derselbe Moment, welcher es mir gezeigt, wieder in die vorige Nacht verschlang. Aber noch stand ich geblendet wie in einem Meer von Feuer und vor meinem inneren Sinne blieb jenes Gesicht mit bestimmter Zeichnung wie eine feste Maske

¹⁷ Vgl. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Es liegt in der inneren Logik des Motivs, daß auch Dorian Gray in Oscar Wildes gleichnamigen Roman sein Porträt, auf dessen Zügen sich die Erfahrung der erotischen Verausgabung als physischer Verfall abzeichnet, auf die Dachkammer verbannt.

¹⁸ Das Motiv der bildmagischen erotischen Verzauberung männlicher Protagonisten verwenden auch Lessings *Emilia Galotti*, Schillers *Der Geisterseher* und Matthew Gregory Lewis' *The Monk*, das Motiv des Bildkultes, der an die Stelle erotischer Praxis tritt, findet sich – mit geschlechtsspezifischer Rollenvertauschung – in Kleists Novelle *Der Findling*.

hingebannt [...] Nichts in meinem Leben hat einen solchen Eindruck auf mich gemacht als die Erscheinung dieses Nu. (S. 205)

Die religiöse Grundierung des Eros, der Vergleich der geliebten Frau mit dem ›Nu‹ der Mystiker, und der unauslöschliche Eindruck ihrer Erscheinung wiederholen sich bei Theobald in nur noch abgeleiteter, ästhetisierter Form: Der lebendigen Frau steht das tote Bild gegenüber, der elementaren religiösen Erfahrung deren Zeremonialisierung, der vitalen Leidenschaft die kniende Andacht, an die Stelle der vitalen Bemächtigung der Geliebten tritt die Hörigkeit einem Bildfetisch gegenüber.

Obwohl Theobald also nicht das ahnungslose Opfer einer Betrügerin wird, sondern seines eigenen Unvermögens, zwischen realen Objekten des Verlangens und ihren Abbildern zu unterscheiden, bleibt der Roman dabei, die fatale Macht des Eros allein den Urbildern zuzusprechen. Der von der Begegnung mit Elisabeth, dem vermeintlichen Konterfei eines Kultbildes, das doch tatsächlich Loskine darstellt, überwältigte Theobald setzt seine Betroffenheit seinerseits um in die Produktion eines weiteren Bildes. Es ist verblüffend, daß noch keine Deutung auf den doch keineswegs selbstverständlichen Sachverhalt hingewiesen hat, daß ein junger Maler das Objekt seiner Sehnsucht als Abgeschiedene in einer Totenlandschaft darstellt. Denn das ominöse Bild der Orgelspielerin, die dem verliebten Maler entstiegene Vision, zeigt »eine nächtliche Versammlung musikliebender Gespenster« (S. 14) und in ihrem Zentrum Elisabeth als eine gespenstische, »anziehende Organistin« (S. 15) mit einem »schwarzen, seelenvollen Auge« und einem »wehmütigen Lächeln.« (S. 15) Daß Theobald den schwärmerischen, religiösen Eindruck, den er von seiner Freundin empfangen hat, in die Produktion eines Totentanzbildes umsetzt, weist ihn als einen Künstler aus, der auf die Erfahrung einer diffusen erotischen Neigung mit mortifizierenden Impulsen reagiert.

Theobalds im Roman mehrfach kontrovers diskutiertes ästhetisches Glaubensbekenntnis, eine Verbindung christlicher und antik-heidnischer Bildinhalte, schlägt sich in seinen Bildern keineswegs nieder. Denn hier handelt es sich entweder um schwermütige mythische Allegorien oder um Fantasien in grotesker Manier. Beide verraten viel über die gequälte Psyche des Malers, nichts aber über die in den Kunstgesprächen des Romans in Aussicht gestellte Versöhnung der *querelle des anciens et des modernes*. In einem exemplarisch zu Beginn des Romans beschriebenen und kommentierten Gemälde führt ein Satyr einen unschuldigen Knaben einer liebreizenden Nymphe zu. In dem Satyr ist unschwer der Kuppler Larkens zu erkennen, der mit selbstquälerischem Genuß zusieht, wie ihm aufkeimende erotische Empfindungen die Freude am erfolgreichen Vermittlungsdienst verderben:

Eine stumme Leidenschaft spricht aus seinen Zügen, denn obgleich er der Nymphe durch den Raum und die Herbeischaffung des herrlichen Liebblings einen Dienst erweisen wollte, so straft ihn jetzt seine heftige Liebe zu ihr mit unverhoffter Eifersucht. Er möchte sich lieber mit Wuth von dieser Scene abkehren, allein er zwingt sich zu ruhiger Betrachtung, er sucht einen bitteren Genuß darin. (S. 14)

Die Skizze der Orgelspielerin, eine Federzeichnung, folgt keineswegs den Vorgaben von Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet*. Eher könnte sie der Phantasie Goyas entstammen, denn wenn auch Baron Jassberg darin »selten etwas Grasses, noch seltener das geschälte hässliche Todtenbein« (S. 15) entdecken will, fehlt es keineswegs an genretypischen Details: »Ein Knabengerippe im leichten Scharlachmäntelchen sitzt da und wollte sich gern den Schuh ausziehen lassen, aber das Bein bis zum Knie ging mit und der ungeschickte Bursche will sich zu Tode lachen.« (S. 16) Auch dieses Bild, der *danse macabre* Noltens, in dem eine Zigeunerin als Organistin zum Totentanz aufspielt, antizipiert das Schicksal des Künstlers, wie es sich am Ende des Romans in der Vision des blinden Henni erfüllen wird: »An der Orgel lehnt ein schlummertrunkener Jüngling mit geschlossenen Augen und leidenden Zügen, eine brennende Fackel haltend« (S. 15) Der bei der Begegnung mit der Zigeunerin so »unwiderstehlich« (S. 217) empfangene »Trieb zu bilden und zu malen« (S. 217) geht, weil sein »mysteriöser Charakter« (S. 217) nur »in der Idee des Christlichen eine analoge Befriedigung fand« (S. 217), auf Enthaltbarkeit, Leiden und Tod. Die »Wehmuth« (S. 217) nach der fernen Elisabeth und der vermutete »traurige Verlust« (S. 26) von Agnes beeinträchtigen daher keineswegs die Produktivität des Künstlers, sondern helfen »nicht wenig, seinen Eifer für die Kunst [zu] beleben.« (S. 26) Der Hofrath, der in seiner Jugend als Maler Friedrich dem Ruf des Eros folgte, empört sich denn auch über die ästhetischen Präferenzen des Neffen, die den Eros, den sie kultivieren wollen, zur Todesdrohung entstellen: »eine trübe Welt voll Gespenstern, Zauberern, Elfen und dergleichen Fratzen, das ist's, was er kultiviert! Er ist recht verliebt in das Abgeschmackte« (28). Deutlich genug klingen in den Worten des Hofrats die bekannten Invektiven Goethes gegen die vermeintlich pathologische Imagination der Romantiker nach.¹⁹ Wenn man also im *Maler Nolten* eine »Künstlerberufungsnovelle«²⁰ erkennen will, wäre ihr Thema die Berufung zu einer Kunst, die der Roman zugleich mit allen Zeichen des Abscheus von sich weist.²¹

¹⁹ Vgl. Bruch, *Faszination und Abwehr*, [wie Anm. 7], S. 344.

²⁰ Adolf Beck, *Forschungsbericht. Peregrina*, in: *Euphorion* 47, 1953, S. 216.

²¹ Auch in Kellers *Grünen Heinrich*, darauf hat L. B. Jennings hingewiesen, steht die Karriere des Malers zu Beginn im Zeichen des Grotesken. Heinrich Lee aber läßt dieses ästheti-

Mit grotesker Phantasie und makabrer Staffage inszeniert der Maler einen Eros, der zum Fürchten ist. Daß er mit dem Bild der toten Organistin auch den Betrachtern heillose Angst einjagen kann, deutet auf die sonderbare Bereitwilligkeit seiner Freunde und Geliebten, sich von derart abgründigen Inszenierungen des Erotischen gefangen nehmen zu lassen, und charakterisiert eine Gesellschaft, die offenbar bereitwillig dem Maler in seiner Ansicht folgt, daß Entäußerungen des Eros buchstäblich des Todes sind. Selbst der Bildhauer Leopold gerät beim Anblick von Theobalds Organistin »fast von Sinnen.« (S. 184) Wenn Constanze im Traum die gespenstische Orgelspielerin aus dem Bild heraustreten sieht und seither mit »heimlichen Gedanken an den Tod umgehe« (S. 258), bestätigt sich der Verdacht des Lesers, daß in diesem Roman schon das Aufkeimen eines erotischen Verlangens den Tod nach sich zieht. Daß zumal die Frauen des Romans als krank oder wahnsinnig dargestellt werden, identifiziert sie als bevorzugte Überträgerinnen der erotischen Infektion.²²

Das Gegenbild ungezügelter Erotik entwirft der Roman in der Gestalt der Zigeunerin, die auf Pferde einschlägt: »Mit Zittern seh ich zu [...] wenn sie sich auf den Rücken eines am Boden ruhenden Pferdes wirft und es durch Schläge zum plötzlichen Aufstehen zwingt.« (S. 207) Ein solcher ungebändigter Eros kann nach Überzeugung des Romans seinen Platz nur unter den Zigeunern, den »wilden Leuten« (S. 206) des Waldes haben, wo Männer wie Marvin ihren Anspruch auf Frauen mit dem Messer in der Hand anmelden. In der zivilisierten Welt der biedermeierlichen Idylle wird die Erfahrung der Erotik als ein allein von Frauen übertragenes tödliches Verhängnis dargestellt, während die erotische Rivalität zwischen Männern friedlich beigelegt wird: Als Otto um Agnes wirbt, stößt Theobald zwar einige markige Verwünschungen aus, gibt dann aber rasch klein bei.

Die Halbzigeunerin Elisabeth, die erst bei ihrem Vater und dann bei den Zigeunern lebte, pendelt zwischen den beiden Ordnungen der Seßhaften und Vaganten und paßt die ungezähmte Erotik der Zigeuner der nekrotopen Codierung der zivilisierten Welt an: Ihre Liebe tötet. Der Eros, alles das, »was dem Biedermeier als gefährdend, bedrohlich, als ›krankhaft‹, ›wahnsinnig‹ und ›verdorben‹ erschien,«²³ wird im *Maler Nolten* verdrängt und kehrt in Gestalt der Zigeunerin zurück. Wenn Elisabeth leibhaftig in der Kirche erscheint, glaubt Constanze, daß die Prophezeiung der Zigeune-

sche Evangelium hinter sich, Nolten hingegen nicht. Vgl. Lee B. Jennings, Das Groteske bei Mörike. Ein nachromantisches Phänomen, in: Eduard Mörike, hrsg. v. V.G. Doerksen, Darmstadt 1975, S. 161-185, hier S. 162 A.

²² Vgl. Bohnengel, »Der wilde Atem ...«, [wie Anm. 5], S. 64.

²³ Claudia Liebrand, Identität und Authentizität in Mörikes *Maler Nolten*, in: *Aurora* 51, 1991, S. 105-119, hier S. 108.

rin aus ihrem Traum Realität geworden ist. Auch in Hennis Vision ist Elisabeth aus dem Bild heraus- und in die Welt des Romans eingetreten, um Theobald ins Reich des Todes zu geleiten. Damit wird, wie Claudia Liebrand gezeigt hat, in einer Umkehrung des Pygmalion-Motivs der Künstler zum Opfer seiner eigenen Figur²⁴ – aber auch zum Märtyrer seiner Epoche, die sich den Eros vom Leibe zu halten suchte und sich der ihm damit verliehenen Macht auslieferte.

Wegen dieser Brisanz der Erotik flüchten die Helden des Romans in Vorstellungen unnahbarer, von Standesgrenzen oder dem Inzesttabu geschützter Bindungen, in den sonderbaren Kult mit Abbildern, in Leben und Empfindungen aus zweiter Hand²⁵ – und werden dabei doch die Angst nicht los, daß die tödliche Gewalt des erotischen Verlangens sogar die Grenzen der ästhetischen Mediatisierung überwindet und aus den Bildern heraus auf die Betrachter übergreift. So gesehen bringen also nicht die Zigeunerinnen mit mythischer Gewalt Unheil über die männlichen Protagonisten, vielmehr handeln diese selbst nach Maßgabe eines mythischen Weltbildes: Sie haben ihren Ängsten die Gestalt eines blind Objektiven gegeben und fürchten in ihm eine dunkle Macht, die rücksichtslos über sie gebietet, wo es doch erst ihre Vermeidungsstrategie war, die ihm allererst Gewalt über sie verliehen hat.

Obwohl Theobald selbst der *artifex* seiner magischen Bilder eines tödlichen Eros ist, beharrt er darauf, daß »ein Zigeunermädchen [...] einst verhängnißvoll genug in sein eigenes Leben eingegriffen hat.« (S. 71) Die Vorgeschichte dieses von Theobald behaupteten Verhängnisses war ein Treubruch des Knaben, dessen genaue Umstände der Roman jedoch explizit verschweigt: »Niemand war Zeuge von dem seltsamen Bündnis, welches der Knabe in einer Art von Verzückung mit seiner angebeteten Freundin dort unter den Ruinen schloß, aber nach dem, was er Adelheid darüber zu verstehen gab, sollte man glauben, daß ein gegenseitiges Gelübde der geistigen Liebe Statt gefunden« (S. 217). Daß es sich um kein konventionelles Versprechen ewiger Liebe zwischen der erwachsenen Elisabeth und dem eben erst »sechzehnjährigen« (S. 189) Knaben gehandelt haben kann – zumal dieser, wie er selbst gesteht, nur die seelische Reife eines »Eilfjährigen« (S. 277) besaß –, legt Theobalds Verhalten nahe: Er definiert im Nachhinein auch die Beziehung zu Elisabeth als »schwesterliche Neigung« (S. 374). In einem ungewöhnlichen motivgeschichtlichen Detail findet Theobalds Mißverständnis eine relative Bekräftigung. Denn einer literarischen Konvention zufolge sind Zigeunerinnen blutjung oder uralt: Die

²⁴ Ebd., S. 107.

²⁵ Vgl. Praver, *Mignons Genugtuung*, [wie Anm. 12], S. 170.

Preziosa des Cervantes, die Isabella Arnims oder Brentanos Mitidika sind allenfalls fünfzehn oder sechzehn, und ihnen stehen hässliche und hexenhafte Frauen im Großmutteralter zur Seite. In der jungen Zigeunerin nimmt das Phantasma reizvoller Alterität die Gestalt von Liebreiz und Eros an, in der Imago der Alten folgt ihm die Strafe auf dem Fuße.²⁶ Zigeunerinnen im mittleren Alter treten erst in der Literatur und Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts in Erscheinung – das an die binäre Opposition von Laster und Verderben gefesselte Klischee des 19. Jahrhunderts ist mit der Idee fürsorglicher Weiblichkeit nicht in Übereinstimmung zu bringen. Wenn Elisabeth im Roman mehrfach als eine Frau »gesetzten Alters« (S. 51) und als »nicht mehr ganz jung« (S. 185) beschrieben wird, nimmt sie eine in der Geschichte des Zigeunerstereotyps offengelassene Position ein: zu jung, um Theobald eine gleichaltrige oder gar jüngere Geliebte zu sein, aber auch zu alt, um ihm die fehlende Mutter zu ersetzen, kann Theobald auf Elisabeth mühehelos die Imago der älteren, so innig wie keusch geliebten Schwester übertragen.²⁷ Deshalb empfindet er die Liaison mit der Gräfin durchaus als Verrat an Agnes, während er in seiner Verlobung mit Agnes keinen Bruch eines mit Elisabeth geschlossenen Treuebündnisses erblicken kann.²⁸ Daß Theobald sich der interpretativen Verkürzung seiner Beziehung zu Elisabeth zumindest in Ansätzen bewußt ist, zeigt die große Begegnungsszene am Ende des Romans. Elisabeths vorwurfsvolle Worte, Theobald sei ihr sehr viel mehr noch als Agnes untreu gewesen, »fielen dem Maler wie Donner aufs Herz.« (S. 375)²⁹

Verhängnisvolle Wirkungen werden den Zigeunerinnen des Romans zugesprochen, lange bevor Elisabeth mit ihrer Agnes so verstörenden Prophezeiung tatsächlich aktiv in den Lauf der Handlung eingreift: »Was Euren jetzigen Verlobten anbelangt, so wär' es grausam Unrecht Euch zu verbergen, daß ihr auch allerdings nicht geboren seyd für einander.« (S. 52) Die skeptische Diagnose der Zigeunerin hat Agnes jedoch nur »eine früher

²⁶ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, *Femme fatale in Lumpen. Zur Darstellung der Zigeunerinnen in der Literatur*, in: *Lügen und ihre Widersacher*, hrsg. v. Hartmut Eggert u. Janusz Golec, Würzburg 2004, S. 109-121.

²⁷ Vgl. Bruch, *Faszination*, [wie Anm. 7], S. 375; außerdem zur Deutung Elisabeths als Mutter-Imago: Bernhard Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg 1988, S. 113; Eilert, *Nachwort*, [wie Anm. 3], S. 256; vgl. auch Irene Schüpfer, »Es war, als könnte man gar nicht reden«. Die Kommunikation als Spiegel von Zeit- und Kulturgeschichte in Eduard Mörikes *Maler Nolten*, Frankfurt/M. 1996, S. 178. Außer dem durchaus anders interpretierbaren Bild der über den kleinen Theobald gebeugten Frau (vgl. weiter unten) liefert der Text für die Deutung Elisabeths als Mutter keine Anhaltspunkte.

²⁸ Vgl. dazu auch Bruch, *Faszination* [wie Anm. 7], S. 374.

²⁹ Daß Theobald so betroffen sei, weil der Vorwurf ihn unschuldig treffe, kann nicht überzeugen. Vgl. Kittstein, *Zivilisation und Kunst*, [wie Anm. 5], S. 150.

gefühlte Wahrheit auf's wunderbarste« (S. 54) bestätigt. Plausibel wird im Kontext eines gegenüber dem Eros so idiosynkratischen Romans die Denunziation Elisabeths als »Verderberin« (S. 373) jedoch unter dem Gesichtspunkt, daß sich in Elisabeth auch dann, wenn sie nicht handelt, fünf Facetten einer sozial bedrohlichen Brisanz zugleich zur Geltung bringen. Da ist zunächst das beängstigende Bild einer von Konventionen befreiten Weiblichkeit, die im ganz unweiblichen, gebieterischem Verlangen nach dem Mann anschaulich wird: »Ich bin die Erwählte! Mein ist dieser Mann. [...] Laßt uns allein« (S. 373). An zweiter Stelle steht das Sprechen und Handeln einer entrückten, jenseits der Vernunft argumentierenden Wahnsinnigen, die wie ein Schemen kommt und geht und Unbegreifliches artikuliert. Sie stößt Verwünschungen aus und sie lacht, sie zückt ein Messer und wirft sich in den Staub. Drittens bindet die zigeunerische Herkunft der »Tochter des Waldes« (S. 195) die Vorstellungen von Wahnsinn und Sinnlichkeit an das dunkle Bild einer fremden Ethnie und damit an die Vorstellung nicht integrierbarer, pittoresker Alterität, in der weibliche Gestalten mit blitzenden Zähnen Männer verhexen: »und ihr Blick sprühte in den meinigen sein schwarzes Feuer.« (S. 208f.) Viertens verfügt Elisabeth auch über die ihrer Ethnie gerne nachgesagte mantische Begabung; sie prophezeit die Zukunft, vermittelt zwischen dieser und jenseitiger Welt und scheint sogar vertraut mit der Methode magnetischen Bestreichens, mit der sie Theobald bei der ersten Begegnung in einen tiefen Schlaf versetzt.³⁰ Verstörender als alles andere aber wirkt fünftens die Ebenbildhaftigkeit von Mutter und Tochter, mit der Mörike bereits Nietzsches »abgründigsten Gedanken«, die Idee der ewigen Wiederkehr, aufbietet. Diese Konstellation alarmierender Besonderheiten begründet den Horror der Protagonisten, die in Elisabeth die Allegorie des kreisenden Schicksals in entfesselter, weiblicher und wahnsinniger Gestalt zu erkennen glauben. Deshalb kann Theobalds Vater bereits in der bloßen Existenz des von der bürgerlichen Familie ungewollten Kindes, der Halbzigeunerin, ein Ärgernis erblicken. Daß Elisabeth »eine unglaubliche Ähnlichkeit mit der Mutter zeigte,« (S. 224) erscheint in dieser Perspektive bereits als Frevel: Er besagt, daß die Vergangenheit nicht abgeschlossen ist, daß sie sich wiederholt wie die Natur, daß ein Handeln mit historischer Perspektive, in der Hoffnung auf Veränderung der Gegenwart, hinfällig ist: »Vergangenheit wird wiederbelebt und ist von vornherein zum Scheitern verurteilt.«³¹

³⁰ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, Traumwissen und Prophezeiung. Zigeunerinnen als Hüter mantischer Weisheit, in: Traumdiskurse der Romantik, hrsg. v. Peter-André Alt u. Christine Leiteritz, Berlin 2005, S. 256-279.

³¹ Behrend, Die Figur der Elisabeth, [wie Anm. 4], S. 64.

Wenn sich in Theobalds Geschichte die seines Oheims und in Elisabeths Geschichte die ihrer Mutter wiederholen, stehen Grundüberzeugungen von der Identität und der geschichtlichen Existenz des Menschen auf dem Spiel. »Das unaufhörliche Walten, für das sie [Elisabeth] steht, ist der Zusammenhang von Gegenwärtigem mit Vergangenem, das Weiterwirken des Abgelebten im werdenden.«³² Wenn die Natur in Gestalt von wiederkehrenden Chimären Illusionen produziert, wird der Gedanke der Geschichte illusorisch. Claudia Liebrand hat darauf hingewiesen, mit welcher Energie der Roman Figuren und Bildern der Verdopplung entwirft, Masken- und Schattenspiele, Spiegelbilder, Doppel- und Wiedergänger, Larven und Verhüllungen, die das Personal des Romans und den Leser verwirren.³³ Diese Obsession hält den bedrohlichen Gedanken einer Belanglosigkeit der Identität beständig im Text präsent. In der Existenz des gehaßten Halbzigeunermädchens, das die Existenz der gehaßten Zigeunermutter wiederholt, nimmt die Klage Kollmers aus dem phantasmagorischen Zwischenspiel, »daß die Natur in einem Sterblichen | Sich um Jahrhunderte selbst überlebt« (S. 103) schreckliche Gestalt an. Der Gedanke einer unveränderlichen Zeit hat für Theobald in der Zigeunerin Elisabeth sein Bild gefunden: es ist »eine Zeit | So langsam, als man sagt, daß Steine wachsen.« (S. 113)

Liest man, einem Vorschlag Julia Bohnengels folgend, Theobalds Liebesbeziehungen als Stationen seiner Entwicklung, so spiegelt sich in »seinem sozialen Aufstieg von der Verbindung mit der Fahrenen Elisabeth über die Verlobung mit der Förstertochter bis hin zum Liebesgeständnis gegenüber der Gräfin Constanze«³⁴ auch die Geschichte des Zivilisationsprozesses wieder. Daß zuletzt jedoch Elisabeth siegt, revoziert den Gedanken der Kulturentwicklung. Im Triumph der Natur lösen sich freilich auch die antrainierten Selbstzwänge auf, Theobald kann sich ungehindert seiner »Todes-Wollust« (S. 313) überlassen. Sein sonderbares Liebesbekenntnis, als er dem leibhaftigen Ebenbild des Dachkammerporträts gegenübersteht, ist deshalb zugleich die abgründige Evokation des Schicksalsgedankens, in dem ihm die Geliebte in der Gestalt einer von seiner Phantasie zu ewigem Leben ermächtigten Weiblichkeit an allen Stationen seines Lebens erwartet:

als ich Euch ansah, da war es, als versänk ich tief in mich selbst, wie in einem Abgrund, als schwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe stürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen gesehen habe, so, wie Ihr da vor mir stehet; ich flog im Wirbel herunter durch

³² Storz, Maler Nolten, [wie Anm. 3], S. 180.

³³ Liebrand, Identität und Authentizität, [wie Anm. 23], S. 107.

³⁴ Bohnengel, »Der wilde Athem ...«, [wie Anm. 5], S. 52.

alle Zeiträume meines Lebens und sah mich als Knaben und sah mich als Kind neben eurer Gestalt, so wie sie jetzt wieder vor mir aufgerichtet ist; ja, ich kam bis an die Dunkelheit, wo meine Wiege stand, und sah Euch den Schleier halten, welcher mich bedeckte; da verging das Bewußtseyn mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufhoben von selber, schaut ich in die Eurigen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Räthsel meines Lebens lag. (S. 195)

Das Bild der Mutter, die sich über die Wiege beugt, das Bild der Gefährtin seiner kindlichen Spiele, das Traumbild der Geliebten und schließlich die ihm als erwachsene Vagantin wiederbegegnende Elisabeth verschmelzen in Theobalds Wahrnehmung zur Gestalt der Frau schlechthin, die zur Nemesis des Mannes wird, weil er ihrem Eros nicht entkommen kann. Herbert Bruch hat in seiner Interpretation dieser Szene auf die Vertauschung der Kategorien der Zeit und selbst der Raumkategorien von ›oben‹ und ›unten‹ hingewiesen, die dem Vorgang einer existenziellen und paradoxalen Erschütterung entsprechen: »Das Déja-vu löst eine durch die Aufhebung von Raum und Zeit als mystisch gekennzeichnete Erfahrung aus, einen ekstatischen Zustand, der Theobald aus der Welt entrückt.«³⁵

Theobalds Schicksal allerdings ist nach dem Willen des Romans nicht die private Niederlage eines treubruchigen Geliebten, sondern das Abbild des Fluchs, der auf dem Geschlecht des Mannes liegt; deshalb erblickt ihn der Seher des Romans, der blinde Henni, in seiner Vision auch nicht als den vom Schicksal schließlich Besiegten, der sich heroisch in die Niederlage schickt, sondern als einen Tantaliden, der mit »einem Auge voll Elend« (S. 411) den Weg in die Ewigkeit antritt, der »wie gezwungen [...] und traurig« (S. 411) dem Schatten Elisabeths folgt. Eine dramatischere Inszenierung von Weiblichkeit als unablässiger und rachsüchtiger Nemesis dürfte sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts selten finden.³⁶

Wie sehr es der Gedanke einer zuletzt unantastbaren Hoheit der Natur über die Geschichte ist, wird auch darin deutlich, daß die Festungshaft, zu der Nolten und Larkens –nach Auskunft des Romans doch zu Unrecht, nicht weil sie politischen Aufruhr predigten, sondern weil sie mit ihrem

³⁵ Bruch, Faszination und Abwehr, [wie Anm. 7], S. 368.

³⁶ Daß mit der verhängnisvollen Fabel von der liebeshungrigen, rächenden Zigeunerin sich Mörike eigene Ängste von der Seele schreibt, liegt nahe, auch daß diese über die unmittelbare biographische Bewältigung der Episode mit Maria Meyer hinausgehen und die bedrohliche Intensität des romantischen Subjektivismus still stellen sollen: Mörike hoffte, wie er im Brief an Mährlen vom 7. 5. 1829 ausführte, sich mit dem Maler Nolten »für immer mit dieser subjectiven Masse quitt zu machen, deren Grillenhaftigkeit und gelegentlichen Hypochondrie sich eine allgemeine und reizend gemischte Wahrheit abscheiden lassen muß.« Zit. n. Praver, Mignons Genugtuung, [wie Anm. 12], S. 19.

Pasquill eher beiläufig an eine peinliche Liaison des verstorbenen Regenten Nikolaus erinnern – verurteilt werden, nicht energisch als Willkür angeklagt wird.³⁷ Weder die Protagonisten noch der Erzähler verstehen sich zu einer solchen politischen Stellungnahme. Eher formuliert der Roman unausdrücklich das Credo des Fatalismus. Denn wer immer sich hier das Recht auf Selbstbestimmung anmaßt, hat nach der Auskunft des Romans das Schlimmste zu befürchten. Alle Versuche, das Schicksal zu manipulieren, beschleunigen es, statt es zu vermeiden. Da keine Figur im kulturellen Repertoire der Zeit sich so gut als Metapher für die Erfahrung der Geschichtsleere, geradezu als Ikone für das Bild der wiederkehrender Natur eignet wie die Zigeunerin, kann der Roman nicht nur in Übereinstimmung mit der von ihm entwickelten Fabel, sondern auch mit dem Bewußtsein der Restaurationsepoche behaupten, daß »eine Zigeunerin [...] das Original zum Bild des weiblichen Gespenstes« (S. 257) sei. Daß die Exekution der Nemesis einer Zigeunerin anvertraut wird, verweist auf eine dem 19. Jahrhundert selbstverständliche Gleichsetzung ungezähmter Erotik mit der Weiblichkeit einer Zigeunerin und dieser wiederum mit einer unausweichlichen Schicksalsmacht.³⁸ Dieses Gespenst des verdrängten und wiederkehrenden Eros sucht, unterstellt der Roman, unweigerlich den auf, der sich zum Herrn seines Schicksals ermächtigt. Es paßt zu dieser durch eine gespenstische Zigeunerin vermittelten Lektion, daß Theobald sich, nach Entlassung aus der Festungshaft, als Geläuterten begreifen will, der hinfort allein seiner Kunst leben will.

Wenn Mörikes *Maler Nolten* die Imago der Zigeunerin mit Wahnsinn, Eros und dem abgründigen Gedanken der Wiederkehr verbindet, skandalisiert er auch den Gedanken einer Integration des Ausgegrenzten: Was so getrennt ist wie die Kultur des bürgerlichen Lebens und die Welt der Fahrenden, kann unmöglich friedlich nebeneinander bestehen. Mit der Geburt einer geisteskranken Tochter rächt die Natur den Frevel der Mesalliance zwischen Bürger und Zigeunerin. Als Rationalisierung xenophobischer Phantasien erzählt *Maler Nolten* im Widerspruch zu seinen Angstphantasien über die ungezähmte Erotik der Zigeunerin die seit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* populäre Geschichte vom Verkümmern des Naturgeschöpfes in der prosaischen Welt modernen Lebens. Loskine verzehrt

³⁷ Von »einer scharfen Satire auf die strengen Zensurbestimmungen und willkürlichen Justizpraktiken der Zeit nach den Karlsbader Beschlüssen« (Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 484) kann nun wahrlich nicht die Rede sein.

³⁸ Die Selbstverständlichkeit dieser Gleichsetzung belegt etwa der Sachverhalt, daß eine 1866 nachgedruckte Ausgabe von Justinus Kerners *Die Seherin von Prevorst* (Stuttgart: Cammerer) auf seinem Vorsatzblatt die schwäbische Pietistin Friederike Haufe als Zigeunerin abbildet. Diesen Hinweis verdanke ich Bettina Gruber.

sich vor »Heimweh nach ihren Wäldern, nach ihren Freunden« (S. 213), und auch der Versuch, Elisabeth in »einer geordneten Familie unterzubringen« (S. 414) scheitert:

sie fing, ihrer gewohnten Freiheit beraubt, wie ehemals ihre Mutter, augenscheinlich zu welken an, sie ergriff zu wiederholten Malen die Flucht mit großer List und da überdieß ihr melancholisches Wesen, mit der Muttermilch eingesogen, durchaus unheilbar schien, so gab man sich zuletzt nicht Mühe mehr, sie einzufangen. (S. 416)

Ob der Roman das Angstbild der Zigeunerin als Todesdämonin beschwört, die an den Scheidewegen des Mannes auftaucht, oder das Mitleidsbild vom Naturkind beklagt, das in der Obhut des (zivilisierten) Mannes verkümmern muß – die Konsequenzen für den Integrationsgedanken sind die gleichen: Bürger und Zigeuner gehören nicht zusammen. Theobalds Vater behält also, so sehr der Roman auch Temperament und Wortwahl des Cholerikers verurteilen mag, das letzte Wort.

Wenn Elisabeth tatsächlich aktiv die Rolle der Intrigantin übernimmt, für die sie in effigie längst angeklagt und moralisch verurteilt wurde, tritt sie nicht allein als Wiedergängerin ihrer Mutter Loskine in Erscheinung, sondern als Revenant all jener Frauengestalten, die mit der Mignon aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* das Schicksal teilten, an der Seite von Männern zugrunde zu gehen, die vorgegeben hatten, sie zu lieben und zu schützen. Elisabeth ist nicht länger eine passiv duldende Mignon,³⁹ sondern nimmt Rache an denen, die sich ihrer, kaum daß sie der Schwierigkeiten der kulturellen Asymmetrie gewahr wurden, entledigten. Die ihrer Andersartigkeit wegen so heiß begehrten Zigeunerinnen, die sich in der Zuneigung zu ihren bürgerlichen Liebhabern bis an die Grenze der Selbstaufgabe assimiliert hatten, finden in Elisabeth ihren Racheengel. »Mignons Genugtuung«, so der Titel von Siegbert S. Prawers wichtigem Aufsatz, besteht nicht nur in der Rache an der bürgerlichen Welt, die ihr verschlossen blieb, sondern an deren männlichen Protagonisten.⁴⁰ Der von Elisabeth verkörperte Determinismus revoziert das so tröstliche wie integrative Muster des Bildungsromans, das eine Möglichkeit der Bemeisterung des Schicksals behauptete. Wilhelm Meister hat in Mignon die aufopferungsvolle Seite des exotischen Eros der Vaganten kennen gelernt, Elisabeth

³⁹ Die Nähe zur Mignongestalt ist offensichtlich und hat in der Gestalt des Eros aus Platons *Symposion* den gemeinsamen Bezugspunkt. Eros, der Sohn der Penia, des Mangels, ist »rauh, unansehnlich, unbeschuh, ohne Behausung, auf dem Boden immer umherliegend und unbedeckt, schläft vor den Türen und auf den Straßen ...«. Zit. N. Heidi Eilert, Nachwort, [wie Anm. 3], S. 473f.

⁴⁰ Prawer, Mignons Genugtuung, [wie Anm. 12].

macht Theobald nun mit seiner dunklen Seite bekannt. Dieses mal fügt sich der dunkle Eros nicht, sondern vollzieht an seinen Liebhabern die Initiation in den Tod, mit der sie leichtfertig spielen zu können glaubten.

Diese Version bedingungsloser Liebe, die sich nicht länger opfert, sondern den männlichen Geliebten das Leben abverlangt, erscheint in der Perspektive des Romans, der die des bürgerlichen Bewußtseins wiederholt, als Wahnsinn. Larkens sieht ein, »daß eben dieses unbegreifliche Wesen, das an Agnesens Verrückung schuld war, selbst ein trauriges Opfer des Wahnsinns sey.« (S. 92) An diesem Wahnsinn aber haften noch die Spuren der Verführung. Von einem nicht »sündhaften«, sondern von einem »schönen [...] Wahnsinn« (S. 363) ist im Peregrina-Zyklus die Rede, der mit lyrischem Imprimatur von dem Reiz des Eros sprechen kann, dessen Darstellung der Prosa verboten bleibt.

Die Unmöglichkeit, den Eros ins Korsett der bürgerlichen Ordnung zu zwingen, mißt den leidenschaftlich Liebenden des Romans die bunte Tracht verwahrloster Vagabunden an: Ungeliebt, obwohl doch sie selbst so sehr lieben, irren sie halbnackt und bloßfüßig umher, und werden schließlich, zum schrecklichen Exempel, »entseelt auf öffentlicher Straße gefunden«. (S. 414) In dem Maße, in dem die Protagonisten allen Warnungen zum Trotz, »nie die Bahn heilsamer Ordnung« (S. 215) zu verlassen, doch der Versuchung nachgeben, nehmen auch sie das Aussehen der Zigeunerin an: Der vom Schmerz überwältigte Theobald kehrt nach seinen »Streiferein in unbekanntem Gegenden« (S. 404) als ein der Zivilisation entfremdeter Nomade, »verwildert« und sonnverbrannt« (S. 405) zurück; auch die in ihrem Wahn hellsehtige Agnes erkennt in Theobald nicht mehr den empfindsamen Geliebten, sondern einen gefährlichen Vaganten, einen »Höllensbrand« (S. 382) und »Heideläufer« (S. 384). Theobalds Metamorphose zum Zigeuner reproduziert das Leiden der nach Liebe suchenden Elisabeth: »Schau an, diese blutenden Sohlen! [...] Im gelben Sonnenbrand, durch Nacht und Ungewitter, durch Dorn und Sumpf keucht sehnde Liebe« (S. 374). An Agnes zeigen sich die ersten Spuren der seelischen Verwirrung schon an der Eindunkelung ihrer von Natur aus blonden Haare. Wenn sie schließlich den grünen Spenser – zuvor hieß es, »daß sie diese muntere Farbe in der Regel nicht, und nur sehr sparsam an sich leiden mochte« (S. 271) – zu einem weißen Kleid anlegt, sich bunte Blumen ins Haar steckt und zur Mandoline greift (vgl. S. 284), wird das Genrebild einer musizierenden Zigeunerin zitiert. Vollendet wird die Entfremdung zur Zigeunerin, wenn Agnes mit aufgelösten Haaren erscheint, wirr und unverständlich spricht und wie der Eros und wie Elisabeth einherschreitet: »sie geht baarfuß«. (S. 382)

Aber nicht nur äußerlich übernimmt sie das Erscheinungsbild der Zigeunerin, auch in ihrem Wahnsinn folgt sie Elisabeth. In dem Maße, in

dem die Protagonisten des Romans den Boden unter den Füßen verlieren und aus der Ordnung der Vernunft herausfallen, werden sie dem ähnlich, was sie bislang so panisch gefürchtet hatten. Daß diese Panik des bürgerlichen Denkens sein bevorzugtes Phantombild in Gestalt einer Zigeunerin findet, erlaubt es daher nicht, diese auf eine bloße Textfunktion zu reduzieren, deren Bedeutung nicht mimetisch auf die Realität, sondern nur auf eine Verrückung der symbolischen Ordnung innerhalb des Textes verweise.⁴¹ Daß Elisabeth geradezu »geisterhaft«⁴² an verschiedenen Stellen des Romans auftaucht, daß sie mit bloßen Füßen durch die Welt zieht, daß sie Prophezeiungen ausspricht und unverständliche Zeichen schreibt, daß sie leidenschaftlich liebt und verstoßen wird, daß sie auf der Suche nach einer Heimat umherirrt, die sie gar nicht kennt – all das sind die unvermeidlichen Stereotype des Zigeuners, die, intertextuell vermittelt – v.a. durch Cervantes Erzählung vom Zigeunermädchen, Goethes *Götz* und vor allem durch die Mignon der *Lehrjahre* – sich dem kulturellen Bewußtsein des 19. Jahrhunderts als Passepartout für die Gestaltung eines so verlockenden wie verbotenen Eros eingepreßt haben. Um von der Not einer Zeit zu erzählen, die der Poesie den Atem nahm und der Liebe die Leidenschaft, sah Mörike wohl keine andere Möglichkeit, als das Phantasma von der so schönen wie gefährlichen Zigeunerin fortzuschreiben. Damit partizipiert auch der *Maler Nolten* an der Tradition, die der eigenen Seele entstiegene Bilder eines ungezähmten Eros unbedenklich einer rechtlosen Ethnie am Rande der Gesellschaft zuzuweisen.

⁴¹ So Liebrand, *Identität und Authentizität*, [wie Anm. 23], S. 116; Ähnlich auch Behrend, *Figur der Zigeunerin* [wie Anm. 4], S. 60: »Elisabeth ist mehr als eine handelnde Rahmengestalt, sie verkörpert ein Symbol, ein Prinzip.« Vgl. auch ebd., S. 65.

⁴² Vgl. Behrend, *Figur der Zigeunerin*, [wie Anm. 4], S. 60.

CLAUDIA STOCKINGER

STORMS *IMMENSEE* UND DIE LIEBE DER LESER

Medienhistorische Überlegungen
zur literarischen Kommunikation im 19. Jahrhundert

»Es ist eine ächte Dichtung der Liebe und ganz durch und durch von dem Dufte und der Atmosphäre der Liebe erfüllt« – das schreibt Storm am 2. Juni 1852 an seinen Freund Hartmuth Brinkmann über die Novelle *Immensee*; und er fügt unmißverständlich hinzu: »Von diesem Gesichtspunkte muß jede Beurtheilung derselben ausgehen«.¹ Storm reagiert damit auf die zum Teil harschen Reaktionen, die vor allem die erste – im *Volksbuch auf das Jahr 1850 für die Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg nebst Kalender* publizierte – Fassung des Textes provoziert hatte. Zwar hatte Storm den ersten Leseindruck der Novelle genau kalkuliert, wenn er den »Resignationsstyl« dem sog. »ordentlichen Styl« vorzieht, der eine politische Stoßrichtung der Novelle allererst ermöglichte.² Dennoch heißt es etwa in der *Norddeutschen Freien Presse*, daß in dieser Novelle viel von »blauen Fliegen« und »goldenen Augen« »gefaselt« würde, wo doch ehrlicherwise gleich von »schwarz-roth-goldene[n] [...] Augen« die Rede sein sollte.³ Die »bekannte Wirkung auf's Rückenmark«, die Fontane der Novelle in einer späteren Fassung attestiert (es »laufen einem Schauer einmal über das andre den Buckel entlang«),⁴ scheint sich bei Lektüre des Erstdrucks noch nicht eingestellt zu haben.

¹ Theodor Storm – Hartmuth und Laura Brinkmann. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. August Stahl, Berlin 1986, S. 66.

² Storm perhorresziert die »ordentliche« Überarbeitung der Novelle; am 8. Mai 1855 berichtet er von einem Traum, in dem Heyse *Immensee* entsprechend »zugerichtet« habe (Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel, krit. Ausg., Bd. 1, 1853-1875, in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Clifford Albrecht Bernd, Berlin 1969, S. 24).

³ Theodor Storm, *Immensee*. Texte (1. u. 2. Fassung), Entstehungsgeschichte, Aufnahme und Kritik, Schauplätze und Illustrationen, mit sämtl. Abb. der zu Storms Lebzeiten ersch. illustr. Ausg., hrsg. u. komm. v. Gerd Eversberg, Heide 1998, S. 87; diese sehr verdienstvolle Ausgabe wird im folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle »Storm-Eversberg« und nachfolgender Seitenzahl.

⁴ Fontane an Storm, 28. Juni 1860, in: Theodor Storm – Theodor Fontane. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Jacob Steiner, Berlin 1981, S. 112.

Es ist bemerkenswert, daß die Forschung bis heute die resignative Patina der Novelle (u.a.) politisch deutet, indem sie den Text – wie die Novellen *Ein grünes Blatt* und *Unter dem Tannenbaum* – mit dem Scheitern der sog. ›schleswig-holsteinischen Erhebung‹ in den Jahren 1848 bis 1851 in Verbindung bringt.⁵ Einige Szenen (wie die Weihnachtsepisode)⁶ werden so als Bloßstellung führender Gesellschaftsschichten lesbar, andere (wie die Erdbeerenszene)⁷ als Kritik am bürgerlichen Versorgungsdenken – oder eben auch nicht. Zwar schließt Storm etwa mit der Schilderung von Erichs Spritfabrik die ländliche Idylle von Gut Immensee an die zeitgenössische Moderne an; ein ›gesellschaftskritisches‹ Potential des Textes (Storm-Eversberg, S. 7) läßt sich m. E. daraus aber noch nicht ableiten. Vielmehr verlängert Storm an dieser Stelle die ländliche Idylle in die Bereiche Technik und Industrie, um analog zu den Holzstichen der *Gartenlaube* Genrebilder »von Fabriken« zu erzeugen, »in denen niemand schwitzte«, und »von Maschinen, die nur dazu dienen konnten, den Menschen freier und die Welt schöner« werden zu lassen.⁸ Erichs Arbeiter »auf dem Felde und bei den Kesseln« haben folgerichtig »alle ein gesundes und zufriedenes Aussehen« (SW 1, S. 318). Zugespitzt formuliert: Storms *Immensee* auf ihr gesellschaftskritisches Potential festzulegen, unterläuft jene Mechanismen der Leserbindung, die am Beispiel gerade dieser Novelle auf allen Ebenen der literarischen Kommunikation zu beobachten sind – von der Disposition des Textes über die Publikationspolitik, die Steuerung der

⁵ Die Spiegelung zeithistorischer Begebenheiten an individuellen Lebensumständen und ›Stimmungen‹ gehört zu den Merkmalen poetisch-realistischer (eben nicht genuin ›politischer‹) Novellistik, vgl. Storm-Eversberg, S. 76; zum ›politischen Dichter‹ Storm vgl. Rüdiger Frommholz, Theodor Storm. Zum Selbstverständnis eines Dichters des Realismus, in: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1992, S. 167-183; S. 170-174.

⁶ In dieser Episode – mit ihrer ausführlichen Schilderung des weihnachtlichen Besäufnisses, von Reinhardts Begegnung mit der ›sündigen‹ Zigeunerin und (in Kontrast dazu) dem anschließenden Gang durch die friedliche Stadt – stellte Storm dem gleichsam studentischen Leichtsinns des Junkertums »die Utopie der bürgerlichen Familie« entgegen (Storm-Eversberg, S.76).

⁷ Die Erdbeerenszene (bei einer Landpartie werden die jungen Leute in den Wald geschickt, um Erdbeeren zu suchen, also ihren Teil zum gemeinsamen Mahl beizutragen) bringt jene Gefühlskonflikte, die aus dem Zusammenstoß der alternativen Konzepte der romantischen Liebes- und der bürgerlichen Versorgungsheute entstehen, in der Kritik am hegemonen und wirtschaftenden bürgerlichen Subjekt auf den Punkt; vgl. dazu Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden. Band 1: Gedichte. Novellen. 1848-1867*, hrsg. v. Dieter Lohmeier, Frankfurt/M. 1987, S. 1022 – diese Ausgabe wird im folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle »SW« und nachfolgender Band- und Seitenzahl.

⁸ Eva Zahn, *Die Geschichte der Gartenlaube*, in: *Facsimile Querschnitt durch die Gartenlaube*, eingl. v. Friedrich Sieburg, hrsg. v. Heinz Klüter, Bern u.a. 1963, S. 5-14; S. 11.

Rezeption, die Veränderung der Fassungen, die Anreicherung mit Illustrationen bis zur Ausbildung einer eigenen Poetologie unter den Bedingungen zeitgenössischer Medienkonkurrenz.

Im folgenden möchte ich hierfür eine sowohl medienhistorische als auch lesergeschichtliche Deutung vorschlagen. Dabei werde ich in vier Schritten vorgehen. Erstens begreife ich Storms Positionierungsversuche als Strategien der Selbstkanonisierung. Dafür ist aufschlußreich, daß der im höheren Dienst der Poesie ›selbstbewußte‹ Autor nicht nur gezielt die Rezeption zu steuern versucht, sondern zudem zu weitreichenden Kompromissen in der Textbearbeitung bereit ist.⁹ Bei der Überarbeitung der Novelle für die Buchfassung von 1851 orientiert sich Storm an den kritischen Stellungnahmen zur Erstaussgabe. Ergebnis ist ein poetologisches Konzept, das ich – im Sinne eines Arbeitsbegriffs – als ›Realismus der Aussparung‹ bezeichnen möchte (1). Dieses Konzept entsteht unter den Bedingungen von medialer Konkurrenz; das werde ich in einem zweiten Teil erläutern (2). Im Anschluß daran gehe ich drittens der Frage nach den ›Techniken‹ der Medienpolitik Storms nach, wie sie sich an seiner akribischen Auseinandersetzung mit den Formen der Präsentation ablesen lassen. Für eine medienhistorische Profilierung des poetologischen Konzepts der Aussparung ist gerade die Arbeit an den illustrierten Ausgaben von 1857 und 1887 aufschlußreich (3). Viertens ist zu klären, inwiefern die atmosphärische Verteilung des Amourösen, die Storm in seinem Brief an Brinkmann behauptete („Es ist eine echte Dichtung der Liebe«), nicht nur den Inhalt, sondern auch die Faktur der Novelle betrifft, und inwiefern diese Tingierung der Darstellung mit einem Gefühl ›inniger Verbundenheit‹ auf Storms Projekt bezogen werden kann, den ›Gesichtspunkt‹ für »jede Beurteilung« der Immensee-Erzählung vorauszubestimmen (4).

⁹ Vgl. Boy Hinrichs, Theodor Storm – Texte und Kontexte. Thesen zur Rezeptionsforschung, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 42, 1993, S. 67-72, S. 70: »Storm registriert nicht nur die privaten und öffentlichen Äußerungen zu seinen Texten, er reagiert nicht nur auf sie, sondern er agiert auch. Er greift völlig intentional in den Literaturbetrieb ein [...]. Dabei erweist sich Storm als jemand, der die Klaviatur des Literaturbetriebs virtuos beherrscht. Er ist eine[!] der professionellsten Autoren des 19. Jahrhunderts« – ein Autor, der etwa gezielt Restauflagen seiner *Gedichte* aufkauft, um eine Neuauflage zu lancieren, deren Erscheinen ihn wiederum als wichtigsten Lyriker seiner Zeit bestätigt.

1. REALISMUS DER AUSSPARUNG

Storms Leserverhalten läßt sich aus seinem elitären Selbstverständnis als ›Dichter‹ (i. e. als Lyriker) in Abgrenzung zum bloßen ›Schriftsteller‹ erklären.¹⁰ Auf der einen Seite also mußte er daran interessiert sein, den Lesern zu gefallen und ihre ›liebende Zuneigung‹ zu erwerben, um als unbekannter Autor literarische Anerkennung zu finden. Auf der anderen Seite verlangte er diesem anonymen und dadurch zunächst einmal bedrohlichen Publikum einiges ab. Storms elitärem Selbstbild zufolge ist es der Leser, der dem – einen ›heiligen Beruf‹ ausübenden – Autor nicht nur Aufmerksamkeit schuldet, sondern auch seine finanzielle Unterstützung nicht versagen darf. Der Brotberuf des Juristen reichte zur Versorgung der anwachsenden Familie Storms kaum aus – wenngleich deutlich gesagt werden muß, daß diese relative bürgerliche Sicherheit die Ausbildung eines elitären Poesieprogramms überhaupt ermöglichte. Die Selbstkanonisierungsstrategien des Autors sind in diesem Sinne durchaus als Angebot an den prospektiven Leser / die Leserin zu verstehen. Genauer gesagt schreibt Storm für das (gehobene) Bildungs- und Besitzbürgertum seiner Zeit, das regelmäßig Familienblätter bezieht und es sich auch leisten kann, Leihbücher-Abonnements abzuschließen sowie die teuren illustrierten Gesamt- und Prachtausgaben zu erwerben.¹¹ Als Gegenleistung für Interesse und Treue gibt Storm diesem Publikum das ›Versprechen auf Klassizität‹, das heißt: Er bietet sich von vornherein als ›Klassiker‹, mithin als eine Größe an, der man seine Aufmerksamkeit ohne Gefährdung der eigenen sozialen Position nicht entziehen kann¹² – ein Kalkül, das aufzugehen scheint, wenn

¹⁰ Der Novellenautor Storm zielte auf »eine Synthese aus kommerziellem Marktwert und dichterischem Gebrauchswert«: »Von dieser Synthese blieb allerdings die nur schlecht verkäufliche, vom Autor aber gerade deshalb zum dichterischen Gegengewicht hochstilisierte Lyrik ausgenommen« (Harro Segeberg, *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*, Darmstadt 1997, S. 166f.).

¹¹ Vgl. dazu Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels [1991]*, 2., durchges. u. erw. Aufl., München 1999, S. 270, 278, 289-291. – Der Sache nach entspricht diese Zuordnung Jost Schneiders Überlegungen zur sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation im 19. Jahrhundert. Demnach dürfte zum einen das die Familienblätter konsumierende Kleinbürgertum das Publikum u. a. Storms ausgemacht haben, zum anderen das Besitzbürgertum mit seiner ausgeprägten Salon- und damit Vortragskultur, welche die Rezeption von Erlebnislyrik (vor der Gedankenlyrik) nahelegte und als geeignete Medien dafür die repräsentativen Klassiker- und Prachtausgaben empfahl (Jost Schneider, *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin, New York 2004, S. 207-212, S. 228-230).

¹² Storm stellte sich immer wieder in die Goethe-Nachfolge bzw. geht davon aus, im Bereich der Lyrik Goethe noch übertroffen zu haben; vgl. dazu C. S., *Paradigma Goethe? Die Lyrik des 19. Jahrhunderts und Goethe*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Re-*

so unterschiedliche Leser wie Fontane oder der Heiligenstädter Landrat Alexander von Wussow die Neufassung von *Immensee* »zu dem Meisterhaftesten« zählen, »was wir jemals gelesen haben«, und der Novelle den »Stempel der Vollendung« (SW 1, S. 1020) bzw. gar den »Stempel der Klassizität« (SW 1, S. 1021) verleihen.

Aufschlußreich für Storms Leserverhalten ist daher, daß sich auch der Erzähler als Lyriker versteht. An Erich Schmidt wird Storm noch 1882 schreiben: »Meine Novellistik ist aus meiner Lyrik erwachsen; daher zuerst, was man meinetwegen etwas Sprunghaftes oder auch Gukkastenbilder[!] nennen mochte [...]«; im Mittelpunkt stehen von Beginn an »Szenen von poetischem Gehalte«. ¹³ Den Gattungstransfer motivieren nicht etwa motivische oder thematische Übernahmen. Vielmehr trägt Lyrik zum einen die Konstruktion der Novelle – insbesondere »jene schicksalsschweren Lieder« *Meine Mutter hat's gewollt* und (ab der zweiten Fassung) das *Lied des Harfenmädchens*, die Storms Selbstverständnis überhaupt erst begründen, der einzige, eigentliche und letzte Lyriker zu sein. ¹⁴ Zum anderen führt der Umweg über die Lyrik und deren Funktion in der zeitgenössischen Poetologie direkt auf das spezifische novellistische Verfahren Storms, das deren medienhistorische Positionierung erlaubt.

Wenn nach Storms vielzitiertester Aussage, die »eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters« darin »besteht«, »eine Seelenstimmung derart im Gedichte festzuhalten, daß sie durch dasselbe bei dem empfänglichen Leser reproduziert wird«, ¹⁵ so ist das für sich genommen noch wenig aufschlußreich. Storm insinuiert die gewünschten Effekte eher, als die Mittel dafür zu benennen. Die zeittypische Forderung nach lyrischer Evokation von »Stimmung« setzt dabei, kurz gefaßt, auf Aussparung. ¹⁶ In Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* heißt es dazu pointiert:

flexionsmedium der Kultur, hrsg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer u. C. S., Bern u. a. 2005, S. 93-125; insbes. S. 114-122.

¹³ Storm an Schmidt, 1. März 1882; Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel krit. Ausg., Bd. 2, 1880-1888, in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Karl Ernst Laage, Berlin 1976, S. 55-58; S. 57.

¹⁴ »Man klagt über den Tod des letzten Lyrikers, u. weiß nicht, oder ignorirt, daß Einer lebt, der wirklich der Letzte war. Davon kann mich, was ich an Lyrik nach mir gesehen, auch nicht abbringen« (Storm bezieht sich dabei auf Wilhelm Scherers hymnischen Nachruf auf Geibel); Storm an Schmidt, 13. Juli 1884, in: Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel, Bd. 2 (wie Anm. 13), S. 95-98, S. 97.

¹⁵ Im Rahmen der Besprechung von M. Ant. Niendorfs *Lieder der Liebe* (1854; SW 4, S. 331).

¹⁶ »Zu den vielen sonstigen Aussparungen des realistischen Literatursystems gehört seine strikte Selbstbeschränkung auf eine Immanenz der dargestellten Welt, aus der alles ausgeschlossen bleibt, was nicht potentiell empirisch zugänglich ist. Das im wörtlichen Sinne

Der lyrische Dichter sagt, was sich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er sagt es daher so, daß er im Sagen verstummt und durch sein Verstummen auf einen unerschöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unaussprechliches zwischen seinen Zeilen: das reine, wortlose Schwingungsleben des Gefühls.¹⁷

Übertragen auf den Novellisten Storm: Das ›Verstummen‹ wird zum zentralen Merkmal auch der Prosa, verlagert jetzt aber von der lyrisch-andeutenden Musikalität auf die Kapitelordnung bzw. auf deren Verknüpfung. Die Buchfassung von Storms *Immensee* (1851) realisiert dieses Prinzip der Aussparung geradezu idealtypisch: ›Interessantheit‹ setzt hier nicht darauf, daß die geschürte Lesererwartung im kausalgenetisch geschlossenen Handlungsbogen befriedigt wird – ›Interessantheit‹ setzt im Gegenteil auf Lückenbildung, auf Unvollständigkeit. Mit einem Wort: Storm lehnt hier das »Motiviren vor den Augen des Lesers« ab.¹⁸

Ziel ist dabei, so meine These, die Verwirklichung des Konzepts einer omnipräsenten Poesie, die das Leben auf eine innige Weise durchdringt und – etwa in Form eines Taschenbuchs wie die Separatausgabe von *Immensee* von 1852 – zum steten Begleiter wird. Konzeptionelle Vorformen für diese Alltäglichkeit des Buchs als eines Lebensbegleiters gibt es seit den humanistischen Geistergesprächen, sie beschränkten sich dort aber auf einen exklusiven Kreis von gelehrten Verfassern und Rezipienten (als neuen gelehrten Verfassern).¹⁹ Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich daraus ein zunächst immer noch auf wenige Schichten beschränktes Poesiemodell, das schließlich durch die erhöhte Alphabetisierungsrate im 19. Jahrhundert eine solide soziale Grundlage erhalten sollte. Die Ausdifferenzierung des literarischen Lebens führte zu einer erweiterten literarischen Kommunikation, die Poesie als ein Zentrum der Kultur, als ein die

Meta-Physische [...] spielt in dieser Literatur keine Rolle« (Marianne Wunsch, Experimente Storms an den Grenzen des Realismus: neue Realitäten in »Schweigen« und »Ein Bekenntnis«, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 41, 1992, S. 13-23; S. 15).

¹⁷ Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. v. Ludwig Völker, Stuttgart 1990, S. 230; vgl. dazu Gerhard Plumpe, Ausdifferenzierung der Lyrik – Ästhetische Reflexion, in: Wahre lyrische Mitte – »Zentrallyrik«? Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und in Skandinavien, hrsg. v. Walter Baumgartner, Frankfurt/M. 1993, S. 87-106; S. 99f.

¹⁸ Storm an Heyse, 15. November 1882, bezogen auf die Novelle *Schweigen* (Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel, krit. Ausg., Bd. 3, 1882-1888, in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Clifford Albrecht Bernd, Berlin 1974, S. 36f.; S. 37).

¹⁹ Vgl. dazu Karl Otto Brogitter, Das hohe Geistergespräch. Studien zur Geschichte der humanistischen Vorstellung von einer zeitlosen Gemeinschaft der großen Geister, Bonn 1958.

Lebenswirklichkeit in allen Phasen begleitendes Phänomen generierte,²⁰ auf das zumal ›der Lyriker‹ Storm dann wieder mit einem ausgeprägten Elitarismus der Kunst antwortete. Die unterschiedlichen Fassungen von *Immensee* lassen sich von hier aus medienhistorisch profilieren.

Die erste Fassung von *Immensee* erscheint, wie erwähnt, im *Volksbuch auf das Jahr 1850 für die Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg nebst Kalender*. Storms Freund Tycho Mommsen hält in genervten Randnotizen fest, der Text sei »eitel Prosa«, »[a]lltäglich«, »ohne Reiz« (SW 1, S. 1038, 1030). In dieser Fassung gibt es keine Lücken, alles ist konsequent motiviert, die Charaktere sind explizit ausgedeutet. Den eigentümlichen Reiz von Storms Poetik der Aussparung, die erst der Überarbeitung von 1851 (also der ersten Buchfassung) ihre faszinierende ästhetische Ausstrahlung verleihen wird, sucht man vergebens.

Auf den Punkt gebracht: Die *Volksbuch*-Fassung von 1849 spielt mit den limitierten Aufmerksamkeitsressourcen, die periodisch erscheinender Literatur zur Verfügung stehen. Die an kalendarische Präsentationsformen gebundene *Volksbuch*-Fassung teilt mit Zeitschriftenliteratur im engeren Sinn die auf Lesekonsum und Innovationsinteresse angelegte Adressierung. Man könnte daher sagen, daß die Verknüpfungen zwischen den Einzelkapiteln in der *Volksbuch*-Fassung die unterbrochene Publikation in einem Periodikum imitieren. Denn gemeinhin gilt für die unterbrochene Publikation einer Novelle in Zeitschriften als geeignete Strategie der Leserbindung, daß *Cliffhanger* an den Kapitelenden ein Spannungsbogen erzeugen, der die Leser bei der Stange hält –²¹ ein Mittel, dessen sich auch die *Volksbuch*-Fassung von *Immensee* (im Unterschied zur Buchfassung von 1851) bedient.

²⁰ Vgl. dazu Gerhard Lauer, Lyrik im Verein. Zur Mediengeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts als Massenkunst, in: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur, hrsg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern u. a. 2005, S. 183-203.

²¹ »Sache des Herausgebers war die Verteilung der Beiträge auf die einzelnen Nummern – der Autor hatte Vorsorge zu treffen, daß seine Erzählung dadurch nicht an Wirkung verlor. Dabei mußte er das Stückelungsprinzip des Journals als Strukturprinzip seiner Erzählung übernehmen: So mußte etwa ein Spannungsabbau, der Gefahr lief, ans Ende einer Auslieferung zu geraten und das Interesse des Lesers erlahmen zu lassen, tunlichst vermieden oder zumindest so kurz gehalten werden, daß er folgenlos für das Interesse des Lesers blieb. Daraus resultiert jene forcierte, kaum absinkende Gespanntheit und/oder Handlungskonzentration vieler Journalerzählungen, die sie dem Dramatiker empfahlen« (Reinhart Meyer, Novelle und Journal, in: Zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848, hrsg. v. Gert Sautermeister u. Ulrich Schmid, München, Wien 1998 [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. v. Rolf Grimminger, Bd. 5], S. 251-280; S. 241).

›Leserbindung‹ heißt also in der *Volksbuch*-Fassung in erster Linie ›Leserleitung durch einen omnipräsenten Erzähler‹, der an der von vornherein gefährdeten Beziehung zwischen Reinhardt und Elisabeth keinen Zweifel läßt. Schon der ›Weg in die Erdbeeren‹ ist negativ konnotiert: Es ist durchweg von ›bösen Zeichen‹, von einer ›mühsamen‹ Wanderung, von ›schroffen Felskanten‹ die Rede (SW 1, S. 1026) – kein ›romantisches‹ Waldidyll entsteht auf diese Weise, sondern ein als solcher durchaus bedrohlicher und bedrohter Naturraum. Reinhardts befremdliches Verhalten gegenüber Elisabeth während seiner Universitätszeit wird in dieser Fassung psychologisch motiviert und mit dem Hinweis auf Reinhardts ›studentisch entfesselten‹ Charakter gleichsam entschuldigt: Es entfaltet sich der ganze »Ungestüm seiner Natur«; die Bilder und Personen der Vergangenheit treten zurück; Reinhardt denkt kaum mehr an diese; »Irrtum und Leidenschaft begannen ihr Teil von seiner Jugend zu fordern« (SW 1, S. 1027).²² Ebenso dient die ausführliche Beschreibung von Reinhardts Weg durch die weihnachtliche Stadt der Motivation von Verhaltensmustern. Auf seinem Gang durch die Straßen beschreitet Reinhardt demnach einen Weg von der studentischen Entfremdung hin zu sich selbst, der zugleich die Unerreichbarkeit dieses ›Selbst‹ thematisiert. Weihnachten, Heimat, Elisabeth – das sind längst verlorene Sehnsuchtsorte, die einerseits als Erinnerungen, andererseits als schmerzliche Verlusterfahrungen und damit allein als ›Abwesende‹ präsent bleiben (SW 1, S. 1031f.). In diesem Sinne läßt sich die spezifische Medialität der Literatur des poetischen Realismus gerade an der »Gedächtnisform der Aufzeichnung« festmachen, an einer Form also, die »Ereignis und Aufzeichnung temporal trennt« und die sich dadurch sowohl vom zeitgleichen Konkurrenzmedium Photographie als auch von den ›photographischen Verfahren‹ des nachfolgenden Naturalismus unterscheidet.²³

Besonders auffällig ist hier das ausführliche epische Zwischenstück, das in der ersten Fassung Binnen- und Rahmenhandlung abschließend miteinander verbindet und dieser Fassung dadurch eine versöhnliche Wendung gibt (SW 1, S. 1036-1038): Der Lauf der Zeit entschärft die Gedanken und Gefühle, Reinhardt heiratet,²⁴ alles geht seinen wohlgeordneten Gang, von

²² Es ist eben diese Passage, die zudem eine ausführlichere Darstellung der Ratskellerszene enthält, zu der Tycho Mommsen bemerkte: »Alltäglich ohne Reiz« (SW 1, S. 1030).

²³ Gerhard Plumpe, Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium, in: Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte u. Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 70-86; S. 84.

²⁴ Tycho Mommsen dazu: »Da haben wir des Pudels Kern, eitel Prosa!«; sowie Erich Schmidt, der die erste Fassung erst dreißig Jahre später liest: »Reinhard verheiratet! Ich traute meinen Augen kaum« (SW 1, S. 1038).

Erich hört Reinhardt wenig (er hört nur, daß die Ehe von Erich und Elisabeth kinderlos bleibt), Reinhardt selbst hat einen Sohn, der früh stirbt, und 30 Jahre später stirbt auch Reinhardts Frau, der alte Witwer zieht in eine nördliche Stadt. Und erst jetzt – auf diese Weise gelingt der ersten Fassung die Überleitung zum Erzählrahmen – erinnert sich Reinhardt wieder an seine Jugendzeit und an Elisabeth: Die Erzählung einer Erinnerung kann beginnen (SW 1, S. 1038).

Die auf ›Verzehr‹ angelegte Produktion periodisch erscheinender Organe legt eine solche auktorial durchorganisierte, klar motivierte Gestaltung insofern nahe, als sie eine Lektürehaltung bedient, die Innovation und Abwechslung erwartet und damit eine gewisse schnelle Oberflächlichkeit der Aufmerksamkeit verbindet. Zwar wurden etwa die Familienblätter (zu deren bestverdienenden Autoren Storm neben Keller gehörte) in den Familien aufbewahrt, eine Relektüre war also möglich.²⁵ Jedoch trifft dies in den 1850er Jahren für jenes später so beliebte Genre noch nicht zu – und ebenso wenig für ›Volksbücher‹ mit jährlich wechselnden Kalendarien.²⁶ Es ist also festzuhalten: Dem Kontakt zwischen Autor, Werk und Leser fehlt hier jene Aufmerksamkeitsform, die eine intimisierte literarische Kommunikation auszeichnet.²⁷ Es fehlt hier also jenes dauerhafte Interesse an ein und demselben Objekt, das gleichsam in seinen Tiefenstrukturen bzw. Details bemerkenswert erscheint. Die spezifische Komplexität dieser Beobachtungshaltung besteht darin, daß sie sich auf Dauer stellt, indem sie immer Neues in Demselben entdeckt, mithin nicht immer Neues in Anderem suchen muß.

²⁵ »[I]ch kann mir höchstens aus alten Gartenlauben vorlesen lassen« – so in seinem letzten Brief an Heinrich Schleiden der bereits schwer erkrankte Storm, 11. Mai 1888 (Theodor Storm – Heinrich Schleiden. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Peter Goldammer, Berlin 1995, S. 76f.). Vgl. Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels (wie Anm. 11), S. 291: In der »typischen gutbürgerlichen Hausbibliothek« der Gründerzeit finden sich ein »Konversationslexikon, einige fachwissenschaftliche Schriften, unberührte Goethe- und Schillerausgaben, ein paar illustrierte Prachtwerke und gebundene Jahrgänge von Familienblättern«.

²⁶ Vgl. Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels (wie Anm. 11), S. 256. Die Büchernachlässe Tübinger (Klein-)Bürger um 1850 umfassen hauptsächlich die Bibel sowie Erbauungsbücher, an belletristischer Literatur hingegen höchstens Gellerts Fabeln, Schillers Gedichte oder Knigges *Umgang mit Menschen*: »[M]an besaß nur intensiv und lebenslang genutzte Bücher, was man dagegen extensiv las, lieh man aus oder warf es (wie die Zeitung) anschließend weg«.

²⁷ Zu den Aufmerksamkeitsformen, die sich mit einer Intimisierung des Beobachtungsverhaltens verbinden, vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1995, z. B. S. 14f.

Die periodisch erscheinende Literatur setzt auch auf längerfristigen Kontakt, aber sie muß diesen Kontakt durch wechselnde Reize immer neu stimulieren. Aus dieser Perspektive liegt daher die Frage nahe, inwieweit sich die Erzählung über vergleichbare Beobachtungshaltungen gewissermaßen in die Welt der Leser transzendiert: Welche Beziehungen zwischen der Liebeshandlung in der Binnenerzählung, der erinnernden, auf Dauer gestellten Aufmerksamkeit der Rahmenerzählung und der Zuwendung der Leser, die Storms ›Realismus der Aussparung‹ provoziert, stellen die in die Komposition des Ganzen eingelassenen Forderungen an ein Interesse her, das kontinuierlichen Kontakt ohne Abwechslung aufrecht erhält?

Für die Buchfassung von *Immensee* ist jedenfalls charakteristisch, daß sie die Zusammenhänge ausdünn²⁸. Meine erste Antwort lautet daher: Weil sie auf einen zeitintensiven Kontakt setzt, auf eine immer neue Lektüre desselben Werks, das Raum für die Entfaltung des Interpretations- und Einfühlungsvermögens sowie der Selbstreflexionskompetenz des Lesers bietet, stiftet sie einen undurchdringlichen, diffusen und daher um so unhintergehbaren Zusammenhang. Das Interpretations- und Einfühlungsvermögen des Lesers kann sich dadurch überhaupt erst entfalten, und zwar in der wiederholten Lektüre.

Und meine zweite Antwort lautet: Diese Lesehaltungen spiegeln sich in den dauerhaften Beobachtungsleistungen innerhalb der Erzählung. So, wie der alte Reinhardt der Rahmenerzählung den Blick von den großformatigen »Gemälde[n] an der Wand« auf das kleine Porträt Elisabeths richtet und sich ins Unscheinbare versenkt (SW 1, S. 296), so wird die Novelle im handlichen Format des portablen Buchs, das man stets mit sich führen kann und sollte, zu einem der größten Verkaufs- und Rezeptionserfolge Storms überhaupt.²⁹ Und so, wie sich Reinhardt am Ende seines Lebens in das Bild seiner jugendlichen Liebe versenkt, so soll sich der Leser sein Leben lang in die Bilder von Reinhardts jugendlicher Liebe versenken.

²⁸ Daß es allgemein nicht ungewöhnlich war, Zugeständnisse an die Lektüererwartungen in Familienblatt-Kontexten bei der Überarbeitung für Separatausgaben wieder zurückzunehmen, zeigt Eva D. Becker (»Zeitungen sind doch das Beste«. Bürgerliche Realisten und der Vorabdruck ihrer Werke in der periodischen Presse, in: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien, in Zus.arb. mit Käte Hamburger hrsg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart 1969, S. 382-408).

²⁹ »Seine Erzählungen, von denen ›Immensee‹ (Berl. 1852; 15. Aufl. 1871) wol die bekannteste ist, sind lyrische Stimmungsbilder« (Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, 11. Aufl., Supplementband 1872; zit. nach Peter Goldammer, Miniaturmaler oder realistischer Novellist. Theodor Storm in deutschen Konversationslexika, in: Storm-Blätter aus Heiligenstadt [2000], S. 4-11; S. 5).

Denn daß es sich im Sinne Storms um ›Bilder‹ handelt,³⁰ das macht die Konstruktion der zweiten Fassung von 1851 deutlich, eben jener Buchfassung, die den bis heute maßgeblichen Text der Novelle *Immensee* präsentiert. Diese Fassung ist nicht etwa »strenger durchkomponiert«,³¹ im Gegenteil: Ein ›verdichteter‹ Spannungsbogen fehlt.³² An die Stelle von motivierenden Überleitungen ›treten‹ Lücken. Die einzelnen Kapitel werden jetzt erst mit Zwischenüberschriften versehen – und dadurch zu gleichsam monolithischen Einheiten. Wie bereits erwähnt: Storm setzt auf Figuren der Aussparung, der Andeutung, des beredten Schweigens – und zwar *gegen* ein probates Verfahren der Zeitschriftenpublikation von Novellen, das den Leser (mit Schiller gesagt) gleichsam ›am Zügel führt‹³³ und das Konsequenzen für die Gattungsgeschichte der Novelle hat, wie Reinhart Meyer exemplarisch zeigen konnte.³⁴ Wenn Storm daher das Schweigen zudem zum Thema der Novelle und zu deren zentralem dramaturgischen Moment macht, dann zeigt auch dies seinen Ort in der Gattungsgeschichte der Novelle als Mediengeschichte an. Darin eben besteht die metapoetische Funktion bestimmter Textpassagen: Reinhardt erklärt sich Elisabeth im entscheidenden Moment gerade nicht („desto mehr war es ihm, er habe ihr [...] etwas Notwendiges mitzuteilen, [...] und doch konnte er sich des erlösenden Wortes nicht bewußt werden«; SW 1, S. 312); auch meldet er sich nach dem Abschied beinahe zwei Jahre nicht mehr.

Mit anderen Worten: In den Veränderungen des Textes reflektiert Storm die Möglichkeiten der Novellistik, die sich auch in ihrer Faktur von der periodischen Publikationsform ablöst. Insofern nimmt er einen konzeptionellen Medienwechsel vor bzw. übt sich in Mediengerechtigkeit: Im Unterschied zur unterbrochenen Publikation in einem Periodikum, auf deren Aufmerksamkeitsformen Novellen traditionell oftmals auch außerhalb der Zeitschriftenkultur bezogen bleiben und deren Gestaltungsverfahren Storm in der *Volksbuch*-Fassung von *Immensee* beibehält, kann die Buchfassung auf dergleichen Verbindungsstücke getrost verzichten: Der Leser

³⁰ Storm an Friedrich Eggers, 13. März 1853: »ad vocem *Bild*: darunter verstehe ich nicht die sogenannte *bilderreiche* Sprache [...]; sondern ich verstehe, wenn ich die Wirksamkeit der Phantasie in der Poesie als Bild bezeichne, darunter ein ›*in Szene Setzen des Gedankens*‹« (Theodor Storm, Briefe, Bd. 1, hrsg. v. Peter Goldammer, 2., durchges. Aufl., Berlin 1984, S. 177f.).

³¹ So Eversberg (Storm-Eversberg, S. 82).

³² Entgegen Dieter Lohmeier, der davon ausgeht, die »poetischen Auftritte« seien durch die Umarbeitung »noch mehr verdichte[t]« worden (SW 1, S. 1020).

³³ Friedrich Schiller, Erinnerung an das Publikum, in: ders., Werke. Nationalausgabe, Bd. 4, Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler, Weimar 1983, S. 270-272; S. 272.

³⁴ Vgl. Anm. 21.

wird durch das Kapitelende ja eben nicht am Weiterlesen gehindert; er muß – in späteren Ausgaben noch unterstützt durch Illustrationen, die nach Storms Wunsch eine ›lückenlose‹ Bilderreihe bieten (vgl. dazu 3.) – die Verknüpfungen selbst leisten. Eine auktoriale Führung des Lesers unterbleibt dabei soweit als möglich – zumindest in Hinsicht auf die Kapitelbindung. Atmosphärisch und auf symbolischer Ebene leitet der Text den Leser bzw. dessen Deutungskompetenz durchaus an.³⁵

Die besondere Herausforderung an den Leser der Buchausgabe von 1851 also besteht darin, selbst jene ›Vollständigkeit‹ herzustellen, die der Text verweigert. Über seine Novellistik allgemein schreibt Storm am 12. März 1882 an Eduard Alberti: »Sie hat sich aus der Lyrik entwickelt und lieferte zuerst nur einzelne ›Stimmungsbilder‹ [...]; andeutungsweise eingewebte Verbindungsglieder gaben dem Leser die Möglichkeit, sich ein geschlossenes Ganzes [...] vorzustellen« (SW 1, S. 1004f.). – Die Lücken des Textes sind offensichtlich: Warum heiratet Elisabeth Erich? Wie reagiert Reinhardt auf den Brief der Mutter, der von der bevorstehenden Hochzeit Elisabeths berichtet? Gibt Reinhardts Lied auf Elisabeths Entscheidung eine plausible Antwort? Hat Reinhardt denn überhaupt die Autorität zu einer gültigen Deutung der Situation? Ist er nicht zu sehr selbst Partei? Als unparteiisch ist nur das über weite Strecken ›neutrale‹ Erzählen zu bezeichnen,³⁶ das die Figuren gleichwohl nicht mit Flaubertscher Kälte, sondern mit ›gerechter‹ Aufmerksamkeit beobachtet, die Sympathien gleichmäßig auf Elisabeth, Reinhardt und Erich verteilt und keine Schuldzuweisungen vornimmt.

Auf derselben Linie liegt die Art und Weise, wie Storm am Beispiel des Verhältnisses von Reinhardt und Elisabeth die Inkommunikabilität der Gefühle gestaltet. Demnach ist Kommunikation nur über einen Gattungswechsel möglich: Reinhardt legt den (zumindest von Storm) selbst gefertigten ›Urton‹,³⁷ das sog. ›Volkslied‹ *Meine Mutter hat's gewollt* | *Den An-*

³⁵ An erster Stelle ist hier das Motiv der Wasserlilie zu nennen, vgl. dazu Lohmeier, SW 1, S. 1025.

³⁶ Den Beobachterstatus des (teilweise spekulierenden) Erzählens markiert der Texteingang: »An einem Spätherbstnachmittage ging ein alter wohlgekleideter Mann langsam die Straße hinab. Er *schien* von einem Spaziergange nach Hause *zurückzukehren*; denn seine Schnallenschuhe, die einer vorübergegangenen Mode angehörten, waren bestäubt. [...] Er *schien fast ein Fremder*; denn von den Vorübergehenden grüßten ihn nur Wenige« (SW 1, S. 295; Hervorhebungen C. S.).

³⁷ Vgl. Erich Schmidt, Erinnerungen an Theodor Storm (9. Februar – 4. März 1877), in: Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel, krit. Ausg., Bd 1, 1877-1880, hrsg. v. Karl Ernst Laage, Berlin 1972, S. 15-19; S. 17: »Immensee ›Meine Mutter hat's gewollt‹, hofft Volksliedton glücl. getroffen zu haben. So hieß es anfangs ›Was ich so süß empfinde, Das ist nun worden Sünde‹, 1. Zeile als unvolksmäß. geändert in ›Was sonst in Ehren stünde‹«. – Vgl.

dern ich nehmen sollt', vor, und zwar in durchaus strategischer Absicht. Er setzt das Lied bewußt ein, um Elisabeths Verhalten zu kommentieren – diese Funktion des Liedes stellt zumindest die Zeitschriftenfassung von 1849 heraus: »Er nahm ein anderes Blatt. ›Dies Lied‹, sagte er, ›habe ich im vorigen Herbste in der Gegend unserer Heimat gehört. Die Mädchen sangen es beim Flachsbrechen; die Melodie habe ich nicht behalten können, sie war mir völlig unbekannt« (SW 1, S. 1034). Die Buchfassung von 1851 hingegen spart diesen Konnex aus und legt dadurch beide Deutungen nahe: Das Lied mag aus Zufall auf den Tisch kommen oder durch eine Intrige Reinhardts – das bleibt offen. Elisabeth und Reinhardt entnehmen die Verse einem Konvolut, von dem Reinhardt sagt, er wisse selbst nicht, welche Texte es enthalte (SW 1, S. 320).

Dadurch gelingt, was Storm im Zusammenhang seiner Honorarforderungen für die zunächst unterbrochen publizierte Novelle *Im Schloß* expliziert: Es geht ihm weniger um die Erzeugung von Spannung als vielmehr darum, »einen wirklichen Lebensgehalt zum poetischen Ausdruck zu bringen«.³⁸ Das heißt: Die Figur der Aussparung ersetzt Explizitheit durch die Evokation von Stimmung. Der »poetische Ausdruck« bietet demnach keine photographische Vollständigkeit, sondern bildet, so Storm in Anlehnung an Gervinus, spezifische ›Situationen‹ ab, »einzelne Momente von poetischem Interesse, die sich auch im dürftigsten Alltagsleben finden«.³⁹ Auf diese Weise macht der Text prinzipiell unendliche Deutungsangebote.

2. REALISMUS UND MEDIENKONKURRENZ

Storms ›Realismus der Aussparung‹ antwortet damit auf eben jene Konkurrenzmedien zur Poesie resp. zum Buch, die in der zeitgenössischen Debatte eine große Rolle spielten: auf das wahrnehmungspolitisch wichtige Panorama, das die Beobachterposition im 19. Jahrhundert neu definiert und dessen parataktische Anlage Storm übernimmt; auf die Malerei, mit

Storm an Schmidt, September 1881, in: Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel, Bd. 2, (wie Anm. 13), S. 46-50; S. 47: »›Meine Mutter hat's gewollt‹ ist kein Volkslied, sondern von mir in diesem Ton gedichtet. (Sie meinen es vielleicht auch nur so) – Ich sehe das nun schon auf derselben Seite. Ich bin Ihnen dankbar, daß Sie die Varianten berücksichtigt haben«.

³⁸ Storm an Keil, 14. Dezember 1861 (in: SW 1, S. 1111).

³⁹ Storm an Brinkmann, 22. November 1850 (in: Theodor Storm – Hartmuth und Laura Brinkmann. Briefwechsel, wie Anm. 1, S. 26f., S. 27); bestätigt von Brinkmann in einem Brief an Storm, 19. März 1863: »Es ist überhaupt Dein Vorzug, daß Deinen Sachen fast immer ein realer Boden zu Grund liegt, ein frischer Griff ins wirkliche Leben. Was wir Alle erlebt haben, das finden wir in Deinen Novellen in poetischer Steigerung wieder« (S. 117-121; S. 117).

der der Text konkurriert; und auf die Photographie, die er überwinden möchte. Storms Prosa gesteht gewissermaßen umstandslos ein, Wirklichkeit nicht abbilden zu können, wie sie ist – in allen photographischen Details, die das menschliche Auge selbst überfordern. Das probate Mittel hierfür ist die Aussparung: Die Überarbeitungen der ersten Fassung und die Illustrierungen der zweiten Fassung sind in je eigener Weise – so meine These – medial polemisch motiviert. Gemäß den ›realistischen‹ Vorbehalten gegenüber der Photographie verhält sich die erste Fassung zur zweiten wie der Photorealismus zum poetischem Realismus – oder: wie die ›reizlose Alltäglichkeit‹ der *Volksbuch*-Fassung von 1849 (Tycho Mommsen) zur »verschleierte[n] Schönheit« (Theodor Fontane),⁴⁰ zur poetischen Vieldeutigkeit der *Immensee*-Buchfassung von 1851.

Um so bemerkenswerter ist es, daß sich dennoch die Faszination für die Photographie zeigt: Die zeitgenössische Literatur ebenso wie *Immensee* imitieren den ›Zeichenstift der Natur‹⁴¹ auf mindestens zweierlei Weise: Zum einen durch detailrealistische Beschreibungsgenauigkeit;⁴² zum anderen durch die parataktisch-panoramatische Organisation des Textaufbaus, der unverbundene Einheiten erzeugt. Sowohl auf die eine (motivische) als auch auf die andere (strukturelle) Weise ergibt sich daraus jene spezifische Atmosphäre, die Roland Barthes als *effet de réel* bezeichnet hat, als eine ästhetische Funktion, die Wirklichkeitsnähe, Lebendigkeit, Referenz illudiert.⁴³

⁴⁰ SW 1, S. 1030, S. 1020.

⁴¹ Formulierung nach William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature*, London 1844-1846 (Facsimile ed., New York 1989).

⁴² Bei Storm etwa die Wegbeschreibungen: zu Beginn der Weg des Alten über Hausflur, Pesel, Treppe in die oberen Zimmer (SW 1, S. 295); auf *Immensee* der Weg über den Platz an den Wirtschaftsgebäuden vorbei bis zum Haus (SW 1, S. 316f.). – Ein auffälliges Beispiel für dieses Verfahren ist etwa auch das detailgenaue, gleichsam photographische (und für den Handlungsfortgang zugleich dysfunktionale) Erzählen in der ›Sommernovelle‹ *Im Sonnenschein* (»bis seine Augen an dem Schatten einer Geißblatranke haften blieben, an deren Ende er die feinen Röhren der Blüte deutlich zu erkennen vermochte. Bald im längeren Betrachten bemerkte er daran den Schatten eines Lebendigen« (SW 1, S. 352). – Heyse spricht in diesem Zusammenhang von Storms »Sonnenmicroscop« (»Es ist mir zuweilen vorgekommen, als zeigten Sie das allerliebste Leben unter der Lupe«, 26. November 1854; in: Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel, wie Anm. 2, S. 21f.; S. 21).

⁴³ Nach Roland Barthes erzeugen die sog. ›überflüssigen Details‹ diese Illusion (Roland Barthes, *The reality effect*, in: *French Literary Theory Today*, ed. Tzvetan Todorov, trans. R. Carter, New York 1982, S. 11-17). Barthes bezieht sich dabei u. a. auf eine Passage aus Gustave Flauberts *Ein schlichtes Herz*: »Ein enger Flur trennte die Küche von dem Saal (...). Acht Mahagonistühle reihten sich an der weißgestrichenen Tüfelung entlang. Ein altes Klavier trug, unterhalb eines Barometers, einen pyramidenartigen Haufen von Schachteln und Kartons.« (Gustave Flaubert, *Drei Geschichten*, aus dem Franz. v. E. W. Fischer, Zürich 1979, S. 9).

Wenn etwa Theodor Fontane zu Beginn der 1850er Jahre davon spricht, realistische Kunst ziele nicht auf »das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten«,⁴⁴ dann klingen bereits die zentralen Elemente seiner Auseinandersetzung mit der prä-raffaelitischen Malerei an, die das Konzept des poetischen Realismus profilieren sollte. Auch hierbei geht es nämlich nicht um (wie Fontane sagt) »plumpen Realismus«. Vielmehr sei es die besondere Leistung des 1848 in London gegründeten Künstlerbunds, die Mittel der Aussparung meisterhaft zu beherrschen, die ein Bild »vieldeutig« und dadurch allererst interessant machen. John Everett Millais' *Autumn Leaves* etwa zeichnete gerade, so Fontane, »jene Unbestimmtheit« aus, »die immer da waltet, wo ein reiches inneres Leben sich in seiner Ganzheit vor uns erschließt und, statt einseitiger Befriedigung, eine vielfache und fruchtbare Anregung gibt«. ⁴⁵ Detailrealismus und Unbestimmtheit gehen hier eine enge Verbindung ein.

Zugleich ist bezeichnend, daß die zeitgenössischen Literaten (und Publizisten) auf dem Umweg über neuere Strömungen in der Malerei zu dezidierten Positionen dem neuen Medium Photographie gegenüber gelangen. Die prä-raffaelitischen Forderungen nach selektionsloser Aufmerksamkeit jedenfalls („Rejecting nothing, selecting nothing«), nach Detailgenauigkeit und Materialgerechtigkeit orientieren sich an den modernen Techniken der Photographie und der Mikroskopie („first-hand study«).⁴⁶ Die ersten Photographen hatten selbst zumeist über die Bildende Kunst zur neuen Technik gefunden. Je erfolgreicher sie sich auf dem Markt behaupteten – sie mußten, um sich die Rechte an ihren Produkten zu sichern, auf deren Kunstcharakter bestehen –, desto massiver grenzte sich die etablierte Kunst- und Kulturszene von diesem neuen Medium ab.⁴⁷ Die frühen Theoretiker des literarischen Realismus (wie etwa Julian Schmidt) verurteilten die Photographie.⁴⁸ August Kahlert behauptete schon 1846, die Photographie verhalte sich indifferent, sie bringe nicht die Eigentümlich-

⁴⁴ Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung, hrsg. v. Gerhard Plumpe, bibliograph. erg. Ausg., Stuttgart 1997, S. 145.

⁴⁵ Theodor Fontane, Die Präraffaeliten (1857), in: Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, hrsg. u. übers. v. Gisela Hönnighausen, Stuttgart 2000, S. 347-355; zit. S. 348, 352.

⁴⁶ Gisela Hönnighausen, Einführung, in: Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, hrsg. u. übers. v. G. H., Stuttgart 2000, S. 17-47.

⁴⁷ Die Topoi der zeitgenössischen Kritik an der Photographie versammelt: Plumpe, Tote Blicke (wie Anm. 23), S. 77f.; für meinen Argumentationszusammenhang ist insbesondere die Opposition »kalte« Gleichgültigkeit« der Photographie vs. »heiße« Liebe« der Literatur interessant. – Vgl. dazu auch Jochen Hörisch, Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet [2001], Frankfurt/M. 2004, S. 236-244.

⁴⁸ Theorie des bürgerlichen Realismus (wie Anm. 44), S. 121.

keit der Naturgestalt zur Erscheinung, sondern nur deren Oberfläche.⁴⁹ Zwischen Wichtigem und Unwichtigem könne sie nicht unterscheiden, so Julius Hermann von Kirchmann noch 1868.⁵⁰ Der Photographie wird demnach vor allem vorgeworfen, jenes Prinzip der ›Nachahmung‹ zu renovieren, das seit der Aufwertung des Künstlers zum Genie ästhetikgeschichtlich obsolet geworden war.

Worin besteht das Problem? Seitdem es technisch möglich geworden ist, den Augenblick festzuhalten, zeigt sich, daß die bisherige Weltbetrachtung sowie die daraus gezogenen Schlüsse fehlerhaft sind. Sie beruhen auf der defizitären Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen. Dagegen macht das photographische Bild Dinge sichtbar, die sonst übersehen werden, weil die Photographie die Natur in Form eines Positivabdrucks auf dem Papier wiedergibt. Jedes Detail (jeder Grashalm) wird so dokumentiert. Diese Art der ›Realität‹ kann Kunst (Literatur, Malerei) nie erreichen; sie verkürzt notwendig, vereinfacht, idealisiert – selbst wenn sie sich als ›realistisch‹ versteht und vom Idealismus explizit abgrenzt.

Die Literatur wird auf die Begrenztheit des menschlichen Blicks hingewiesen – und sie reagiert darauf mit der Profilierung und medialen Revision der je spezifischen literarischen Darstellungstechniken. Wie bereits gesagt: Weil der künstlerische oder literarische Realismus Wirklichkeit nicht so abbilden kann, wie sie ist, macht er daraus ein Programm: Er bildet Wirklichkeit so ab, wie sie sein sollte. (Oder umgekehrt, mit einem fiktiven Verteidiger des neuen Mediums Photographie gesagt: »Im Lichtbild erscheint der Mensch wie er ist, nicht wie wir ihn wünschen«).⁵¹ Diese Revision des Literarischen unter den Vorzeichen eines genuin ›poetischen Realismus‹ läßt sich gerade an Storms Ausbildung einer ›Poetik der Aussparung‹ beobachten, die die Veröffentlichungspolitik der *Immensee*-Novelle in Zeitschriften- und Buchfassung bestimmt.

In späteren Ausgaben der Novelle wird Storm dieses poetologische Konzept einer erneuten Revision unterziehen. Der Einsatz des (hier affirmativ gebrauchten) Konkurrenzmediums ›Bild‹ führt zur Modifikation des ästhetischen Programms. Kurz gesagt: Die Illustrationen zur Novelle vereinseitigen eben jene Passagen wieder, die die Buchfassung von 1851 ›per Aussparung‹ offen gelassen hatte. Storm macht sich damit die doppelte Funktion dieses zeitgenössisch beliebten Mediums⁵² zunutze, die der am-

⁴⁹ August Kahlert, *System der Ästhetik*, Leipzig 1846, S. 317.

⁵⁰ *Theorie des bürgerlichen Realismus* (wie Anm. 44), S. 76.

⁵¹ Ferdinand Stamm, *Das Daguerreotyp* (Erzählung, 1850); zit. nach Plumpe, *Tote Blicke* (wie Anm. 23), S. 77.

⁵² Annemarie Verwey, *Gedanken zur Entwicklung der Buchillustration*, in: dies., *Buchillustrationen. Eine Sammlung aus acht Jahrhunderten*, München 1989, S. 7-12. – Zugleich

bivalenten Bedeutung von lat. *illustrare* entspricht: die zum einen *erläuternde*, zum anderen *schmückende* Funktion der Bildbeigabe.⁵³

3. TECHNIKEN DER MEDIENPOLITIK

Zu Lebzeiten Storms wurden zwei illustrierte *Immensee*-Ausgaben veranstaltet: 1857 sowie 1887 – und der Autor selbst hat sich beiden Projekten mit großem Engagement gewidmet. Die Ausgabe von 1857 beruhte auf dem herausragenden Verkaufserfolg der Separatausgabe der Novelle von 1852. Sie enthält ein Frontispiz mit einer farbigen Lithographie von Wilhelm Riefstahl und insgesamt 12 Xylographien nach Zeichnungen des Berliner Malers Ludwig Pietsch – eine Technik, die sich vorzüglich zur Herstellung von Massenaufgaben eignete. Die Besonderheiten der kontrastarmen Bleistiftzeichnungen aber ließ sich auf diese Weise nicht wiedergeben: Deren weiche Übergänge und Schattierungen gingen durch den Medienwechsel von Papier auf Holz weitgehend verloren.⁵⁴ Die Holzgravur (teilweise ausgeführt durch Carl Eduard Kretschmar) erzeugte eine weitaus kontrastreichere Linienführung als ursprünglich in der Vorlage vorgesehen.

So angetan Storm von den Arbeiten Pietschs war, so unzufrieden zeigt er sich mit dem Ergebnis der xylographischen Ausführungen.⁵⁵ Seine (als Widmung an Pietsch geplanten) Verse »Aus diesen Bildern[!] steigt der Duft des Veilchens« könnten zwar noch von Novelle und Zeichnungen, nicht aber mehr »von den verhunzten Schnitten gelten«, schreibt er am 20. Dezember 1856 an den Kunsthistoriker Friedrich Eggers.⁵⁶ Programm

war der Buchhandel »auf das Bild im Buch als Kaufanreiz angewiesen, besonders während der periodisch auftretenden Absatzschwierigkeiten in den Jahren 1848 und 1889« (Marion Janzin, Joachim Güntner, *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte*, Neuausg., Hannover 1995, S. 327).

⁵³ Verweyen, *Gedanken zur Entwicklung der Buchillustration* (wie Anm. 52), S. 7.

⁵⁴ Zu den Illustrationstechniken und deren Funktionen resp. Wirkungen vgl. die aufschlußreichen Hinweise von Eversberg (Storm-Eversberg, S. 122-138). – Die technischen Einzelheiten der neuen Bilddruckverfahren erläutern Janzin, Güntner, *Das Buch vom Buch* (wie Anm. 52), S. 327-348; vgl. dazu auch Eva-Maria Hanebutt-Benz, *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 24, 1983, Sp. 581-1266, insbes. Sp. 755-766.

⁵⁵ *Blätter der Freundschaft*. Aus dem Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Ludwig Pietsch, mitget. v. Volquart Pauls, Heide i. Holst. 1939, S. 15, 18, 237.

⁵⁶ Theodor Storm, *Briefe*. Bd. 1 (wie Anm. 30), S. 311. – In Storms Gedicht-Ausgaben sind die Verse unter dem Titel *Immensee* aufgenommen worden; die erste Zeile lautet (abweichend von Storms Hinweis an Eggers): »Aus diesen Blättern steigt der Duft des Veilchens« (SW 1, S. 74).

ist die Evokation von ›Stimmung‹,⁵⁷ die synästhetische Erzeugung von Erinnerungsräumen. In Storms Brief heißt es weiter: »Dieses Veilchen [...] war von unscheinbarerer Farbe als das in den Gärten blühende tiefblaue Veilchen, hatte aber den starken aromatischen Duft der Heide« –⁵⁸ und die Holzschnitte, so Storm, unterlaufen dieses Programm.

Die entschiedene Kritik des Autors wirft einen bezeichnenden Blick auf die Funktion der Illustrationen für den Text: Schon in der Ausgabe von 1857 sollten die Illustrationen die Komplexität der Buchfassung von 1851 wieder zurücknehmen. Indem die Illustrationen die ›Bildhaftigkeit‹ der unverbunden gereihten, auf die Effekte der ›Ausparung‹ setzenden Kapitel ›bildlich‹ unterstützen und kommentieren, bleiben für die Interpretation der Novelle kaum mehr Deutungsspielräume. Oder positiv formuliert: Text und Autor sind auf die Deutungskompetenz der Leserschaft nicht länger angewiesen. Kurz gesagt: Die Illustrationen sollen erstens das Lektüreerlebnis intensivieren, zweitens das Textverständnis fördern und drittens die ›Liebe‹ zwischen Autor, Text und Leser auf Dauer stellen. Aus dieser Perspektive erklärt sich auch Storms Enttäuschung über die Wiedergabequalität der Stiche: Weil die kontrastreiche Schwarz-Weiß-Darstellung des Holzstichs die feinen Übergänge der Zeichnung nicht reproduziert, kann sich das sinnliche Potential der Vorlagen Pietschs nur ansatzweise entfalten.⁵⁹

Die Illustrationen haben Brückenfunktion; sie füllen eben jene ›Lücken‹ aus, die in den Überarbeitungen für die Buchfassung 1851 entstanden waren. ›Ausparung‹ kennzeichnet den Text auch jetzt noch; es fällt aber nicht länger in den Verantwortungsbereich des Lesers, mit diesen Ausparungen produktiv umzugehen: Die Illustrationen übernehmen die Aufgabe von ›Lesehilfen‹, die zugleich als eine Art ›Empfindungshilfe‹ dienen. Daß der

⁵⁷ Vgl. dazu den Forschungsüberblick in Storm-Eversberg, S. 91-94.

⁵⁸ Theodor Storm, Briefe, Bd. 1 (wie Anm. 30), S. 312.

⁵⁹ Die »idyllisch verniedlichenden Illustrationen« mögen dafür verantwortlich sein, daß Storm schon recht bald zu einem »Heimatchdichter und »Goldschnittpoeten« »verkleinert« wurde, wie Eversberg aus naheliegenden Gründen vermutet. Im Blick auf die Medien- und Publikationsstrategien des frühen Storm ist dessen (von Eversberg beklagte) »positive Reaktion auf die Zeichnungen Ludwig Pietschs« aber höchst aufschlußreich (Storm-Eversberg, S. 9). – Ausgehend von seinem Konzept einer ›Situationsnovelle‹ sollten die Illustrationen deren stimmungsvolle, symbolhaltige Elemente unterstützen (so Storm an Otto Speckter, 22. September 1860, in: Theodor Storm – Otto Speckter. Theodor Storm – Hans Speckter. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Walter Hettche, Berlin 1991, S. 31f.; bezogen auf *Ein grünes Blatt*). Die Zeichnungen sollen also nicht nur schmücken, sondern im Dienst des Textes zur Intensivierung des Lektüreerlebnisses beitragen; vor allem dürfen sie nicht vom Gehalt der Dichtung ablenken (Storm an Hans Speckter, 7. März 1874, in: ebd., S. 61f.).

Text durch Bildgaben gleichsam ›entschärft‹ wird, läßt sich auch an anderen Beispielen zeitgenössischer Illustrierung beobachten, etwa an Ludwig Bechsteins Volksmärchen, die durch Ludwig Richters betulich-biedere Szenarien modifiziert bzw. verharmlost wurden.⁶⁰ Indem die Illustrationen die Beziehung zwischen Reinhardt und Elisabeth vereindeutigen, wird das grundlegende Einverständnis zwischen Leser, Autor und Erzählung erhöht, ohne das Prinzip eines ›Realismus der Aussparung‹ zurückzunehmen. Vielmehr heben die Illustrationen das Szenische des Textes als Bild heraus und zeigen so, daß dieses grundlegende Einverständnis der sprachlichen Kommunikation entzogen ist und die Liebe verstetigt: Reinhardt findet nicht die richtigen Worte, aber er bleibt Elisabeth genau in dieser Form einer der Sprache entzogenen Zuneigung bis ins Greisenalter zugetan.

Wie sehr damit der Leser in die Rolle des Liebenden gerückt wird, sieht man an Storms Brief an Pietsch vom 15. Mai 1856. Dort schreibt er: »Ich meine nun aber, daß in der Bilderreihe entschieden eine Lücke ist, wenn der Moment fehlt, wo R[einhardt] aus dem Waldwege tritt und Immensee unter sich liegen sieht. Das müßte auf dem Titelblatt stehen.«⁶¹ Sowohl Riefstahls farbiges Frontispiz zur illustrierten Ausgabe von 1857 (Abb. 1) als auch deren Einband (Abb. 2) zeigt das von Storm avisierte Bild. Wenn der Leser das Buch in die Hand nimmt, tritt er mit Reinhardt aus dem Wald und erblickt Immensee. Mit anderen Worten: Reinhardts erwartungsvolles Wiedersehen mit der Geliebten korrespondiert der Erwartungshaltung des Lesers, der *Immensee* aufschlägt, und dies vielleicht zum wiederholten Mal.

Man kann dieses Programm an den beiden illustrierten Ausgaben nachvollziehen: Die Heliogravüren der sog. Prachtausgabe von *Immensee* (Leipzig 1887) verstärken die Anlagen des ›Gesamtwerks‹ zu einer Idylle der gleichermaßen lückenhaften wie ungebrochenen Beziehung. Die ersten Illustrationen von 1857, aufgrund der technischen Voraussetzungen sehr viel weniger differenziert, legen eine ›innige Beziehung‹ zwischen Reinhardt und Elisabeth nicht notwendig nahe (Abb. 3; beide sitzen in großer Distanz zueinander). Eine solche ›Innigkeit‹ insinuiert dagegen die

⁶⁰ Verweyen, Gedanken zur Entwicklung der Buchillustration (wie Anm. 52), S. 9. – Vgl. zu Richter auch Janzin, Güntner, Das Buch vom Buch (wie Anm. 52), S. 344 (»Noch das Dürftige und Armselige, Not und Beschränkung, erscheinen bei ihm friedlich durchseelt«); dazu allgemein außerdem Schneider, Sozialgeschichte des Lesens (wie Anm. 11), S. 207: »Die zahlreichen Illustrationen, die den Familienblättern ihr charakteristisches Erscheinungsbild verleihen, zeigen keine schockierenden oder provozierenden Szenen, sondern das Schöne und Vorbildhafte, oft in idyllisierendem, manchmal geradezu kindlich-verniedlichem Darstellungsstil«.

⁶¹ Storm an Pietsch, 15. Mai 1856, in: Blätter der Freundschaft (wie Anm. 55), S. 15f.; S. 15.



Abb. 1: Frontispiz von Wilhelm Riefstahl zu Theodor Storms »Immensee«
5. Aufl., Berlin: Duncker 1857; illustr. v. Ludwig Pietsch
(Staatsbibl. zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; Sign. 19 ZZ 8954)

zweite illustrierte Ausgabe von 1887 (Abb. 4; Reinhardt trägt Elisabeth über den Bach).

Storm fordert Szenen mit hohem Evokations- und Anschlußwert für ein breites Publikum. Seine (bereits zitierten) Widmungsverse »Aus diesen Blättern steigt der Duft des Veilchens« lassen sich nicht nur auf die Bildbeigaben beziehen; sie bezeichnen das erzählerische Programm selbst: die Evokation von ›Stimmung‹, die synästhetische Erzeugung von Erinnerungsräumen. Anders gesagt: Wenn in der Novelle gezeigt wird, wie in einem einzelnen Wort oder einem Bild die ganze Intensität einer lebenslangen Liebe verborgen ist und über das Schweigen hinweg trägt, dann ist genau dies ein Kommentar der Erzählung zu ihrer eigenen Medienpolitik, die auf die Dauer einer Beziehung zielt, die von Leerstellen, Brüchen und Abwesenheiten nicht gestört wird.

4. DIE »ATMOSPHERE« DER ROMANTIK

Wenn Storms *Immensee*-Novelle (wie eingangs erwähnt) »von dem Dufte und der Atmosphäre der Liebe erfüllt« sein soll, dann meint das zunächst folgendes: *Immensee* ist eine Erzählung über die Liebe unter den Bedingungen der Poesie, mithin: eine Erzählung über die Liebe unter den Bedingungen einer durchliteralisierten und alphabetisierten Gefühlskultur. Der Rahmen situiert das ganze Geschehen einerseits in einer lebensgeschichtlichen Spätzeitlichkeit: Die Szene spielt im Spätherbst und an einem Nachmittag; die Kleidung des alten Mannes, der wie ein »Fremder« in seiner Umgebung wirkt, folgt dem Code »einer vorübergegangenen Mode« (SW 1, S. 295); der Blick des Mannes tendiert zur Rückschau. Dieser lebensgeschichtlichen und wohl auch historischen Spätzeitlichkeit korrespondiert eine literaturgeschichtliche Spätzeitlichkeit. Storm staffiert die Szene mit den Requisiten des Romantischen aus, und zwar nicht einer wie auch immer gearteten authentischen Romantizität, sondern einer Romantik nach Maßgabe des 19. Jahrhunderts. Mit ebenso großem Recht könnte man also sagen, daß die Erzählung von der »Atmosphäre der Liebe« wie von der »Atmosphäre« der Romantik erfüllt ist. Der geheimnisvolle Alte gehört zum typisierten Reservoir der Romantik ebenso wie der ›sternbaldisierende‹ Drang, »nach Hause« zurückzukehren; vor allem aber folgt die Schwellenszene, die von der Rahmen- in die Binnenerzählung führt, den entsprechenden Vorgaben:

Wie er so saß, wurde es allmählich dunkler; endlich fiel ein Mondstrahl durch die Fensterscheiben auf die Gemälde an der Wand, und wie der

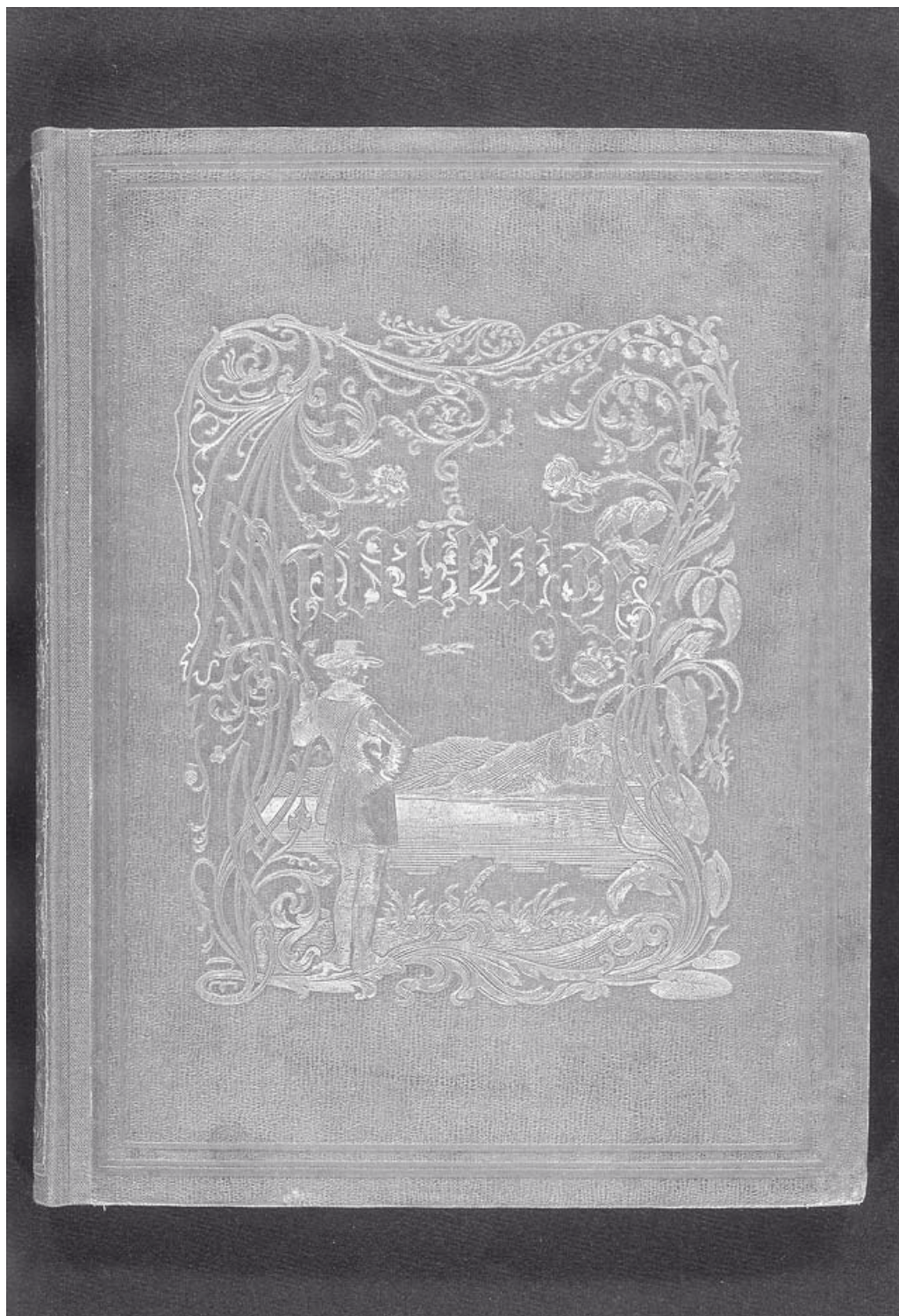


Abb. 2: Einband von Theodor Storms »Immensee«
5. Aufl., Berlin: Duncker 1857



Abb. 3: Illustration zu Theodor Storms »Immensee«:
Reinhardt und Elisabeth sitzen in großer Distanz zueinander
5. Aufl., Berlin: Duncker 1857

helle Streif langsam weiter rückte, folgten die Augen des Mannes unwillkürlich. Nun trat er über ein kleines Bild in schlichtem schwarzen Rahmen. »Elisabeth!« sagte der Alte leise; und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt; *er war in seiner Jugend.* (SW 1, S. 296)

Zum einen reflektiert die Blickdramaturgie dieser Szene die Medialität von Wahrnehmungs- und Imaginationskompetenzen, indem sie auf deren Vorgaben verweist. Beleuchtungseffekte, bildliche Assoziationsauslöser und sprachliche Selbststimulierung führen zu jener »von Liebe erfüllten« Erzählung, die Storm Brinkmann gegenüber behauptete. Zum anderen wird durch diese Reflexion auf die Bedingungen des Erzählens im Erzählen Romantik als »Medium« markiert, als Bezugsfeld für die aktuell realisierten Erzählelemente: Indem Storm seine Montageleistung deutlich markiert,



Abb. 4: Illustration zu Theodor Storms »Immensee«:
Reinhardt trägt Elisabeth über den Bach
Leipzig: Amelang 1887; mit 23 Heliogravüren
nach W. Hasemann u. Prof. Edmund Kanoldt
(Staatsbibl. zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; Sign. 19 ZZ 8953)

evoziert er das literaturgeschichtliche Reservoir (das ›Medium‹ im Sinne Luhmanns), aus dem er seine Auswahl (die ›Form‹ im Sinne Luhmanns) trifft,⁶² und damit den Weg, auf dem er von den Möglichkeiten der Poesie zu deren Aktualität gelangt. Die Überführung von Latenzen und Potenzen in die poetische Vergegenwärtigung ist also gleichermaßen der Inhalt des Erzählrahmens wie der Modus seines Vollzugs.

Zugleich ist auffällig, daß in eben dieser medial reflektierten und verbürgten Evokationskraft – bei aller Spätzeitlichkeit – eine offensichtlich unvergängliche Juvenilität aufbewahrt ist. Über den ›Alten‹ heißt es, in »seinen dunklen Augen« habe sich »die ganze verlorene Jugend gerettet« (SW 1, S. 295). Daß Storm die romantische Ästhetik des Zauberworts aufruft, der bekanntlich Eichendorff in *Wünschelrute* ihre gültige lyrische Form gegeben hat⁶³ und die die Lyrik im 19. Jahrhundert vielfach zu einer Gattung der konservierten Juvenilität macht,⁶⁴ ist daher nur konsequent. Dem entspricht, daß der Raum der Erinnerung, in den Storm seinen Protagonisten eintreten läßt, neben Mondstrahlen und Bildern vor allem eines enthält: Bücher. In der Eingangspassage heißt es:

Er stieg sie [die Treppe, C. S.] langsam hinauf, schloß oben eine Tür auf, und trat dann in ein mäßig großes Zimmer. Hier war es heimlich und still; die eine Wand war fast mit Repositorien und Bücherschränken bedeckt [...]. (SW 1, S. 295f.)

Dadurch evoziert der Text zum einen eine Szene der Spätzeitlichkeit, die das zeitgenössische Epigonenbewußtsein reflektiert, zum anderen eine Szene der durchliteralisierten Gefühls- und Erinnerungskultur: Durch das Zauberwort, das in Reinhardt aufsteigt, steht die Szene im Licht der romantischen Literatur. Die Poesie evoziert Stimmungen und führt dann zu einer lyrisierten Erzählung. Die Lyrik ist *das* Medium, das das eigene Leben als Poesie entbindet, als Lied, das (mit Eichendorff) in *allen* Dingen schläft. Auf diese Weise demonstriert die Erzählung die Macht der Poesie als ein das ganze Leben durchdringendes Kommunikationsmedium: Weil

⁶² Vgl. dazu Gerhard Plumpe, Niels Werber, Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft, in: Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven, hrsg. v. Siegfried J. Schmidt, Opladen 1993, S. 9-43; S. 25f., S. 36.

⁶³ »Schläft ein Lied in allen Dingen, | Die da träumen fort und fort, | Und die Welt hebt an zu singen, | Triffst du nur das Zauberwort« (Joseph von Eichendorff, *Wünschelrute*, in: ders., Gedichte, hrsg. v. Peter Horst Neumann, Stuttgart 1997, S. 32).

⁶⁴ Steffen Martus, Zwischen Dichtung und Wahrheit. Zur Werkfunktion von Lyrik im 19. Jahrhundert, in: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur, hrsg. v. S. M., Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern u. a. 2005, S. 61-92, insbes. S. 80-91.

die Lieder in der Erzählung stets mehr als die Handelnden wissen, wird die Poesie zu einer umfassenden und allwissenden Deutungsmacht. Das Leben selbst erscheint so als ein lyrischer stimmungsvoller Zusammenhang.

Allerdings: Reinhardt repräsentiert den Typus des Künstlers, der in Konflikt mit seiner Umgebung gerät.⁶⁵ Aufgrund seiner defizitären poetischen Produktionskraft findet Reinhardt in der Binnenerzählung das erlösende Zauberwort eben gerade nicht (SW 1, S. 312). Ist Reinhardt also weniger ein Autor als vielmehr ein sich selbst mißverstehender Leser? Deutet seine Blickführung auf den von Storm für das Verständnis der Novelle vorgegebenen ›Gesichtspunkt‹ hin?

Am Beispiel Reinhardts werden gleich in der ersten Szene der Binnenerzählung die Bedingungen literarischer Produktion im 19. Jahrhundert reflektiert: auf der einen Seite die Forderung nach Innovation; auf der anderen Seite die Forderung nach einer zur Empathie fähigen Leserschaft, die auf realistischen Gehalt abonniert ist. Als Reinhardt das Märchen von den »drei Spinnfrauen« erzählen will, bremst ihn Elisabeth augenblicklich und erklärt: »Du mußt auch nicht immer dasselbe erzählen«. Reinhardt läßt infolgedessen »die Geschichte von den drei Spinnfrauen stecken« und erzählt »die Geschichte von dem armen Mann, der in die Löwengrube geworfen war«. Weil Elisabeth die Erzählung als faktuale Geschichte behandelt, wird sie von Reinhardt über deren Fiktionalität aufgeklärt – »Es ist nur so eine Geschichte;« antwortete Reinhardt; »es gibt ja gar keine Engel« (SW 1, S. 297).

Diesen Bruch zwischen Autor- und Leserschaft gestaltet dann die Erdbeerenszene weiter aus, in der Elisabeth zwar keine Früchte im Wald entdeckt, dafür aber Reinhardt ein Gedicht: »Reinhardt hatte aber doch etwas gefunden; waren es keine Erdbeeren, so war es doch auch im Walde gewachsen« (SW 1, S. 303f.). Augenscheinlich illustriert Storm an dieser wie auch an anderen Stellen⁶⁶ seine Volksliedtheorie, die später die Gespräche auf Gut Immensee skizzieren. Allerdings unterscheiden sich Reinhardts Lieder von den Volksliedern eklatant darin, daß sie ihr Zielpublikum nicht

⁶⁵ Storm setzt damit eine Linie fort, die im 18. Jahrhundert bei Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* beginnt und über bei Wackenroders und Tiecks *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* zu prominenten Erzählungen des 19. Jahrhunderts führt. Zu denken ist dabei an Grillparzers *Der arme Spielmann* oder an Fouqués *Joseph und seine Geige*, an Honoré de Balzacs *Gambara* oder an A. de Villiers de l'Isle-Adams *Die Unbekannte*; Storm selbst greift das Thema etwa in *Ein stiller Musikant* wieder auf.

⁶⁶ »Er ging eine Zeitlang in seinem Zimmer auf und nieder; er sprach leise und dann halbverständlich zu sich selbst: Er wäre fast verirret | Und wußte nicht hinaus; | Da stand das Kind am Wege | Und winkte ihm nach Haus!« (SW 1, S. 308)

erreichen,⁶⁷ und dies selbst dann, wenn sich eine direkte Adressierungsmöglichkeit ergibt. Als Reinhardt Elisabeth seinen Gedichtband überreicht, der im portablen Format auf Intimität verweist, überfliegt diese nur die darin befindlichen Gedichttitel:

Elisabeth wandte ein Blatt nach dem andern um; sie schien nur die Überschriften zu lesen: ›Als sie vom Schulmeister gescholten war.‹ ›Als sie sich im Walde verirrt hatten.‹ ›Mit dem Ostermärchen.‹ ›Als sie mir zum erstenmal geschrieben hatte; in der Weise lauteten fast alle. Reinhardt blickte forschend zu ihr hin, und indem sie immer weiter blätterte, sah er, wie zuletzt auf ihrem klaren Antlitz ein zartes Rot hervorbrach und es allmählich ganz überzog. Er wollte ihre Augen sehen; aber Elisabeth sah nicht auf und legte das Buch am Ende schweigend vor ihm hin. (SW 1, S. 312)

Die Szene ist gerade für das Verhältnis von Autor und Leser aufschlußreich: Denn obwohl die Szene als Interaktion angelegt ist, gehen Signale von Distanzkommunikation in sie ein: Reinhardt gelingt es eben nicht, seiner Leserin in die Augen, also in den traditionell als ›Fenster der Seele‹ gefaßten Kommunikationskanal,⁶⁸ zu blicken. Und auch die körperlichen Zeichen, die auf Präsenzkommunikation schließen lassen, bleiben opak. Zwar läßt Elisabeths Erröten auf emotionale Affektion schließen, wie genau die inneren Zustände aber zu deuten sind, bleibt dem Leser genau so verborgen wie Reinhardt. Anders gesagt: Gerade diese Szene der Intimität deutet auf spezifische Formen von Inkommunikabilität hin. Sie zeigt die historisch spezifische Vertiefung von seelischen und emotionalen Innendimensionen auf, aus der sich die Frage nach den geeigneten Ausdrucksmedien für diese Innendimensionen ergibt, und dies um so mehr, als die Beobachter nicht allein im Blick auf fremde, sondern auch im Blick auf ihre eigenen Innenwelten auf unerklärliche Handlungsweisen treffen:

Als sie vor die Haustür traten, gab Reinhardt ihr den Arm; so ging er schweigend neben dem schlanken Mädchen her. Je näher sie ihrem Ziele kamen, desto mehr war es ihm, er habe ihr, ehe er auf so lange Abschied nehme, etwas Notwendiges mitzuteilen, etwas, wovon aller Wert

⁶⁷ Hierzu gehört auch Elisabeths Klage darüber, daß Reinhardt ihr nicht, wie versprochen, Märchen schicke (SW 1, S. 308). Allerdings schreibt er am Ende des Weihnachtskapitels dann immerhin Briefe (SW 1, S. 309).

⁶⁸ »Aus denen Augen ist die Art und Bewegung des Gemüths zu lesen, daher sie die Fenster der Seelen benennet werden« (Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Anderer Band: An-Az, Leipzig, Halle 1732, Sp. 2167f.; Art. »Auge«).

und alle Lieblichkeit seines künftigen Lebens abhängen, und doch konnte er sich des erlösenden Wortes nicht bewußt werden. Das ängstigte ihn; er ging immer langsamer. (SW 1, S. 312)

Es ist bezeichnend, daß Reinhardt sein »Geheimnis« durch Verlagerung in die Zeitperspektive zu entproblematisieren versucht – in zwei Jahren, so erklärt er, werde er das »Geheimnis« lüften (SW 1, S. 313). Erst die Nutzung von Zeit erlaubt den Aufbau höherer Formen von Komplexität, indem so die Probleme, die augenblicklich nicht zu lösen sind, nacheinander in Angriff genommen werden können. Ebenso bezeichnend ist, daß die Nutzung von Zeit das Risiko für die Kontinuität der Beziehung erhöht und daß die Möglichkeit einer Heirat zwischen Elisabeth und Reinhardt den Zeitraum nicht übersteht. Und bezeichnend ist schließlich auch, daß dies an der Verbundenheit der beiden nichts ändert: Bis ins Alter wird Reinhardt durch die autosuggestive Nennung des Namens seiner Geliebten in die eigene Jugend zurückkehren können.

Auf die Frage nach den Medien, die die opak gewordenen Innenwelten der Personen vermitteln, gibt Storm in *Immensee* zwei Antworten: Die gerade zitierte Szene endet damit, daß Elisabeth eine Pflanze (Reinhardts »Lieblingskraut«) in das Buch einlegt zum Tausch gegen den Blütenstengel, den Reinhardt seinerseits aus dem Buch gezogen und Elisabeth gegeben hatte (SW 1, S. 312).⁶⁹ Das Buch, das weniger zum Katalysator als zur Blockade für Intimkommunikation geworden war, wird zum Kassiber für eine andere, ebenso vermittelte wie natürliche Form der Beziehungsbildung und des Austauschs – die zudem auf die Schlingpflanze und deren (die Ambivalenz der Beziehung von Reinhardt und Elisabeth erfassende) Symbolik verweist.⁷⁰ Anders gesagt: Wie die Unvermittelbarkeit von Innenwelten und die den Maßgaben bürgerlicher Liebespolitik entsprechenden Blockaden zu um so festeren Bindungen führen, zu Bindungen, die gerade in ihrer Lockerheit und Disparität ein Höchstmaß an Dauer und Intimität erwirken, so scheinen sich auch aus der Störung der Nahkommunikation neue Formen einer naturalisierten Verbundenheit zu ergeben.

⁶⁹ Bei der späteren Begegnung auf Gut Immensee spielt die Reminiszenz an diese Situation eine wichtige Rolle: Auf einem gemeinsamen Spaziergang meint Reinhardt, die ganze Szene schon einmal erlebt zu haben; er spielt auf die Erdbeerensuche an; Elisabeth reagiert darauf unverständlich. Erst als Reinhardt Elisabeth an die getrocknete Erika in seinem Gedichtband erinnert, reagiert diese: »Sie nickte stumm; aber sie schlug die Augen nieder [...]. Als sie die Augen gegen ihn aufschlug, sah er, daß sie voll Tränen waren« (SW 1, S. 324).

⁷⁰ Die reine Schönheit der Lilie zieht Reinhardt an; er gelingt ihm aber nicht, die Pflanze zu erreichen (um diese etwa für Elisabeth zu pflücken). Zugleich kann er sich aus dem »Gestrück der Pflanzen« unter Wasser nur mit Mühe befreien (SW 1, S. 323).

In eine ähnliche Richtung deutet die zweite Antwort Storms auf die mediale Herausforderung von Inkommunikabilität. Sie setzt die Lyrik als Ausdrucksmedium von Innenwelten ein, die den Akteuren selbst unzugänglich bleiben. Reinhardt wechselt vom Metier des Autors zu demjenigen des Sammlers und Philologen, als den die Leser ihn in der Rahmen-erzählung bereits kennengelernt haben. Im »Immensee«-Kapitel heißt es über Reinhardt:

Er hatte seit Jahren, wo er deren habhaft werden konnte, die im Volke lebenden Reime und Lieder gesammelt, und ging nun daran, seinen Schatz zu ordnen und wo möglich mit neuen Aufzeichnungen aus der Umgegend zu vermehren. (SW 1, S. 318)

Lyrik dieser Art wird »nicht gemacht« – wie Reinhardts Lied nach der vergeblichen Erdbeer-Suche »wachsen« diese Gedicht den Menschen zu: »sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen« (SW 1, S. 320). So unbewußt, wie diese Lieder geschaffen werden, so unbewußt, wie sie sich verbreiten, so unbewußt sind auch ihre Ausdrucksdimensionen: »Unser eigenstes Tun und Leiden«, erklärt Reinhardt, »finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten.« Beim gemeinsamen Gesang des Liedes *Ich stand auf hohen Bergen* drückt Elisabeth ihre Leidenschaftlichkeit mit einer »etwas verdeckten Altstimme« aus, die sie mit der tiefen Stimmlage der Zigeunerin assoziiert, und Reinhardt führt die Katastrophe mit dem Lied *Meine Mutter hat's gewollt* herbei (SW 1, S. 320f.). Die Pointe liegt natürlich darin, daß das erste der zitierten Volkslieder aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* stammt, daß aber *Meine Mutter hat's gewollt* ein Gedicht aus der Feder Storms ist.⁷¹ Die Poesie wird zum Ausdrucksmedium jener Zustände, die dem Zugriff der Akteure entzogen sind. Und auch in diesem Fall entspricht die Vagheit und Vieldeutigkeit der lyrischen Selbst- und Fremdwahrnehmung einer Deutungsmacht, die eine zwingende Gewalt über die Akteure entfaltet. Sie führt zu jener nächtlichen Umtriebigkeit Reinhardts und Elisabeths, an deren Ende der endgültige Abschied steht (SW 1, S. 327), und sie bewahrt die innige Verbundenheit Reinhardts und Elisabeths über diesen Abschied hinaus.

Aus dieser Perspektive wird deutlich, wie der »Duft« und die »Atmosphäre der Liebe« die *Immensee*-Novelle nicht allein inhaltlich »erfüllt«, sondern wie Storm auf Liebe als Darstellungsverfahren abzielt. Sie ist

⁷¹ Vgl. Anm. 37.

nicht allein der Gegenstand, sondern sie ist das, was die ebenso beziehungslosen wie beziehungsreichen Referenzen der Erzählung bestimmt. Zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen zufolge haben die Leser diese Dimension in der Erzählung tatsächlich (wieder) gefunden; sie sind in die »Atmosphäre der Liebe« und damit in den emotionalen Bann, den der Autor gestiftet hat, geraten. Die Leser, insbesondere »die Damen«, »schwärmen« für *Immenssee*, wie es in Spielhagens Reiseberichten heißt.⁷² Darüber hinaus rufen die »verschleierte Schönheit«, die Fontane fand, und die »ungeschminkte Schönheit«, die Mörike bemerkte, längerfristige, für den zeitgenössischen Leser seit ›um 1800‹ normative ästhetische Konzepte auf.⁷³ Vermittels derer wird die Erzählung zu einer Person, zu der die Leser eine ebenso lockere wie intime und dauerhafte Bindung aufzubauen vermögen. Der Erfolg spricht für dieses literarische Liebeskonzept: Die Liebe und literarische Werke sind – nochmals mit Niklas Luhmann – symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien, die unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlicher machen,⁷⁴ und fast scheint es, als könne die Literatur die Bindungsform der Intimkommunikation dafür nutzen.

Storms Anstrengungen im Bereich der Ausgaben- und Textpolitik jedenfalls zielten – nicht nur zu Beginn seiner literarischen Karriere – genau darauf: über kalkulierte literarische Effekte dauerhafte Bindungen zu erzeugen. ›Liebe als literarisches Verfahren‹ hat, wie ich auszuführen versucht habe, eben auch mediengeschichtliche Implikationen. Bezogen auf Storms eingangs erwähntes politisches Engagement könnte man sagen: Jene Assoziationsform, die sich Storm im Politischen gewünscht hat, sollte schließlich in der literarischen Kommunikation umgesetzt werden, nämlich: die innige Verbundenheit der voneinander unabhängigen Individuen.

⁷² Darauf verweist Brinkmann in einem Brief an Storm vom 8. Dezember 1863, in: Theodor Storm – Hartmuth und Laura Brinkmann. Briefwechsel (wie Anm. 1), S. 128-130; S. 129f.

⁷³ Zur paradoxalen Doppelung des ›Schleiers‹ zwischen Hermetik und allegorischer Transparenz (für Leser des 19. Jahrhunderts prominent gestaltet u. a. in Schillers *Das verschleierte Bild zu Sais*) vgl. Schleier und Schwelle I-III, hrsg. v. Jan Assmann u. Aleida Assmann, München 1997-1999.

⁷⁴ Vgl. z. B. Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986, S. 620-672, S. 627f.

ROMANA WEIERSHAUSEN

BOULEVARDTHEATER UND STREITKULTUR

Akademikerinnenlustspiele um 1900

Die Unterhaltungskomödie ist ein Stiefkind der literaturwissenschaftlichen Forschung. Ästhetisch gering geschätzt, bedurfte es des programmatisch auf Alltagskultur gerichteten Impulses der 70er und frühen 80er Jahre, um ihr Beachtung zu verschaffen. Mit der kulturwissenschaftlichen Öffnung des Fachs kommt diesem Segment literarischer Produktion unter anderer Perspektive eine neue Bedeutung zu. Aufgrund seines öffentlichen Darstellungsmodus und seines Repräsentationscharakters ist das Theater ein Ort, an dem Kunst, kulturelle Prozesse und gesellschaftliche Diskurse besonders eng miteinander verbunden sind – ein Wechselverhältnis, das sich im Fall des dem Zeitgeist stärker verpflichteten populären Unterhaltungstheaters noch intensiviert. Dieses Faktum, das in der Literaturgeschichte seit Gottsched wiederholt zum Ausgangspunkt einer Aufwertung der Gattung in didaktischer Hinsicht wurde, steht dem in der Forschung dominanten Trivialitätsargument gegenüber. Eine Untersuchungshaltung, die sich ausschließlich auf die ästhetische Qualität richtet, verstellt den Blick auf die spezifischen Wirkungszusammenhänge, in denen das Lustspiel steht. Statt dessen sind es eher die symbolischen Austauschprozesse im gesellschaftlichen Kontext,¹ innerhalb derer das Unterhaltungstheater an Bedeutung gewinnt.

Das Akademikerinnenlustspiel der Jahrhundertwende ist ein Beispiel dafür. Reduziert man die Gattung auf die Reproduktion eines festen Repertoires an Klischees, geht der historische Blick dafür verloren, daß zur Entstehungszeit dieser Theaterstücke das Spiel der Stereotypen noch in Bewegung ist und daß sich darin das Aushandeln gesellschaftlicher Prozesse widerspiegelt: Um 1900 war die Zulassung von Frauen zum Hochschulstudium ein aktuelles und hochbrisantes Thema, das sich als solches auch

¹ Etwa im Sinne von Greenblatts »Zirkulation sozialer Energie« (Stephen Greenblatt, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, aus dem Amerik. v. Robin Cackett, Frankfurt/M. 1993, S. 9).

in der Literatur niederschlug.² Die Debatten dieser Zeit um Fortschritt und Wissenschaft, der Geschlechter- und Sexualitätsdiskurs und die Kontroversen um die Frauenemanzipation bündelten sich in den Diskussionen um das Frauenstudium. Im Vergleich zu älteren Komödientypen um Frauen und Gelehrsamkeit³ stellt das Akademikerinnenlustspiel aufgrund seines konkreten institutionengeschichtlichen Bezugs eine neue Variante dar. Gegenüber der allgemein konstatierten Konventionalität und strukturellen Simplizität der Gattung wird die exemplarische Untersuchung dreier zwischen 1889 und 1897 entstandener Lustspiele zeigen, daß die Funktionsweise damit nicht ausreichend charakterisiert ist. Die Stücke zeichnen sich vielmehr durch ein Wechselspiel zwischen der Affirmation herrschender Verhältnisse und subversiven Momenten aus, das ein Licht auf die Jahrhundertwende als literarhistorische Umbruchszeit wirft.

FRAUENEMANZIPATION ALS THEMA IM UNTERHALTUNGSTHEATER

Die »Emanzipierte« [...] [ist] doch eigentlich nur eine Erfindung unsrer verstaubten Witzblätter und Theaterschwänke«, läßt Rudolph Stratz seine Romanheldin Erna Bauernfeind in *Alt-Heidelberg du Feine* 1902 behaupten.⁴ Unabhängig von der inhaltlichen Aussage im Romankontext spielt

² Zur Aufnahme des Themas in der ernsten Literatur der Zeit: Romana Weiershausen, *Wissenschaft und Weiblichkeit. Die Studentin in der Literatur der Jahrhundertwende*, Göttingen 2004.

³ Vorgezeichnet in Molières Satire auf die *Précieuses* in *Les Femmes savantes* findet man die gelehrte Frau als Komödienfigur im deutschsprachigen Raum vor allem seit dem 18. Jahrhundert; ein bekanntes Beispiel ist Luise Gottscheds *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke Oder die doctormäßige Frau* (1736). Damit tritt ein neuer Typus neben den bislang ausschließlich männlichen in der langen Tradition der Gelehrtsatire: nicht zuletzt wohl ein Reflex auf die Entwicklungen während der Aufklärung, in deren Fahrwasser auch einzelne gelehrte Frauen wie Luise Gottsched selbst oder Dorothea Erxleben von sich reden machten. Die weibliche Gelehrte als Komödientypus unterscheidet sich maßgeblich vom männlichen: Verlacht wird hier die Frau, die sich selbst gelehrt wähnt, dabei aber von männlichen Einflüsterern abhängig bleibt und nur ihren Unverstand und ihre Eitelkeit offenbart, und die darüberhinaus ihre hausfräulichen Pflichten sträflich vernachlässigt. Vgl. dazu: Alexander Košenina, *Der gelehrte Narr. Gelehrtsatire seit der Aufklärung*, Göttingen 2003, S. 85-109. Im Zuge der ersten Frauenbewegung hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend die emanzipierte Frau in unterschiedlichen Varianten als Komödientypus Konjunktur. So entwerfen z.B. Michael Georg Conrad und Marie Ramlo (Pseud.: L. Willfried) in ihrem Lustspiel *Die Emanzipirten* (1888) und Ernst von Wolzogen in seinem satirischen Roman *Das dritte Geschlecht* (1899) ein ganzes Spektrum verschiedener Typen der »neuen Frau«.

⁴ Rudolph Stratz, *Alt-Heidelberg, du Feine... Roman einer Studentin*; hier zitiert nach der (unnummerierten) Aufl.: Stuttgart, Berlin 1920, S. 9.

die Figurenrede auf einen bezeichnenden Sachverhalt an: In der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem Thema Frauenemanzipation, speziell dem Frauenstudium, überwiegen humoristische Darstellungen. Diese Satire kommt mit und nach der 48er Revolution auf und richtet sich vornehmlich auf ›Blaustrümpfe‹. In seiner Überblicksstudie zur Gelehrten satire kann Alexander Košenina diesbezüglich konstatieren: »Es geht die Angst um vor der waffentragenden, pfeiferauchenden und im Wirtshaus verkehrenden Studentin.«⁵ Für die Literatur spiegelt sich dieses Phänomen in der Lustspielproduktion: »Am auffallendsten und ›aktuellsten‹ unter den literarischen Reaktionen auf emanzipatorische Bestrebungen sei, so Michaela Giesing,⁶ »die Welle der Akademikerinnenlustspiele, die, 1896/97 auf die Bühne kommend, die Bildungsvorstöße der Frauen auf ihre Weise kommentieren.«⁷ Die massive Produktion von Karikaturen über Studentinnen⁸ legt tatsächlich nahe, daß das Genre für die Theaterszene der Jahrhundertwende repräsentativ ist. Einige Titel konnten ermittelt werden,⁹ eine systematische Erfassung entsprechender Lustspiele und damit der quantitative Nachweis von Giesings These steht allerdings noch aus. Auch eine genauere Auswertung von Spielplänen wäre aus theatersoziologischer Sicht interessant. Von den hier behandelten Stücken sind Nürnberg,¹⁰ Det-

⁵ Košenina, Anm. 3, S. 101.

⁶ Michaela Giesing, *Ibsens Nora und die wahre Emanzipation der Frau: zum Frauenbild im wilhelminischen Theater*, Frankfurt/M., Bern, New York 1984, S. 216.

⁷ Eher wäre von den 1890er Jahren zu sprechen, das zeigen bereits die einzelnen Beispiele, die Giesing selbst nennt. Vgl. ebd., S. 451f., dort Anm. 95 u. 97.

⁸ Vgl. dazu: *Die Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschulen*, hrsg. u. komm. v. Michael Klant, Hannover 1984, S. 108-115.

⁹ Ausgangspunkte waren verschiedene Quellen: Giesing nennt einige Lustspieltitel in einer Anmerkung (Giesing, Anm. 6, S. 216 bzw. S. 451f., dort Anm. 95 u. 97), und für einzelne Stücke von weiblichen Autoren wird man bei Susanne Kord fündig (*Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992). Erschwert wird die Suche dadurch, daß häufig nur Bühnenmanuskripte existieren (als Fundgrube erweist sich das Archiv von Schloß Wahn, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln), gelegentlich auch (Teil)abdrucke in Zeitschriften. Hinweise auf diese Stücke erhält man durch Theaterspielpläne und Rezensionen in der lokalen Tagespresse. Folgende Stücke konnten recherchiert werden: Michael Georg Conrad, *L. Willfried [d.i. Marie Ramlo], Die Emanzipirten. Lustspiel in vier Akten*, Leipzig 1888; Max Dreyer, *In Behandlung. Komödie in drei Aufzügen*, 4. Aufl., Leipzig 1899; Maria Günther, *Die beiden Hausärzte. Lustspiel in 4 Aufzügen*, Bühnenmanuskript, Schwerin 1889; Rudolph Stratz, *Das neue Weib. Lustspiel in vier Akten*, Bühnenmanuskript, Berlin 1897; Oskar Walther, *Leo Stein, Fräulein Doktor*, Bühnenmanuskript, Berlin o.J. Bei Hermann Katsch' Schauspiel *Die Kollegin* (Berlin, Stuttgart 1901) handelt es sich nicht, wie bei Giesing angegeben, um eine Komödie, sondern um ein ernstes Stück mit tragischem Ausgang.

¹⁰ Uraufführung von *Fräulein Doktor* (Oskar Walther, Leo Stein) im Saisontheater am 21.5.1895.

mold¹¹ und Rostock¹² als Aufführungsorte bekannt, also regional durchaus wichtige Städte, die aber nicht alle auch Universitätsstädte waren. Aufgrund des Erfolgs, den nachweislich mindestens zwei der Autoren (Maria Günther und Max Dreyer) mit ihren Produktionen auf verschiedenen Bühnen Deutschlands hatten, ist auch für die aus ihrer Feder stammenden Akademikerinnenlustspiele eine weitere Verbreitung wahrscheinlich.

Wenngleich zu dieser Zeit noch sehr wenige Frauen studierten,¹³ erstaunt es nicht, daß man Studentinnen als Figuren im zeitgenössischen Unterhaltungstheater findet: Seit den 1880er Jahren entbrannte im Deutschen Reich in breiten Kreisen des Bürgertums eine Debatte um die Zulassung von Frauen zum Hochschulstudium. Das Lustspiel zeigt sich hier in seiner Funktion als Seismograph von Zeitströmungen.¹⁴ Obwohl es den »traditionellen Dichtungsregeln« eher entsprechen würde, wenn so »gewichtige politische Gegenstände« wie aktuelle gesellschaftspolitische Fragen in der Tragödie

¹¹ Darauf läßt ein im Archiv des Detmolder Landestheaters vorhandenes Theatermanuskript von *Fräulein Doktor*, versehen mit handschriftlichen Bearbeitungsvermerken, schließen.

¹² Uraufführung von *Die beiden Hausärzte* (Maria Günther) im Thaliatheater am 20.3. 1889.

¹³ Die erste deutschsprachige Universität, die Frauen nicht nur als sporadische Gasthörerinnen akzeptierte, sondern zur regulären Immatrikulation zuließ, war eine Schweizer Universität: Zürich 1867. Im Deutschen Reich öffneten sich die Universitäten erst um 1900: zwischen 1899 (Baden) und 1909 (Mecklenburg-Schwerin). Ein deutlicher Zuwachs an Studentinnen war mit der Zulassung von Frauen an den Hochschulen in Preußen, und damit Berlin, (1908) zu verzeichnen. Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund vgl. insbes.: Claudia Huerkamp, *Bildungsbürgerinnen. Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900-1945*, Göttingen 1996 (mit Blick auf den gesamten deutschsprachigen Raum, berücksichtigt auch die Entwicklung bis 1900); für den internationalen Vergleich: Ilse Costas, *Der Kampf um das Frauenstudium im internationalen Vergleich. Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften*, in: *Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? Zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland*, hrsg. v. Anne Schlüter, Pfaffenweiler 1992, S. 115-144; zur rechtlichen Situation: Kristine von Soden, *Zur Durchsetzung des Frauenstudiums im Wilhelminischen Deutschland*, in: *Frauen in der Geschichte des Rechts*, hrsg. v. Ute Gerhard, München 1997, S. 617-632.

¹⁴ Neben der Frauenemanzipation zählten Doppelmoral und Sittlichkeit (spez. der Bürger und das leichte Mädchen), Klassenunterschiede und Arbeiterkampf, die Schulerziehung, Darwinismus, der Bismarck-Staat (z.B. der Streit alter Revolutionäre mit dem Staat in Sudermanns *Sturmgeselle Sokrates*), das Militärwesen und die Rezeption geistiger Strömungen (z.B. die Nietzsche-Anhängerschaft in Otto Ernsts *Jugend von heute*) zu den Zeitthemen, derer sich das Boulevardtheater annahm. Vgl. dazu: Peter Haida, *Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim*, München 1973; Alain Michel, *Der Militärschwank des kaiserlichen Deutschland. Dramaturgische Struktur und politische Funktion einer trivialen Lustspielform*, Stuttgart 1982; Ulrich Profitlich (Hrsg.), *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*, Reinbek 1998; Helmut Schmiedt, *Bühnenschwänke*, Würzburg 2000.

und dem ernststen Schauspiel verhandelt würden, konstatiert Volker Klotz für das 19. Jahrhundert eine andere Praxis: »Bis auf wenige Ausnahmen [...] hat das ernste Theater es unterlassen, die zeitgenössischen politischen Umwälzungen aufzugreifen.«¹⁵ Demgegenüber sei festzustellen,

daß das komische Theater einspringt, wo das ernste ausfällt. [...] Was [...] neuartig eindringt in den vergrößerten Spielraum komischer Bühnenstücke, das sind [...] kollektive Haltungen und Fehlhaltungen [...]; klassenspezifische Ängste, Lüste und Verblendungen. [...] Unversehens öffnet sich so das Lachtheater [...] tiefgreifenden Erfahrungen von allgemeinem Belang. Mehr noch, es wird nachgerade zuständig dafür – ohne es so recht zu wollen und zu wissen oder gar öffentlich dazu beauftragt zu sein.¹⁶

Wie sieht es nun mit der Verarbeitung der aktuellen Themen aus? Innerhalb der – für die Komödie typischen – Ethematik ist mit der modernen Figur der Studentin zweierlei verbunden. Der dramatische Konflikt erscheint durch die Wahl einer Akademikerin als Hauptfigur bereits vorkonstruiert: Akademische Ausbildung und die traditionelle weibliche Rolle, die dem Geschlechterdiskurs der Zeit entsprechend kaum vereinbar scheinen, lassen sich in einer Komödienhandlung kontrastiv entfalten und gegeneinander ausspielen.

Giesing spricht von einer Kommentierung weiblicher Bildungsbestrebungen im Akademikerinnenlustspiel und zieht für die Bewertung ein einheitlich negatives Fazit: »Die patriarchalischen Normen« blieben »unangestastet«, »die Bildungs- und Berufsforderungen der Frauenbewegung« würden »nachhaltig« »desavouier[t]«. ¹⁷ Das Urteil betrifft dabei auch die Verbindung des Themas mit der Gattung des Lustspiels generell. Durch die Verarbeitung in wenig origineller Trivialliteratur, die vorgeprägten inhaltlichen und formalen Mustern verhaftet bleibe, verliere – so Giesings Diagnose – das Sujet seine Aktualität und Brisanz:

durch die Anreicherung konventioneller Lustspieltechniken mit aktuellen Stoffen entaktualisieren [die Akademikerinnenlustspiele] diese politischen, sozialen und ökonomischen ›Fragen‹ und wecken den Eindruck, als seien die vordergründig aufgegriffenen Tagesthemen so überholt wie die Techniken, in denen sie verbraten werden.¹⁸

¹⁵ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank*, München, Wien 1984, S. 14. Tatsächlich existieren gar nicht so wenige »Ausnahmen«, so zum Beispiel im naturalistischen Drama. Für die Beschreibung einer Tendenz bleibt die Darstellung von Klotz indes aussagekräftig.

¹⁶ Ebd., S. 15f.

¹⁷ Giesing, Anm. 6, S. 216.

¹⁸ Ebd.

Die Skepsis Giesings nimmt ihren Ausgang bei der allgemeinen Einschätzung der Gattung. Das Lustspiel in seiner Ausprägung als Unterhaltungstheater rangiert bei Haida unter der Bezeichnung »konventionelle Komödie«. Dabei betont Haida das Ausgangs-Kriterium: Der gattungsgeschichtlich traditionelle, glückliche Schluß weise die entsprechende Komödie als eine »konventionelle« aus, die sich nicht zuletzt auch dadurch definiere, daß sie »die beim Zuschauer vorhandene[n] Vorstellungen bestätigt«. ¹⁹ Die Erfüllung der Publikumserwartung stellt für einen möglichen kommerziellen Erfolg des Stücks einen erheblichen Faktor dar.

Auf der anderen Seite aber entstehen innerhalb des Lustspielrahmens auch besondere Spielräume. Der Glaube, sich in einer Sphäre außerhalb der Alltagsrealität zu befinden, so Stephen Greenblatt, »verschafft dem Theater einen ungewöhnlich großen Freiraum für seine Verhandlungen und Tauschgeschäfte mit den umliegenden Institutionen, Autoritäten, Diskursen und Praktiken.« ²⁰ Im Fall eines Stücks mit direktem Zeitbezug, wie er bei den Akademikerinnenlustspielen gegeben ist, kann eben ein solcher Freiraum durch den Rahmen des Unernstes geschaffen werden. Hinzu kommt, daß die »konventionelle« Lustspielhandlung, bevor sie in die Wiederherstellung der Ordnung einmündet, der vorangegangenen Überschreitungen, der Verwicklungen und »Unebenheiten« bedarf, aus denen sich »Vergnügen und [...] Spannung des Spiels« ²¹ ergeben können. Die Verflechtung von Ordnung und Subversion spiegelt sich hier bereits in den Gattungsvorgaben der Komödie wider. Das Studium der Heldin kann eine solche »Unebenheit« darstellen, die eben nicht nur Nebeneffekt ist, sondern zum Ausgangspunkt der Lustspielhandlung wird.

Der Bezug auf zeitgenössische gesellschaftspolitische Themen, den Haida als »effekthaschend und oberflächlich an den Aktualitäten der Zeit orientiert« bewertet, ²² birgt bei genauerem Hinsehen Sprengkraft hinsichtlich der eindimensionalen Erwartungen an die Gattung. Haida selbst weist darauf hin, daß der Zusammenhang zwischen Thema und stereotyper Lustspiellösung für das Zeitstück zum Problem werden kann:

Ein Teil der Stücke verarbeitet Zeitthemen wie die soziale Frage, Frauenemanzipation, Sozialismus, Erziehungs- und Eheprobleme der Moderne. Dagegen hält sich eine Gruppe traditionsgebundener Autoren mehr

¹⁹ Haida, Anm. 14, S. 125. Leisentritt argumentiert im Anschluß an Haida ganz analog, vgl. Gudrun Leisentritt, *Das eindimensionale Theater. Beitrag zur Soziologie des Boulevardtheaters*. München 1979, S. 26-29, sowie speziell zum happy end S. 123f.

²⁰ Greenblatt, Anm. 1, S. 30.

²¹ Ebd., S. 92.

²² Haida, Anm. 14, S. 151.

an allgemein menschliche, zeitenthobene Probleme [...]. Im Hinblick auf den Dramenschluß erweist sich diese thematische Scheidung darum als sinnvoll, weil für die beiden Gruppen unterschiedliche Schwierigkeitsgrade bei der Erzielung des glücklichen Endes auftreten. Die traditionsgebundenen Autoren haben damit keine Schwierigkeiten. [...] Anders bei den zeitgebundenen Stücken, bei denen die Probleme vom Zuschauer überprüfbar sind und Schwierigkeiten nicht einfach ignoriert werden können, es sei denn auf Kosten der ernsthaften künstlerischen Gestaltung.²³

Die Gattungserwartung einerseits und der sozialgeschichtliche Wandel andererseits bilden gerade für das scheinbar so »eindimensionale« Lustspiel einen spannungsreichen Hintergrund. Eine pauschale, am Maßstab ›ernsthafter‹ Literatur orientierte Abwertung, die sich allein auf ästhetische Qualität beruft, kann dem spezifischen Charakter der Gattung nicht gerecht werden.

MANNWEIB, VERBLENDETE, SITTENLOSE: STEREOTYPENBILDUNG IM DISKURS

Wie aber sah das Diskursfeld aus, innerhalb dessen die Akademikerinnenlustspiele entstanden?²⁴ Die Heftigkeit der Debatte um das Frauenstudium zeigt, wie sehr man die Frage nach Frauen in der Wissenschaft als Provokation empfand. Sie erklärt sich vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses, in dem die Rollenvorgabe für bürgerliche Frauen die der Ehefrau und Mutter war.

Uebermässige Gehirnthatigkeit macht das Weib nicht nur verkehrt, sondern auch krank. [...] Soll das Weib das sein, wozu die Natur es bestimmt hat, so darf es nicht mit dem Manne wetteifern. Die modernen Närrinnen sind schlechte Gebärerinnen und schlechte Mütter,

betont der Physiologieprofessor Paul Julius Möbius in seiner vielfach neu aufgelegten Schrift *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*.²⁵ Die Behauptung reklamiert ihre ›Wahrheit‹, indem die geistige Betätigung von Frauen mit einem Krankheitsdiskurs verknüpft wird. Insbesondere

²³ Ebd., S. 125f.

²⁴ Für den größeren Zusammenhang der folgenden verkürzenden Darstellung vgl. Weiershausen, Anm. 2, S. 36-59.

²⁵ Die Erstausgabe erschien 1900. Hier wird zitiert nach der 6. Aufl.: Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, 6. veränd. Aufl., Halle 1904, S. 23.

aber verweist sie auf eine Geschlechtsnatur der Frau, und die wird diskurstypisch in Opposition zum Mann definiert: »Je gesünder der Mensch ist, umso entschiedener ist er Mann oder Weib.«²⁶ Die jeweilige ›Geschlechtsnatur‹ wurde im Geschlechterdiskurs der Zeit auf die bekannten Dichotomisierungen zurückgeführt (Natur versus Kultur, Körper versus Geist). Stellvertretend sei der Anatomie- und Physiologieprofessor Theodor von Bischoff mit seiner Streitschrift *Das Studium und die Ausübung der Medicin durch Frauen* zitiert:²⁷ Der Mann »handelt nach Überzeugungen, das Weib nach Gefühlen; die Vernunft beherrscht bei jenem das Gefühl, bei diesem umgekehrt das Gefühl die Vernunft.« Im Gegensatz zum »männliche[n] Geist«, der in »das Wesen« der Dinge vordringe, berücksichtige der »weibliche Geist« »mehr das Äußere, den Schein«. Die Frau sei »wandelbar und inconsequent«, dafür mitleidsfähiger, »furchtsam, nachgiebig, sanft, zärtlich, gutmütig, geschwätzig, verschmitzt«, »schamhafter«, sie verkörpere das »erhaltende«, der Mann das »schaffende Prinzip der menschlichen Gesellschaft«. Bischoff schlußfolgert daraus »unwiderleglich«, »daß das weibliche Geschlecht für das Studium und die Pflege der Wissenschaften und insbesondere der Medizin nicht geeignet ist.«²⁸ Nicht nur das Fazit der geistigen Inferiorität der Frau hat seinen festen Platz im Diskurs der Zeit,²⁹ sondern ebenso Bischoffs Strategien der Darstellung: Wissenschaftlich erwiesen sei das Vorgetragene, als ›Beweise‹ werden Meßdaten (Schädelumfang, Hirngewicht u.Ä.) angeführt. Es ist kein Zufall, daß Mediziner, insbesondere Physiologen und Gynäkologen, zu den wichtigsten Protagonisten der Debatte gehörten. Sie waren nicht nur als Repräsentanten eines Berufsfeldes gefragt, das neben dem Höheren Lehramt zu den ersten zählte,³⁰ um das Frauen sich bewarben. Im Zuge der positivistischen Wende in den Wissenschaften war die Medizin zur Leitdisziplin in anthropologischen Fragen avanciert.³¹ Weitere zentrale Akteure

²⁶ Ebd., S. 53f.

²⁷ Theodor L. W. von Bischoff, *Das Studium und die Ausübung der Medicin durch Frauen*, München 1872, S. 19f.

²⁸ Ebd., S. 20.

²⁹ Vgl. z.B. Möbius, Anm. 25, oder Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *Das Weib als Verbrecherin und Prostituirte. Anthropologische Studien gegründet auf einer Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes*, Hamburg 1894.

³⁰ Die medizinische Fakultät war auch der erste akademische Bereich, in dem (seit der Mitte des 18. Jahrhunderts) jüdische Wissenschaftler aufgenommen wurden; vgl. Wilfried Barner, Christoph König, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Jüdische Intellektuelle und die Philologien in Deutschland: 1871-1933. Symposium (Marbach), 16.-19.6.1999*, Göttingen 2001, S. 9-21; hier S. 10.

³¹ Vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Frankfurt/M. 1991, S. IX.

und Akteurinnen waren Geisteswissenschaftler, etwa der Philosoph Otto Weininger mit seiner Dissertation *Geschlecht und Charakter* (1903), Schriftsteller und Schriftstellerinnen wie Laura Marholm und Lou Andreas-Salomé und Politiker (vereinzelt auch Politikerinnen, so die Sozialistin Clara Zetkin) sowie Vertreterinnen der Frauenbewegung (Wortführerinnen in der Frauenbildungsfrage waren insbesondere Luise Otto-Peters, Helene Lange, Käthe Schirmacher und Hedwig Dohm). In den populären Zeitschriften der Zeit – darin spiegelt sich die gesamtgesellschaftliche Bedeutung der Debatte – erschienen zahllose Artikel zum Thema Frauenbildung und Frauenstudium. Die Auswertung der publizistischen Beiträge fördert bestimmte wiederkehrende Argumentationsmuster zu Tage.³² In dem Maße, in dem die sich herauskristallisierenden Klischees jedoch miteinander konkurrieren, zeigt sich, wie sehr die Stereotypenbildung in dieser Zeit noch im Fluß ist. In den zeitgenössischen publizistischen Beiträgen zum Frauenstudium sind Konstruktionen zu finden, die sich aus unterschiedlichen Argumentationsfeldern herschreiben: (1) der Rekurs auf einen weiblichen Geschlechtscharakter, der von Emotionalität und Irrationalität bestimmt sei, aber durchaus auch von einer besonderen Opferfähigkeit, (2) die Beschwörung einer sexuellen Bedrohung (Modell *Femme fatale*), die von Frauen ausgeht, die nicht dem bürgerlichen Rollenmodell entsprechen, oder (3) die Rückführung des Rollenverstoßes auf eine physiologisch zu verortende Deformation, die nicht selten mit einer Polemik gegen weibliche Homosexualität verbunden wird. In Anwendung auf das Phänomen der Studentin entstehen dabei stereotype Vorstellungen, die miteinander kaum vereinbar sind: In diesem Diskurs taucht die opferfähige, mitleidige Ärztin³³ ebenso auf wie die Frau, die in der Berufswelt notwendigerweise

³² Die Sichtung wurde um eigene Recherchen in den Zeitschriften *Deutsche Rundschau*, *Freie Bühne / Neue Rundschau* und *Die Gartenlaube* ergänzt. Aufgebaut werden konnte ansonsten auf folgenden bereits vorliegenden Zeitschriftenauswertungen: Margrit Twellmann, *Die Deutsche Frauenbewegung im Spiegel repräsentativer Frauenzeitschriften. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843-1889*, 2 Bde, Meisenheim a. Glan 1972; Sabine Mahncke, *Frauen machen Geschichte: Der Kampf von Frauen um die Zulassung zum Studium der Medizin im Deutschen Reich 1870-1910*, Hamburg 1998; Michael Andreas Gemkow, *Ärztinnen und Studentinnen in der Münchener Medizinischen Wochenschrift (Aerztliches Intelligenzblatt) 1870-1914*, Münster 1991; Ulla Wischermann, *Frauenfrage und Presse: Frauenarbeit und Frauenbewegung in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts*, München u.a. 1983; Ingrid Otto, *Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften von 1865 bis 1915*, Hildesheim 1990; Jutta Röser, *Frauenzeitschriften und weiblicher Lebenszusammenhang: Themen, Konzepte und Leitbilder im sozialen Wandel*, Opladen 1992.

³³ Vgl. Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, aus d. Nachl. hrsg. v. Ernst Pfeiffer, neu durchges. Ausg. mit einem Nachw., Frankfurt/M., Leipzig 1974, S. 63.

versagen muß, da sie geschlechtsbedingt »amoralisch«³⁴ und »schwachsinnig«³⁵ sei. Sie erscheint als abstoßendes »konträrgeschlechtliches« »Mannweib«,³⁶ aber auch als von Krankheit bedrohte, physisch und psychisch schwache Frau, deren Schamgefühl von medizinischen Gegenständen verletzt wird.³⁷ Es wird das Bild der Studentin als Verführerin ihrer männlichen Studienkollegen – Inbegriff »sittliche[r] Fäulnis«³⁸ – entworfen und das der entarteten³⁹ Frau, die ihren »Hauptinstinct«⁴⁰ verfehlt. Die Leitbegriffe, auf die dabei immer wieder, aber in unterschiedlicher Weise zurückgegriffen wird, sind die der Natur der Frau und der Sittlichkeit.

Wie aber ging das zeitgenössische Unterhaltungstheater mit den Diskurs-elementen um? Der Blick auf drei als Beispiel ausgewählte Stücke wird zeigen, daß der Transfer in die fiktionale Gattung des Lustspiels nicht nur von der Aufnahme vorhandener Stereotype gekennzeichnet ist, sondern maßgeblich auch von deren Dynamisierung.

Mit den Lustspielen *Die beiden Hausärzte* (1889) von Maria Günther, *Fräulein Doktor* (1895) von Oskar Walther und Leo Stein sowie *In Behandlung* (1897) des als Dichter der Ostsee-Region bekannt gewordenen Max Dreyer wurden Stücke ausgewählt, deren Autoren sich bereits durch zahlreiche Produktionen im zeitgenössischen Unterhaltungstheater einen Namen gemacht hatten. In allen drei Fällen weisen die Autoren keine spezielle Verbindung mit dem universitären Kontext auf. Max Dreyer (1862-1946) immerhin hat selbst studiert und promoviert, in seiner Stoffwahl

³⁴ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. (Nachdr. d. 1. Aufl.: Wien 1903) München 1980, S. 194.

³⁵ Dazu Möbius, Anm. 25, S. 11f.

³⁶ Z.B. Carl Gustav Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis* (Fotomechanischer Nachdr. d. 2. vielf. verm. Aufl., Leipzig 1858), Darmstadt 1962, S. 311; Rudolf Dohrn, Ueber die Zulassung weiblicher Aerzte, speciell zur Ausübung der Geburtshilfe, in: *Deutsche medizinische Wochenschrift* 19, 1893, S. 179f., hier S. 180. Zur Vermännlichungs-These vgl. auch Arnold Runge, *Das Wesen der Universitäten und das Studium der Frauen. Ein Beitrag zur modernen Kulturbewegung*, Leipzig 1912, S. 32-34.

³⁷ Die Debatte über mögliche Auswirkungen des Medizinstudiums hinsichtlich der Schamhaftigkeit der Frau resümiert Hermann von Weyer, *Die Frauen und der ärztliche Beruf*, in: *Die Gartenlaube* 1890, S. 674f.

³⁸ Russischer Erlaß, abgedruckt in: *Das Frauenstudium an den Schweizer Hochschulen / Les Etudes des Femmes dans les Universités Suisses*, hrsg. v. Schweizer. Verband d. Akademikerinnen. Zürich, Leipzig, Stuttgart 1928, S. 304f.

³⁹ Vgl. Möbius, Anm. 25, S. 24f., 38f.

⁴⁰ Max Runge, *Das Weib in seiner geschlechtlichen Eigenart*, 3. Aufl., Berlin 1898, S. 8.

findet dieser Hintergrund jedoch kaum Niederschlag.⁴¹ Für Maria Günther [verh. Brauer] (1854-1916), Oskar Walther [d.i. Oskar Friedrich Kunel] (1851-1901) und vermutlich auch Leo [Walther] Stein, über den nur wenige Informationen aufgefunden werden konnten,⁴² ist ein engerer Bezug zu akademischen Kreisen von vornherein unwahrscheinlich. Ihr beruflicher Werdegang ist sehr viel direkter mit der Theaterwelt verknüpft: Oskar Walther war, bevor er sich hauptberuflich der Schriftstellerei widmete, als Dramaturg am Leipziger Stadttheater tätig,⁴³ Leo Stein war Direktor des Deutschen Theaters in Hannover⁴⁴ und Maria Günther, Tochter des Regisseurs Leopold Günther in Schwerin,⁴⁵ war als Sängerin an verschiedenen Bühnen Deutschlands erfolgreich⁴⁶, bevor sie sich aus gesundheitlichen Gründen ganz auf die Schriftstellerei verlegen mußte. Alle drei produzierten leichte Stücke zur Unterhaltung, mitunter auch für das Musiktheater, so Maria Günther und Oskar Walther.⁴⁷ Leo Stein nennt der zeitgenössische Literaturkritiker Max Geißler polemisch einen »der zahlreichen ›Dichter‹ schlagkräftiger Bühnenstücke leichten Genres, denen es mehr auf Schlagkraft als Dichtung ankommt«. ⁴⁸ Demgegenüber lassen Max Dreyers

⁴¹ Ein Beispiel ist *Der Kopf. Eine Studentengeschichte aus alten Tagen* (zuerst in: Velhagen & Klasing's Monatshefte, Juli 1928ff.). Nachdrücklicher ausgeprägt hat sich demgegenüber Dreyers Zeit als Lehrer, vgl. z.B. *Der Probekandidat* (Drama, 1899), *Das Gymnasium von St. Jürgen* (Roman, 1925) oder *Reifeprüfung* (Drama, 1931). Zu biobibliographischen Daten vgl. z.B. den Artikel zu Dreyer von Michael Then in: Walther Killy (Hrsg.), *Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 3, Gütersloh [u.a.] 1989, S. 114f. Ergänzend für die Werkbibliographie: Kürschners Deutscher Literatur-Kalender. Nekrolog 1936-1970, hrsg. v. Werner Schuder, Berlin, New York 1973, S. 125f.

⁴² Angaben finden sich in Kürschners Literatur-Kalender und bei: Max Geißler, *Führer durch die deutsche Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, Weimar 1913, S. 605. Nach beiden Quellen ist der Autor von *Fräulein Doktor* nicht mit dem erfolgreichen Operetten-Librettisten Leo Stein [d.i. Leo Rosenstein] (*Wiener Blut*, *Die lustige Witwe* u.a.) identisch, wie oft angenommen wird.

⁴³ In den Jahren 1885-1888. Vgl. Franz Brümmer, *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, 4. überarb. u. erw. Aufl., Leipzig 1895, S. 357.

⁴⁴ Vgl. Geißler, Anm. 42, S. 605.

⁴⁵ Am Mecklenburgischen Hoftheater. Die Mutter war Minna Schulz-Wieck, eine Pflegeschwester von Clara Schumann. Biobibliographische Angaben bei Sophie Pataky (Hrsg.), *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, Berlin 1898, Bd. 1, Berlin 1898, S. 294f.; Brümmer, Anm. 43, Bd. 2, S. 66 und Grete Grewolls, *Wer war wer in Mecklenburg-Vorpommern? Ein Personenlexikon*, Bremen [u.a.] 1995, S. 170.

⁴⁶ Vgl. Brümmer, Anm. 43, S. 66.

⁴⁷ Von Maria Günther stammen neben Lustspielen und Schwänken auch Textbücher für musikalische Märchenstücke. Oskar Walther war als Operetten-Librettist tätig (*Don Cesar*, 1884; *Lorraine*, 1886; *Saint Cyr*, 1892 u.a.).

⁴⁸ Geißler, Anm. 42, S. 605.

frühe Theaterstücke einen kritischen Impuls erkennen. Insbesondere *Der Probekandidat* (1899), ein Schuldrama, das zu den Texten gehört, »die sich als ›Anklageschriften‹ gegen das autoritäre Bildungswesen der wilhelminischen Zeit verstanden«, löste eine Kontroverse aus.⁴⁹

Offenbar, so ist zu konstatieren, war die Figur der Akademikerin sowohl für Leo Steins unterhaltsame Boulevardstücke »schlagkräftig« genug, als auch für Max Dreyers Stücke mit kritischer Tendenz gewinnbringend einzusetzen. Es bleibt festzuhalten, daß die Akademikerin im Werk aller hier behandelten Autoren eine Figur ist, die in eine thematisch ansonsten nicht darauf spezialisierte Lustspielproduktion integriert wird. Die Autoren schrieben, so ist zu extrapolieren, für ein breiteres bürgerliches Publikum.

AKADEMIKERINNEN-STEREOTYPE IN LUSTSPIELEN: AUFNAHME, SPIEL UND UMWERTUNG

Die Tatsache, daß die Autoren nicht auf ein akademisches Milieu ausgerichtet waren, daß auch die Akademikerinnenlustspiele nicht nur in Universitätsstädten⁵⁰ gespielt wurden, zeigt eines: Offensichtlich war die Figur von einem allgemeineren Interesse. Mit der Akademikerin, die noch dazu einen Beruf ergreift, gewann das Lustspiel der Jahrhundertwende eine konfliktträchtige Figur. In der zeitgenössischen Debatte um das Frauenstudium gehörte die Frage nach einer anschließenden Berufstätigkeit der Studentin zu den heikelsten. Es wurde – auch von Vertreterinnen der Frauenbewegung – ein deutlicher Unterschied zwischen der Bildungsfrage und der Berufsfrage gemacht.⁵¹ In Maria Günthers *Die beiden Hausärzte*,

⁴⁹ Then, Anm. 41, S. 114. Für die späteren Texte, die nach Dreyers Übersiedlung von Berlin zurück an die Ostsee (Göhren auf Rügen) entstehen und in denen regional-historische Themen dominieren, gilt das nach Thens Einschätzung nicht mehr, da der »Unterhaltungscharakter« zunehmend »überwog[en]« habe (ebd.).

⁵⁰ Im universitären Milieu dominierten andere Formen der Auseinandersetzung mit dem neuen Phänomen studierender Frauen: In Kreisen männlicher Studenten kursierten Karikaturen (etwa in studentischen Bierzeitungen; vgl. dazu: Die Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschulen, hrsg. u. komm. v. Michael Klant, Hannover 1984, S. 108-115) und Satiren wie Max Brinkmanns *Das Corps »Schlamponia«*. Eine Studentin-Geschichte aus dem 20sten Jahrhundert (in zierliche Reimlein gebracht und gezeichnet, Berlin 1899).

⁵¹ Vgl. zur Differenzierung zwischen Bildungs- und Berufsfrage: Edith Glaser, Ulrich Herrmann, Konkurrenz und Dankbarkeit. Die ersten drei Jahrzehnte des Frauenstudiums im Spiegel von Lebenserinnerungen – am Beispiel der Universität Tübingen, in: Zeitschrift für Pädagogik 34, 1988, S. 205-226.

Oskar Walthers und Leo Steins *Fräulein Doktor* sowie im Lustspiel *In Behandlung* von Max Dreyer⁵² steht jeweils eine berufstätige Akademikerin im Mittelpunkt.⁵³ In *Fräulein Doktor* ist es die Juristin Johanna («Hans») Dittrich, die die juristische Beratung ihres Vaters übernimmt, in Dreyers Lustspiel *In Behandlung* die Ärztin Liesbeth Weigel, die in ihre Heimatstadt in der Provinz zurückgekehrt ist, um eine Praxis zu eröffnen. Auch in *Die beiden Hausärzte* tritt mit Bianka Lessen eine Medizinerin auf, die allerdings nur vorgibt, eine zu sein.

Bewahrte Natur:

Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* (1889)

Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* entspricht dem Bild, das Giesing von den Akademikerinnenlustspielen gezeichnet hat, am ehesten. Im Bühnenmanuskript von 1889 verspricht bereits das Vorwort (vgl. S. 1), daß man es mit einem Stück zu tun habe, das dem Publikum gefallen könne und dem allgemeinen Geschmack entspreche. Eine revolutionäre Ausrichtung ist trotz einer als Ärztin auftretenden Frau offenbar nicht zu befürchten. Im Gegenteil, der didaktische Nutzen der Komödie, der explizit hervorgehoben wird, wendet sich im klassischen Sinne einer Komik des Verlachens gegen die modernen Strömungen: »Das Stück behandelt gewisse Auswüchse der Frauenemanzipation mit wirksamer Laune«, wird resümiert, »und dürfte, wie die früheren derselben Verfasserin, die Runde über die deutschen Bühnen machen.« Der Uraufführung am 20.3.1889 am Thaliatheater in Rostock wird ein »durchschlagende[r] Erfolg« bescheinigt, die Dichterin sei »wiederholt gerufen« worden.

In der Ausgangssituation des Stücks wird das aus den Fugen geratene Leben in der Pension von Biankas Tante, Hermine von Langfeld, vorgeführt. Die ›Frauenherrschaft‹ wird als verkehrte Welt inszeniert; frauenrechtlerische Thesen, Alkoholgenuß trotz ärztlichen Verbots und verschiedene Liebesverwirrungen sind an der Tagesordnung. Das gespannte

⁵² Zitiert wird nach folgenden Textausgaben: Maria Günther, *Die beiden Hausärzte*. Lustspiel in 4 Aufzügen, Bühnenmanuskript, Schwerin 1889 (im Folgenden: H); Oskar Walther, Leo Stein, *Fräulein Doktor*, Bühnenmanuskript, Berlin o.J. [UA 1895] (im Folgenden: FD); Max Dreyer, *In Behandlung*. Komödie in drei Aufzügen, 4. Aufl., Leipzig 1899 (im Folgenden: B).

⁵³ Zum Spektrum gehören darüber hinaus: Studentinnen im universitären Alltag oder unmittelbar vor Aufnahme der Studien (z.B. Rudolph Stratz, *Das neue Weib*. Lustspiel in vier Akten, Bühnenmanuskript, Berlin 1897) sowie ›Emanzipierte‹, die sich zwar als ›Studentinnen‹ präsentieren, die ihrem Studium aber gar nicht nachzugehen scheinen (z.B. Michael Georg Conrad, L. Willfried [d.i. Marie Ramlo], *Die Emanzipirten*. Lustspiel in vier Akten. Leipzig 1888; auch die Nebenfigur Irma Sturm in Maria Günthers *Die beiden Hausärzte*).

Verhältnis zwischen dem Hausarzt Dr. Schönhut und seinen eigensinnigen Patientinnen kulminiert darin, daß ihm gekündigt wird, die Nichte Bianka soll fortan die Hausärztin sein. Biankas medizinische Maßnahmen enden in der Blamage, nebenbei aber befördern sie verschiedene amouröse Verwicklungen, die sich schließlich harmonisch lösen und gleich in vier Verlobnisse münden: allen voran dasjenige von Bianka und Dr. Schönhut.

Teutwitz (erstaunt). Die Doktoren liegen sich in den Armen?!

Schönhut. Und wollen sich sogar heirathen!

Krause. Potz Tausend! [...] Na, ich habe nichts dawider!

Teutwitz. Es ist der Gipfel der Kollegialität! (H, S. 78)

Vor dem glücklichen Komödienschluß jedoch muß die Pensionsinhaberin Hermine Dr. Schönhut inständig gebeten haben, seine Stelle als Hausarzt wieder einzunehmen, muß Bianka gestanden haben, doch keine Ärztin zu sein. Die kurzzeitig durch verschiedene Frauen gestörte Ordnung ist wiederhergestellt. Vom allgemeinen Eheglück ausgeschlossen bleibt nur die Symbolfigur der verkehrten Welt, die Frauenrechtlerin Irma Sturm:

Irma (kokett). Wüßten Sie vielleicht Jemand, der mich [durch Heirat] unschädlich macht?

Krause. Nein! Das ist unmöglich! (H, S. 79)

Zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit:

Oskar Walthers und Leo Steins *Fräulein Doktor* (1895)

Die Rolle der Emanzipierten, die sich bei Bianka als reine Kostümierung erweist, hat die Titelheldin im 1895 in Nürnberg uraufgeführten Lustspiel *Fräulein Doktor* von Oskar Walther und Leo Stein verinnerlicht. Die promovierte Juristin Johanna Dittrich verkörpert ein Klischee: Sie läßt sich »Hans« nennen, kommt per Rad angereist, trägt Pluderhosen und Herrenweste und, zum Entsetzen der Mutter, »die Strumpfbänder um den Leib und nicht um die Kniee!« (FD, S. 17) Sie raucht und trinkt Bier, tritt selbstbewußt auf, bekundet ihre mit Bestnote abgeschlossenen Universitätsstudien in der Praxis eher durch studentische Lebensart als durch fachliche Kompetenz. Der Prozeß, in dem sie statt des bisher damit beauftragten Anwalts Dr. Normann die Verteidigung des Vaters Wilhelm Dittrich übernimmt, geht kläglich verloren. Hans muß das Elternhaus im Streit verlassen und findet zunächst keine Anstellung. Im Hause ihres Onkels bewährt sie sich dafür in hausfräulichen Tätigkeiten. Schließlich erhält sie von Dr. Normann ein Stellenangebot – allerdings nur unter der Bedingung, daß sie heiratet:

Ad 1 ist es mein Prinzip, keinen ledigen Bureauvorsteher zu engagieren, besonders wenn dieser Vorsteher eine Dame ist. [...] Ja, davon kann ich nicht abgehen, schon Ihrethalben! Sie sind ledig – ich bin ledig – Sie kennen ja die böse Welt – das geht nicht! (FD, S. 95)

Auch einen potentiellen Bräutigam hat er schon parat: sich selbst. Die vorgeschobene Vernunft Ehe zu beruflich-geschäftlichem Nutzen («Sie – mit Ihrem Feuereifer für Recht und Gerechtigkeit, ich – ausgestattet mit dem klaren praktischen Blick für unsere Gebühren-Nota – das wird ja eine Allianz, die über jeder Konkurrenz steht!«, FD, S. 97) bereitet den Boden für ein gegenseitiges Liebesgeständnis. Normann schiebt das Berufliche vor, um Hans zu gewinnen. Erst aber, als er seine Gefühle offenbart, willigt sie ein. Dramaturgisch wird so erreicht, daß Hans ihre Prioritäten unter Beweis stellt: Die Liebe ist doch das Entscheidende. Gleichwohl wird am Plan einer gemeinsamen Berufstätigkeit festgehalten.

Damit hat sich eine ganz andere Entwicklung als in Maria Günthers Stück vollzogen: Bianka, die eigentlich nie eine ›Emanzipierte‹ war und die nun die gute Hausfrau für den Gatten werden soll, steht »Hans« gegenüber, die nach dem ersten beruflichen Scheitern hausfräuliche Qualitäten erworben hat und nun an der Seite des Ehemannes durchaus in die Berufswelt eintreten darf. In beiden Stücken wird in jeweils anderer Ausrichtung das Diskurselement der Naturwidrigkeit aufgenommen: Bianka verkörpert die natürlich gebliebene Frau, in Hans muß sich die in ihr verborgene Weiblichkeit trotz der Berufstätigkeit bewähren.

Unnahbare Reformerin:
Max Dreyers *In Behandlung* (1897)

Der Vorschlag einer Vernunft Ehe zwecks beruflichen Erfolgs findet sich auch in Max Dreyers Lustspiel *In Behandlung* und bildet hier die zentrale Intrige. Die Protagonistin Liesbeth Weigel kommt nach erfolgreichem Medizinstudium in Zürich in ihre Heimatstadt an der norddeutschen Küste zurück, um dort eine Praxis zu eröffnen. Sie will es den Ostermünder Kleinstädtern, unter deren Engstirnigkeit sie in der Vergangenheit hatte leiden müssen, heimzahlen, ihre Selbständigkeit gerade hier unter Beweis stellen. Zunächst scheinen jedoch die Ostermünder die Oberhand zu behalten. Liesbeths Praxis wird boykottiert, man will den »Schandfleck« (B, S. 59), als den man die – noch dazu unverheiratete – praktizierende Ärztin betrachtet, »aushungern« (B, S. 60). Auch ihr Jugendfreund und Kollege Berthold Wiesener hat Probleme: Weil es die Ostermünder für unschicklich erklärt haben, einen unverheirateten Frauenarzt zu konsultieren, fin-

det er keine Patientinnen. In dieser Situation schlägt Berthold Liesbeth ein Abkommen vor: Durch eine Heirat soll der Form Genüge getan werden. Die Neugierde der Leute soll ein Übriges tun, um auch Liesbeth Patienten zu verschaffen. Der Plan gelingt, die Firma »Wiesener und Compagnie« (B, S. 92) floriert. Doch damit ist erst ein Teil der Intrige durchgeführt, der zweite Teil richtet sich gegen Liesbeth selbst und ihre Distanz zu Berthold. Ihrer Unfähigkeit, die Liebe zu ihm einzugestehen, versucht er durch seinerseits vorgegebene Gleichgültigkeit beizukommen. So erweist sich der Titel des Stücks »In Behandlung« als Erziehung der unabhängigen, unnahbaren Liesbeth zur Ehefrau. Sie muß schließlich erkennen, daß Berthold, der Autor des Buches »Psychologisches zur Behandlung von gesunden und kranken Frauen« (B, S. 22), sie »planmäßig mißhandelt« hat: »Du – hast [...] mir Deine Gleichmuthspillen zu schlucken gegeben und mich geknetet und massirt mit Deiner rüden Gelassenheit – bis Du mich richtig mürbe gedoktert hast.« (B, S. 137) Die ›Therapie‹ führt zum Erfolg, Liesbeth bekennt sich endlich zu ihren Gefühlen. Aus der Vernunftehe der beiden Ärzte wird die Liebeshe.

Neben dem Plädoyer für Reformen und gegen eine verlogene Sittlichkeitsnorm wird auf diese Weise noch ein anderer Motivkomplex angelegt: Mit dem Bekenntnis zur Liebe als zentraler Bewährungsprobe der Akademikerin schließt das Stück in seinem zweiten Teil durchaus wieder an bekannte Weiblichkeitsvorstellungen der Zeit an.

DIE AKADEMIKERIN IN DER FUNKTION DES »STÖRENFRIEDS«

Alle drei Lustspiele rekurren auf den zeitgenössischen Diskurs über studierende Frauen: sei es über den weiblichen Hausarzt Bianka als grundsätzliche Fehlbesetzung, sei es über die zunächst betont männlich auftretende Juristin Hans oder die sich dem Gefühl entfremdende Ärztin Liesbeth. Gleichzeitig werden grundlegende Gattungsvorgaben erfüllt: Die Handlung bleibt trotz des Auftritts einer Akademikerin von der Liebesthematik bestimmt und der Komödientermin schließt jeweils mit der Ehe als Ausdruck einer glücklich (wieder)hergestellten Ordnung auf. Zu fragen bleibt, wie sie zustande gekommen ist und in welchen Rollen die jeweilige Ehefrau präsentiert wird.

Mit den drei weiblichen Hauptfiguren Bianka Lessen, Hans Dittrich und Liesbeth Weigel werden in der Ausgangskonstellation bereits verschiedene Positionen besetzt. Bianka entspricht dem Ideal der sanften und bescheidenen jungen Frau. Die Juristin Hans dagegen ist ein Beispiel des entgegengesetzten Typs, nämlich des emanzipierten Mannweibs. Während Bianka

sich so verhält, daß die Männer in ihrem Umfeld ihr die ›unweiblichen Entgleisungen‹ zunächst gar nicht zutrauen,⁵⁴ wirkt das männlich-burshikose Auftreten von Hans auf die anderen Personen so irritierend, daß ihr ›eigentlich gutes Gemüt‹⁵⁵ immer wieder betont werden muß und sich erst in der weiteren Entwicklung beweist. Beide Fälle sind auf ihre Weise stereotyp angelegt, sei es in der weitestgehend ungebrochenen Reproduktion des Ideals (Bianka), sei es in der extremen Karikatur der Abweichung vom Ideal (Hans). Der Fall der Liesbeth Weigel ist anders gelagert, da hier der Konflikt zwischen Berufstätigkeit und weiblicher Rolle nicht als Problem der Figur dargestellt wird, sondern – nach außen gewandt – als Problem einer rückständigen Gesellschaft. Liesbeth erscheint als aufgeklärte und intelligente junge Frau, die sich positiv von ihrer kleinbürgerlich-spießigen Umgebung abhebt.

Mit der Studentin, die nach Hause zurückkehrt und nun die heimatliche Gesellschaft mit neuen Ansichten und einem anderen Lebensstil konfrontiert und dadurch die bestehende Ordnung stört, wird ein beliebtes Strukturelement der Komödie neu besetzt. Volker Klotz, der für dieses Strukturelement den Begriff der »Störenfriedformel« geprägt hat,⁵⁶ sieht es als kennzeichnend gerade für die Auseinandersetzung mit den Umbrüchen der »bürgerlichen Epoche« des 19. und frühen 20. Jahrhunderts an:

Zu keiner Zeit des Lachtheaters erscheint die Störenfriedformel so gedrängt und prägnant und nirgends sonst auch in der gleichen, beharrlich durchgehaltenen Spielart wie in der bürgerlichen Epoche. Darum spricht viel dafür, daß in dieser Formel die gesellschaftlichen Erschütterungen dieser Epoche besonders nachdrücklich verarbeitet worden sind. Und zwar auf doppelte Weise. Einmal bewußt und gezielt zur offensichtlichen – meistens satirischen – Belustigung. Dann aber auch unbewußt und insgeheim in etlichen Verdrängungen und Verschiebungen, die sich hinter diesem Vordergrund einer offiziell gebilligten Heiterkeit abzeichnen.⁵⁷

In der Störenfriedformel wird, so Klotz, die »komödiantische Einzelfigur« zu einer »komödiantische[n] Kon-Figuration« erweitert, indem der Eindringling der sozialen Gruppe gegenübergestellt wird, die sich dadurch in

⁵⁴ »Schönhut (entsetzt Bianka anstarrend). ›Hausarzt?? Dies nette Mädchen?!‹« (H 34)

⁵⁵ »›Die Hauptsache ist doch, daß sie was Ordentliches gelernt hat, daß sie Doktor ist, und daß sie uns von Herzen gern hat – und das hat sie, Mutter! Wie hat sie uns umarmt, geküßt und ans Herze gedrückt – das war ein Druck, Mutter –‹ Amalie: ›Ja, gut ist sie! Sie hat mir gleich versprochen, daß sie das Radfahrererkostüm nicht mehr anziehen wird.‹« (FD 17)

⁵⁶ Klotz, Anm. 15, S. 18.

⁵⁷ Ebd., S. 18f.

ihrer Verhaltensweise, ihren Normen und Werten bedroht sieht. Die »Andersartigkeit« des einzelnen »reizt in Überreaktionen die Eigenartigkeit der Gruppe heraus. [...] Was bislang selbstverständlich ablief, muß unverhofft sein Selbstverständnis offenbaren und rechtfertigen.«⁵⁸ Hier zeigt sich das subversive Element, das in der Konstellation liegt und das nicht ohne Effekt auf die dargestellte Ordnung bleibt. Klotz spricht von einem Wechselverhältnis, im Zuge dessen die Ordnung »zunehmend verwackelt«.⁵⁹ Gleichzeitig, so ist zu ergänzen, kann sich die Ordnung aber auch in der Abwehr des Angriffs festigen. Dem Modell des Störenfrieds wäre Stephen Greenblatts Begriff der »fremden Stimme« an die Seite zu stellen: Er beschreibt damit ein Mittel, mit dem das Drama seiner machterhaltenden Funktion nachkomme, indem kritische Positionen aufgenommen werden, um effektiv entkräftet und unschädlich gemacht werden zu können.⁶⁰

Im Fall der Akademikerin, die von ihren Studien in die Heimat zurückkehrt, übernimmt nun eine Frau die Rolle des Außenseiters – an sich schon eine ungewöhnliche Konstruktion, die an Brisanz noch durch den Zeitbezug gewinnt. Das Unterhaltungstheater konfrontiert hier das bürgerliche Publikum mit einem aktuellen Problem seiner eigenen Schicht, wodurch sich Volker Klotz' allgemeines Fazit für das Störenfried-Modell innerhalb des bürgerlichen Milieus noch zuspitzt: »Somit sind die Zeitgenossen zu umwegloser Einfühlung geladen, wenn ihnen das Lachtheater im Für und Wider ihre eigenen Bewandnisse vorführt.«⁶¹ Das Verlachen des modernen Phänomens operiert mit einem nicht kontrollierbaren kritischen Rest, den die Akademikerinnenlustspiele gerade aus ihrer thematischen Aktualität beziehen.

Affirmation und Subversion in *Fräulein Doktor*

Das Lustspiel *Fräulein Doktor* fällt unter den hier betrachteten Dramen zunächst dadurch auf, daß die Akademikerin innerhalb einer intakten bürgerlichen Kleinfamilie agiert. Im einzigen Fall, in dem die Eltern noch le-

⁵⁸ Ebd., S. 18.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Stephen Greenblatt arbeitet in seinen Untersuchungen zu Shakespeare drei machtabstabilisierende Mechanismen im Drama heraus, die sich der Subversion als Mittel bedienen: neben dem »Dokumentieren« kritischer »fremder Stimmen«, um sie auszugrenzen, das subversive »Überprüfen« einer These, die für die Ordnung grundlegend ist, und das erneute »Erklären« der herrschenden Ordnung, das aufgrund einer Schwäche oder Irritation eben dieser Ordnung notwendig geworden ist (Greenblatt, Anm. 1, S. 51ff.).

⁶¹ Klotz, Anm. 15, S. 19.

ben und als handelnde Personen auftreten, wird der Vater zur komischen Figur: Wilhelm Dittrich, der Seifenfabrikant, entspricht dem Typus des durchaus sympathischen Wirtschaftsbürgers, der in Sprache und allgemeinen Umgangsformen seine mangelnde Bildung verrät, dabei aber selbstbewußt und mit entwaffnender Offenheit auftritt.⁶² Die Entscheidungen, die er als Familienoberhaupt für alle trifft, sind emotional motiviert und damit häufig widersprüchlich und unangemessen.

Verfehlungen in seiner väterlichen Führung bestehen jedoch bereits, bevor die eigentliche Handlung einsetzt: Das Verhalten der Tochter Hans zu Beginn des Stücks – ihre männlichen Allüren, ihr überhebliches Auftreten, ihr rücksichtsloser Umgang mit Geld und Ansehen der Eltern sowie ihre Faulheit – wird als Produkt einer fehlgeleiteten väterlichen Nachgiebigkeit dargestellt. Wilhelm Dittrich hat seiner Lieblingstochter, die ihm den Sohn ersetzt (vgl. FD, S. 6f.), alle Freiheiten gelassen und muß nun die Konsequenzen einer geschlechtsuntypischen Erziehung tragen.

Der Tochter Frida und ihrem musikalischen Talent schenkt er erst in dem Moment Beachtung, als sie durch ein Konzert öffentliche Anerkennung als Pianistin erfährt. Seine väterliche Gunst ist von einer persönlichen Eitelkeit geleitet, die der Bewunderung der Öffentlichkeit bedarf:

Nee – ist das eine Freude; wie sie immer geredet und geuzt haben, der Seifen-Dittrich mit seine Mädels – und nun, die eine liegt in die Schaufenster, auf die Broschüre gedruckt als *Doctor juris summa cum laude* – und die andere klebt an die Litfaß-Säule – (*Plötzlich besorgt zu Normann.*) Det kommt doch an die Säule? (FD, S. 38)

Die Komik entsteht aus einer Verkehrung des üblichen Ideals: Im Gegensatz zur Betonung des privaten Bereichs für bürgerliche Frauen im 19. Jahrhundert wird bei Vater Dittrich gerade die Veröffentlichung des Erfolgs zur Bedingung der Wertschätzung. Die vertauschten Relationen werden sprachlich noch durch die dialektal gefärbten, komisch anmutenden metonymischen Wendungen (»die eine liegt in die Schaufenster«, »die andere klebt an die Litfaß-Säule«) verstärkt. Die Reklamierung der öffentlichen Sphäre – für Söhne denkbar, für Töchter deutlicher Rollenverstoß – bezieht den Vater als Verursacher in die durcheinandergebrachte Geschlechterordnung mit ein.

⁶² Zum Begriff des »Wirtschaftsbürgers« und seiner Stellung im Bürgertum um 1900 vgl. Youssef Cassis, *Wirtschaftselite und Bürgertum. England, Frankreich und Deutschland um 1900*, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, eine Ausw.*, hrsg. v. Jürgen Kocka, Bd. 2: *Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger*, Göttingen 1995, S. 9-34, zum Sozialprestige speziell S. 20-28.

Der Effekt ist im Sinne eines »Komische[n] der Herabsetzung« (Hans Robert Jauß)⁶³ zu beschreiben. Er beruht auf einer »Komik der Gegenbildlichkeit«, die eine bestimmte Rezeptionshaltung voraussetzt: »der komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert.«⁶⁴

Die Tatsache, daß hier nicht nur die Tochter als »neue« Frau gegen die gesellschaftlichen Erwartungen verstößt, sondern auch der Vater, idealtypischerweise ja gerade der Repräsentant der patriarchalen Ordnung, verweist auf eine doppelte Bewegung im Stück. Die Wirkung in *Fräulein Doktor* zielt zunächst auf die Affirmation bestehender bürgerlicher Normen, so daß man erst einmal durchaus mit Giesing davon sprechen kann, weibliche Bildungsbestrebungen würden »desavouiert«.⁶⁵ Bereits der erste Auftritt von Hans (vgl. FD, S. 11ff.) veranschaulicht den Mechanismus: Statt der gelehrten jungen Dame in Reisekleidern tritt eine Frau im männlichen Radfahrerkostüm mit Fahrrad ins Zimmer. Die Begrüßung der Familie erfolgt im Radlerjargon (»All Heil!«). Der Juristin, Repräsentantin der gesetzlichen Ordnung, folgt ein Polizeibeamter auf dem Fuß: Sie hat die Straßenverkehrsordnung übertreten. Die Rollenerwartungen werden gerade nicht erfüllt, die jeweiligen Übertretungen an die Geschlechterfrage gekoppelt. Das Verlachen des regelwidrigen Verhaltens richtet sich auf diese Weise weniger auf Hans als Individuum, als vielmehr auf sie als Frau. Durch den Antagonisten, den Rechtsanwalt Dr. Normann als Repräsentanten der Vernunft, wird die im Stück bereits vorbereitete Geschlechterpolarisierung fortgesetzt. Bei ihrem ersten Zusammentreffen (Hans trägt – der Mutter zuliebe – inzwischen ein »geschmackvoll[es]« Kleid) entwirft Normann ein Bild, bei dem die Frau über ihre sexuelle Ausstrahlung wahrgenommen und darüber als Bedrohung für das verantwortungsvolle Geschäft der Rechtsprechung stilisiert wird:

Also so sehen unsere weiblichen Kollegen aus – hm – das wird eine gefährliche Konkurrenz werden. Geist mit Grazie, Wissen mit Schönheit im Bunde – [...]. Denken Sie nur, wenn wir erst einmal so weit sind, daß unsere weiblichen Anwälte in eleganter Balltoilette im Gerichtssaal öffentlich für ihre Klienten eintreten werden, dann erzielen wir ja ausverkaufte Häuser. [...] Denken Sie nur, wenn Sie in weißer ausgeschnitte-

⁶³ Hans Robert Jauß, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 103-132; hier S. 104.

⁶⁴ Ebd., S. 105.

⁶⁵ Giesing, Anm. 6, S. 216.

ner Atlasrobe, mit Brüssler Spitzen garniert, öffentlich vor dem Volke dem hohen Gerichtshofe beweisen werden, Ihr Herr Papa habe seit langen Jahren das Recht, seine Lauge abfließen zu lassen, wohin es ihm beliebt – wer wird da den Mut haben, Ihnen zu widersprechen? (FD, S. 20f.)

Hier wird die Frau nicht nur auf ihre ›eigentliche‹ Fähigkeit als Verführerin zurückverwiesen, sondern durch den Vergleich des Gerichtssaals mit einem Theatersaal als Schauspielerin denunziert. Die Juristin wird zu einer Person, die lediglich eine Rolle spielt und gleichzeitig durch ihr Auftreten die Rechtsprechung zum Theater werden läßt. Weiblichkeit und ›ernste‹ Rechtswissenschaft werden – qua Geschlecht – als miteinander unvereinbar dargestellt. Die implizite Thematisierung von ›Geschlechtscharakteren‹ wird fortgeführt; vom Vater gefragt, wie ihm Hans gefalle, antwortet Normann (FD, S. 21):

Normann. Sie – sehr, er – gar nicht.

Wilhelm. Wer – er?

Normann. Der Doktor!

Der hier explizit genannte handlungstragende Widerspruch ist bereits im Titel des Stücks markiert: »Fräulein Doktor« erweist sich als Begriffspaar, das als Oxymoron verstanden wird. Mit Hans, Frau und gleichzeitig promovierter Jurist, soll die Verbindung zweier sich eigentlich ausschließender Welten in einer Figur vorgeführt werden. Die Konstruktion ist bekannt und liegt auch in Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* vor. Im Gegensatz zu diesem Stück, wo sich die provozierende Berufstätigkeit des »nette[n] Mädchen[s]« (H, S. 34) als fingiert erweist, wird in *Fräulein Doktor* der Kontrast zwischen weiblichem Wesen und unweiblichem Beruf in die Figur hineinverlagert und über (äußerliche) Attribuierungen der Person als Frau und als Mann ausgetragen. Das den Geschlechterrollen zuwiderlaufende Eindringen der Frau in die Sphäre von Wissenschaft und Beruf manifestiert sich bei Hans in sichtbarer ›Männlichkeit‹. Entsprechend wird die Kleidung auch zum Spiegel für die Entwicklung der Figur: Das Radlerkostüm des Anfangs vertauscht Hans bald mit einem dezenten Kleid, und schließlich – in einer Szene, die als Wendepunkt für die Figur gelten kann, (IV, 1) – sieht man sie sogar mit einer Küchenschürze (vgl. FD, S. 80).

Handlungsverlauf und Publikumslenkung scheinen nach bewährtem Muster abzulaufen, und zwar ganz im Sinne einer Komik der Herabsetzung, bei der die bestehenden Normen bestätigt werden. Tatsächlich aber ist die Komposition damit nicht vollständig beschrieben, die Komödie offenbart eine doppelte Strategie, die wiederum über die Figur des Vaters eingeleitet wird. Seine extreme Verhaltensänderung vom (zu) toleranten

Vater zum (zu) strengen Patriarchen macht plötzlich ihn zum Gegenstand des Verlachens: »Aber ich habe es ja immer gesagt, Frauenzimmer gehören in die Küche und nicht in den Gerichtssaal!« (FD, S. 74), läßt er in dem Moment verlauten, wo Hans' öffentliches Ansehen durch den verlorenen Prozeß und eine strafrechtlich verfolgte kritische Schrift beschädigt ist. Fortan wird er ihr jede Unterstützung entziehen, als hätte er die Eskapaden der Tochter nicht zuvor gerade selbst befördert. Vater Dittrichs Verhalten der Tochter gegenüber, das von einem Extrem ins andere fällt, wirkt lächerlich: eine Lächerlichkeit, die sich auf die von ihm unvermittelt vertretenen traditionellen Vorstellungen von der Rolle der Frau als Hausfrau und Mutter überträgt.

Es handelt sich um einen Wechsel in der Sympathie lenkung, der mit dem Wandel der weiblichen Hauptfigur einhergeht. Plötzlich auf sich selbst gestellt, beginnt Hans, weibliche Qualitäten im Sinne des herrschenden Geschlechterdiskurses zu entwickeln. Sie bewährt sich im Haushalt des Onkels. Auf dieser Basis kann ihr nun der männliche Gegenspieler Dr. Normann entgegenkommen. Kaum merklich und ohne daß diese Veränderung thematisiert würde, wird aus dem kompromißlosen Gegner weiblicher Juristen ein Mann, der bereit ist, eine berufliche Tätigkeit von Frauen zu akzeptieren. Er gibt schließlich die entscheidende Hilfestellung, indem er – und darin liegt die Peripetie – Hans eine Stelle in seiner Rechtsanwaltskanzlei und an seiner Seite anbietet.

Hans (in höchster Erregung). Richard – ich bin dein! [...] *(glücklich zu ihm aufblickend).* Aber das bleibt – ich werde dein Bureauvorsteher?!

Normann. Mein Compagnon wirst du. (FD, S. 97)

Rückblickend erweist sich die klischeehafte Einführung der Akademikerin am Anfang als Ausgangssituation, die es ermöglicht, eine relativ emanzipatorische Schlußlösung zu präsentieren, ohne daß sie provozierend wirkt: Hans hat einiges lernen müssen, so daß der Eindruck einer Läuterung überwiegt. Eigentlich aber hat sie nur das männliche Gehabe abgelegt, sie entsagt nicht ihren prinzipiellen Zielen. Im Gegenteil: In dem Moment, da die burschikosen Allüren von ihr abfallen, werden ihre beruflichen Ansprüche – gegen die ungerechte Ablehnung durch den Vater – als durchaus berechtigt dargestellt. Der Schluß zeigt eine Akademikerin, die (allerdings an der Seite eines ihr überlegenen Mannes) Berufstätigkeit und privates Glück als Ehefrau verbindet:

Wilhelm (gerührt, mit Überzeugung). [...] Mutter, das Fräulein Doktor verlieren wir nun, aber dafür kriegen wir eine Frau Doktor.

Normann. Und zwar – summa cum laude! (FD, S. 100)

Galt die Begriffskombination »Fräulein Doktor« im Stück als handlungsmotivierender Widerspruch, bietet der Schluß die Verbindung »Frau Doktor« als Synthese an.

Affirmation mit ironischen Untertönen:
Die beiden Hausärzte

Das was in *Fräulein Doktor* und *In Behandlung* im Hintergrund der Handlung mitschwingt, nämlich die zeitgenössische Geschlechterdebatte um Bildung und Berufstätigkeit von Frauen, wird in Maria Günthers Lustspiel *Die beiden Hausärzte* zum expliziten Aufhänger. Die eigentliche Haupthandlung beginnt spät, ihre Exposition (mit Einführung der zentralen handelnden Personen und ihres Hintergrunds sowie der Benennung des Konflikts) erfolgt im Wesentlichen erst im zweiten Akt. Die Konstruktion läßt Raum für eine breite, geradezu genußvolle Inszenierung des Aktualitätsbezugs. Der Auftakt des Stücks präsentiert unvermittelt eine sehr allgemeine Ausgangsfrage – vehement vorgebracht durch eine Nebenfigur, die Philologiestudentin Irma Sturm:

Ich bleibe dabei! Die Frauenemanzipation läßt sich durchführen! Nach ihrem vollen Umfange durchführen! (*Mit der Hand auf den Tisch schlagend*). Und damit: »Basta!« (H 3)

Die Handlung beginnt damit *medias in res* in der Diskussion einiger Bewohnerinnen der Pension über die »Frauenfrage«, wobei mit dem Argument der Hirngröße (vgl. H, S. 3f.) ein typisches Element der zeitgenössischen Debatte aufgenommen wird. Der zunächst theoretische Disput findet im weiteren Verlauf des Stücks seine konkrete Veranschaulichung: Biankas Auftritt als Ärztin wird zum Testfall für weibliche Bildung und Berufstätigkeit.

Die Auseinandersetzung ist als Geschlechterstreit inszeniert, der seine zentralen Opponenten im Geschwisterpaar Hermine von Langfeld und Major Krause findet. In ihrem ersten Dialog zu Beginn des zweiten Akts werden ihre entgegengesetzten Positionen vorgestellt (H, S. 24):

Hermine. [...] Ich bedaure nichts so sehr, als daß ich nicht mehr jung genug bin, um selbst noch zu studiren: »Medizin!« [...]

Krause. Ein weiblicher Arzt! Das ist ja ein Unding!

Hermine hat der Nichte ohne Wissen des Bruders ein Studium der Medizin finanziert, weil sie durch Bianka »den Beweis für die Befähigung der Frau zum Arzt liefern« will (H, S. 68). Allerdings erweist sich die Betrüge-

rin als die Betrogene. Mit dem im Komödienrepertoire typischen Mittel der Umkehrung richtet sich das »fait accompli« (H, S. 30) nicht gegen Krause, sondern gegen Hermine selbst:

Bianka. Ach, lieber Onkel, verrathe mich nicht, das [ärztliche Studium] habe ich ja sehr bald aufgegeben. Gleich beim erstmaligen Betreten des Seziersaales fiel ich in Ohnmacht!

Krause. Also wärest Du dennoch Malerin?

Bianka. Freilich. Was ich Dir schrieb, war die Wahrheit, während es die Tante für einen Vorwand hielt.

Krause. Dann wäre ja sie die Getäuschte? (*Schadenfroh*). Das ist die Strafe, weil sie dem Doktor Schönhut, diesem ausgezeichneten jungen Arzt, Deinetwegen die Stellung hier im Hause unmöglich machte. (H, S. 31)

Während Hermine durch ihre selbstsüchtigen und unverständigen Absichten die dramatischen Verwicklungen initiiert, wirkt ihnen der vernünftige Bruder mittels Intrigen entgegen, die dazu dienen, die ursprüngliche Ordnung weit wirkungsvoller wiederherzustellen.

Die Anlage des Stücks betont den Experimentcharakter: Vor dem Hintergrund der aufgeworfenen Frage nach dem Zusammenhang zwischen geistigen Fähigkeiten und Geschlecht tritt die vermeintliche Ärztin auf. Auch der männliche Berufskollege fehlt in der Versuchsanordnung nicht. Allerdings besteht von Anfang an eine Asymmetrie, das »Experiment« ist von vornherein aufgrund der falschen Prämissen zum Scheitern verurteilt. Indem schließlich Hermine selbst Schönhut wieder als Hausarzt einsetzt (H, S. 76f.), »damit sie [Bianka] hinfort [...] keine Gelegenheit wieder dazu erhält«, Leute zu »vergifte[n]«, ist das Experiment der berufstätigen Frau beendet: Die Damen »bereuen« ihre Vermessenheit »[v]on ganzem Herzen«.

Was für die Beilegung des Geschlechterkonflikts nun noch aussteht, ist die Aussprache der beiden Hausärzte, eine Szene, in der Anagnorisis und Peripetie zusammenfallen. Hier bietet sich Schönhut die Gelegenheit zu einem Appell an seinen weiblichen Kollegen, der sich wie eine grundsätzliche Gegenrede zur Ausgangsthese der Studentin Irma Sturm verstehen läßt:

Warum sind Sie aus den Schranken Ihrer holden Weiblichkeit herausgetreten?! Meinen Sie denn, daß es so leicht ist, Kranke zu kurieren? Dazu gehört die ganze Energie, die volle geistige Kraft des Mannes! [...] Gehen Sie in sich, ehe es zu spät wird, entsagen Sie diesem Berufe, den Sie nie hätten erwählen sollen! [...] Ueberlassen Sie mir den Platz, der meinem Wissen gebührt und von dem Sie mich verdrängten – (H, S. 77)

Der Schluß löst diese Forderung direkt ein, das Klischee wird geradezu übererfüllt: Bianka ist ja zum Glück gar keine Ärztin; angesichts ihrer Ausbildung als Malerin und Photographin (immerhin kein prinzipielles Heiratshindernis mehr) prophezeit ihr Schönhut eine ihr noch gemäßigere Zukunft: Sie solle an seiner Seite »eine noch bessere Hausfrau werden!« (H, S. 78).

Die Wirkung des Schlusses läßt vergessen, daß der Sieg der herrschenden Geschlechterordnung auf einer Täuschung beruht. Genaugenommen können mit der vorgeführten Handlung weibliche Bildungs- und Berufsbestrebungen gar nicht »desavouiert« (Giesing) werden, weil das Stück keine Frauen vorführt, die sie vertreten würden. Zurecht konstatiert Susanne Kord, daß die

ausführlichen männlichen Standpauken, die ihren Triumph über die weibliche Widersetzlichkeit begleiten, [...] im Grunde reichlich überflüssig [sind], da das Unabhängigkeitsbestreben der Frauen meist genauso unecht ist wie Biankas medizinische Tätigkeit. Ebenso wie Bianka die Ärztin spielt, spielen die Pensionärinnen die Emanzipierten; tatsächlich aber befinden sich fast alle auf Männerfang.⁶⁶

Anhand der Reaktionen auf Biankas vorgebliche Berufstätigkeit zeigt sich vor allem die vorurteilsbehaftete Ablehnung durch die Männer. Der Onkel wendet sich auf die Nachricht von ihrem Medizinstudium zunächst enttäuscht von Bianka ab, obwohl er auf sie doch bisher »immer so große Stücke hielt« (H, S. 30). Schönhuts Plädoyer am Ende, mit dem er die vermeintliche Kollegin auf ihre weibliche Rolle zurückzuverweisen versucht, verrät, daß sie nicht als Person, wohl aber wegen des Etiketts »Ärztin« Probleme mit der Männerwelt hat: »Heirathen Sie. Das ist Ihr wahrer Beruf. [...] Es wird sich schon Einer finden, sagen Sie nur nicht, daß Sie Arzt sind.« (H, S. 78)

In einzelnen Äußerungen wird der Triumph von Krause und Schönhut mit einer kritischen Note versehen. Ausgehend von Biankas Einwand, daß die Ausgangsthese Hermines keineswegs widerlegt sei, wird auf die Konkurrenzangst der Männer angespielt und die Ehe – wenn auch scherzhaft – als Mittel dargestellt, die bestehenden Machtverhältnisse zu sichern:

Bianka. (Zu Schönhut). Aber daß ich kein Arzt sein kann, ist noch kein Beweis, daß nicht andere Frauen die Befähigung besitzen, erfolgreich mit Euch zu konkurrieren!

Schönhut. Dann heirathen wir eben unsere Rivalinnen! (*Umarmt Bianka.*)

Krause (lachend). Die beste Art, sie unschädlich zu machen! (H, S. 78f.)

⁶⁶ Kord, Anm. 9, S. 83.

Insgesamt jedoch wird die Gesamtwirkung des Stücks nicht ernsthaft unterminiert. Diese zielt auf die Affirmation des traditionellen Rollenmodells, erst bei genauerem Hinsehen fallen kritische Untertöne auf. Das Fazit von Susanne Kord ist ein Beispiel für die affirmative Wirkung des Lustspiels:

Die Moral des Stückes ist relativ simpel: die Ehe ist, nach wie vor, der Hauptberuf der Frau [...]. Vor allem aber bestätigt das Stück Hellmuths erklärte Ansicht: wenn eine Ehe glücklich sein soll, muß der Mann die Oberhand behalten, vor allem auf geistigem Gebiet.⁶⁷

Die Kernaussage des Stücks ist damit zutreffend beschrieben. Wenn allerdings ausgerechnet Hellmuth, der Sohn Hermine, als Beleg angeführt wird, verweist das eher auf eine ironische Brechung, die auf der Ebene der Nebenfiguren durchaus vorhanden ist. Wo Hellmuth fordert, »[n]ur fähig müssen sie [die Frauen] sein, *unserem* Gedankenfluge zu folgen; im Uebrigen sind und bleiben sie doch immer nur das *schwache* Geschlecht!« (H 14), wird die Aussage gleichsam durch ihren Sprecher konterkariert: Hellmuths Dummlichkeit wird in einer ganzen Szene (I, 9) eindrucksvoll vorgeführt und dem Verlachen preisgegeben.

Georgine. [...] Gestern sahen wir Miß Sara Sampson –
Hellmuth (*einwerfend*). Von Shakespeare – ?! –

Georgine (*lächelnd*). Nein, von Lessing.

Hellmuth (*verlegen*). Verzeihung, ich glaubte wegen des englischen Titels – – (*für sich*). Mir bricht der Angstschweiß aus!

Georgine. Da fällt mir ein, ich möchte heute Abend das Wagnerkonzert besuchen. [...] Auch der Walkürenritt wird gemacht.

Hellmuth. Mit dem Hottehüh der Brunhilde – ? –

Georgine. Hojotohoh!

Hellmuth. Ach so! Pardon! [...] Gnädiges Fräulein sind wirklich verzweifelt gebildet!

Georgine. Hm, was man so für's Haus braucht. (H, S. 14)

Maria Günthers *Die beiden Hausärzte* liefert ein Beispiel für Kritik an gesellschaftlichen Zuschreibungen, die sich unter dem Vorzeichen des Spiels artikuliert und sich dabei selbst marginalisiert: Sie wird durch Nebenfiguren in Nebenhandlungen ausgetragen, während gleichzeitig der Rahmen der Haupthandlung versichert, daß keine progressive Ausrichtung vorliegt. Die Konstruktion sei an der genannten Nebenhandlung um Hellmuth (Szene I, 9) verdeutlicht: Die positiv gezeichnete niederländische Intellek-

⁶⁷ Ebd., S. 84.

tuelle Georgine van der Kerk übernimmt in einer Dialogszene mit Hellmuth über die geistigen Fähigkeiten von Männern und Frauen die emanzipatorisch avancierten Argumente der Frauenrechtlerin Irma Sturm. Ihr Konterpart vertritt eine Position, die im zeitgenössischen Geschlechterdiskurs wohlbekannt ist und – in guter positivistischer Tradition – mit physiologischen Begründungen operiert. Die Argumentationslinie wird im Stück vollends auf einen stereotypen Schlagabtausch reduziert, indem sich das Streitgespräch mit Irma aus der Eingangsszene in wörtlicher Wiederaufnahme wiederholt, diesmal aber in vertauschten Rollen: Georgine zitiert Irma, und sie wendet die geliehenen Argumente, die ihrerseits reichlich hölzern klingen, so geschickt an, daß sie Hellmuths gleichfalls (aus dem herrschenden Diskurs) reproduzierte Argumente problemlos zu widerlegen vermag.

Hellmuth. Aber Sie werden mir doch zugeben, daß das Gehirn des Weibes –

Georgine. Kleiner ist als das männliche! [...] Aber was will das bedeuten?! [...] – (*docirend*) wenn seine innere Ausbildung eine – (*sucht das Wort*) ausgebildeter ist, oder – – wenn die Entwicklung [...] eine bedeutendere ist, namentlich dann, wenn die in ihm enthaltenen Kapazitäten durch Erziehung, Bildung und Uebung genugsam entwickelt worden sind – sagt Ludwig Büchner! (*Athmet tief und wie erleichtert auf.*) [...] Oder wollen Sie etwa behaupten, [...] daß ein großer Mund beredbarer ist als ein kleiner? (H, S. 14f.)

Georgines ›Sieg‹ über Hellmuth vollzieht sich unter bestimmten Voraussetzungen: Das Gespräch ist Teil einer Intrige, innerhalb derer sie den von ihr ungeliebten Heiratskandidaten abzuschrecken bemüht ist. Es handelt sich also um ein dezidiertes Spiel – zusätzlich dadurch markiert, daß sie im Streitgespräch mit Irma zu Beginn des Stücks selbst bereits einmal die Gegenargumente übernommen hatte. Georgines Äußerungen erheben keinen Anspruch darauf, ihre tatsächliche Meinung zu repräsentieren. Zudem erhält Georgine ihrerseits einen Gatten, der ihr überlegen ist. Die Dominanz des Mannes der Frau gegenüber bleibt in der Gesamtentwicklung gewahrt. Das Ausspielen emanzipatorischer Positionen vollzieht sich sozusagen außer Konkurrenz: im Freiraum von Nebenintrige und Spiel, zusätzlich abgesichert durch Georgines Sonderstatus als Ausländerin.

Umgekehrt ist jedoch auch die Absage an weibliche Bildungsbestrebungen, die über die ›Ärztin‹ Bianka ausgetragen wird, nur über die Prämisse eines Spiels zustande gekommen. So führt das Lustspiel insgesamt Experimente vor, die sich – innerhalb der Komödienhandlung selbst – letztlich nicht auf eine ›Wahrheit‹ festlegen lassen.

Kritik an den Zuständen:
In Behandlung

In Behandlung stellt in verschiedener Hinsicht einen Kontrapunkt zu den Lustspielen von Günther und Walther/Stein dar. Die Zuschauer bzw. Leser erfahren die Verhältnisse in Ostermünde aus Liesbeths Sicht, und die wird als vernünftig und frei von kleingeistigen Vorurteilen dargestellt. Statt die Akademikerin als solche dem Verlachen preiszugeben wie in *Die beiden Hausärzte* oder ihr ›unweibliches‹ Verhalten anzuprangern wie in *Fräulein Doktor*, ist die Akademikerin bei Dreyer positive Identifikationsfigur. Entsprechend werden die in der Figurenkonstellation der Akademikerinnenlustspiele zentralen Personengruppen Familie und männlicher Gegenspieler anders besetzt.

Da die Akademikerin in diesem Stück nicht als komische Figur angelegt ist, muß diese Funktion von anderen übernommen werden: Es sind die kleinbürgerlichen Einwohner, vor allem repräsentiert über die weiblichen Verwandten Liesbeths, die lächerlich wirken oder komische Situationen erzeugen. Damit verschiebt sich die Ausrichtung erheblich, das Stück erhält eine deutlich gesellschaftskritische Komponente. Wie in den anderen beiden Lustspielen bringt die von Studien in Zürich zurückkehrende Frau die bestehenden Verhältnisse zu Hause in Unordnung. Während diese Irritation jedoch in *Die beiden Hausärzte* und in *Fräulein Doktor* negativ verstanden wird und der weitere Handlungsverlauf darauf abzielt, den gestörten harmonischen Zustand wiederherzustellen, ist die Bewertung bei Dreyer umgekehrt. Was von den herrschenden Verhältnissen in Ostermünde zu halten ist, weiß Onkel Krischan gleich zu Beginn des Stücks klarzustellen:

Sag' mal, mein Töchtling, trinkst Du Grok? [...] Weil das das Einzige ist, was hier wirklich was taugt. [...] Alles Andere – na, ich danke! Un wenn Du keinen Grok nich trinkst, denn geb' ich Dir blos den einen Rath: Anker ahoi! Klar vor'n Wind! Raus! (B, S. 4)

Veränderung kann hier nur positiv sein. Die Rolle der Medizinerin ist die einer Missionarin für fortschrittliche Lebensanschauungen: »Wir wollen einen neuen Geist über die Ostermünder bringen.« (B 6) Bereits hier findet sich das Motiv der übertragenen Bedeutung von einer »Behandlung«, bei der der ärztliche Einsatz nicht nur der körperlichen Gesundheit gilt. In dieser Konstellation wird die »Störenfriedformel« anders als in den Lustspielen von Günther und Walther/Stein in progressiver Ausrichtung besetzt. Hier ist der glückliche Ausgang nicht dadurch zu erreichen, daß sich die ursprüngliche Ordnung gegen die Irritation durch den Eindringling

durchsetzt und wiederherstellt, sondern dadurch, daß – erstaunlicherweise – das Kollektiv vom Eindringling lernt.

Wovon die Ostermünder nun zu heilen sind, was ihre Rückständigkeit ausmacht, zeigt sich bald. Es sind ihre Wertmaßstäbe, die sich nicht nur als überholt, sondern auch als fadenscheinig erweisen. »Sittlichkeit« wird dabei zum Schlüsselbegriff. Bereits der erste Auftritt von Liesbeths weiblichen Verwandten gerät zu einer komischen Szene mit Slapstickeinlagen: Die »Spitzen der Verwandtschaft« (B, S. 9), die Liesbeth zum Damenkaffee geladen hat, sind für eine kurze Zeit allein in Liesbeths Wohnung, wo sie einige »verruichte« Gegenstände, »Nuditäten über Nuditäten!« (B 14), entdecken. Angefangen bei den »unweiblich[en]« Büchern (B, S. 13) über die Spirituspräparate – »Wer weiß, was das für – Gewagtheiten sind!« (B, S. 14) – erfährt die Szene einen komischen Höhepunkt, als hinter einem Vorhang ein Skelett zum Vorschein kommt: Kreischend fahren die Damen zurück, und Edith wagt, das Undenkbare zu denken: »[...] vielleicht ist es gar ein männliches Skelett!« (B, S. 18)

In Dreyers Komödie erfährt die diskurstypische Entgegensetzung von Frauenstudium und Sittlichkeitsnorm⁶⁸ eine Umwertung: Der Anstand, auf den die Ostermünder Bürger so viel Wert legen, offenbart sich im besten Fall als sinnentleert und albern. Darüber hinaus wird die Rede von Sittlichkeit als Mittel eingesetzt, um höchst eigennützige Ziele durchzusetzen. So boykottieren die Frauen der Stadt die Praxis von Berthold Wiesener vordergründig, weil »'n unverheirath'ten Frauensarzt was [U]nanständiges« sei (B 8). Aber die »Parole« dient einem Zweck: Berthold, immerhin eine gute Partie, soll als Ehemann für eine der unverheirateten Töchter gewonnen werden (vgl. ebd.).

Die Doppelmoral der Ostermünder kulminiert im mittleren Akt. Das Ehepaar Jantzen tritt zunächst auf, um das Mietverhältnis mit der Medizinerin zu beenden, weil sie Liesbeth aus moralischen Gründen nicht in ihrem Haus dulden könnten:

Frau Jantzen. [...] Sie sind geradezu anrüchig hier! [...] Aber ich will mein Haus rein halten von solcher Zersetzung! Ich hab' heranwachsende Söhne, mein Fräulein! Und mein Mann ist Vorsitzender des Vereins zur Bekämpfung der Unsittlichkeit! (B, S. 74)

Aber Herr Jantzen kommt zurück: Er sei »liberaler« als seine Frau. Jantzen bietet Liesbeth als Ersatz für die gekündigte Wohnung ein kleines Häuschen vor den Toren der Stadt an. Einzige Gegenleistung: Sie müsse sich gelegentlich von ihm »besuchen« lassen: »Ich hab' so'n altes Leiden, von

⁶⁸ Ausführlich dazu: Weiershausen, Anm. 2, S. 35, 52-57.

dem sie mich kuriren sollen – das is meine Alte.« (B, S. 80) In simpler Konstruktion wird der moralische Gestus von Liesbeths Widersachern ad absurdum geführt: Nicht die Haltung der Ärztin erweist sich als »anrühig«, sondern die des Vorsitzenden des Sittlichkeitsvereins. Die Szene in der Mitte des zweiten Akts, der ohnehin in einer trostlosen Stimmung gehalten ist (»Ein infamigtes Nebelwetter. Stickestokeduster.« (B, S. 57)), markiert den Tiefpunkt in Liesbeths Situation, eine mögliche Peripetie zum unglücklichen Ausgang des Stücks: Zwar weist Liesbeth Jantzen ab, doch verläßt sie nun auch der Mut, ihr Ziel einer Berufstätigkeit in ihrer Heimat weiterzuverfolgen (vgl. B, S. 83).

Mit dem Auftritt von Berthold Wiesener, der gerade rechtzeitig kommt, um sie in Tränen zu finden, nimmt das Stück jedoch seine entscheidende Wendung zum glücklichen Komödienschluß: Das »Heiratskomplott« gegen die Ostermünder Gesellschaft wird geschmiedet, womit in der Folge Liesbeths berufliche Misere tatsächlich beendet wird.

Der nun folgende dritte und letzte Akt markiert einen deutlichen Wandel im Handlungsverlauf, wodurch das Stück in zwei Teile zerfällt. Hatte vorher der Konflikt mit den Ostermünder Bürgern um Liesbeths modernen Lebensentwurf die Handlung bestimmt, so ist es jetzt die Ehe mit dem »Geschäftspartner«.

Berthold. [...] Es leuchtet mir vollständig ein, daß es Dich hier nicht behalten will, nachdem Du hier Alles zu Deinen Füßen niedergezwungen hast. [...]

Liesbeth (fällt bebend vor Erregung ein). Herrschen – befehlen – als ob das mir das Einzige wäre! [...] Ich ertrag' das Alles nicht länger!

[...] *Berthold.* Aber Liesbeth, thu' ich denn nicht getreulich Alles, was Du befiehlest!?

Liesbeth. Das ist es ja! (B, S. 133f.)

Liesbeths Kampf um Selbstbestimmung und Unabhängigkeit findet sich in einen anderen Kontext gerückt: Es geht nicht mehr um den Widerstand gegen die – besonders für Frauen – restriktiven Normen einer rückständigen Gesellschaft, sondern um eine Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Gefühl. Das Thema Beruf versus Ehe erhält damit eine ins Private gewendete neue Dimension.

Beide Aspekte werden über zwei Männer miteinander in Beziehung gesetzt: Neben dem Kollegen Berthold Wiesener hatte es zunächst noch einen anderen potentiellen Heiratskandidaten gegeben: Ferdinand Saubert, dem Liesbeth jedoch bereits im ersten Akt das Eheversprechen aufkündigt. Der Auftritt zweier Bewerber, durch den sie – trotz ihres Studiums – als unworbene Frau erscheint, ermöglicht es, Liesbeths eigene Haltung im

kontrastiven Vergleich zu veranschaulichen. Im Gegensatz zu Berthold ist Ferdinand ein integriertes Mitglied der Ostermünder Gesellschaft. Als Großkaufmann und »schwedischer Vice-Consul« (B, S. 1) gilt er als die beste Partie im Ort. Vor allem aber, und das unterscheidet ihn maßgeblich von Berthold, ist seine Einstellung das klischeehafte Abbild der öffentlichen Meinung. Bereits die einführende Regieanweisung bei seinem Auftritt betont, daß »das Conventiönelle bei ihm hervorspringt« (B 40). Eine Berufstätigkeit Liesbeths ist für ihn undenkbar, als seine Frau werde sie »doch wohl alle Extravaganzen«, und das sei »alles, was nicht in's Haus gehört«, abtun (B, S. 46). Er fürchtet das Gerede der Leute, und im übrigen beruft er sich auf seine »Manneswürde« (B, S. 49): »O ich – müßte ja kein Mann sein, wenn ich nicht wollte, daß meine Frau auch abhängig von mir ist.« (B 50) Unabhängigkeit aber ist für Liesbeth zur Grundbedingung ihrer Existenz geworden. Vor die Wahl gestellt, entscheidet sie sich für den Beruf und gegen die Ehe mit Ferdinand.

Der Ansatz Bertholds ist umgekehrt. Er macht sie glauben, sie müsse ihm helfen, und bringt sie auf diese Weise dazu, ihm die Ehe anzutragen. Auch für die gestische Darstellung sieht die Regieanweisung die Umkehrung der Geschlechterrollen vor: »Sie hält ihm die Hand hin, er legt langsam seine hinein.« (B, S. 92) Natürlich behält Berthold die Fäden fest in der Hand. Seine Unterordnung ist nur gespielt, Teil einer Strategie, die auf den »natürlichen Instinkt« vertraut: Liesbeth soll selbst erkennen, wie übersteigert ihr Unabhängigkeitsdrang ist.

Diese Übersteigerung ihres Unabhängigkeitsstrebens ist jedoch nicht von der Protagonistin selbst zu verantworten, sondern wird als sozialer Effekt dargestellt: »So steht nun Euer Erziehungsprodukt vor Euch! So bin ich geworden! Und was habt Ihr alle an mir herumgeschustert! Eigentlich beschämend für Euch!« (B, S. 33) Neben dem familiären Umfeld kommt nicht zuletzt dem männlichen Gegenüber eine entscheidende Rolle zu. Im Gespräch mit Ferdinand betont Liesbeth:

Ich könnte mir sehr wohl denken, daß eine Frau aus Liebe zu einem Mann ihrer Selbständigkeit entsagt. Aber dann muß er auch danach sein. Für mich ist die ganze Zeit, die ich jetzt mit Dir zusammen bin, das Streben nach Selbständigkeit nur immer stärker geworden. Und das ist doch wohl der beste Prüfstein. (B, S. 53)

Die Aussage ist von weitreichender Wirkung. Auf der dramaturgischen Ebene liegt hierin zunächst einmal ein Ansatzpunkt für eine mögliche Wendung ins Konventionelle. Entscheidender aber ist der inhaltliche Konnex, der den Selbständigkeitsdrang der Frau mit dem Verhalten des männlichen Partners in Beziehung setzt. Auf der einen Seite wird die Autonomie

der Protagonistin damit wieder relativiert, eine Rücknahme, die sich später in der grundsätzlich als überlegen konstruierten Position Bertholds widerspiegelt. Auf der anderen Seite aber zeigt sich darin eine gesellschaftskritische Tendenz im Stück, bei der die Lage und die Befindlichkeit der Frau zum Indikator für den Zustand der Gesellschaft werden.

Die ernste Ausrichtung dieser Komödie, die sich sowohl in der Darstellungsweise als auch in der gesellschaftskritischen Aussageabsicht niederschlägt, unterscheidet das Stück deutlich von den Akademikerinnenlustspielen *Die beiden Hausärzte* und *Fräulein Doktor*. Der Einfluß des Naturalismus, der für den frühen Max Dreyer immer wieder hervorgehoben wurde,⁶⁹ macht sich auch in der Komödie *In Behandlung* bemerkbar: Die Gestaltung des aktuellen Stoffes, sprachlich realitätsnah und den Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft kritisch beleuchtend, entspricht naturalistischen Forderungen. Letzteres, die kritische Ausrichtung, läßt den bereits angesprochenen Doppelsinn des Titels *In Behandlung* noch um eine Dimension erweitern: Er verweist über die Figurenebene hinaus auf ein anderes Verständnis von der Funktion seines Lustspiels. Vor dem Hintergrund der gesellschaftskritischen Dimension des Stücks erinnert der Titel an die Metaphorik, mit der Sternheim den Komödiendichter Molière charakterisiert hatte: als »Arzt am Leibe seiner Zeit«.⁷⁰

FAZIT: SUBVERSION UND ORDNUNG IM AKADEMIKERINNENLUSTSPIEL

Gegenüber einer Gattungserwartung, die auf Eindeutigkeit ausgerichtet ist, zeigen die Stücke ein anderes Bild. Mehr oder weniger offen entfaltet sich eine Ambivalenz, indem die Affirmation mit einem Fragezeichen versehen wird (*Die beiden Hausärzte*, *Fräulein Doktor*) oder die Destruktion der gesellschaftlichen Ordnung für die private Ebene relativiert wird (*In Behandlung*). Für die Akademikerinnenlustspiele erweist sich der Einbezug »fremder Stimmen«, der sich in der Störenfriedformel konkretisiert, geradezu als gattungsspezifische Notwendigkeit. Durch die Irritation, die der Auftritt einer Akademikerin bewirkt, ergibt sich ein jeweils unter-

⁶⁹ Der Befund entspricht der allgemeinen Einordnung Max Dreyers durch zeitgenössische Kritiker, vgl. Heinrich Zerkaulen, Max Dreyer. Der Dichter und sein Werk, Leipzig 1932. Zerkaulen selbst widerspricht dem allerdings. Zwar erwähnt er die Zugehörigkeit Dreyers zum naturalistischen Kreis um die Brüder Heinrich und Julius Hart (vgl. ebd., S. 22-24), es sei aber nicht richtig, »den Dichter in irgendeine enge Abhängigkeit zu bringen« (ebd., S. 19).

⁷⁰ Carl Sternheim, Molière., in: ders., Gesamtwerk, hrsg. v. Wilhelm Emrich, Bd. 6: Zeitkritik, Neuwied a. Rhein, Berlin 1966, S. 28-31, hier S. 31. Vgl. Profitlich, Anm. 14, S. 163.

schiedlich ausgeführtes produktives Spiel zwischen Überschreitung und Festigung der Ordnung. Daß die Spannung zwischen Affirmation und Destruktion in keinem Fall ganz aufgelöst wird, verweist auf den konkreten Zeitbezug, aus dem sich die Akademikerinnenlustspiele herschreiben. Die Debatte um das Frauenstudium war von tiefen Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet: Entstanden auf der einen Seite um 1900 zahllose theoretische Abhandlungen über das ›Wesen‹ der Frau, in denen ihr die Fähigkeit zu wissenschaftlicher Arbeit abgesprochen oder eine Schädigung der weiblichen Natur voraussagt wurde, sah man sich auf der anderen Seite seit der Zulassung von Frauen zum Hochschulstudium mit der Wirklichkeit konfrontiert. Die Erfahrungsberichte, die in der Anfangszeit des Frauenstudiums von einigen Schweizer Hochschulen geliefert wurden, belegen, daß die realen Studentinnen den Vorannahmen nicht entsprachen.

Viele dieser Stereotype begegnen einem in den Lustspielen wieder: ausagiert im überzeichnet männlich-burschikosen Auftritt der Juristin Hans und im fulminanten Scheitern der vorgeblichen Ärztin Bianka, verbalisiert innerhalb der eloquenten Ansprachen der männlichen Gegenspieler Dr. Normann und Dr. Schönhut und – bloßgestellt und lächerlich gemacht – in den fadenscheinigen Äußerungen der Ostermünder Kleinstädter. Für alle behandelten Stücke gilt gleichzeitig, daß die Heldin auch positive Handlungsträgerin ist: sei es, daß sie direkt so eingeführt wird (Liesbeth in *In Behandlung*), sei es, daß sie sich dahingehend entwickelt (Hans in *Fräulein Doktor*) oder ihre rollenkonformen Qualitäten nur äußerlich und temporär verdeckt werden (Bianka in *Die beiden Hausärzte*). Die Spannung zwischen Karikatur und Identifikationsfigur erweist sich als Element, aus dem diese Lustspiele ihre spezielle Energie entwickeln.

Innerhalb des Lustspielrahmens entstehen bei der Verhandlung des aktuellen Themas Spielräume, die sich der eindeutigen Zurichtung wieder entziehen: im Changieren des Gegenstands des Verlachens in *Fräulein Doktor*, im uneigentlichen Sprechen in *Die beiden Hausärzte*. In Max Dreyers Komödie nun ändern sich – mutmaßlich im naturalistischen Kontext – die Vorzeichen: Hier wird Gesellschaftskritik zum entscheidenden Impuls. In diesem Sinne verweist der Befund auf einen inneren Konnex von Sozial- und Literaturgeschichte: Die Aufnahme aktueller Themen führt in der Jahrhundertwende selbst für das Boulevardtheater zu einer inhaltlichen und formalen Ausdifferenzierung. Damit wird nicht nur die bekannte These vom Theater als Austragungsort sozialer Prozesse für das triviale Genre aktiviert, sondern es werden in dem Maße, wie die subversiven Impulse im vorgeblich affirmativen Lustspiel an Bedeutung gewinnen, die Konturen einer Zeit tiefgreifender Auseinandersetzungen und Wandlungen erkennbar.

ERNST A. SCHMIDT

THOMAS MANN UND RICHARD BEER-HOFMANN

Eine neue ›Quelle‹ zu Aschenbachs Traum in der Novelle *Der Tod in Venedig*

Für Walter Jens und Albert von Schirnding

Die Thomas-Mann-Philologie hat zu seiner Künstlernovelle *Der Tod in Venedig*¹ die ›Quellen‹ weitgehend aufgespürt: Euripides, *Bakchen*; Xenophon, *Memorabilia*; Platon, *Phaidros* und *Symposion*; Plutarch, *Erotikos*; Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*; Erwin Rohde, *Psyche*; Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*.² Doch man kann noch immer kleinere Entdeckungen machen. Hier ist ein solcher Fund zu Aschenbachs furchtbarem Traum mitzuteilen.

Dieser Traum, der das Kernstück des Schlußkapitels bildet (S. 515ff.), vernichtet den Schriftsteller mit Sinnlichkeit, als Fest und Heidentum, in bedrängender Gegenwart. Der Traum einer orgiastisch-barbarischen Feier und dionysischer Überwältigung, als »sinnliche Gegenwart« (S. 515) charakterisiert, wird der Sehnsucht des Geistes der Anfangskapitel entgegengesetzt. »Nacht herrschte, und seine Sinne lauschten« – beginnt die Erzählung von Aschenbachs schrecklicher Heimsuchung – »denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, – alles durchsetzt und grauenhaft süß über tönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf

¹ Verweise auf die Novelle geben die Seitenzahl von Band VIII der *Gesammelten Werke in zwölf Bänden* (S. Fischer Verlag), in der Regel als Textparentese. Literatur zu *Der Tod in Venedig*: Ernst A. Schmidt, ›Platonismus‹ und ›Heidentum‹ in Thomas Manns ›Tod in Venedig‹, *Antike und Abendland* 20, 1974, S. 151-178 mit Literaturangaben.

² Die Nachweise finden sich in Schmidt (o. Anm. 1) mit Ausnahme von Burckhardt; vgl. dazu: Werner Deuse, »Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen«: *Griechisches* in ›Der Tod in Venedig‹, in: Gerhard Härle (ed.), »Heimsuchung und süßes Gift«. *Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Frankfurt/M. 1992, S. 41-62; hier: S. 50. Vgl. Albert von Schirnding, *Dionysos und seine Widersacher. Zu Thomas Manns Rezeption der Antike*, in: ders., *Menschwerdung. Aufsätze zur griechischen Literatur*, hrsg. v. Franz Peter Waiblinger, München 2005, S. 84-98; hier: S. 85.

schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: »*Der fremde Gott!*« Qualmige Glut glomm auf: da erkannte er Bergland, [...]. Und in zerrissenem Licht, von bewaldeter Höhe, zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte, – und überschwemmte die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz. Weiber, strauchelnd über zu lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen, schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuptern, schwangen stiebende Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaßt [...]. Männer, Hörner über den Stirnen, mit Pelzwerk geschürzt und zottig von Haut, beugten die Nacken und hoben Arme und Schenkel, ließen eherne Becken erdröhnen und schlugen wütend auf Pauken, während glatte Knaben mit umlaubten Stäben Böcke stachelten, an deren Hörner sie sich klammerten und von deren Sprüngen sie sich jauchzend schleifen ließen. Und die Begeisterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süß und wild zugleich wie kein jemals erhörter: – [...] man [...] hetzte einander damit zum Tanz und Schleudern der Glieder [...]. Aber alles durchdrang und beherrschte der tiefe, lockende Flötenton. [...]. Aber der Lärm, das Geheul, vervielfacht von hallender Bergwand, wuchs, nahm überhand, schwoll zu hinreißendem Wahnsinn. Dünste bedrängten den Sinn, der reizende Ruch der Böcke, Witterung keuchender Leiber und ein Hauch [...] vertraut: nach Wunden und umlaufender Krankheit. Mit den Paukenschlägen dröhnte sein Herz, sein Gehirn kreiste, Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung. Schaum vor den Lippen, tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raselei des Unterganges.« (S. 516f.).

Thomas Mann inspirierte sich, wie allgemein anerkannt, für seine Darstellung an Erwin Rohdes 1893 zuerst erschienenem Werk *Psyche*.³ Einige

³ Das ist, zuerst von Wolfgang F. Michael (Stoff und Idee im ›Tod in Venedig‹, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 33, 1959, S. 13-19; hier: S. 15f.) gesehen und dann vom Archivmaterial

Passagen aus Band II, Kap. 1 seien zitiert (kursiv die in der Novelle übernommenen Worte): »Die Feier ging auf *Berghöhen* vor sich in dunkler *Nacht*, beim unstillen Licht der *Fackelbrände*. *Lärmende Musik* erscholl, der *schmetternde Schall eherner Becken*, der *dumpfe Donner grosser Handpauken* und dazwischen hinein der »zum *Wahnsinn* lockende Einklang« der *tieftönenden Flöten*, [...]. Von dieser wilden Musik erregt, tanzt mit gellendem *Jauchzen* die Schaar der Feiernden. [...] im *wüthenden, wirbelnden, stürzenden Rundtanz* eilt die Schaar der *Begeisterten* über die *Berghalden* dahin. Meist waren es *Weiber*, die bis zur Erschöpfung in diesen Wirbeltänzen sich umschwangen. [...] sie trugen »Bassaren«, *lang wallende Gewänder* [...] aus Fuchspelzen genäht; sonst über dem Gewande *Rehfelle*, auch wohl *Hörner* auf dem Haupte. Wild flattern die Haare, *Schlangen*, dem *Sabazios* heilig, *halten* die Hände, sie *schwingen Dolche*, oder *Thyrsosstäbe*, die unter dem Epheu die Lanzenspitze verbergen. So *toben* sie bis zur äussersten Aufregung aller Gefühle, und im »heiligen *Wahnsinn*« stürzen sie sich auf die zum Opfer erkorenen *Thiere*, packen und zerreißen die eingeholte Beute, und *reissen* mit den Zähnen das blutige *Fleisch* ab, das sie roh *verschlingen*.« Etwas weiter unten heisst es: »der rasende Tanzwirbel, die Musik, das Dunkel« und in einer Anmerkung dazu: »das wilde Schütteln und Umschwingen des Hauptes«. Wieder im Text: »Der Gott ist unsichtbar anwesend unter seinen begeisterten Verehrern, oder er ist doch nahe, und das Getöse des Festes dient, den Nahenden ganz heranzuziehen.«⁴

bestätigt, inzwischen Gemeingut der Thomas-Mann-Philologie und der Forschung zu Dionysos im 20. Jh.; vgl. z.B. Herbert Lehnert, *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart 1965, S. 115; Schmidt (Anm. 1), S. 154, Anm. 16; Albert Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 88, 1984, S. 205-240; hier: S. 208 mit Anm. 8; Deuse (Anm. 2), S. 50.

⁴ Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 2 Bde, 9. u. 10. Aufl., Tübingen 1925 (1. Aufl.: 1893), Bd 2, S. 8-18. – Rohde hat mit diesem Bild des Dionysosfestes auch einen Passus in Benns Essay *Das moderne Ich* von 1919 angeregt, worauf Volker Riedel aufmerksam macht (Nietzsche und das Bild einer »dionysischen Antike« in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts – zuerst in: *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft* 8, 2001, S.63-87 –, in: ders., »Der Beste der Griechen« – »Achill das Vieh«. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption II, *Jenaer Studien*, Bd. 5, Jena 2002, S. 161-181; hier: S. 177f. Vgl. Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, in Verb. mit Ilse Benn hrsg. v. Gerhard Schuster, Bd. 3, Stuttgart 1987, S. 94-107; das Zitat S. 106f. (auch hier kursiviere ich die übereinstimmenden Wörter): »und plötzlich: aus Thraxien: Dionysos. Aus den *phrygischen Bergen*, von *Kybeles* Seite, unter dem *Brand* von *Fackeln* um *Mitternacht*, beim *Schmettern eherner Becken*, einklingend ihm *tieftönende Flöte* von der Lippe taumelnder *Auleten*, umschwärmt von *Mänaden* in *Fuchspelz* und gehörnt, tritt er in die Ebene, die sich ergibt. Kein Zaudern, keine Frage: Über die *Höhen* geht der *Nächtliche*, die *Fichte* im Haar, der *Stiergestaltete*, der *Belaubte*: Ihm nach nun, und nun das Haupt *geschwungen*, und nun den *Hanf* gedünstet, und nun den ungemischten Trank –: nun ist schon

Das orgiastische Dionysosfest in Aschenbachs Traum des Schlußkapitels ist Repräsentant der Sinnlichkeit als barbarisches Heidentum. Dieses Fest der griechischen Antike erscheint als Kult eines, zumal in der von Mann so betonten Flötenmusik, als barbarisch empfundenen Gottes, eines mit Nietzsche⁵ so gesehenen Fremden aus Asien, der zudem nicht griechisch-gestalthaft, nicht in, nietzschisch gesprochen, apollinischer Epiphanie, erscheint. »Sie waren er selbst« (S. 517): das Getümmel der Festteilnehmer ist der Gott. »Als Gott fühlt er sich« sagt Nietzsche vom dionysisch verzauberten Menschen.⁶

So sehr Thomas Manns Beschreibung des nächtlichen Getümmels sich im ganzen Rohde verdankt, so deutlich verweisen zugleich alle Elemente, die nicht jenen Seiten der *Psyche* entnommen sind, auf den Träumer. Mit dem Geheul weicher Mitlaute und dem gezogenen »u« am Ende wird in Form eines Selbstzitats der Vokativ »Tadziu!« evoziert, von dem es im dritten Kapitel der Novelle (S. 478) geheißen hatte, »mit seinen weichen Mitlauten, seinem gezogenem u-Ruf am Ende« habe er »etwas zugleich Süßes und Wildes«, das »den Strand beinahe wie eine Losung beherrschte«. Und wenn es nun bei der Enthüllung des »obszönen Symbols« heißt: »da heul-ten sie zügelloser die Losung«, so verbinden sich im Traum der Ruf nach Tadzio und der Phallus. Die Einführung der »glatten Knaben«, d.h. bartloser Jugendlicher, wie sie der Gegenstand der Begierde griechischer Knabenliebe waren, die Enthüllung des hölzernen Riesenphallus – Phalluspro-zessionen (Phallephorien)⁷ sind ein fester Bestandteil des Dionysoskultes⁸

Wein und Honig in den Strömen – nun: Rosen, syrisch – nun: gärend Korn – nun ist die Stunde der großen Nacht, des Rausches und der entwichenen Formen.«

⁵ Geb. d. Trag., ed. Schlechta I, S. 113. Vgl. Manfred Dierks, Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann, Thomas-Mann-Studien, Bd. 2, Bern, München 1972., S. 19ff.; und zur Antithese Europa-Asien: S. 56ff.

⁶ Geb. d. Trag., ed. Schlechta I, S. 25. Dies wird jedoch auch in der modernen Religionswissenschaft meist so gesehen; vgl. Walter Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977, S. 252: »Einzigartig im Kreis griechischer Religion ist, daß bei solcher Verwandlung Verehrer und Gott miteinander verschmelzen.« Vgl. auch: Albert Henrichs, »He Has a God in Him«: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus, in: Thomas H. Carpenter, Christopher A. Faraone (edd.), *Masks of Dionysus*, Ithaca and London 1993, S. 13-43; hier: S. 22-24: »The God within Us: The Internationalization of Dionysus since Nietzsche«.

⁷ Antik nur in dieser Form (τὰ φαλληφόρτια) belegt (Plutarch, De Iside et Osiride 355 E), nicht τὰ φαλλοφόρτια, jedoch φαλλοφόρος und φαλλοφορέω.

⁸ Vgl. z.B. Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt/M. o.J. [1. Aufl., 1933]. 2., unveränd. Aufl. [o.J. = 1934], S. 149; Friedrich Georg Jünger, *Griechische Mythen*, Frankfurt/M. (1. Aufl., 1947) 5. Aufl., 2001, S. 186, sowie die Artikel »Phallos« von Hans Herter im *Kleinen Pauly* (dort auch zum hölzernen Phallos im elischen Kyllene) und von K.-H. Roloff im *Lexikon der Alten Welt*; Otto Weinreich in der Einleitung zu: Aristophanes, Sämtliche

– und die zunehmende, bei Rohde gänzlich fehlende Sexualisierung des dionysischen Taumels bis hin zu »seine Seele kostete Unzucht« (S. 517) spiegeln Aschenbachs homoerotisches Verfallensein, »Angst und Lust und [...] entsetzte Neugier« (S. 516), während der ›vertraute Hauch‹ »umlaufer Krankheit« (S. 517) aus dem Traumwissen seiner verschwiegenen und für sein Handeln folgenlosen Kenntnis der in Venedig ausgebrochenen indischen Cholera kommt: »Das Bewußtsein seiner Mitwisserschaft, seiner Mitschuld berauschte ihn [...]. Was galt ihm noch Kunst und Tugend gegenüber den Vorteilen des Chaos?« (S. 515).

Dieser gleichsam durch Subtraktion des Rohdetextes von Aschenbachs Traum zurückbleibende Komplex besitzt nun, von dem u-Ruf Tadziu und der Cholera abgesehen, eine meines Wissens bisher nicht gesehene Parallele in einem anderen Prosastück, dem Traum von einem orientalischen orgiastischen Fest: Da gibt es einen riesigen Phallus, da gibt es Knaben – es sind Tempellustknaben – und auch nackte Jünglinge mit »mattglänzenden Leibern«. Mit Thomas Manns Seiten sind ferner einige Vokabeln gemeinsam wie »girrend«, von den »Flöten« gesagt, »keuchend«, »stöhnend«, »betäubend«, ›Schwellen‹, ›hetzen‹, ›züngeln‹, »Wirbel«, »Fackeln«, »Pauken«, »Hörner«, »Schmetterern«, »dumpf«, »Ruf«, »Angst«, ›lauschen‹, »Wollust«, »nackt«, »süß«, »wild«. Vor allem aber verbindet die Texte stilistisch der überreichliche Gebrauch des Partizips Präsens als Attribut, als Adverb und als Substantiv: »Flöten, alle Sehnsucht aus dem Innern süß emporsaugend«, »schwoll zitternd«, »wuchs schwellend«, »preßte sich stauend«, »seine Lust stachelnd«, »lautstöhnender Ruf«, »leuchtender Dampf«, »wühlte [...] mit krallenden Fingern«, »glühend schwellendes Fleisch«, die »Schreitenden« in dem älteren Text und im *Tod in Venedig*: »stürzte wirbelnd herab«, »reizten sie, lachend und ächzend«, »auf schamlos zudringende Art«, »(mit) taumelndem Rundtanz«, »züngelnde Schlangen«, »betäubende Wollust«, »(mit) buhlenden Händen«, »der Träumende«. 5,1 % der Wörter sind in dem Referenztext Partizipien, also jedes 20. Wort, bei Thomas Mann sogar 5,8 % oder jedes 17. Wort, während er sonst auf weniger als die Hälfte kommt.⁹ Die Partizipien gleichen die Din-

Komödien. Übertr. v. Ludwig Seeger [...], 2 Bde, Zürich 1952/53, Bd. I, S. XII f.; Herodot 2,48-49; Aristophanes, Acharner, v.237-279.

⁹ Für die Statistik sind ausgewertet: aus *Der Tod Georgs* (vgl. nächste Anm.): S. 545 Mitte – S. 550 unten = 213 Zeilen, jede mit 9 Wörtern angesetzt = 1917 Wörter; gezählt habe ich 98 Partizipien = 5,1 %; andere Passagen vom Anfang und vom Ende des Romans führen auf weniger als die Hälfte (2,2 bis 2,3 %); aus *Der Tod in Venedig*: S. 516 oben – S. 517 bis vor den Absatz »Aus diesem Traum« = ca. 520 Wörter mit 30 Belegen des Partizips = 5,8 %; gleich lange Passagen aus verschiedenen Partien der Novelle enthalten weniger als halb so viele Belege, bis zu einem Viertel.

ge den Menschen an; sie dynamisieren die Dinge und stauen die Handlung der Menschen. Schließlich ist auch der Duktus beider Erzählungen ähnlich, die Sexualisierung in beiden bestimmend. Thomas Manns »grenzenlose Vermischung« »auf zerwühltem Moosgrund« (S. 517) ist in dem anderen Traum szenisch geschildert: »[...] und in neuer Gier warf sich einer hin über die so wirr Verflochtenen, daß er nicht sah, daß es einer anderen Leib war, der ihn umschlang, und einer anderen Lippen, an denen sein Mund sog. Während lustbebende Hüften sich ihm entgegenhoben [...]« usf. Auch die Wirkung der Gottheit wird vergleichbar gedeutet: »Wissender und ahnender als die einzelnen war die Menge. Die tiefe inbrünstige Andacht des Tages hatte sie zusammengeballt und eins werden lassen; was kein einzelner ahnte, war unbewußt im Fühlen aller.«

Dieser Text, bald eine süße Droge, die auch dem heutigen Leser noch, will sagen: mir, betörend, bezaubernd, betäubend durch die Adern rinnt, bald ein lähmendes Gift, und doch große, oft hinreißende deutsche Prosa, ist *Der Tod Georgs* von Richard Beer-Hofmann, erschienen 1900.¹⁰ Die Quelle des Tempeltraums (das heißt für die Beschreibung des Tempels und bestimmte Kulthandlungen, nicht jedoch für die Darstellung des orgiastischen Festes) ist Lukians *De dea Syria*. Thomas Mann verdeutlicht seine Ablehnung des im Zeichen des Dionysos gefeierten Rauschkults der Jahrhundertwende durch die Stilisierung von Pauls damals berühmtem Tempeltraum aus dem Roman des in jener Zeit hoch geschätzten Autors.¹¹

¹⁰ Richard Beer-Hofmann, *Der Tod Georgs*, in: R. B.-H., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M. 1963, S. 523-624. – Lehnert (Anm. 3), S. 115, hatte auf die bei Rohde fehlende Sexualisierung in Aschenbachs Traum hingewiesen, besonders auf das »obszöne Symbol« und die »grenzenlose Vermischung«. Eben diese stammen aus Pauls Tempeltraum.

¹¹ Die Gegensätze, die die Problematik, Konstruktion und Handlungsführung der Novelle Manns bestimmen, indem die Kunst in der Spannung der Antinomie von Geist und Leben oder Sinnlichkeit stehe, hat der Autor in Aufzeichnungen dieser Jahre in verschiedenen Variationen polarer Paare bezeichnet, die untereinander im Verhältnis der Analogie oder Synonymität stehen (Geist und Leben, Gedanke und Gefühl, Logos und Entusiasmos, das Apollinische und das Dionysische bzw. eher: das Sokratische und das Dionysische, Kritik und Plastik, Nüchternheit und Rausch, Spannung und Auflösung, Aktivität und Passivität, Sittlichkeit und Sinnlichkeit, sittliche Fabel und trunkenes Lied, Haltung und Gefühlsanarchie, Zucht und Ausschweifung). Zum Scheitern ihrer Synthese vgl. zuletzt von Schirnding (Anm. 2).

JÖRG SCHUSTER

»WELLENSCHLAG DER OBERFLÄCHE«

Harry Graf Kesslers Tagebuch vor dem Ersten Weltkrieg

TAGEBUCH EINES GRENZGÄNGERS

Harry Graf Kesslers autobiographisch-historiographisches Werk diente bislang vor allem als Steinbruch für Forschungen unterschiedlicher Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte, der Literatur- und Kulturgeschichte. Diese Reduktion des Kesslerschen Œuvres auf eine Fundstelle für Zitate und Belege ist nicht ohne Berechtigung, bleibt Kessler in der Moderne der Jahrhundertwende und des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts doch weitgehend auf die – nicht zu unterschätzende – Rolle eines kongenialen Rezipienten und Virtuosen des Vermittelns beschränkt. Der Reiz und zugleich die Gefahr seiner Persönlichkeit besteht in seinem Grenzgängertum: Er war ein Kosmopolit, der als Sohn eines Hamburger Bankiers und einer irischen Adligen Schulen in Frankreich, England und Deutschland besucht hatte und in Paris oder London ebenso zu Hause war wie in Berlin oder Weimar; ein im wilhelminischen System verwurzelter Aristokrat und Reserveoffizier, der sich nach dem Ersten Weltkrieg dennoch vehement für Demokratie, Pazifismus und den Völkerbund einsetzte; ein Grenzgänger zwischen Kunst, Politik und Diplomatie, der, sieht man von der ehrenamtlichen Leitung des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar von 1903 bis 1906 sowie einem kurzen diplomatischen Intermezzo in den Jahren 1916 bis 1918 ab, zeit seines Lebens ohne offiziellen Auftrag war und eine feste Anstellung aufgrund seines ererbten Reichtums auch nicht nötig hatte; ein Grenzgänger schließlich auch zwischen den Künsten, der Bildenden Kunst, der Literatur, dem Theater und der Musik, mit einem sich daraus herleitenden Faible für die Idee des Gesamtkunstwerks, etwa im Ballett oder in der Buchkunst – ein umtriebiger Dilettant (im besten Sinne des Wortes), der nur wenige seiner unzähligen Projekte abschloß und kein eigenes größeres Werk veröffentlichte.¹

¹ Zu Kesslers Lebzeiten erschienen als selbständige Publikationen lediglich die *Notizen über Mexico* (1898), die Biographie *Walther Rathenau. Sein Leben und sein Werk* (1928)

Erst seitdem Kesslers Tagebuch, der wohl bedeutendste Teil seines autobiographisch-historiographischen Œuvres, als Ganzes überschaubar ist,² erregt es als eigenständiges Werk Aufmerksamkeit. Bemerkenswert ist zum einen bereits die reine Textmasse – die Notate erstrecken sich ohne größere Unterbrechungen von 1880 bis 1937 und füllen über 10.000 handschriftliche Seiten in mehr als 50 Bänden – vom Schulheft bis zum in Safianleder gebundenen Goldschnittband; die Namen von etwa 12.000 Personen finden darin Erwähnung. Kesslers Diarium nimmt zum anderen aber auch qualitativ eine Sonderstellung innerhalb der Gattung »Tagebuch« ein:³ Es steht nicht in der Tradition der empfindsamen autobiographischen Literatur, es besitzt gerade nicht den Charakter eines Seelenbekenntnisses, eines »journal intime«, ihm fehlt beinahe vollständig das Moment der Introspektion, der Erforschung des eigenen Ich. Kesslers Tagebuch ist ganz nach außen gerichtet, es beschränkt sich – neben politischen, zeit- und kulturgeschichtlichen, ästhetischen und philosophischen Reflexionen – weitgehend auf die Schilderung des sinnlich Wahrgenommenen – so in den eindrücklichen Reiseschilderungen oder den scharfen Porträts der illustren Zeitgenossen, mit denen Kessler verkehrte.

sowie der erste Teil der Autobiographie *Gesichter und Zeiten* (1935). Den exaktesten Überblick über Kesslers Leben und Tätigkeit gibt noch immer Peter Grupp, Harry Graf Kessler. Eine Biographie, München 1995; vgl. ferner Burkhard Stenzel, Harry Graf Kessler. Ein Leben zwischen Kultur und Politik, Weimar, Köln, Wien 1995; Laird McLeod Easton, Der Rote Graf. Harry Graf Kessler und seine Zeit, Stuttgart 2005.

² Mit dem von Wolfgang Pfeiffer-Belli herausgegebenen Band Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918-1937, Frankfurt/M. 1961, lag bislang nur eine unzuverlässige Auswahlausgabe des Zeitraums nach dem Ersten Weltkrieg vor. Seit 2004 sind die ersten vier von insgesamt neun Bänden der Gesamtausgabe der Tagebücher (im folgenden zitiert unter Angabe des Tagesdatums) sowie eine CD-Rom mit einer vorläufigen Wiedergabe des gesamten transkribierten Textes erschienen: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch 1880-1937, hrsg. v. Roland S. Kamzelak u. Ulrich Ott, Bd. 2, 1892-1897, hrsg. v. Günter Riederer u. Jörg Schuster, Stuttgart 2004; Bd. 3, 1897-1905, hrsg. v. Carina Schäfer u. Gabriele Biedermann, Stuttgart 2004; Bd. 4, 1906-1914, hrsg. v. Jörg Schuster unter Mitarb. v. Janna Brechmacher, Stuttgart 2005; Bd. 6, 1916-1918, hrsg. v. Günter Riederer unter Mitarb. v. Christoph Hilse, Stuttgart 2006. Die folgenden Überlegungen beschränken sich auf das der Öffentlichkeit erst jetzt zugängliche, in (gattungs-) ästhetischer Hinsicht besonders interessante Tagebuch der Vorkriegszeit.

³ Eine historisch fundierte Gattungstypologie ist noch immer ein Desiderat; den ersten Versuch einer gattungstheoretischen Grundlegung hat nun Arno Dusini unternommen: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung, München 2005; an älterer Literatur vgl. Peter Boerner, Tagebuch, Stuttgart 1969; Ralph-Rainer Wuthenow, Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung, Darmstadt 1990.

MITTELBARKEIT, ÄSTHETIZITÄT, OBERFLÄCHLICHKEIT –
DAS TAGEBUCH ALS KUNSTWERK?

Kessler selbst erklärt diese Eigenheit in einer theoretischen Reflexion durch »die Verschiedenheit zwischen dem Inhalt des bewussten Denkens, dem hastigen, lauten Wellenschlag der Oberfläche, der sich der Wahrnehmung aufdrängt, und den stillen, dunklen Abgründen, die von gewaltigen, ewig unveränderlichen Strömungen durchzogen, sich dem Bewußtsein entziehen« (17.12.1894).⁴ Die Formulierung vom »Wellenschlag der Oberfläche« kann als – wenn auch überspitzte – Beschreibung des Tagebuchs angesehen werden, in dem die sinnliche Wahrnehmung gegenüber dem Bereich der Introspektion und der Emotion völlig dominiert.

Ein biographischer Hintergrund für dieses Ausklammern des Emotionalen ist Kesslers am Ideal des Gentleman orientierte Erziehung im englischen Internat Ascot von 1880 bis 1882 – der Zeit, in der er beginnt, sein Tagebuch (zunächst auf Englisch) zu führen. Dieses Ideal bestand, wie Kessler in seiner Autobiographie *Gesichter und Zeiten* schildert, vor allem darin, »in keiner Lage [...] die Haltung, die Spannkraft des Willens und die Herrschaft über sich selbst zu verlieren.«⁵ Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Kontrolle der Gefühle: »Überhaupt wurden beim Gentleman sichtbare Gemütsbewegungen nicht gern gesehen; er sollte seine Gefühle, soweit er solche hatte, nach Möglichkeit für sich behalten und sogar nächsten Freunden und Verwandten, Vater oder Mutter nur verschleiert zeigen. Sein Gefühlsleben unterlag so einem fortgesetzten Druck, einem Netz von Hemmungen, durch die es gedrosselt, erstickt oder in unergründliche Tiefen getrieben wurde.«⁶ Als Pose, die in Zeiten des Niedergangs der Aristokratie das elitäre Bewußtsein, die Distanz gegenüber der Mitwelt garantiert, geht diese Haltung auf die Figur des Dandy über, als der Kessler

⁴ Die Passage trägt deutliche Spuren von Kesslers *Zarathustra*-Lektüre. Nietzsche verwendet dort die Antithese von Oberfläche und Tiefe zur Illustration von Geschlechterstereotypen: »Oberfläche ist des Weibes Gemüth, eine bewegliche stürmische Haut auf einem seichten Gewässer. Des Mannes Gemüth aber ist tief, sein Strom rauscht in unterirdischen Höhlen«. (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen, in: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abt., 1. Bd., Berlin 1968, S. 82.)

⁵ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, in: *Gesammelte Schriften in drei Bänden*, hrsg. v. Cornelia Blasberg u. Gerhard Schuster, Bd. 1, Frankfurt/M. 1988, S. 113; vgl. hierzu besonders Philip Mason, *The English Gentleman. The Rise and Fall of an Ideal*, New York 1982, S. 147ff.; vgl. ferner David Castronovo, *The English Gentleman. Images and Ideals in Literature and Society*, New York 1987.

⁶ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, a.a.O., S. 113.

häufig gesehen wird⁷ und als der er dem Betrachter in Edvard Munchs ganzfigurigem Porträt von 1906 entgegentritt. Für Baudelaire zeichnet sich der Dandy durch »l'air froid« aus, »qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner.«⁸ Im Falle Kesslers dürfte die Tabuisierung der eigenen Gefühle ferner mit dem Problem der eigenen Homosexualität verbunden sein, auch wenn sie sich nicht auf diesen erotischen Bereich beschränkt, sondern Gefühlsregungen – etwa auch gegenüber Familienangehörigen – aus dem Tagebuch grundsätzlich ausgeschlossen bleiben.

Der Bereich des Intimen ist für Kessler nur dann ein Thema, wenn er ihm bei anderen als Gegenstand der Beobachtung dient. So protokolliert der Diarist etwa exakt, wie der Freund Gaston Colin, das Modell zu Maillols von Kessler in Auftrag gegebener Statue *Le Cycliste*, zu dem er eine Liebesbeziehung unterhielt,⁹ »neulich gegen die kleine O. war, die bei ihm im Bett lag und schmolte, weil er ihr am Vorabend einen Stoss versetzt hatte: zuerst hingebeugt über sie, liebkosend, dann, als sie sich wegdrehte, brutal, aber ohne Gemeinheit, dann wieder in der reizendsten Weise liebkosend: Mischung von Liebreiz und Härte, eine Art von Noblesse in beiden Haltungen, Don Juan, wie wir ihn in Deutschland nie verstehen oder haben könnten, d.h. ohne Selbstberäucherung seiner Gefühle (sans la fatuité de ses sentiments), ohne die Selbsttäuschung, dass er »das Ewig Weibliche« oder die »einzige, ideale Geliebte« suche, sondern mit einer Art von Scham gegen das Süsse und Weiche, das in ihm aus der Sinnlichkeit hervorquillt, einer Art von intimer Keuschheit im Erotischen (Metaphysik macht schamlos) und trotzdem oder gerade deshalb mit einer Kunst nicht nur des Verführens sondern auch des Festhaltens, die das Gegenteil von gemein ist, die nicht lügt, die nur Etwas Unbeschreibliches in Blicken, Gesten, see-

⁷ Vgl. Dagmar Lohmann-Hinrichs, Dandy- und Flaneur-Tendenzen in den Tagebuchtexten Harry Graf Kesslers, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 26, 1996, H. 101, S. 152-157. Auch weitere Eigenschaften wie Eleganz, Ungebundenheit und Berufslosigkeit sprechen für eine Charakterisierung Kesslers als Dandy. Dem widerspricht allerdings in gewisser Weise sein (kultur-) politisches und diplomatisches Engagement, vor allem nach dem Ersten Weltkrieg.

⁸ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Ceuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1976, S. 712; vgl. Hiltrud Gnüg, *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart 1988.

⁹ Daß es sich bei der Beziehung zu diesem jungen französischen Mechaniker und Radrennfahrer um ein Liebesverhältnis handelte, geht bezeichnenderweise nicht aus dem Tagebuch, sondern nur aus den knapp 60 unveröffentlichten Briefen, Postkarten und Telegrammen Colins an Kessler hervor, die sich im Nachlaß Harry Graf Kesslers im Deutschen Literaturarchiv Marbach befinden.

lischen Nüancen, im Glanz und der Pracht der sinnlichen Erregung ist. Die hinter der Sinnlichkeit wie hinter einer Maske verhüllten intimeren, abstrakteren Gefühle wirken um so stärker, je weniger sie ausgesprochen sind; das macht die Tiefe dieser Art von Verführung aus.« (14.7.1911) Die Passage demonstriert eine für das Tagebuch charakteristische Grundstruktur: Kessler beobachtet und beschreibt sehr genau, um dann, auch durch Assoziationen aus dem Fundus seiner universalen Bildung, von der konkreten Situation zu abstrahieren und zu allgemeinen Aussagen über die Formen der Erotik und der Sinnlichkeit in Frankreich und Deutschland zu gelangen, die wiederum in das Credo vom Nicht-Aussprechen und Verhüllen der Gefühle münden.

Spricht Kessler über eigene Gefühle, so müssen sie gewissermaßen in einen anderen Aggregatzustand übergegangen sein, wie dies etwa im Anblick einer Landschaft der Fall ist, mit der sich bestimmte Erinnerungen verbinden: »Eine Landschaft, in deren Stimmung für uns irgendein vergangenes Glück oder Leid mitverwoben ist, rührt uns mit der Zeit mehr noch als die Personen selbst, denen wir das Leid oder Glück verdankt haben. Sie bleibt, wie sie war, während Menschen selbst die liebsten fortwährend älter werden, anders werden, sich verwandeln. Von Dungen, wie er war, lebt für mich heute schon fast mehr im eigenartigen Potsdamer Licht und Himmel und Wasserschimmer als in ihm selber, wenn ich ihn mit Frau und Kindern wiedersehe.« (24.6.1906)¹⁰ In der Landschaft ist das Gefühl ästhetisch gebannt und zeitlos aufgehoben, es ist verfügbar und kann ohne die Unannehmlichkeiten, die das reale Leben mit sich bringt, genossen werden – ein Gedanke, der sich in ähnlicher Weise bereits etwa in Schillers Rezension *Über Matthissons Gedichte* findet: »die einfache, stets sich selbst gleiche Natur um uns her [bewahrt] die Empfindungen, zu deren Vertrauten wir sie machen, und in ihrer ewigen Einheit finden wir auch die unsrige immer wieder.«¹¹

¹⁰ Bei Otto von Dungen handelt es sich um einen Regimentskameraden, mit dem Kessler während seiner militärischen Ausbildung in Potsdam eine homoerotische Freundschaft verband. Ein noch höheres Maß an Abstrahierung und Sublimierung findet sich bezeichnenderweise in der »öffentlicheren« Gattung des Briefes: Den im Tagebuch entwickelten Gedankenweg teilt Kessler am 30.7.1906 Hugo von Hofmannsthal mit, ohne die konkrete Person Otto von Dungen zu erwähnen: »Potsdam ist für mich aus gewissen Erinnerungen und Empfindungen heraus fast ein heiliger Ort. In der Landschaft lebt Etwas, ein junges Wesen, das nicht mehr jung ist und das sich verändert hat. Das aber in dieser Landschaft noch immer für mich *da* und *jung* ist und ich fühle mich, wenn ich hier bin, in einer undefinierbaren Weise ein Anderer und freudigerer Mensch.« (Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler, Briefwechsel 1898-1929, hrsg. v. Hilde Burger, Frankfurt/M. 1968, S. 125).

¹¹ Friedrich Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22. Vermischte Schriften, hrsg. v. Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 281.

Bisweilen scheint es sogar, als setze der Diarist Kessler die sinnliche Schilderung beispielsweise einer Landschaft bereits an die Stelle einer gerade aktuellen Empfindung: »Nach Clermont Ferrand Gaston [Colin] besuchen. Die Nacht im Royal. In den Büschen dicht an dem Fenster schlug eine Nachtigall. Die Nacht war ganz hell, das Thal in Mondschein und leichten Nebel gebadet. Der Viadukt der Eisenbahn« (14.6.1913).

Ein weiteres Beispiel dafür, daß im Tagebuch die sinnliche Wahrnehmung an die Stelle einer – möglichen – Empfindung tritt, sind die Aufzeichnungen nach dem Tod des Vaters im Mai 1895. Kessler berichtet an keiner Stelle darüber, was ihm dieser Verlust bedeutet. Exakt beschrieben wird dagegen der Blick auf die Großstadt, der sich vom Friedhof aus bietet: »Nachmittags auf dem Père-la Chaise; die Aussicht vom Grabe an diesem klaren, warmen Frühjahrsstage ergreifend; um Einen die Gräberreihen, die dunklen Alleen, die grosse Stille des Kirchhofs und unten in der Ebene die geschäftige, rauchende Stadt, bis zu den blauen Hügelreihen am Horizonte weit sich hinstreckend.« (6.6.1895) Auch bei seiner Besichtigung französischer Kathedralen in den folgenden Wochen ist im Tagebuch nicht die Rede davon, daß Kessler dort Ruhe oder Trost gesucht hätte; detailliert berichtet er dagegen über die Architektur und einzelne Skulpturen, so etwa über die Stille, die von den frühgotischen Skulpturen in Reims ausgeht. Kessler schließt diese Betrachtung mit dem Hinweis: »Um einen grossen Kummer in der Einsamkeit zu mildern müsste man nach Reims oder Bamberg gehen; die alten Bildwerke würden Einen mit ihrer menschlich-lieblichen Hoheit besser trösten als alle Bücher, besser sogar als die heitere, aber allzu göttliche Herrlichkeit der Parthenonskulpturen.« (13.7.1895) Unpersönlicher als mit diesen Konjunktiven und dem »man« als Subjekt läßt sich kaum schreiben. Sechs Wochen nach dem Tod des Vaters reflektiert Kessler *in* Reims im scheinbar kühlen Ton des kundigen Ratgebers darüber, daß »man« *nach* Reims gehen müßte, um Trost für einen großen Kummer zu finden.

Über seine Empfindungen läßt der Tagebuchautor Kessler den Leser – und möglicherweise sich selbst – im Unklaren. Die Aussparungen, die Neigung, sein Innerstes nicht preiszugeben, sondern allenfalls, dem Ideal des Gentleman-Dandy folgend, »verschleiert«, auf dem Umweg über allgemeine Reflexionen oder über sinnliche Schilderungen darzustellen, diese Techniken der mittelbaren Darstellung tragen – neben der sprachlichen Souveränität und der Genauigkeit der Beobachtung – wesentlich zum ästhetisch-literarischen Charakter von Kesslers Tagebuch bei. Auch für das Tagebuch gilt jene Definition von Kunst, die Kessler selbst im Hinblick auf die Malerei gibt: »Immer ist zu beachten, dass alle Kunst darin besteht, *Etwas an die Stelle von Etwas Andreem* zu setzen: Etwas Äusseres an die

Stelle von Etwas Innerem, z.B. Linien an die Stelle einer Stimmung.« (29.8. 1908)¹² Das Tagebuch erscheint so als ein bewußtes Artefakt, nicht als Protokoll des unmittelbaren Erlebens. Es steht damit in enger Verbindung mit der Ästhetik der Jahrhundertwende, wie sie Kessler selbst 1895 in seinem Grundzüge einer modernen Rezeptionstheorie entwickelnden Essay über Henri de Régnier beschreibt: »Verschiedene Umstände begünstigen heute in der Kunst die Neigung, bloß anzudeuten, bloß anzuspieren, und Alles andre der individuellen Phantasie zu überlassen.«¹³ In der Tat ist für den literarischen Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende das Verfahren der Allusion, des Andeutens konstitutiv. Mallarmé gibt die Maxime aus: »*Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.*«¹⁴

Das Ersetzen von Gefühl durch Reflexion und sinnliche Beschreibung, das Verfahren, »Etwas Äusseres an die Stelle von Etwas Innerem« zu setzen, führt dabei genau zu jenem Eindruck von Oberflächlichkeit, jenem die »stillen, dunklen Abgründe« des Inneren übertönenden »Wellenschlag der Oberfläche«, als der sich das Tagebuch auffassen läßt. Auch dabei handelt es sich um ein Symptom für den Ästhetizismus der Jahrhundertwende mit seinem »Kult der Oberfläche«,¹⁵ wie ihn bereits Friedrich Nietzsche – un-

¹² Hervorhebungen in Kesslers Tagebuch, auch im folgenden, immer durch Unterstreichungen.

¹³ Harry Graf Kessler, Henri de Régnier, in: PAN 1, 1895/96, H. 4, S. 243-249, hier S. 247; zur in Kesslers Régnier-Aufsatz enthaltenen Theorie der Rezeptionsästhetik vgl. Jörg Schuster, Beginn einer ästhetischen Existenz: Kesslers Tagebuch der Moderne, in: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 2, a.a.O., S. 38-68, hier S. 59-68.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret), in: Œuvres complètes, Paris 1945, S. 869; vgl. Paul Hoffmann, Symbolismus, München 1987, S. 16.

¹⁵ Annette Simonis, Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne, Tübingen 2000, S. 6; vgl. zur Ästhetik der Oberfläche ferner: Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995, S. 250-257 sowie Dorothee Rabe, Die »Oberfläche des Lebens«: Zur Poetik des physiognomischen Blicks in Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: Studien zur Germanistik 8, 2002, S. 131-161. Mit dem Ausdruck »Wellenschlag« findet sich in Kesslers Formulierung gleich noch ein zweites Schlagwort der Epoche, war doch die Welle – und generell das Bild des Meeres – in der Kunst und Literatur um 1900 das vielleicht entscheidende Symbol für den zentralen, monistisch konzipierten Begriff des »Lebens«, das als »ewige[r] Strom des Werdens und Vergehens« (Wolf Dietrich Rasch, Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils, in: ders., Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1967, S. 186-220, hier S. 201) aufgefaßt wurde: »Bewegung, Welle ist Leben«, formulierte Hugo von Hofmannsthal 1892 (Hugo von Hofmannsthal, Aufzeichnungen aus dem Nachlaß [1889-1929], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 10, Frankfurt/M. 1980, S. 343).

ter Berufung auf die griechische Antike – verherrlichte: »Oh diese Griechen! sie verstanden sich darauf, zu *leben!* Dazu thut noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehn zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen *Olymp des Scheins* zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe* ... [...] Sind wir nicht eben darin – Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – *Künstler?* ...«¹⁶ Auch Kessler stellt – am Beispiel Barbey d’Aurevillys – diesen Zusammenhang zwischen Oberflächlichkeit und Kunst her, allerdings – wie bereits in der Gegenüberstellung von »Wellenschlag der Oberfläche« und »stillen, dunklen Abgründen« des Inneren – mit einer pejorativen Tendenz: »Durch diesen Verzicht auf jede eigene Tiefe konzentriert sich die Sensibilität auf die Oberfläche, auf den Vordergrund des Lebens, insofern fördert er den Künstler. Aber zugleich beschränkt er sein Gebiet; und vielleicht kann eine Kultur nicht dauernd so jedes Hinabgehen unter die Oberfläche vermeiden.« (8.9.1911)

Entscheidend ist nun, daß die für Kesslers Tagebuch spezifische Ästhetik der Oberflächlichkeit nicht auf den persönlichen Bereich beschränkt ist, sondern sich auch auf einen seiner wichtigsten Aspekte, die Darstellung zeit- und kulturgeschichtlicher Phänomene erstreckt. Ein Beispiel ist die Beschreibung der durch die Hinrichtung des spanischen Anarchisten Francisco Ferrer Guardia ausgelösten Straßenkämpfe vor der spanischen Botschaft in Paris am 13. Oktober 1909, die Kessler als Schaulustiger, als Berichterstatter für das eigene Tagebuch beobachtet: »Ich fuhr im Auto hin. [...] Zunächst war Nichts zu bemerken als die ungewöhnliche, unheimliche Dunkelheit der Strassen. Die Laternen brannten nicht; statt dessen lohte in der Ferne ein Feuerschein und beleuchtete schwach schwarze Menschengruppen und die blanken Helme einer Schwadron Garde de Paris zu Pferde. [...] Auf der Strasse lagen Laternenpfähle, entwurzelte junge Bäume, halbverkohlte, noch glühende Reste von Omnibussen, die die Menge umgestürzt und angesteckt hatte; dazwischen allerlei Hausrat, Körbe, Hüte wüst durcheinandergeworfen. [...] Eine grosse, aber in losen Gruppen zerstreute Menschenmenge gieng und stand auf dem Boulevard im flackernden Lichtschein. Plötzlich kam eine Schwadron der Garde de Paris im Galopp mit gezogenem Säbel auf sie eingeritten. [...] Ein Mann von etwa fünfzig Jahren neben mir, anständig angezogen: Strohhut und schwarzer Überzieher, erhielt einen Hieb über den Kopf, dass ihm gleich das Blut über Stirn, Gesicht und Überzieher herunterlief. Viele fielen hin.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, Nietzsche contra Wagner, in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abt., 3. Bd., Berlin 1969, S. 437; Hervorhebungen im Original durch gesperrten Druck.

Es war ein Kampfgewühl, auf das dann ganz plötzlich wieder das äusserlich ruhige Herumwandeln der schwarzen Menschenmassen im Feuerschein folgte.« (13.10.1909)

Der Detailreichtum und die Virtuosität der Beschreibung, etwa im künstlerischen Blick für Lichteffekte, wirken in der Schilderung der blutigen Szene merkwürdig. Der Blick des Beobachters bleibt auch in dieser Situation kalt, es wird ein Bild gezeichnet, nicht über Empfindungen, über Angst oder Mitleid berichtet. Auch die drohende Kriegsgefahr, die Kessler bewußt wird, als er im Mai 1912 in Paris auf der Fahrt zu einer Vorstellung der Ballets Russes in einen von großem Publikum erwarteten militärischen Aufmarsch gerät, wird als Bild wahrgenommen: »Von der Place de l'Opéra bis zum Boulevard Sébastopol fuhr der Wagen durch dichtgedrängte Menschenmassen hindurch, die den Zapfenstreich erwarteten; sie säumten rechts und links die Strassen wie dunkle Kriegswolken.« (25.5.1912) Die Kriegsgefahr scheint, wiederum beinahe emotionslos, aber mit dem Resultat größter ästhetischer Wirkung für einen Augenblick als Bild auf. Nach dem Ersten Weltkrieg wird die Realität, werden historische Ereignisse dann bezeichnenderweise nicht mehr nur als Bild, sondern explizit auch als Film wahrgenommen, so etwa am Revolutionstag des 9. November 1918, als sich Kessler Zugang zum Reichstag verschafft: »Unter den Säulen der Wandelhalle liegen und stehen auf dem mächtigen roten Teppich Gruppen von Soldaten und Matrosen; Gewehre sind zusammengestellt, hier und da schläft Einer auf einer Bank lang hingestreckt. Ein Film aus der russischen Revolution, Taurisches Palais unter Kerenski.« (9.11.1918) Drei Tage später bemerkt Kessler: »Die ungeheure welterschütternde Umwälzung ist durch das Alltagsleben Berlins kaum anders als ein Detektiv Film hindurchgeflicht.« (12.11.1918)¹⁷

»EIN SELTSAMES BALLETT,
IN DEM ÜBER DIE PHYSIONOMIE DER ZEIT BESTIMMT WIRD«

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie eng Kesslers Zeitdiagnostik und seine ästhetische Form der Wahrnehmung miteinander verbunden sind, ist der Eintrag vom 26. November 1907. Hier wird eine Modenschau, die er zusammen mit seiner Schwester Wilma in Paris besucht, ästhetisch als Ballett rezipiert – als ein Ballett, aus dem der Diarist den

¹⁷ Vgl. Günter Riederer, Zwischen Fronteinsatz, Propagandakrieg und Diplomatie – Harry Graf Kessler und sein Tagebuch in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkriegs, in: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 6, a.a.O., S. 9-66, hier S. 62.

Charakter der Zeit abzulesen vermag: »Schöne Mädchen in den neusten Moden gehen langsam vorüber, kehren um, wenden sich nach allen Seiten, verschwinden. Das byzantinisch orchideenhafte der jetzigen Abend Mode, die weichen, schleierartigen Gewänder, die seltenen, raffinierten, blassen Farben stehen diesen schlanken, blassen Mädchen gut. Man sitzt wie vor einem seltsamen Ballett, in dem über die Physionomie der Zeit bestimmt wird. Zwischen den Traumgewandungen für den Abend werden unvermittelt knappe, fesche Strassenkleider gezeigt, Stoffe und Linien genau berechnet auf Regennasse Strassen, Eisenbahnen, Yachting, Automobil, eine Art von eleganten Ingenieur Arbeiten. In diesem *Gegensatz* zwischen einem bis zum Perversen gehenden Esoterismus und einer schmucklosen aber eleganten Nützlichkeit scheint mir der Charakter der jetzigen Mode und vielleicht der Zeit selbst zu bestehen [...]. Das Besondere ist weder dieses Raffinement noch das ausschliesslich Praktische, sondern das *gleichzeitige Ja und Neinsagen* zur modernen Wirklichkeit; *Ja und Nein* gehören zum Zeitcharakter wie zur modernen Mode: sie sind die zwei Seiten der Modernität. Vandeveldel hat Unrecht, wenn er blos das Ja als ›modern‹ gelten lässt. Die eine Achse der Modernität geht vom brutal Praktischen bis zur Eleganz, die andre vom brutal Protzigen bis zur Mystik; unten findet man den Autobus und den Kaiser, oben Vandeveldel oder Whistler und Baudelaire oder Monticelli. Die Zeit umfasst Byzanz und Chicago, Hagia Sophia und Maschinenhalle; man versteht sie nicht, wenn man blos die eine Seite sehen will.« (26.11.1907)

Es handelt sich um einen Eintrag, der wiederum paradigmatisch für Kesslers Art des Tagebuchschriftens ist. Der Diarist begibt sich bewußt in eine bestimmte Situation, er nimmt an einer kulturell-sozialen Praxis, in diesem Fall einer Modenschau, teil, um sie exakt zu beobachten und anschließend in einer brillanten sinnlichen Beschreibung im Tagebuch festzuhalten. Die Schilderung hat in ihrem parataktischen Stil, ihrer asyndetischen Reihung wie das Defilee der schönen, blassen Mädchen selbst etwas Rhythmisches und dadurch Leichtes, Schwebendes. Sofort erfolgt dann aber eine Abstraktion von der konkreten Situation. In der aktuellen Mode sieht Kessler die Gegensätze der Zeit verkörpert, er sieht in ihr die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Miteinander von Esoterisch-Überfeinertem auf der einen, wilhelminischer Protzigkeit und modernem Utilitarismus auf der anderen Seite. Erst das Miteinander der Gegensätze ergibt dabei ein vollständiges Bild der Zeit.

Der Eintrag besitzt jedoch noch eine weitere, für Kesslers Diaristik entscheidende Implikation. Die Modenschau erscheint dem zeitdiagnostischen Blick des Beobachters als eine ästhetische Vorführung der Gegensätze der Zeit; eine solche ästhetische Vorführung ist jedoch auch das Tagebuch

selbst, es gleicht selbst einem Ballett, an dem die Physiognomie der Zeit ablesbar ist. Der Diarist ist zugleich eine Art Choreograph, der im gesellschaftlichen Bereich Situationen arrangiert, Ereignisse und vor allem Begegnungen inszeniert. Henry van de Velde schildert diese artifizielle Praxis folgendermaßen: »Chacun des déjeuners ou des thés de Harry Kessler était préparé de manière consciencieuse et délicate. Chacune de ces réunions se déroulait selon un programme dont aucun des acteurs ne soupçonnait qu'il était l'exécutant, selon un cérémonial dont l'atmosphère aurait été troublée par la moindre parole ou le moindre geste déplacés. Tous les personnages en vue de la société, ceux du ›dernier bateau‹, aspiraient au privilège de pouvoir s'asseoir à la table de cette salle à manger, devant le tableau de Seurat, ou d'être invités à prendre le thé dans les petits salons décorés d'œuvres de Cézanne, de Bonnard, de Gauguin, de Van Gogh«. ¹⁸ In ähnlichem Sinne nennt Hugo von Hofmannsthal Kessler einen »Künstler in lebendigem Material: verschafft Seelen einen Anblick, führt Erscheinungen einander zu.« ¹⁹ In der Tat sind die Versuche, Konstellationen herbeizuführen, Menschen miteinander in Beziehung zu setzen, oft auch, um sie zu künstlerischen Projekten zu motivieren, als Grundstruktur von Kesslers gesellschaftlich-mäzenatischer Existenz anzusehen. Das Gelingen solcher Versuche, etwa im Rahmen der bibliophilen Ausgaben der von Kessler geleiteten Cranach-Presse, ²⁰ ist dabei kulturgeschichtlich ebenso interessant wie das Mißlingen, etwa im Fall der mit Hofmannsthal und Aristide Maillol unternommenen Griechenlandreise im Jahr 1908, die das Gespräch zwischen Dichter, Bildhauer und gebildetem Mäzen ermöglichen und die Reisegefährten zum eigenen Schaffen aus dem unmittelbaren Erlebnis der antiken Kunst und Kultur heraus inspirieren sollte, die aber in wiederholten Nervenzusammenbrüchen Hofmannsthals und schließlich in dessen vorzeitiger Abreise endete. Entscheidend ist dabei, wie aus den Äußerungen van de Veldes und Hofmannsthals hervorgeht, daß die von Kessler arrangierten Situationen und Begegnungen sich durch Bewußtheit und Künstlichkeit, durch eine »manière consciencieuse et délicate« auszeichnen. Kessler erscheint als ein virtuoser und souveräner Regisseur, der nicht

¹⁸ Henry van de Velde, *Récit de ma vie*, Bd. 2, 1900-1917, hrsg. v. Anne van Loo in Zusammenarbeit mit Fabrice van de Kerckhove, Paris, Brüssel 1995, S. 56.

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1903-1905*, in: *Gesammelte Werke in zehn Bänden, Reden und Aufsätze III 1925-1929*. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929, hrsg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt/M. 1980, S. 448.

²⁰ Vgl. Renate Müller-Krumbach, *Harry Graf Kessler und die Cranach-Presse in Weimar*, Hamburg 1969; John Dieter Brinks (Hrsg.), *Das Buch als Kunstwerk. Die Cranach Presse des Grafen Harry Kessler*, Laubach, Berlin 2003.

eine Bühnenhandlung, sondern die Wirklichkeit inszeniert. Treffend hat Gerhard Neumann diese Praxis als »Experimentanordnung«, ²¹ als Prinzip des »bestochenen oder inszenierten Augenblicks, der die Physiognomie der Zeit allererst lesbar macht«, ²² beschrieben. Kessler führt Situationen und Konstellationen bewußt herbei, um sie zu beobachten und anschließend in seinem Tagebuch beschreiben zu können. Nicht nur das Tagebuch als Text erscheint folglich als ein Artefakt, das vom »unmittelbaren Erleben« weit entfernt ist, auch das Leben, über das geschrieben wird, erscheint bereits als eine Inszenierung: Die Artifizialität der Erfahrung antizipiert die Ästhetizität und Oberflächlichkeit des Tagebuchtextes.

Das Prinzip der bewußt herbeigeführten Situation gilt dabei nicht nur, wenn Kessler Begegnungen arrangiert. Wie die im November 1907 besuchte Modenschau oder die Straßenkämpfe in Paris im Oktober 1909 wirken viele der im Tagebuch geschilderten Erfahrungen, als habe Kessler sie bewußt gesucht, um Dinge beobachten und beschreiben zu können. Und wie bei der geschilderten Modenschau geht es dabei vor allem um das Erfassen von Verschiedenartigem, Gegensätzlichem, das zusammen erst ein vollständiges Bild ergibt. Kessler besucht mondäne Empfänge und Diners ebenso wie ärmliche Künstlerateliers, er tingelt durch kleine französische Provinzmuseen und kauft Bilder in den exklusivsten Pariser Kunstgalerien, Opern-, Konzert- und Theateraufführungen interessieren ihn im gleichen Maße wie Boxwettkämpfe. Griechische Tempel und gotische Kathedralen stehen auf seinem Besichtigungsprogramm neben der Flugmaschine Wilbur Wrights oder den Hochöfen und dem »riesigen Getriebe der Maschinen« (13.5.1911) der Kruppschen Stahlwerke in Rheinhausen – der manische Beobachter hat das Nebeneinander von »Hagia Sophia und Maschinenhalle« (26.11.1907) wirklich erlebt. In Banyuls, dem katalanischen Heimatort Aristide Maillols, findet er ein noch »absolut antike[s] Wesen von Rasse, Sitten und Landschaft« (31.1.1913), während er bei einer Fahrt auf der Berliner Heerstraße eine beinahe futuristische Vision erfährt: »Rückfahrt auf der Heerstrasse bei einbrechender Dämmerung: die endlose Lichierreihe der grossen elektrischen Bogenlampen zu beiden Seiten der schnurgeraden sanft fallenden Strasse spiegelte sich im blanken Asphalt wie in Eis; darauf die Rollschuhschlittschuhläufer die nach Berlin zurückliefen, die Radfahrer, die sausenden Automobile, eingefasst von den gleichmässigen Fassaden und Fensterreihen, die in die bläuliche Dämmerung hinauftraten: Alles zusammen wie eine Vision aus einer Zukunfts-

²¹ Gerhard Neumann, Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist, in: Gerhard Neumann, Günter Schnitzler (Hrsg.), Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne, Freiburg 1997, S. 47-107, hier S. 67.

²² Ebd., S. 105.

welt.« (12.3.1911) Im Kaleidoskop der Vorkriegszeit fehlen schließlich auch nicht die bizarren Elemente wie etwa der Schriftsteller Robert de Montesquiou, der in seiner privaten Kuriositätensammlung eine Badewanne Ludwigs XIV., ein Nachthemd der Gräfin Castiglione und ein Monokel Gabriele D'Annunzios verwahrt, oder der Bankier Albert Kahn, der Kessler in Boulogne durch seinen Garten führt, in dem er jeden Morgen Blumen, Sträucher und Bäume ausgraben und »nach seinen Angaben, nach seiner neuen Laune« (8.6.1911) anordnen läßt. Mit dieser merkwürdigen Wiedergeburt barocker Gartenkunst aus dem Geist der *Décadence* kontrastieren wiederum avantgardistische Happenings wie ein futuristischer Vortrag Marinettis mit anschließender Saalschlacht oder die Skandal-Uraufführung von Strawinskis *Sacre du Printemps* in Paris im Mai 1913.

Wie in der Modenschau, die als Ballett die Spannungen der Zeit austrägt, sind die ungeheuren Gegensätze der Zeit bisweilen an einem Abend und auf engem Raum gedrängt präsent. Im Juli 1913 etwa, ein Jahr vor Beginn des Ersten Weltkriegs, arrangiert Kessler, der eben nicht nur Ästhet und *homme de lettres*, sondern auch Reserveoffizier des 3. Garde-Ulanen-Regiments ist, abends nach einem Manöver in seinem Quartier in Potsdam für einige Militärkameraden und deren Frauen eine Privataufführung des Melodrams *Die Auswanderer* des mit ihm befreundeten Komponisten Oskar Fried: »Bülow spielte die Begleitung, und Fried deklamierte dazu die Worte; so aufgeregt, dass ihm der Schweiß herunterlief. Eine merkwürdige Stimmung entwickelte sich in dem winzigen Raum, den der Flügel allein schon fast füllte; in der etwas mangelhaften Beleuchtung: die Uniformen, Garde Ulanen und Garde du Corps, Fried davor wie ein neuer Lassalle sein revolutionäres Lied deklamierend, die für den Raum viel zu kolossale Rhetorik der Musik, die etwas rätselhafte Erscheinung der Gräfin Suboff, einer Abenteurerin neben der kleinen, reinen und naiven Stolberg auf dem Sofa, lauter äusserste Spannungen, die ein Fluidum, eine nicht unangenehme Überwachheit der Nerven entwickelten.« (16.7.1913)

Die Formel von den »äussersten Spannungen, die ein Fluidum, eine nicht unangenehme Überwachheit der Nerven entwickelten«, könnte als Motto über dem Tagebuch der Vorkriegszeit stehen. Den Befund der Heterogenität, der mangelnden Einheit teilt Kessler mit vielen seiner Zeitgenossen; so schreibt Robert Musil in seinem Tagebuch rückblickend: »Der geschlossene Zug löste sich [...] auf und mit einemmal stand jeder allein den nicht gelösten Problemen gegenüber. Das war dann die geistige Situation vor dem Krieg; sie war ohne innere Direktion.«²³ In den Zeugnissen

²³ Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1955, S. 253; vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Multiziplität der Kultur und Einheit des*

weniger Zeitgenossen dürften die Spannungen jedoch mit einer ähnlichen »Überwachheit der Nerven« registriert worden sein wie in Harry Graf Kesslers Tagebüchern. Kessler lebt die Gegensätze der Zeit gewissermaßen. Gegenüber Hofmannsthal, der ihm sein »gespanntes Dasein« vorhält, spricht Kessler davon, »daß ich diese Kontraste [...] nicht entbehren kann, mögen sie Nahrung oder Gift sein.«²⁴ Mit seiner Affinität und seinem Gespür für Gegensätze wird Kessler zu einem Seismographen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Oft in wöchentlichem Rhythmus zwischen Weimar, Berlin, Paris und London pendelnd, hetzt er durch Europa von einem seiner so häufig scheiternden Projekte und von einem seiner von Hofmannsthal bespöttelten »zehntausend Bekannten«²⁵ zum nächsten. Gerade durch sein hektisches Reiseleben, seine Umtriebigkeit und seine »geradezu erschreckende[...] Nervosität«,²⁶ durch sein fortwährendes Arrangieren von gesellschaftlich-künstlerischen Ereignissen und Begegnungen wird jedoch sein weitaus gelungenstes Werk, das Tagebuch, zu einem einzigartigen Zeugnis für die Spannungen der Zeit. Die Kehrseite dieser Existenzweise, ihr »Gift«, ist jedoch der Verlust der Einheit des eigenen Lebens. Einheit wird gestiftet durch die »gewaltigen, ewig unveränderlichen Strömungen«, die jedoch vom »hastigen, lauten Wellenschlag der Oberfläche« übertönt werden. In einer noch drastischeren Schilderung benennt Kessler dieses Problem folgendermaßen: »Ich habe Zeiten, in denen mein Interesse an meinem Gesamtleben, an aller Zukunft und Vergangenheit, auf Null steht, während die Augenblicksinteressen ebenso lebhaft anziehen wie jemals; die Existenz verläuft dann in einer Aufeinanderfolge von Anregungen ohne Zusammenhang; galvanisierte Froschschenkel. Fragmentarisches Auflodern der Lebenslust auf einem ein-tönig grauen Untergrunde.« (10.9.1900)

Lebens. Über ein Fin-de-siècle-Motiv in Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹, in: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.), *Fin de siècle*, München 2002, S. 321-373.

²⁴ Brief vom 21.7.1913, in: Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler, Briefwechsel, a.a.O., S. 365.

²⁵ Brief von Hugo von Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 14.4.1913, in: Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt, hrsg. v. Marie Therese Miller-Degenfeld, Frankfurt/M. 1986, S. 262.

²⁶ Brief von Eberhard von Bodenhausen an Hugo von Hofmannsthal vom 14.11.1907, in: Hugo von Hofmannsthal, Eberhard von Bodenhausen, Briefe der Freundschaft, Düsseldorf 1953, S. 100.

»ILLUSION EINER EINHEIT«: KESSLERS TAGEBUCH UND DAS
INTERIEUR DES JUGENDSTILS

Erscheint das Problem der Diskontinuität, der Heterogenität als existentielles Problem Kesslers, so kann es nicht verwundern, daß mit seiner Sensibilität und Affinität für die Gegensätze der Zeit ein komplementäres Moment untrennbar verbunden ist: So wenig er die »Kontraste entbehren« kann, so sehr sehnt er sich andererseits nach ihrem Gegenpol, nach Einheit, nach einer homogenen Kultur und Gesellschaft. Auch darin erscheint Kessler als ein typischer Vertreter der Zeit um die Jahrhundertwende, die sich durch die »Suche nach der verlorenen Einheit«,²⁷ durch eine »Hochkonjunktur von ästhetischen und philosophischen Totalitätskonzepten [auszeichnet]. Das Faszinosum der Einheit bietet ein wirkungsvolles Remedium gegen die Unüberschaubarkeit immer komplexer werdender gesellschaftlicher Strukturen und Beobachtungsoptionen«.²⁸

Die erstrebte Einheit ist eines der großen Themen Kesslers in diesen Jahren. Ob es sich um Kunstwerke, Personen oder Gesellschaftsformen handelt, Kesslers Urteil steht und fällt mit der Antwort auf die Frage, ob sie eine Einheit bilden oder formlos in Teile zerfallen. Seine Maxime lautet: »Alles unter dem Gesichtswinkel des Lebens, der Form des Daseins, zu der es in Beziehung steht, ansehen; es bewerten, je nachdem das Leben, in das es sich einreicht, geschlossen ist oder auseinanderflattert, (ohne Rücksicht auf ein ›Ziel‹, sondern rein morphologisch im Hinblick auf die in der Zeit sich abzeichnende Form: ob die verschiedenen Momente einander widersprechen oder nicht, d.h. einander schwächen oder nicht ob es eine Einheit oder eine Vielheit ist.)« (2.10.1908) Antithetisch stellt Kessler in diesem Zusammenhang Kultiviertheit und Barbarei einander gegenüber: »Kultiviertsein heisst Herr Werden« (1.1.1903); »Barbarei« definiert er als einen »Reichtum, dessen man nicht Herr wird. [...] In der Kunst ist jede Wirkung, die sich nicht rhythmisch oder harmonisch ganz dem Werk einordnet, barbarisch. Diese Definition ist der Kontrastbegriff zu dem der Kultur als Ordnung, Harmonie, Rhythmus. Er erklärt zugleich, warum Kultur zu wünschen ist.« (1.1.1903)

Die Gesellschaft der Vorkriegszeit – besonders im wilhelminischen Deutschland – zeichnet sich für ihn jedoch gerade durch den völligen Mangel an Einheit und Harmonie aus, da sie sich, wie bereits anlässlich der Pariser Modenschau 1907 bemerkt, durch das Miteinander von Überfeinerung, Protzigkeit und Utilitarismus auszeichnet: »Woran wir in Deutschland

²⁷ Annette Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, a.a.O., S. 383.

²⁸ Ebd.

leiden, ist nicht der Mangel an Kultur, sondern die *Lückenhaftigkeit* unserer Kultur. Überall sitzt bei uns hart neben dem Verfeinerten und Charaktervollen das Rohe und Formlose [...]. In andren Ländern breitet sich eine weite Klasse des Geformten und Kultivierten um die eigentlichen Träger der Schönheit und der Kultur: bei uns ist der Absturz immer jäh, selbst innerhalb einer und derselben Person.« (11.12.1908)²⁹ Den Grund hierfür sieht Kessler in der rasanten ökonomischen Entwicklung, die in Deutschland in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg zu einer großen Zahl oft aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammender Parvenüs sowie zur gänzlich neuen gesellschaftlichen Schicht des Proletariats geführt hatte, die beide über keine eigene kulturelle Tradition verfügten, während andererseits der kulturelle Einfluß jener Kreise, die Kessler als Kulturträger ansieht, »Landadel, Offiziere, altes Bürgertum« (10.2.1911) schwand. Gerade durch die mangelnde Einheit, die kulturelle Lückenhaftigkeit, den schroffen Gegensatz zwischen dem »Verfeinerten« und dem »Rohen und Formlosen« erscheint Kessler die deutsche Vorkriegsgesellschaft barbarisch, unkultiviert, unzivilisiert.

Kessler reflektiert dieses Problem in einem größeren kulturgeschichtlichen Rahmen; er sieht die Gesellschaft seit dem Ende des Mittelalters einem Zerfallsprozeß ausgesetzt: »Die Gesellschaft des Mittelalters war politisch eine Aristokratie, geistig eine Demokratie; seitdem geht die Tendenz immer ausgesprochener auf eine politische Demokratie unter einer geistigen Aristokratie. [...] Denn die Kluft zwischen dem Volksschüler und einem Nietzsche oder Delacroix ist grösser als die zwischen einem ›vilain‹ und einem Montmorency oder Rohan. – Problem der *Universalität*. Man fühlt, dass in dieser Zeit (Romanik, Gothik) die Massen an der Kultur teilhatten, oder, anders, dass die Kultur *universal* war. [...] Die Kultur hat sich seit dem Mittelalter immer mehr zusammengezogen, ist immer weniger Seelen adaequat geworden; mit dem Steigen ihrer Komplexität hat sich die Zahl der Barbaren immer mehr vergrößert, bis die Kultivierten nur noch eine Insel sind. Die Gothik, das Christentum haben dieses Problem *gelöst vollkommen* gelöst für die Elite und die Masse ihrer Zeit. Die ›Provinz‹ ist z.B. eine Erscheinung, die dem Mittelalter ganz fehlt. *Überall* war die Gemeinde durch die Kirche mit der höchsten Kultur ›de plein pied.‹ Wie werden wir dieses Problem lösen? Werden wir es lösen? [...] Das ist die schöne Harmonie dieser Zeit, die die Möglichkeit der Universalität aufthat: das

²⁹ Ein Beispiel für eine Person, die diese Gegensätze in sich vereint, ist für Kessler Richard Strauss: »Strauss vereinigt übrigens die Gegensätze in seiner eigenen Person, das Kindlich-Brutale, kindlich Abgeschmackte Protzige Geschmacklose und die zart schillernde Farbenpracht der neuen Seele.« (5.6.1913)

damalige Inventar der Seele fand ganz in der Kirche Platz. Wir haben noch kein genügendes Gebäude wiedergefunden.« (11.9.1908)³⁰

Kessler ist sich bewußt, daß dieses Problem in der Moderne nicht zu lösen ist, daß das reale Deutschland der Jahrhundertwende von nichts weiter entfernt ist als von einer »universalen«, homogenen Kultur und Gesellschaft. Er ist sich dessen um so mehr bewußt, als er das Problem der mangelnden Einheit, der Zerrissenheit am eigenen Leibe erfährt. Für den rastlos durch Europa hetzenden Kessler, der sein Leben oft genug in eine »Aufeinanderfolge von Anregungen ohne Zusammenhang« zerfallen sieht, ist nicht nur die Einheit der Kultur, sondern allein schon die Einheit des eigenen Ich unerreichbar. Immerhin gibt es jedoch ein »genügendes Gebäude«, das Kessler für seine eigene Existenz gefunden hat: Seine von van de Velde gestaltete Weimarer Wohnung ist für ihn »der Hintergrund meines Lebens, eine Art von mythischem Hintergrund, ungefähr wie das ›Himmelreich‹ für den Christen; und ich habe es auch nie sehr eilig, hinzukommen. Aber wenn dieses ruhige Haus voll Bücher und Bilder nicht dahinterstünde, wäre der Anblick meines Lebens für mich doch anders, zerrissener, sprunghafter, unsicherer, während dieser Hintergrund mir wenigstens die Illusion einer Einheit giebt.« (10.12.1908) Im Weimarer Haus findet Kessler eine Kompensation für die eigene Zerrissenheit, eine Einheit, die sich allerdings als ästhetische »Illusion« entpuppt. Nach dem Ersten Weltkrieg erscheint ihm dieses Haus vollends als ein »Schlösschen aus Tausend und Einer Nacht« (17.8.1918), das ihm zurückblickend zum Symbol für den »Schwebezustand« (ebd.) der eigenen ästhetischen Existenz der Vorkriegszeit wird, »der wie eine Seifenblase plötzlich platzte« (ebd.).

Welche Bedeutung die ästhetische Gestaltung der alltäglichen Umgebung, das von Jugendstilarchitekten wie Henry van de Velde entworfene Interieur in der Krisensituation der Jahrhundertwende besaß, hat Kessler knapp 30 Jahre später in seiner Autobiographie *Gesichter und Zeiten* ge-

³⁰ Von zentraler Bedeutung innerhalb dieses Problems der gesellschaftlichen Heterogenität ist für Kessler erneut ein rezeptionsästhetischer Aspekt. In seinem – an André Gides 1903 auf seine Initiative hin am Weimarer Hof vorgetragene Überlegungen *De l'importance du public* anschließenden – Vortrag *Kunst und Publikum* stellt er die These auf, in den Epochen der Antike und der Gotik habe ein »mitschaffendes Publikum« existiert, das durch das Herausbilden neuer Gefühlsqualitäten einen Nährboden für die Kunst bereitet habe. Das moderne Publikum, »eine unendliche Fülle loser, durcheinanderwogender, kaum ephemerer Kreise« (Harry Graf Kessler, *Kunst und Publikum*, in: *Die Neue Rundschau* 17, 1906, H.1, S. 112-116, hier S. 113), biete dem Künstler dagegen keine Orientierung für sein Werk. Gerade deshalb solle es »in dem bewegten Chaos unseres Publikums [...] Kreise geben, die *bewußt* ihre Sinne und sinnlichen Gefühle üben [...], ihr Auge [...] mit Fleiß *tränieren*.« (Ebd., S. 115; Hervorhebungen im Original durch gesperrten Druck.)

schildert. Die eigene Generation, so Kessler, sei zunächst in jugendlichem Übermut unter dem Einfluß Nietzsches ausgezogen, einen neuen »Menschentyp« zu etablieren, »ein[en] neue[n] Mensch[en], der der immer schneller rasenden Zeit mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten und unerprobten Versuchungen aus sich selbst, ohne äußere, weltliche oder religiöse Stützen, gewachsen wäre.«³¹ Es handelt sich um das Ideal jenes kultivierten Menschen, der aus eigener Kraft der modernen unbehaglichen Welt in ihrer ungeformten Fülle entgegenzutreten vermag. Mit leichter Resignation stellt Kessler in seiner Autobiographie jedoch fest, daß die Betonung des »Verfeinerten« und »Kultivierten« auf der Suche nach diesem neuen Menschentyp zu einer Reduktion führte: Der »neue Mensch«, so die Bilanz des Nietzsche-Kults der 90er Jahre in *Gesichter und Zeiten*, erscheint zunächst fast ausschließlich im Bereich des Ästhetischen; die im Zeichen Nietzsches angetretenen »Helden« reagierten auf die Herausforderungen »der immer schneller rasenden Zeit« zunächst einmal nur mit der Konstruktion eines Schutzraums, mit der kunstgewerblichen »Gestaltung ihrer täglichen Umgebung, ihrer Gebrauchsgegenstände, Wohnräume, Lebensatmosphäre.«³² Das Kunstgewerbe übernimmt die Aufgabe, »die neue, noch ungeschlachte Welt den Sinnen und Gefühlen an[zu]passen, den Gegensatz zwischen ihr und dem Fühlen auf[zu]heben, die Wirklichkeit lieben [zu] lehren.«³³

Kesslers Sehnsucht nach Einheit strebt visionär ins Große, ihm schwebt, an den idealisierten Epochen der Antike und des Mittelalters orientiert, eine einheitliche, zivilisierte Gesellschaft kultivierter »neuer Menschen« vor. Nicht nur dieses Ideal erweist sich jedoch als nicht zu verwirklichen, auch die »Einheit« von Kesslers eigenem Leben beschränkt sich auf die illusionäre Konstruktion eines kunstgewerblich-artifiziellen Schutzraums, der Weimarer Wohnung. Ein zweiter ästhetischer Schutzraum gegen die formlose Zersplitterung der modernen Kultur und Gesellschaft ist Kesslers 1913 gegründete Cranach-Presse mit ihrem Anspruch, in schön gestalteten Büchern Illustration und Text zu einer Einheit zu verbinden. Ein drit-

³¹ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, a.a.O., S. 210.

³² Ebd., S. 212.

³³ Harry Graf Kessler, *Die Arts and Craftsausstellung in London*, in: *Kunst und Künstler* 1, 1903, H. 8, S. 312-316, hier S. 315f. Paradoxerweise wird das Ziel, »die Wirklichkeit lieben [zu] lehren«, vor allem im »Kleinen«, in der Gestaltung etwa von Interieurs, Möbeln und Gebrauchsgegenständen erreicht. Der 1911/12 unternommene Versuch van de Veldes und Kesslers, mit dem in Weimar geplanten Nietzsche-Denkmal, einem Gesamtkunstwerk und Gedächtnisort mit Tempel, Hain sowie einem Stadion für Massenveranstaltungen, das Dekorative in eine monumentale architektonische Form zu übertragen, mußte daher beinahe zwangsläufig scheitern.

ter ästhetischer Schutzraum ist schließlich das Tagebuch, das ihm seine Umwelt und das eigene Leben im Prozeß des Niederschreibens als ein mehr oder weniger kohärentes Gebilde erscheinen läßt.

Die Behauptung, Kesslers Tagebuch fingiere wie Kesslers Weimarer Wohnung oder die Bücher der Cranach-Presse Harmonie und ästhetische Einheit, steht auf den ersten Blick in Widerspruch damit, daß dieses Tagebuch wie wenige andere Quellen die Spannungen und Gegensätze der Moderne erfaßt. Der scheinbare Widerspruch wird jedoch aufgelöst durch die für Kesslers Tagebuch konstitutive Ästhetik der Oberflächlichkeit. Die für die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg konstitutiven »äusserste[n] Spannungen, die ein Fluidum, eine nicht unangenehme Überwachtheit der Nerven entwickelten«, sind in Kesslers Text präsent, sie bleiben aber gewissermaßen nervöse Oberflächen-Spannungen. Konflikte, Gegensätze, Gewalt und drohende Kriegsgefahr erscheinen als reine Oberflächenphänomene, als Bilder. Die wahrgenommenen Kontraste gehen nicht unter die Haut, es fehlt die Grundspannung zwischen Welt und Ich, Außen und Innen, zwischen sinnlicher Wahrnehmung und – um in diesem Metaphernfeld zu bleiben – emotionaler »Tiefe«. Kessler, wie er als wahrnehmendes Ich im Tagebuch erscheint, ist kaum je überrascht, fühlt nie Angst, Liebe oder Mitleid. Trotz der inhaltlich dargestellten Gegensätze, der sensibel wahrgenommenen explosiven sozialen, politischen und ökonomischen Heterogenität der Moderne in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg vermittelt der Text den Eindruck einer ästhetizistischen Oberfläche ohne stilistische Brüche, ohne Abgründe oder Unebenheiten, ohne Affekte und erlebbare Konflikte. Die Gegensätze der Zeit scheinen auf diese homogene ästhetizistische Oberfläche gebannt.

Wie das Kunstgewerbe und die (Innen-) Architektur des Jugendstils versucht Kesslers Text, der Welt ein einheitliches »Design« zu geben, in dem die Moderne erträglich erscheinen soll. So problematisch die Übertragung des der Bildenden Kunst entstammenden Epochenbegriffs »Jugendstil« auf die Literatur ist, so auffallend sind im Fall von Kesslers Tagebuch doch die Entsprechungen. Das Tagebuch zeichnet sich nicht nur wie die ornamentale Kunst der Jahrhundertwende durch die einheitliche Gestaltung der Oberfläche aus. Auch die Funktion des Tagebuchs als Schutzraum, die Verschränkung von Leben und Ästhetik, die fehlende Spannung zwischen Subjekt und Welt, Innen und Außen lassen sich als Analogien zum Konzept des als Gesamtkunstwerk gestalteten Jugendstil-Interieurs verstehen: »Im durch und durch gestalteten Intérieur sitzt der Mensch geschützt und gefangen wie in einem Kokon, so daß kaum auszumachen ist, ob diese Hülle Teil eines individuellen Selbstentwurfes oder umgekehrt das Menschsein Effekt dieser kunstvoll/nützlichen Hüllenkonstruktion ist.

[...] Deshalb entkommen Jugendstil-Phänomene wie das ›Heim‹ jeder subjektiven Hermeneutik, bieten sie doch nichts als gestaltete Oberfläche, nichts als ornamentale Ordnung ohne Tiefendimension. «³⁴ Die für Kesslers Tagebuch konstitutive Ästhetik der Oberflächlichkeit erlaubt es nicht nur, die Gegensätze der Zeit wahrzunehmen und gleichzeitig die eigene Textwelt als homogenes ästhetisches Gebilde zu konstruieren; sie erlaubt dem Autor Kessler, der ganz in ein ästhetizistisches Text-Leben, in das Schreiben des Tagebuchs und das ihm vorausgehende Arrangieren von Konstellationen, eingesponnen ist, auch, durch seine Art des Wahrnehmens und Schreibens seiner Persönlichkeit ästhetisch Geltung zu verleihen, ohne von ihr auch nur das Geringste preiszugeben.

³⁴ Cornelia Blasberg, Jugendstil-Literatur. Schwierigkeiten mit einem Bindestrich, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72, 1998, H. 4, S. 682-711, hier S. 685f.; vgl. Dolf Sternberger, Über den Jugendstil, in: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956, S. 11-28, besonders S. 20ff.

CHRISTINE IVANOVIĆ

»WUNDGEHEILT«

Schmerz und Gedächtnis bei Paul Celan¹

Das Vergessen schenkt dir Gedächtnis
Paul Celan

Bereits vor zwei Jahrzehnten hat Jacques Derrida die Daten des Gedächtnisses in Celans Gedichten als Schmerzdaten identifiziert und dementsprechend den Zusammenhang von Schmerzspur und Erinnerung als konstitutiv für Celans Poetik erkannt.² Derridas Dekonstruktion betrifft nicht allein die Bewältigung einer philologischen Aufgabe, vor die uns die Gedichte Celans stellen. Derrida leistet damit seinerseits auf sehr individuelle und zugleich weit mehr als individuelle Weise Trauerarbeit in Bezug auf den Holocaust. In *diesem* Gestus hat er die Gedichte Celans ernst genommen wie kaum einer. Er faßt sie eben nicht als ›Thematisierung‹, ›Verarbeitung‹ oder Versuch einer ›Bewältigung‹ des Holocaust auf, sondern versucht den Akt des Gedenkens, den die Gedichte markieren, in der Lektürebewegung selbst nachzuvollziehen. Die Schrift gerät damit zu einem Erinnern in Bezug auf den Menschen Celan, dem Derrida in dessen letzten Jahren durch Vermittlung Peter Szondis freundschaftlich verbunden gewesen war;³ Derridas *Schibboleth* ist auch als »Kaddisch« für Paul Celan lesbar. Die Ersetzung des Namens des rituellen Trauergebets durch das entscheidende Wort »Schibboleth« bezeichnet dabei das, was die üblicherweise zu leistende Trauerarbeit von der Erinnerung an das Geschehen des Holocaust unterscheidet.

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich am 16. 12. 2005 im Rahmen eines Kolloquiums der von der Japanischen Forschungsgesellschaft geförderten Forschergruppe »Literarische Ausdrücke und Gedächtnis in der deutschen Literatur« (JSPS.KAKENHI 15202006 Grant-in-Aid for Scientific Research [A]) an der Universität Tokyo gehalten habe. Er setzt Überlegungen fort, die unter dem Titel »*Urnen-Mohn*« (Rilke, Schmerz und Gedächtnis im Werk Paul Celans) im *Celan-Jahrbuch* (9, 2003/04) 2005 erschienen.

² Jacques Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris 1986; dt. *Schibboleth. Für Paul Celan*, aus dem Franz. v. Wolfgang Sebastian Baur, Wien 1986. Mit der in den Titel integrierten Widmung markiert Derrida seinen Text als Gedenkschrift, als Akt des Gedächtnisses.

³ Vgl. Derrida (Anm. 2), S. 40.

Wenngleich Derridas Abhandlung Signalwirkung für die weitere Auseinandersetzung mit den Gedichten Celans innerhalb wie außerhalb Frankreichs hatte, findet man eine intensivere Fokussierung auf den Schmerzgehalt bzw. eine weiterführende Untersuchung des Zusammenhanges von Schmerz und Gedächtnis als konstitutivem Merkmal von Celans Dichtung doch erst in jüngster Zeit.⁴ Beide Ansätze ermöglichen es insbesondere den Umgang mit dem wohlfeilen Markenzeichen Celan als *dem* Dichter des Holocaust kritisch zu hinterfragen. Die Affirmation, die sich hinter diesem Prädikat versteckt, verweist auf die mnemotechnischen Mechanismen der Nachkriegsgesellschaft, die sich allen öffentlichkeitswirksamen Gesten zum Trotz de facto wohl immer weniger als eine *Kultur* des Gedächtnisses begreifen läßt. Die Untersuchung des Zusammenhanges von Schmerz und Gedächtnis ermöglicht es aber auch, die exponierte Stellung von Celans Dichtung *im Diskurs der Moderne* genauer zu bestimmen, als dessen zentrale Kategorie sich die Verflechtung, das Ineinanderragen von Schmerz und Erinnerung erweist:

Die moderne Subjektivität konstituiert sich am Kreuzpunkt von Schmerz und Erinnerung. Anders als in Nietzsches genealogischer Vorgeschichte, wo der Schmerz als Mittel diente, dem Menschentier ein Gedächtnis zu machen und damit Subjekte, Herren und Untertanen, erst zu erzeugen, bedienen sich Schmerz und Erinnerung in der Moderne wechselseitig als Mittel und Zweck in einem fortgesetzten Prozeß der Selbstverinnerlichung. Insofern dieser Prozeß nicht selbst immer schon Sympton und Arznei einer Krise als großer Zäsur war, gab es ereignishaft Zäsuren, die seinen [sic!] »Funktionieren« erheblich beeinträchtigten, seine Nützlichkeit in Frage stellten, ihn gar schädlich erscheinen ließen. Eine der markantesten Zäsuren ist gewiß die Shoah.⁵

Es mag dahingestellt sein, ob eine andere Zäsur aufzuweisen wäre, die der Shoah vergleichbar markant genannt werden könnte. Die im Zitat ange deutete maßgebliche Verbindung von Schmerz und Erinnerung in der Moderne erfährt durch und nach Auschwitz eine wesentlich andere Begründung; hier geht es zweifellos um mehr als einen psychologisch motivierten

⁴ Vgl. die monographische Studie von Martin Jörg Schäfer, *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers* durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, Würzburg 2003, sowie die detaillierte Einzelanalyse von Thomas Böning, »Was auf der Lunge, das auf der Zunge.« Paul Celans »OFFENE GLOTTIS«-Trauma/U-Topie, in: Roland Borgards (Hrsg.), *Schmerz und Erinnerung*, München 2005, S. 217-244.

⁵ Hubert Thüring, *Ambivalenz des Gedächtnisses, Leere des Schmerzes. Die Spur der Scham im Schreiben Primo Levis*, in: *Schmerz und Erinnerung* (Anm. 4), S. 195-215, hier S. 195.

und ästhetisch ausgespielten Paradigmenwechsel. Es ist ein Einschnitt, der Kultur von ihrer *vorsätzlichen Negation* da trennt, wo die barbarische Vernichtung der Menschen mit der Auslöschung der Zeugen und ihrer Zeugnisse zugleich auch das kulturelle Gedächtnis angreift. All der einzeln erlittene (und nur in dieser Individuation zu erinnernde) Schmerz sammelt sich in dem kollektiv unternommenen Bestreben, das Bezeugen seiner Wahrheit zu unterlaufen. Die in den letzten Kriegswochen ebenso systematisch wie die Vernichtung selbst angegangene Vernichtung der Dokumente, die Schleifung der Lager, die Rückführung der noch Überlebenden ins Innere Deutschlands, um deren Befreiung zu verhindern, weil die Geretteten Zeugnis ablegen könnten – all diese Maßnahmen finden ihre *ununterbrochene* Fortsetzung in den leugnenden, verharmlosenden, rechtfertigenden oder beschönigenden Strategien der deutschen Nachkriegsgesellschaft; sie *nötigt* die Opfer.⁶ Wenn auch unbestritten gilt, daß nach dem Holocaust Erinnerung zum kategorischen Imperativ der zu leistenden kulturellen Neubestimmung werden mußte,⁷ so ist doch zu bezweifeln, ob dies als kollektiver Akt bisher geleistet wurde oder in solcher Form überhaupt geleistet werden kann. Celans Gedichte sind auch, und dies in hohem Maße, Zeugnisse der Abgründe, welche die angemahnte Erinnerungsarbeit insbesondere in der deutschen Gesellschaft des Post-Holocaust aufriß. Ist ihnen das Credo des Gedenkens schmerzhaft eingeschrieben, so gründet dies in der lebensgeschichtlichen Erfahrung des Autors, die dem kategorischen Imperativ der Erinnerung eigene Dignität verleiht. Es versteht sich aber nicht allein als Erfüllung dieses unhintergehbaren, auf die Wiederherstellung der Menschenwürde zielenden Gebots. In der Reflexion auf die – immer noch, immer von neuem – verletzte menschliche Existenz konstituiert sich allmählich eine veränderte Textur, die von der Wunde Erinnerung gezeichnet ist. Diesen Unterschied sichtbar zu machen, das hat uns Derridas Beispiel gelehrt, ist nicht nur eine philologische Aufgabe; sie läßt sich von einer Betrachtung der deutschen Nachkriegskultur nicht ablösen und sie fordert eine Lektüre, die ihrerseits Teil hat an dem Schmerz, den das Gedicht durchmißt. Wenn ich also im folgenden den Zusammen-

⁶ Vgl. zu dieser Problematik u.a. die Darstellung von Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Turin 1986; dt: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, aus dem Ital. von Moshe Kahn. München, Wien 1990.

⁷ Vgl. »*Ich denke an Auschwitz* muß alle meine Vorstellungen begleiten können,« so hat Th.W.Adorno den kategorischen Imperativ neu formuliert. Daß Auschwitz sich nicht mehr ereignen darf, ist der verzweifelte Weckruf für eine politische Kultur, die mit der Anstrengung des Begriffs und moralischer Unbedingtheit Aufklärung weiterzuführen trachtet.« Detlev Claussen, *Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos*, in: Dan Diner (Hrsg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt/M. 1988, S. 57.

hang von Schmerz und Gedächtnis als konstitutives Merkmal von Celans Dichtung zu skizzieren versuche, so gilt es zugleich sein Konzept abzugrenzen gegenüber rekurrenten Modellen einer auf die Restitution und neue Sicherung der nationalen Identität bezogenen Historiographie, wie gegenüber der Celan und sein Werk aus dem historischen Kontext isolierenden, das Spezifische der historischen Katastrophe vernachlässigenden psychologischen oder klinischen Schmerzanalyse, wie sie gerade im Bereich des Spätwerks angesichts der Erkrankung Celans nahe zu liegen scheint. Hierfür möchte ich zwei Aspekte herausgreifen: zum einen die Figur der Passage als Erinnerungsort und schließlich den spätestens im Übergang zum Spätwerk sich vollziehenden Paradigmenwechsel von der »Silbe Schmerz« zur Textur der Wunde.

I. PASSAGEN ALS ERINNERUNGSORTE

Unter dem Eindruck von Auszeichnung und Ausgrenzung, wie sie Celan in den Jahren um 1960 durch Preisverleihungen und öffentliche Diffamierung gleichermaßen erfuhr, entstanden zahlreiche Gedichte, in welchen er in konkretem Sinne Zeugnis ablegt von dem realen Schrecken, den er traumatisch erfahren hat und der gerade unter diesen Umständen erkennbar hervortrat. Eines der berühmtesten Beispiele, in welchem Celan solches Einbrechen traumatischer Erinnerung in das Bewußtsein nicht nur explizit thematisiert, sondern in der Gestalt des Gedichts selbst zum Ausdruck zu bringen versucht, ist das Gedicht *La Contrescarpe* (GW I, S. 282f.).

LA CONTRESCARPE

Brich dir die Atemmünze heraus
aus der Luft um dich und den Baum:

so
viel
wird gefordert von dem,
den die Hoffnung herauf- und herabkarrt
den Herzbuckelweg – so
viel

an der Kehre,
wo er dem Brotpfeil begegnet,
der den Wein seiner Nacht trank, den Wein
der Elends-, der Königs-
vigilie.

Kamen die Hände nicht mit, die wachten,
kam nicht das tief
in ihr Kelchaug gebettete Glück?
Kam nicht, bewimpert,
das menschlich tönende Märzrohr, das Licht gab,
damals, weithin?

Scherte die Briefftaube aus, war ihr Ring
zu entziffern? (All das
Gewölk um sie her – es war lesbar.) Litt es
der Schwarm? Und verstand,
und flog wie sie fortblieb?

Dachschiefer Helling, – auf Tauben-
kiel gelegt ist, was schwimmt. Durch die Schotten
blutet die Botschaft, Verjährtes
geht jung über Bord:

Über Krakau
bist du gekommen, am Anhalter
Bahnhof
floß deinen Blicken ein Rauch zu,
der war schon von morgen. Unter
Paulownien
sahst du die Messer stehn, wieder,
scharf von Entfernung, Es wurde
getanzt. (Quatorze
juillets. Et plus de neuf autres.)
Überzwerch, Affenvers, Schrägmaul
mimten Gelebtes. Der Herr
trat, in ein Spruchband gehüllt,
zu der Schar. Er knipste
sich ein
Souvenirchen. Der Selbst-
Auslöser, das warst
du.

O diese Ver-
freundung. Doch wieder,
da, wo du hinmußt, der eine
genaue
Kristall.

Das in *Die Niemandrose* unmittelbar auf *Die Silbe Schmerz*⁸ folgende Gedicht thematisiert explizit das *schmerzhaft*e Gedächtnis einmal durch die als siebente Strophe eingefügte Erinnerungspassage, einmal indem das Gedicht vom ›Herausbrechen‹ der »Atemmünze«⁹ (ein Bild für die zu leistende *Passage* der Erinnerung, die zugleich eine Rettung der »in der Luft« Verlorenen in den Atem des Sprechenden bedeutet), von der vom Schicksal erhobenen Forderung an das Individuum und von der dadurch erzwungenen Richtung, in die es sich zu bewegen hat, spricht. Darin nimmt es auf zentrale poetologische Kategorien, wie sie *Der Meridian* bestimmt, Bezug (»Atem«, »Schicksal«, »Richtung«, aber auch »Begegnung« und »Umkehr«). Neben den historischen Kontexten spielen offensichtlich auch intertextuelle Bezugnahmen etwa in der dritten Strophe (auf Heideggers »Kehre«, sowie auf Hölderlin [u.a. *Brot und Wein*]) eine Rolle; dazu kommen autobiographische sowie autoreflexive Bezüge in der vierten Strophe, die seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange gelten mögen und die eine Erinnerung an die *Engführung* wach rufen. Auf den Auftakt der ersten Strophe, die, indem sie in einen Doppelpunkt mündet, das Sprechen des Gedichts erst eigentlich eröffnet, folgen zwei Strophenpaare, die sich durch ihre Verszahl (6/5), ihre je analoge visuelle Erscheinungsform (Strophe zwei und drei nehmen die zeichenhafte Figur der vierten Strophe von *Radix*, *Matrix* wieder auf) und ihre je vergleichbare rhetorische Struktur als solche zu erkennen geben. Dabei wird auch ein Gegensatz sichtbar zwischen den unzweifelhaften Forderungen bzw. Feststellungen des ersten Strophenpaars (Strophen zwei und drei) gegenüber den Fragestellungen des zweiten. Hier heischt die Strophe vier Bestätigung auf ihre rhetorisch gestellten Fragen, während die fünfte Strophe scheinbar echte Fragen stellt. Letztere greifen in auffälliger Weise Verben auf, die den Vorgang des Lesens, Entzifferns, Verstehens bezeichnen; der Botenweg der Brieftaube – der Vogel ist auch ein Symbol der Liebe wie des Friedens – zeugt zugleich

⁸ Vgl. dazu meine Lesart in »*Urnen-Mohn*« (Anm. 1).

⁹ Die Münze als den Verstorbenen in den Mund gelegtes Pfand für die Überfahrt ins Totenreich wird hier aus dem konventionellen Zusammenhang buchstäblich herausgebrochen und einer umgekehrten Passage qua Erinnerung des Lebenden zugeordnet. Dabei heißt es, die Luft umgebe »dich und den Baum«. Diese Omnipräsenz konkurriert mit den oppositionären Richtungsadverbien »über« und »unter«, wie sie später in der siebenten (Erinnerungs)strophe erscheinen. Was dort unter (dem Schutz) der Bäume stehend sichtbar wurde (»scharf von Entfernung«) ist nun als Gegensatz aufzufassen zu dem, was »Baum« und »dich« in der zweiten Verszeile hier, in dieser Gegenwart offensichtlich verbindet: ein gemeinsames, aufrechtes, zeugendes In-die-Luft-Stehen, wie es zahlreiche Gedichte der *Niemandrose* zuvor bereits evoziert resp. gefordert hatten, vgl. u.a. *Eine Gauner- und Ganovenweise...*; *Flimmerbaum*; *Radix*, *Matrix*; *An niemand geschmiegt* (»Schlüsselgeräusche, oben, | im Atem- | Baum über euch«); *Hawdalah*.

von Leiden, von Flucht, von Vernichtung. Anders als in der Rhetorik der vierten Strophe, die sich eines bestätigenden Gegenübers wohl noch zu vergewissern vermag, wird den in der fünften Strophe gestellten Fragen keine Antwort gegeben – sie bleiben unbeantwortet in der Luft stehen. Gerade in sie eingelassen erscheint jener eine eingeklammerte Satz, der wie nichts sonst in diesem Gedicht als *sicher* gelten kann: »(All das | Gewölk um sie her – es war lesbar.)«, lesbar wie die »Atemmünze«, die das sprechende Ich »aus der Luft um dich und den Baum« herausbricht, um die an es gestellte Forderung, »das Gewölk« zu lesen und im Sprechen der Entzifferung¹⁰ zuzuführen, zu erfüllen. Dies kann, wie es scheint, nur auf dem Weg aktiver Erinnerung vonstatten gehen. Eine solche kündigt sich anstelle einer Antwort mit der sechsten Strophe an, ausgelöst durch die Aktualität einer visuellen Wahrnehmung, die sich assoziativ (»Tauben-«) mit dem Voraufgegangenen verknüpft.¹¹ Der den Gedichtstext nach der sechsten Strophe *unterbrechende* Einfall der Erinnerung (also buchstäblich die ›herausgebrochene Atemmünze‹, die dem Bewußtsein an dieser Stelle entrichtet wird) wird im vorangehenden Abschnitt eingeleitet mit den Worten »Durch die Schotten | blutet die Botschaft, Verjährtes geht jung über Bord:«. Man nimmt an, daß das gelegentlich auf den Dächern von Paris zu sehende, die Stadt symbolisierende Schiff im Bewußtsein des Dichters das Bild von Arche *und* Untergang evoziert hat;¹² darauf verweisen die signifikanten Begriffe »Schotten«,¹³ die Wendung »Über-Bord-gehen« sowie die doppelte Lesbarkeit von Botschaft und Boot-(Mann)schaft. Das wie eine Beschwörungsformel eingesetzte Motto der Stadt Paris (»fluctuat nec mergitur«) wendet sich dabei zum gegensinnigen Zeichen einer *negativen Erinnerung*, kündigt doch gerade das *fließende* Bild den Untergang an (»floß deinen Blicken ein Rauch zu, | der war schon von morgen.«); es ist eine emblematische Erinnerung an das Zukünftige im Benjaminschen Sinne. Die eben gerade nicht an der vertrauten Place de la

¹⁰ Ähnlich dem von Celan gebrauchten Zusammenhang von (geologischer, psychischer, historischer) Ver-werfung und dem Versuch des Gedichts, Wirklichkeit zu entwerfen, kann die Entzifferung auf die Rekuperation des unzählbaren Leids in das Leiden des Einzelnen bezogen werden. Vielleicht ist dies hier auch durch den Gegensatz von »Briefftaube« und »Schwarm« angedeutet.

¹¹ Die klangliche Assoziation, die in »Tauben-« neben der ›Tauben‹ auch auf ›taub‹ verweist, zeigt die Anästhesie an, die das Trauma bewirkt und die nur durch neuerliche, schockhaft erfahrene Wahrnehmung aufgebrochen werden kann.

¹² Vgl. den Kommentar von Jean-Marie Winkler in: Kommentar zu Paul Celans Gedichtband »Die Niemandsrose«, hrsg. v. Jürgen Lehmann unter Mitarb. v. C. I. Heidelberg 1997, S. 331-339.

¹³ Um das Schiff vor dem Untergehen zu sichern, müssen die Schotten »dicht« [sic!] gemacht werden.

Contrescarpe, sondern an einem ihm fremden, durch mehrere ›objektive Zufälle‹¹⁴ aber katalytisch wirkenden Ort bei einem Gang im Gebirge oberhalb Genfs sich einstellende Erinnerung gilt Celans erster Ankunft in Berlin 1938 unmittelbar vor der Reichskristallnacht; wie bekannt, befand er sich damals auf der Durchreise nach Frankreich, wo er ein Medizinstudium aufnehmen wollte, was ihm als Jude in Czernowitz versagt war (die Reise steht also von Anbeginn im Zeichen der antisemitischen Ausgrenzung). Celans im Gedicht gestalteter Bezug auf Erinnerungsorte (*lieux de mémoire*) verbindet die dezidiert persönliche Erinnerung mit dem historischen Gedenken in mehrfacher Weise; die damit buchstäblich einhergehende Verschränkung der Signifikanz von Zeiten und Orten¹⁵ wirkt bündelnd wie der am Schluß des Gedichts genannte »Kristall«, der sich zugleich als semantischer Kern des historischen Geschehens (»Reichskristallnacht«) zu erkennen gibt. Was von dem jungen Celan bei seiner ersten Durchfahrt durch Deutschland wahrgenommen wurde, dieses Geschehen – unterdessen in juristischer Perspektive meist schon »Verjährtes«¹⁶ – erweist sich erneut als »jung[e]« »Botschaft« im aktualisierenden Bezug von Erinnerung und Gegenwart. Das erinnerte Datum verbindet sich durch den Erinnerungsvorgang mit anderen Daten der Geschichte, das grölende Grauen der Reichskristallnacht verschwimmt in die harmlosen Feierlichkeiten des 14. Juli zum Gedenken an den Sturm auf die Bastille, auch dies ein Reisedatum Celans, nämlich der Tag seiner zweiten Ankunft in Paris annähernd zehn Jahre später. Unterschieden, scharf voneinander getrennt werden beide Bereiche jedoch im Sprach- und Diskurswechsel, der wiederum durch eine eingeklammerte Passage in der Mitte der Strophe angezeigt wird. Die in der alljährlichen Feier auf den Straßen von Paris bereits abgelebte, nachgeäffte Erinnerung an die französische Revolution kulminiert in der zweiten Hälfte der Strophe in einer sarkastischen Szene, bei der Gott »in ein

¹⁴ Vgl. den Bericht im Brief an seine Frau vom 30.9.1962. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, Briefwechsel, hrsg. u. komm. v. Bertrand Badiou in Verb. mit Eric Celan, Frankfurt/M. 2001, S. 145.

¹⁵ Genf, Paris, Berlin, Krakau; ungenannt, wenngleich nicht weniger präsent bleiben dagegen der Ort der eigenen Herkunft (»bist du gekommen«) wie der nach der sogenannten »Endlösung« auch für diesen jüdischen Dichter vorgesehene Bestimmungsort (»da, wo du hinmußt« heißt es wenig später im Gedicht).

¹⁶ Tatsächlich wurden im Bundestag zwischen 1949 und 1999 mehrere Debatten über die Verjährung der ahnbaren Verbrechen der Nationalsozialisten geführt; die erste fand im März 1960 statt, kurz bevor am 8. Mai 1960 die Tatbestände einfacher Totschlag (Freiheitsberaubung mit Todesfolge), schwere Körperverletzung, Freiheitsberaubung von über einer Woche Dauer und Beihilfe zum Mord verjährt waren. Vgl. dazu u.a. Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001, S. 182ff.

Spruchband gehüllt« unter den Menschen erscheint (ein in der Literatur von E. A. Poe bis Dostoevskij reich belegtes Karnevalsmotiv, das immer auf die historische Grausamkeit verweist), um sich eine Momentaufnahme zum Andenken zu schaffen. In extremem Gegensatz zum Eingangsvers des Gedichts (»Brich dir die Atemmünze heraus«) funktionalisiert dieses ›Knipsen‹ des »Souvenirchens« das Du zum »Selbst- | auslöser«, enteignet ihm in der verharmlosenden Geste – der die »Endlösung«, die Auslöschung der europäischen Juden gleichwohl eingeschrieben bleibt – auch noch die Erinnerung.

Es ist ein bitterer Text, der wie nahezu alle Gedichte insbesondere des vierten Zyklus der *Niemandsrose* auf die große Zahl *gegenwärtiger* antisemitischer und neonazistischer Ausschreitungen vor allem in Deutschland¹⁷ wie auf die Celan persönlich treffenden Anschuldigungen, Verleumdungen und Diffamierungen Bezug nimmt. In den öffentlich geführten Auseinandersetzungen um die Authentizität seiner Dichtung, deren historische Berechtigung er in Frage gestellt sah, fühlte sich Celan durch offen antisemitische Äußerungen, aber auch durch betont philosemitische Stellungnahmen einiger seiner ›Verteidiger‹ verletzt (»O diese Ver- | freundung.«).¹⁸ Die dadurch erlittene, das Trauma des Holocaust immer von neuem wiederholende *Kränkung* trug zweifellos bei zu Celans kurze Zeit später ausbrechender psychischer Erkrankung. Sie hatte aber auch wesentlichen Anteil an der Veränderung seines *Konzepts* der Schmerz-Erinnerung, welche sich an der Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren vollzieht. Statistisch gesehen entstehen im zweiten Jahrzehnt zwei- bis

¹⁷ In Bezug auf die fünfziger Jahre berichtet Reichel (Anm. 16): »Für jedes Jahr notiert der Chronist zahlreiche lokale und regionale Anlässe, kleinere und größere antisemitische und neonazistische Vorfälle. Und in beinahe jedem Jahr gab es mindestens einen spektakulären Einzelfall, der die westdeutsche – und oft auch die internationale – Öffentlichkeit beschäftigte.« (S. 139) Diese Entwicklung nahm gegen Ende des Jahrzehnts zu; »die in New York erscheinende jüdische Wochenzeitung *Aufbau*« wandte sich angesichts der Vorfälle 1959 »an die Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit* mit der Bitte um Analyse der antisemitischen Tendenzen.« (S. 146); diese fanden ihren vorläufigen Höhepunkt in der »Schändung der Kölner Synagoge am Weihnachtsabend 1959«, welche nicht lange zuvor erst eingeweiht worden war. »Die Empörung war allgemein und parteiübergreifend. Sie war international und bemerkenswert nachhaltig, nicht zuletzt wegen der zahlreichen antisemitischen Aktionen, die sich im In- und Ausland wellenartig ausbreiteten. Das Weißbuch der Bundesregierung zählte allein in Westdeutschland und Berlin rund 700 solcher Anschlussstaten bis Ende Januar 1960.« (S. 148).

¹⁸ Siehe dazu Barbara Wiedemanns umfassende Dokumentation *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente einer ›Infamie‹* (Frankfurt/M. 2000). Über der persönlichen Geschichte von erfahrenem Unrecht und damit verbundenem schweren Leid darf nicht übersehen werden, von welchen grundsätzlichen, das Interesse an der Person Celans weit übersteigenden, Tendenzen und Intentionen die Affäre Zeugnis ablegt.

dreimal soviel Gedichte wie im Verlauf der fünfziger Jahre. Die späteren Gedichte sind erkennbar Produkte eines wachsenden Leidensdrucks, wie er sich in der Ende des Jahres 1962 ausbrechenden ernsten psychischen Erkrankung Bahn brach. Mit der Krankheit setzte schubweise eine immense dichterische Produktivität ein, wie sie Celan zuvor nicht gekannt hatte.¹⁹ Gerade Celans späte Lyrik zeugt demnach in hohem Maße von dem Schmerz, in welchem der Autor *realiter* lebte. Im Gegensatz zu den früheren Gedichten geht es hier in verstärktem Maße um die Interferenzen zwischen den der Erinnerung anheim gestellten Erfahrungen des Holocaust und den aktuellen Verletzungen des *Post-Holocaust*: Die ›Wunde Erinnerung‹ wird zum poetischen Programm.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf Primo Levi verweisen, der in seinem späten Werk *I sommersi e i salvati* (*Die Untergegangenen und die Geretteten*) das *Erinnern der Wunde* (so die Überschrift des ersten Kapitels) problematisiert. »Er möchte hier«, so Levi

die Erinnerungen an extreme Erfahrungen untersuchen, an erlittene oder zugefügte Kränkungen. In diesem Fall sind alle oder fast alle Faktoren am Werk, die die mnemotechnische Aufzeichnung wertlos machen oder verzerren können: die Erinnerung an ein Trauma, ob es nun erlitten oder zugefügt wurde, ist an sich schon traumatisch, denn es schmerzt oder stört zumindest, wenn man es ins Gedächtnis zurückholt. Wer tief verletzt worden ist, neigt dazu, die Erinnerung daran zu verdrängen, um den Schmerz nicht zu erneuern; und derjenige, der diese Verletzung zugefügt hat, drängt seine Erinnerung in die Tiefe ab, um sich von ihr zu befreien, um sein Schuldgefühl zu beschwichtigen.²⁰

Levi versucht im folgenden die sozusagen systemimmanenten Störungen und Verzerrungen der *μνήμη* in Bezug auf das Trauma des Holocaust genauer zu bestimmen und verweist deshalb darauf, daß die spezifische, so sehr trennend wirkende wie untrennbare Verbindung von Tätern und Opfern sich nach dem Ende der Geschichte in analoger Konstellation reproduziere. Während die Täter die eigene Schuld zu verdrängen suchen, nicht an sie erinnert werden wollen, sind die Opfer aufgrund der Intensität ihrer Schmerzerinnerung kaum zu deren Bewältigung in der Lage. Gerade der Verdrängungsprozeß, der ganz unterschiedliche Gestalt annehmen kann

¹⁹ Noch in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, im Zeitraum der Entstehung von *Sprachgitter*, das nur 33 Gedichte zählt, klagt er immer wieder über seine schwache Produktivität.

²⁰ Primo Levi (Anm. 6), S. 20. Levi setzt voraus, daß es ein solches Schuldgefühl bei den Tätern gibt. Das implizierte aber ein ethisch tief verankertes (Un)rechtsbewußtsein, an dessen Bestehen mit Fug gezweifelt werden kann.

und der vom Verschweigen über das Leugnen bis hin zur Wiederholung antisemitischer Vorstellungen und Handlungen reicht, führt zu einer erneuten, das Leiden perpetuierenden Traumatisierung der Opfer. Indem dem, was ihnen geschah, die Glaubwürdigkeit entzogen wird, indem die ihnen geschlagene Wunde nicht anerkannt wird, indem das Aufzeigen der Wunde zur beschämenden Geste erklärt und gesellschaftlich verdammt wird,²¹ indem erneute Ausschreitungen stattfinden, reißt das Trauma alltäglich als neuerliche Verwundung wieder auf. Wie es scheint, sind Celans Traumatisierung durch den Holocaust und die in dessen Nachgeschichte erlittene *Kränkung* (und das betrifft weit mehr als die Goll-Affäre im engeren Sinne) eng miteinander verbundene Vorgänge; sie betreffen ein kollektives Schicksal, sind in ihrer Schwere und Bedeutung nur als individuelle Erfahrung wahrnehmbar. Die Stilisierung Celans zum Dichter des Holocaust macht ihn letztlich zum *paradigmatischen* Opfer einer von den Tätern im Angesicht der eigenen nicht zu bewältigenden Vergangenheit geführten Stellvertreterdiskussion, die insbesondere im Feuilleton der deutschen Tageszeitungen ausgetragen wurde.²² Celans Gedichte reflektieren daher weit mehr als die nationalsozialistische Vergangenheit; sie reagieren zunehmend auf deren aktuelle Erscheinungsformen in der Gegenwart. Indem seine Dichtung immer *davon* spricht, verändern sich Celans Wortgebrauch wie seine poetischen Verfahren unter dem Eindruck des

²¹ Zahlreiche Beispiele dafür reflektiert Ruth Klüger in ihrem späten, die unterdessen verstrichene Zeit sowie die Differenz zwischen der deutschen und der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft mitberücksichtigenden Bericht *weiter leben. Eine Jugend* (Göttingen 1992). Die Scham des Erinnerns an den Holocaust stand ebenso bereits im Zentrum der einschlägigen Essays von Jean Améry sowie der Darstellungen von Primo Levi (vgl. dazu jüngst: Hubert Thüring, *Ambivalenz des Gedächtnisses, Leere des Schmerzes. Die Spur der Scham im Schreiben Primo Levis*, in: *Schmerz und Erinnerung*, Anm. 4, S. 195-215).

²² Daß sich in Sachen Celan insbesondere ehemalige Nationalsozialisten gerne zu Wort meldeten, spricht für sich. Paradigmatisch sei verwiesen auf Hans Egon Holthusen, dessen Rezension der *Niemandsrose* (erschienen am 2.5.1964 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung) Peter Szondi zu einer öffentlichen Stellungnahme provozierte, wobei dieser auch darauf hinwies, daß Holthusen selbst »einst ebenfalls die SS-Uniform trug«. Holthusens Text ist ein typisches Beispiel für die Leugnung der Evidenz des Holocausts in Celans Gedichten. Zwei Jahre später publizierte Holthusen einen relativ umfangreichen, in zwei Teilen gedruckten autobiographischen Bericht unter dem Titel *Freiwillig zur SS* (in: *Merkur*, Oktober und November 1966, S. 921-939 und 1037-1049); dies nun ein typisches Beispiel für die Bagatellisierung des historischen Geschehens und die Verharmlosung der eigenen Verantwortlichkeit. Der Artikel war ein vom Herausgeber des *Merkur*, Hans Paeschke, bewußt inszeniertes Medienereignis, das vor allem Jean Améry, dessen Auschwitzbuch *Jenseits von Schuld und Sühne* im selben Jahr erschienen war und der regelmäßig in der Zeitschrift publizierte, zu einer Reaktion provozieren sollte. Vgl. dazu Irene Heidelberger-Leonhard, *Jean Améry. Revolte in der Resignation*, Stuttgart 2004, S. 226ff.

(neu) Erfahrenen. So finden sich in dem ersten nach *Mohn und Gedächtnis* (1952) veröffentlichten Zyklus *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) keinmal die Wörter »Schmerz« oder »Wunde«. Seit *Sprachgitter* (1959) suchen Celans Gedichte dann zunehmend die neuerliche Verletzung mit Blick auf die Gegenwart explizit anzusprechen; in der Differenz zwischen *Todesfuge* und *Engführung* kommt diese neue Gewichtung klar zum Ausdruck. Besondere Intensität erreicht die Schmerzproblematik dann in der zweiten Hälfte des Bandes *Die Niemandrose* und schließlich in den Bänden *Atemwende* und *Fadensonnen*. Auch hier begegnen wir wieder der Erinnerung in ihrer schmerzhaften Wirksamkeit; auch hier thematisiert Celan das Erinnern als im und mit dem Gedicht vollzogene Passage:

SCHWARZ,
wie die Erinnerungswunde,
wühlen die Augen nach dir
in dem von Herzzähnen hell-
gebissenen Kronland,
das unser Bett bleibt:

durch diesen Schacht mußt du kommen –
du kommst.

Im Samen-
sinn
sternt dich das Meer aus, zuinnerst, für immer.

Das Namengeben hat ein Ende,
über dich werf ich mein Schicksal.²³

Das Gedicht *Schwarz* konzidiert *an seinem Ende* zweifach »Schicksal« bzw. »Ende«: ein Ende des »Namengebens« und eine Übertragung des eigenen »Schicksals« an das angesprochene Gegenüber, dem jenes gleichsam wie ein Kleidungsstück, ein verhüllendes Tuch, eine zweite Haut »übergeworfen« wird. Das Schicksal des *nur hier als es selbst* sprechenden Ich wird so zur Hülle des damit verdeckten Gegenüber; dies ist das Resultat einer vorausgegangenen »ausleuchtenden« Bewegung (»Im Samen- | sinn | sternt dich das Meer aus«), die diesem galt, wie zugleich dessen Ankunft (»du kommst.«), dessen Durchgang – eine Passage – durch eine ausgegrabene (ausgeschachtete) Engstelle (»durch diesen Schacht mußt du kommen –«) beschworen wird. Das angerufene Du ist ein Gesuchtes, Auszugrabendes (»wühlen die Augen nach dir«) an einem zugleich engen wie weiten, intim

²³ GW II, S. 57.

wie offiziell benannten Ort (»Kronland«, »Bett«). Während das »Kronland« dabei einer heftigen, affektiv motivierten Attacke unterliegt, die auf dessen Transformation intendiert (»von Herzzähnen *hell-/gebissenen*«) erweist das »Bett« es zugleich als dauerhaften, konstanten, wie als einen durch Gemeinsamkeit markierten, die Vereinigung ermöglichenden Ort (»das *unser Bett bleibt*«); dabei stellt die unternommene Suche (»wühlen«) die Bedingung für die daraus folgende ›Passage‹ (»durch diesen Schacht«) erst her.²⁴ Das sprechende Ich konstituiert aber auch sich selbst erst in dieser Abfolge: in der ersten Strophe ist nicht von ihm, sondern von den »Augen« als agierendem Subjekt die Rede, einem Subjekt auf der Suche nach dem Du, das sich zuletzt in jener Geste des ›Überwerfens‹ seiner selbst entäußern kann. Im Gedicht steht die *Passage* (»durch diesen Schacht mußt du kommen –«) im Zentrum; der Vers endet hier in einem Pausenzeichen, das den Abstand zwischen dieser Bestimmung und seiner Erfüllung im folgenden Vers (»du kommst«) bezeichnet; ›kommen‹ aber markiert an vielen Stellen von Celans Werk eine wesentliche Bewegung im Hinblick auf die Geschichte wie auch auf das dadurch erlittene Schicksal, ich erinnere nur an das oben zitierte »über Krakau/ bist du *gekommen*« oder an das leitmotivisch eingesetzte »Kommen« im *Gespräch im Gebirg*. Im Gedicht *Schwarz* verwendet Celan im deutlichen Gegensatz zu den früheren Texten nun die *Präsensform*. Hier intendiert das ›Kommen‹ auf die Zusammenkunft, die Vereinigung des Geschlechts; es ist im Angesicht der *Verzweiflung* der Versuch der Aufhebung des Thanatos im Eros, der das Ich *zur Sprache kommen* läßt und so Erinnerung *zeugt*. Solch *extreme* Form der Er-innerung (»zuinnerst«) wirkt sowohl in räumlicher (»sternt dich das Meer aus«²⁵) wie in zeitlicher Perspektive (»für immer«²⁶) entgrenzend.²⁷ Die im Pausenzeichen als Intervall, als Unterbrechung, als Erwartung angezeigte Passage erfährt gerade darin ihre Erfüllung.

²⁴ Vgl. in engstem motivischen Zusammenhang dazu das Gedicht *Wenn du im Bett*, das im dritten, durch *Schwarz* eröffneten, Binnenzyklus von *Atemwende* entgegen der Chronologie der Gedichtenstehung an dritter Position eingefügt wurde. Vgl. dazu auch meine Untersuchung: Die Metamorphose des Kranichs. Beobachtungen zu einem poetischen Verfahren im Gedicht Celans, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 38, 1994, S. 94-113.

²⁵ Hier wird u.a. auch angespielt auf die astrologische Konstellation, welche das Schicksal bestimmen soll.

²⁶ Vielleicht ein bitter-ironisierendes Aufgreifen eines klischeehaften Liebesversprechens (»für immer dein«).

²⁷ Immer wieder thematisiert Celan die an diesem Punkt, in diesem Moment sich vollziehende Entgrenzung, das Aus-sich-Heraus-Stehen, die Ekstasis. Vgl. unten die Ausführungen zum Gedicht *Stehen*, aber auch noch im spätesten Werk paradigmatisch das Gedicht »ES STAND | der Feigensplitter auf deiner Lippe, || es stand | Jerusalem um uns, || es stand | der Hellkieferrnduft | überm Dänenschiff, dem wir dankten, || ich stand | in dir.« (im Band *Zeitgehört*; GW III, S. 96).

In *Schwarz* knüpft Celan an wesentliche Vorstellungen seiner bis dahin verfaßten Gedichte an wie auch an Motive und Wendungen, die im Gedichtband *Atemwende* kontinuierlich wiederkehren. Im Gedicht zeugt und erweckt der Schmerz gleichsam die Worte, d.h. die *Namen*; mehrfach erscheint in diesem Zusammenhang die Vorstellung, die Geschichte als »Nesselschrift« zu lesen²⁸ und das dabei unternommene Entziffern der Namen als Akt der Selbst-Verwundung, als ein ›Sich-Wund-Lesen‹ zu vollziehen (Derrida faßt dies noch schärfer gar als ein ›Sich-Wund-Schreiben‹ auf).²⁹ Konstituiert sich das Gedicht zunächst im Sinne einer »Arche« (*Stimmen*), die zwar die Verlorenen zu bergen vermag, die gleichzeitig aber dem diese aufnehmenden Atem des Sprechenden Durchgang gewährt, so verändert es damit allmählich seinen Status als Haus des Gedächtnisses, als Gehäuse, als Grabmal der Erinnerung zugunsten der *Passage*, die im Akt des Schreibens – wie des ihm zugeordneten Lesens – noch einmal durch das Durchlittene hindurch führt. Das Gedicht wird so gleichsam zu einer Art *Transmitter*; es vermag die Verlorenen zwar nicht aufzunehmen im Sinne des (an Materie gebundenen und de facto unmöglichen) Grabmals, es vermag aber gerade in der Bewegung des Atems ihrer inne zu werden: Katastrophe, Revolution (wie sie die Büchner-Rede anspricht) und schließlich »*Atemwende*« werden so erkennbar als *dieselben* Figurationen einer Bewegung, die Umkehr bezeichnet: die Aufhebung der Mächtigkeit des Vernichtenden nicht im dialektischen Sinne, sondern eben im Sinne eines Durchgangs, der von dem Schrecken zeugt und der, in der Umwendung, ihn auszuhalten, ihm zu widerstehen sucht. »(Aus)Halten« und »Stehen« werden daher zu zentralen Vorstellungen in Celans Werk; ich zitiere nur ein Beispiel ebenfalls aus dem Band *Atemwende*:

STEHEN, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.³⁰

²⁸ Vgl. das unveröffentlichte Gedicht *Ricercar* aus dem Zeitraum *Die Niemandrose*.

²⁹ Vgl. »*Wundgeschriebene* könnte man diesmal sagen«, Derrida (Anm. 2), S. 131.

³⁰ GW II, S. 23

Das Gedicht entstand während einer überaus produktiven, gleichwohl keineswegs euphorischen Schaffensphase im Spätherbst 1963, zur selben Zeit, als der Band *Die Niemandrose* erschien. Unüberhörbar klingen mehrere Texte dieses Bandes hier mit an, an erster Stelle wohl das berühmte Gedicht *Mandorla*, wo vom Stehen des »Nichts in der Mandel« die Rede ist, dem »der König« und, im Refrain, die »Judenlocke« zugeordnet werden, während das »Aug« als dem Nichts entgegenstehend und zugleich zum König sich bekennd beschrieben wird.³¹ Stehen, Entgegen-Stehen und Zu-jemandem-Stehen werden hier also innerhalb des durch die Mandel / Mandorla gebildeten Raums angesprochen als Erinnerung in einem ganz wörtlichen Sinne, eine Erinnerung, die auf den konstituierenden Wert des Wechsels von Rede und Gegenrede, Frage und Antwort nicht verzichten kann, die ihrer selbst erst auf diesem – sprachlichen – Weg inne wird. Die erkennende Geste, die das Sprechen hier vollziehen kann, verleiht Dauer (von der »Judenlocke«, später von der »Menschenlocke« heißt es, Du »wirst nicht grau«) und Zuversicht angesichts der Solidarität von Auge und Sprache. Die »leere Mandel«, »das Nichts in der Mandel« wird damit qua Erinnerung zum erfüllten Ort; solche sich solidarisch erklärende Erinnerung gewinnt Widerstandskraft, wird zum gegenständigen Wort.³² In diesem Sinne begegnete das Nichts bereits im Gedicht *Psalm*, dem der Band *Die Niemandrose* den Namen entliehen hat. Da dort zunächst »Niemand« mit dem unaussprechbaren Gottesnamen assoziiert wird, erhält das (vernichtete) Kollektiv konsequenterweise gerade von diesem Niemand her seine Gestalt als »Die Nichts-, die | Niemandrose.« Auch hier spielt, wie bekannt, ein Vers Rilkes mit hinein; nicht zufällig ist er dessen Grabinschrift entnommen. Celans Gedichte gedenken also im Angesicht der Vernichtung über die Form der Negation des der Welt abhanden gekommenen Bestimmten (Etwas; Jemand) und entwerfen darin die Möglichkeit eines Sprechens, das sich in den Gedichten der *Niemandrose* sehr deutlich als *gemeinsames* Sprechen, ein kollektives Sprechen (»wir«) oder das Ansprechen eines Gegenübers wie im Gedicht *Mandorla*, konstituiert. Die unendliche Einsamkeit, in die sich Celan später gestoßen sah, die Vereinsamung aufgrund des Nicht-Verstanden-Werdens, aufgrund der Tatsache, daß man ihn, seine Gedichte nicht verstehen wollte, beginnen schon die Gedichte im vierten Teil der *Niemandrose* zu thematisieren, so auch das bereits zitierte *La Contrescarpe* oder das Schlußgedicht *In der Luft*, das im Gedicht »STEHEN, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« zweifellos mitan-

³¹ Vgl. GW I, S. 244

³² Das auf *Mandorla* folgende Gedicht beginnt: »AN NIEMAND GESCHMIEGT mit der Wange – an dich, Leben.« Hier ist dann auch, wie oben bereits erwähnt, vom »Atem- | Baum« die Rede.

klingt; auch in jenem ist von »Silben« und »Schmerz«, von »Sprache« und »Raum« die Rede wie – mehrfach – von der Geste des Erkennens resp. Erkenntwerdens. Während jenes Gedicht in diesem Erkennen noch eine Art Verbrüderung über die Schmerzerfahrung zum Ausdruck bringen konnte, geht es hier um das trauernde Eingeständnis des »allein« Stehens, das sich gleichwohl immer noch, auch jetzt, im Sinne der früheren Gedichte als ein selbstbewußtes Stehen (Entgegen-Stehen, »Für-niemand-und-nichts-Stehn«) entwerfen will »auch | ohne Sprache«, das heißt, selbst wenn es nichts und niemanden mehr ansprechen, nennen kann. Es ist nun ganz es selbst; es wäre quasi »ein Zeichen, deutungslos«: ein »Stehen [...] auch ohne | Sprache«, wenn es nicht ein »Stehen, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« wäre. Im Klappentext zum Gedichtband *Atemwende* (den Celan mitformuliert haben dürfte) heißt es: »Paul Celans Gedichte, die den Prozeß des Entzifferns in sich hineinnehmen, sind Zeichen, Male. Und so genau sie nennen, was anders sich nicht nennen lässt, so sehr verweigern sie sich der Übersetzung in die üblichen Kategorien der Deutung.« Diese Qualifizierung verweist auf die zählbar-erzählbare Chiffre, die der Entzifferung harrt; zugleich relativiert sie in der Zwillingsformel gerade die Vorstellung des damit insinuierten *Bedeutens*,³³ indem sie das ›Zeichen‹ – in radikalem Gegensatz zum »deutungslosen Zeichen« von Hölderlins *Mnemosyne* – als ›Mal‹ präzisiert. Von dem Mal gezeichnet für alle Zeiten war der Brudermörder Kain; es legt *als es selbst* Zeugnis ab von der tödlichen Verwundung nicht anders als jenes christliche Wundenmal, das bei Kafka eine fatale Säkularisierung erfährt. Ein solches Zeichen ist das Gedicht Celans; dies stellt – seine Entzifferung in sich aufnehmend – am sinnfälligsten wohl das Gedicht »STEHEN, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« dar, welches vor allem jenes Zeichen hervortreten läßt, das, Auszeichnung und Ausweisung zugleich, – die Vorstellung vom *Stern der Erlösung* pervertierend – zur tödlichen Markierung geworden war. Damit evoziert das Gedicht nicht erinnernd den Ort, an dem das Schreckliche stattfand, es wird selbst zum Ort, an dem die Erinnerung stattfindet, an dem die Vernichteten in die lebendige Sprache, ins Bewußtsein der Lebenden gerufen werden. ›Im Schatten dieses Wundenmals‹ steht das Gedicht, es kommt zu stehen gerade dort, wo sich jene Untergegangenen befinden: »in der Luft – in der Luft, die wir zu atmen haben« (GW III, S. 192).³⁴ Dieses offenbart sich schließlich als ›das Unübersetzbare am Ge-

³³ Vgl. eine ähnliche Aufhebung im Gedicht *Einmal*, wo es heißt »Eins und Unendlich«; GW II, S. 107.

³⁴ Vgl. die Formulierung im *Meridian*: »Das sind wohl, Büchners Stimme fordert mich zu dieser Vermutung auf, alte und älteste Unheimlichkeiten. Daß ich heute mit solcher Hartnäckigkeit dabei verweile, liegt wohl in der Luft – in der Luft, die wir zu atmen haben.« (GW III, S. 192) Die scheinbar gewöhnliche Wendung »in der Luft« weist im Gesamtwerk Celans eine

dicht, auf das bereits verschiedene Notizen im *Meridian*-Konvolut verweisen. Wenn es am Schluß heißt, diese Gedichte verweigerten »sich der Übersetzung in die üblichen Kategorien der Deutung«, ist damit die akute Warnung ausgesprochen, mit einer metaphorisierenden (wörtl. übertragenden) Auslegung diese Texte (erneut) um ihren Wirklichkeitsbezug zu bringen, ihren wahren Grund zu verleugnen.³⁵ Ein Beispiel dafür liefert die hermeneutische Annäherung Hans-Georg Gadamer, der in seinen Ausführungen zu diesem Gedicht darauf verzichtet hat, es in irgendeiner Weise dem Werkkontext Celans und damit einem historischen Kontext zuzuordnen oder es gar auf die Aufgabe eines kollektiven Gedächtnisses des Holocaust zu beziehen.³⁶ Nach Randbemerkungen, die das »Wundenmal« in *christlichem* Sinne assoziativ bedenken, faßt Gadamer das in den Versen 3-8 Artikulierte folgendermaßen zusammen:

Worin das Zeugnis des Stehens sich ganz kundtun wird und kundtun soll, soll sein. Es soll Sprache sein. Und diese Sprache wird, wie das unerkannte Stehen, das für niemanden und nichts steht, wahrhaftig Zeugnis sein, gerade weil es nichts will: »für sich allein«.

eigene Kohärenz auf. In der *Todesfuge* erscheint das »Grab in der Luft« als letzte Variante, gleichsam als summarische Feststellung des zuvor Geschehenen und hebt sich ab von der von den Opfern zunächst gebrauchten Pluralform (GW I, S. 41f.). Im Gedicht *Blume* in *Sprachgitter* ordnet das sprechende Ich sich selbst dem »Stein in der Luft« (GW I, S. 164) zu, dessen Bewegung es affirmativ nachvollzieht und der schließlich den Prozeß einer Sprachfindung freisetzt. *Die Niemandrose* schließlich endet geradezu programmatisch mit eben derselben Wendung »IN DER LUFT, da bleibt deine Wurzel, da, | in der Luft. | Wo sich das Irdische ballt, erdig, | Atem-und-Lehm.« (GW I, S. 290).

³⁵ Darauf verwies Celan selbst bereits im Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit*: »Sie duckten sich, wenn | sie uns über sich hörten, sie | schrieben, sie | logen unser Gewieher | um in eine | ihrer bebilderten Sprachen.« (GW I, S. 213).

³⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Celans Gedichtfolge »Atemkristall«*. Revid. u. erg. Ausg., Frankfurt/M. 1986. Welche Verdrängungsstrategien in Bezug auf das Erinnern des Holocaust hier wirksam sind, belegen paradigmatisch folgende Bemerkungen Gadamer am selben Ort: »Wer zum Beispiel sagt, die ganze Dichtung Celans sei, wie sein ganzes leidvolles Leben, ein einziges Bekenntnis und Entsetzen über den Holocaust, der wird im letzten Grunde wohl damit recht haben. In der *Meridian*-rede finden sich dafür Bestätigungen, auch Anspielung an Adornos entsprechende Äußerungen. Es wird damit begründet, dass das Gedicht heute eine starke Neigung zum Verstummen zeigt – oder auch, daß es nicht mehr genügt, Mallarmé zu Ende zu denken. Die Stellung am Rande, die Celan dem Gedicht von heute zuweist, ist gewiß im höchsten Maße bedenkenswert. Aber zu einem Prinzip, seine Gedichte besser zu verstehen, führt das nicht. Das gilt selbst für diejenigen seiner Gedichte, die wie die ›Todesfuge‹ ausdrücklich und unzweideutig das Thema des Holocaust haben.« (S. 151) Mehrheitlich verfährt Gadamer in seinen Ausführungen nach dem Prinzip der Relativierung, Marginalisierung oder gar der Bagatellisierung des zentralen Problems, dessen heuristische Relevanz er am Schluß der zitierten Passage er explizit *leugnet*. Gadamer's vorsätzliches Mißverstehen markiert erneut das, was Primo Levi als *Kränkungen* beschreibt.

Es wäre müßig, sich um die konkrete Ausfüllung dessen Gedanken zu machen, was da bezeugt wird. Das kann vieles sein. Aber das ›Stehen‹ ist immer ein und dasselbe – für einen jeden. (S. 75).

In der Paraphrase verfälscht Gadamer eklatant die Rede des Gedichts, so schon am Beginn seiner Lektüre, wenn er sagt: »Es ist ein Unsichtbares, ein Unerkanntes, das Wundenmal in der Luft.« »Unerkannt« ist das »Stehen« in dessen »Schatten«, nicht aber jenes Mal selbst. Auch an der zitierten Stelle ist »Für-niemand-und-nichts-Stehen« eben nicht gleichzusetzen mit »für niemanden und nichts« Stehen, und »auch ohne/ Sprache« heißt eben nicht »Es soll Sprache sein«. Man könnte sagen, Gadamer entläßt die Rede des Gedichts in Beliebigkeit, indem er sie einem ihm fremden Jargon zuführt (nämlich der Diktion Heideggers). Auf dem Wege solcher Verschiebungen gerinnt die Paraphrasierung in die Nicht-Anerkennung dessen, *wovon* dieses Gedicht zeugt, *wessen* Wundenmal hier Schatten auf die Sprache wirft. Willentlich oder nicht entwertet eine derartige Lektüre die Substanz dieses Textes und entzieht dem, dessen Leiden hier spricht, einmal mehr die Würde seines versehrten Menschseins.

II. DIE TEXTUR DER WUNDE

In Adornos *Aufzeichnungen zu Kafka*³⁷ hat sich Celan unter anderem folgende auf den Menschen Kafka bezogene Bemerkung angestrichen:

Anstatt die Neurose zu heilen, sucht er in ihr selbst die heilende Kraft, die der Erkenntnis: die Wunden, welche die Gesellschaft dem Einzelnen einbrennt, werden von diesem als Chiffren der gesellschaftlichen Unwahrheit, als Negativ der Wahrheit gelesen. (S. 332).

Nachhaltig mag diese Einsicht Adornos beispielsweise auf das Konzept der Negativität bei Celan gewirkt haben; sie hinterließ wohl ihre Spuren auch schon in der oben erwähnten »Nesselschrift«. Anfang August 1964 setzt das ebenfalls in *Atemwende* aufgenommene, weit ausholende Gedicht *Hafen* ein mit dem Adornos Diktum gleichsam kontrahierenden Wort »Wundgeheilt« (GW II, S. 51). Es beendet hier den zweiten Zyklus. Ihm folgt als Auftakt des dritten Binnenzyklus das oben besprochene Gedicht »SCHWARZ, | wie die *Erinnerungswunde*« (GW II, S. 57). Beiden Gedichten sind neben den historischen Daten auch Chiffren (Namen) eingeschrieben, die schmerzhaft persönliche Erinnerungen Celans an seine Zeit in Czernowitz und Bukarest betreffen. Dies gilt in vergleichbarer Weise für das

³⁷ In: Die neue Rundschau 64, 1953, H.3, S. 325-352.

Gedicht *Coagula* aus dem vierten Zyklus von *Atemwende*, wo sich die Wendung »Auch deine | Wunde, Rosa.« findet (GW II, S. 83). Sie evoziert neben anderen historischen (Rosa Luxemburg) und persönlichen Kontexten vor allem Kafkas *Landarzt*, auf dessen »rosa Wunde« / »Wunde Rosa« Celan in diversen verstreuten Notizen und Aufzeichnungen bereits 1962 anspielt. Im Hinblick auf das *Wundmal* des tödlich erkrankten Jungen, in dessen *Bett* der Landarzt schließlich wie in ein Brautbett gelegt wird, ist noch einmal zu verweisen auf das »STEHEN, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« (GW II, S. 23) aus dem ersten Zyklus. Kafkas tödlicher *Lebenswunde*, die in dem immer schon geahnten, erwarteten oder berufenen Ausbruch der Krankheit ihre Bestätigung findet, die von ihm längst antizipiert worden ist, bevor sie physische Realität wurde, läßt sich schließlich die komplementäre Konstellation bei einem anderen Autor gegenüberstellen, wo der Begriff der »Wunde« noch deutlicher auf den Umgang der Gesellschaft mit ihm, auf dessen Einschätzung durch diese, auf dessen Rezeption bezogen worden ist. In dem ebenfalls vielfach markierten Text von Adorno über *Die Wunde Heine* streicht Celan zuletzt die folgende Passage an:

[Heute, nachdem das Schicksal, das Heine fühlte, buchstäblich sich erfüllte, ist aber zugleich die Heimatlosigkeit die aller geworden;] alle sind in Wesen und Sprache so beschädigt, wie der Ausgestoßene es war. Sein Wort steht stellvertretend ein für ihr Wort: es gibt keine Heimat mehr als eine Welt, in der keiner mehr ausgestoßen wäre, die der real befreiten Menschheit. Die Wunde Heine wird sich schließen erst in einer Gesellschaft, welche die Versöhnung vollbrachte.³⁸

Von einer solchen Utopie zeugen – bei all ihrem aggressiven Schmerz – *ex negativo* gerade die oben erwähnten Gedichte aus *Atemwende*, insbesondere das Gedicht *Hafen*. Im Gegensatz zum (Anhalter) Bahnhof als *Durchgangsstation* (vgl. *La Contrescarpe*) bedeutet der Hafen vor allem Ankunft, das intendierte (Wieder)erreichen der Heimat, die Rückkehr, das ›Landen‹, welches Kafkas Jäger Gracchus verwehrt war. Im Hafen fallen Ausfahrt und Ankunft zusammen, er umschließt gleichsam die ausholende Bewegung der See(Lebens)reise und verbindet so Herkunft und Ziel. Das Oszillieren der Kontexte gerade dieses Gedichts ist enorm;³⁹ es spiegelt nicht zuletzt im fragmentarisierten Sprechen der verzweifelt-dionysischen Rede das Zerbrechen jeder *positiven* Utopie als Folge der negativen Erinnerung.

³⁸ Th. W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1958, S. 152. Celans Anstreichung setzt erst nach der eckigen Klammer ein.

³⁹ Vgl. dazu den Kommentar von Barbara Wiedemann in: Paul Celan. *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. u. komm. v. B. W., Frankfurt/M. 2003, S. 732f.

Die Verschiebung vom Schmerz zur Wunde, wie man sie besonders deutlich im Band *Atemwende* beobachten kann, zeitigt einige Konsequenzen. Schmerz beschreibt eine Wahrnehmung, die kulturell kodifiziert ist über die Kette Schuld – Strafe – Schmerz – Erinnerung – Scham: Das über den gezielt zugefügten Schmerz gestiftete Gedächtnis⁴⁰ dient der Sozialisation gemäß den Maximen der Herrschenden; es wird zu diesem Zweck (insbesondere im christlichen Begründungszusammenhang) mit der Vorstellung der Schuld gekoppelt und ruft – bei gelungener Sozialisation – im Prozeß der Erinnerung das Gefühl der Scham hervor. Ein so gestiftetes Gedächtnis ist vom Status des Unterdrückten nicht zu trennen. In Bezug auf den Holocaust gerät die gesuchte Schmerzbewältigung in die Aporie gerade aufgrund dieser kodifizierten Verkettung von Schmerzerfahrung und Schuldzuweisung, die sich als sinnlos erweist im Hinblick auf die präsupponierte Sozialisationsfunktion des durch Schmerz gestifteten Gedächtnisses. So wird der erlittene Schmerz einerseits beschämt wahrgenommen, wobei sich die Beschämung der Erklärbarkeit entzieht, ihres Referenten entbehrt; andererseits wirkt die artikulierte Schmerzerinnerung auf die Verantwortlichen beschämend *und wird erneut geahndet*, was die Opfer ins Schweigen zwingt. Primo Levi veranlaßt die Radikalität der Lagererfahrung zudem zu einer Skepsis, die über den persönlich erfahrenen Schmerz hinausweist auf das unendlich größere, nie einzuholende Leiden derer, die untergegangen sind und daher die eigentlichen Zeugen des Geschehens sein müßten: dies eine andere Form der Schmerzerinnerung *ex negativo*. Celan dagegen begegnet der angedeuteten Aporie durch die Verschiebung des Parameters vom Schmerz zur Wunde; seine poetische Erinnerungsarbeit gewinnt dadurch in Opposition zur kulturellen Rechtfertigungsstrategie Nietzsches den insbesondere durch Heine und Kafka verbürgten Kontext eines *an der Wunde ablesbaren*, in und mit der Wunde bezeichneten kollektiven Konflikts, in dessen Mitte sich das Individuum befindet. Im Gegensatz zum Ausgeliefertsein an den Schmerz, in dem sich das Ausgeliefertsein des Unterdrückten an den Unterdrücker spiegelt, läßt sich im Bezug auf die Wunde etwa bei Kafka im selben Moment, als sie tatsächlich aufbricht, ein Ringen um Emanzipation, um Ablösung von dem über den Körper verhängten Zeichen ausmachen,⁴¹ und damit ein emanzi-

⁴⁰ Vgl. hierzu stellvertretend Nietzsches Pointierung in *Zur Genealogie der Moral* (1886): »Wie macht man dem Menschen-Thiere ein Gedächtnis? Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis.« Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli, M. Montinari, Bd. 5, München 1988, S. 295.

⁴¹ Vgl. dazu unter anderem die jüngste Darstellung von Gerhard Neumann, Schmerz – Erinnerung – Löschung. Die Aporien kultureller Memoria in Kafkas Texten, in: Schmerz und Erinnerung (Anm. 4), S. 173-193.

patorischer Akt, der den Leidenden in seinem Leiden, durch sein Leiden letztlich freizusetzen vermag. Während der Schmerz das Absolute darstellt, das sich jeder Repräsentation des Ausdrucks entzieht, ermöglicht die Wunde Annäherung sowohl als auch Distanzierung. An ihr geschieht – für Celan – Erinnerung.

Von seinen Interpreten ist vielleicht nicht immer differenziert genug wahrgenommen worden, daß Celan in Bezug auf den Schmerz des Holocaust insbesondere den *Körper der Sprache* als verwundeten abtastet, Sprache im Sinne ihrer konkreten Erscheinungsform. Celans Auseinandersetzung mit dem eigenen Erleben des Holocaust fand in den Pariser Jahren sein Pendant in der erneuten Verletzung durch die Sprache selbst. In den letzten Gedichten der *Niemandrose* versucht er dies anhand des konkreten Körpers der Sprache selbst anzusprechen, indem er Satzzeichen, Buchstaben, Silben in den Text mit einbezieht. Er evoziert dabei sowohl die visuelle wie die akustische Gestalt der Sprache, aber auch ihre *wesentliche* Gestalt, wenn es in Hüttenfenster heißt: »Das Aug [...] schreitet | die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich- | unsterbliche Seele« (GW I, S. 279). Abgesehen von den hier bestimmenden Merkmalen der hebräischen Sprache, deren Auffassung von Silben und Buchstaben sich wesentlich von der der deutschen unterscheidet, nimmt Celan hier ein Verfahren wieder auf, das die *Engführung* von allen bis dahin geschriebenen Gedichten Celans unterscheidet: das auf die Materie bezogene Abtasten der Sprache, das die historische Versehrung an dieser selbst zu erfassen sucht. Dort hieß es:

Bin es noch immer –

Jahre.
 Jahre, Jahre, ein Finger
 tastet hinab und hinan, tastet
 umher:
 Nahtstellen, fühlbar, hier
 klafft es weit auseinander, hier
 wuchs es wieder zusammen – wer
 deckte es zu?⁴²

Hier fallen der Körper des Sprechenden, des Tastenden und der des Besprochenen, Sprecher und Sprache, in eins zusammen; in den folgenden Versen wird dann Sprache explizit mit dem organischen Wachsen (»Pflanzliches«) wie auch mit dem Anorganischen von Stein und Kristall in Verbindung gebracht. Das sich seiner selbst vergewissernde Tasten des Fingers (der Sprache) gilt der offenen oder vernähten, der vernarbten oder klaffenden

⁴² GW I, S. 199

Wunde, der Verwundung und deren Spuren in der Zeit. An dieser Stelle begegnen sich aber auch das Gewebe des organischen Körpers und das – häufig aus pflanzlichen Fasern – gewonnene textile Gewebe, das historische Trauma (die Wunde, das Zerreißen des organischen Gewebes) und die Textur des Gedichts. Dessen Erscheinungsform ist nicht mehr im Sinne der klassischen Metaphorisierung das zu webende »(Tränen)tüchlein« des Frühwerks, das der Mutter zum Leichentuch dienen soll (*Schwarze Flokken*; GW III, S. 25); vielmehr greift es die ebenfalls eng mit der Mutter verbundene »Wunde« wieder auf, die Celan in den frühen Gedichten *Nähe der Gräber* (»Kennt noch das Wasser des südlichen Bug, | Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?«; GW III, S. 20) und *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine* anspricht (»Was wär es Mutter, Wachstum oder Wunde – | versänk auch ich im Schneewehn der Ukraine?«; FW, S. 68); alle drei Texte wurden nicht in den Band *Mohn und Gedächtnis* aufgenommen. Sie stellen den Kontext her für die poetologische Metaphorik des Spätwerks, wo die Annäherung an das Schreckliche (vgl. oben *Nähe der Gräber*) als ein – dessen verletzende Kraft antizipierendes – »Nähen« beschrieben wird. Diesem Gestus korrespondiert dann das Befragen der »Schneenadel« in *Was näht* (*Schneepart*; GW II, S. 34of.) oder der Bericht über die »Wassernadeln«, die »den geborstenen/ Schatten zusammen[nähn]« (*Wo?* in *Atemwende*; GW II, S. 80). Es ist eine Transformation des Schmerzes in die Arbeit an der »Wunde Erinnerung«, wie sie auch das folgende Gedicht (ebenfalls aus *Atemwende*) artikuliert:

UNTER DIE HAUT meiner Hände genäht:
dein mit Händen
getrösteter Name.

Wenn ich den Klumpen Luft
knete, unsere Nahrung,
säuert ihn der
Buchstabenschimmer aus
der wahnwitzig-offenen
Pore.⁴³

Das Gedicht entstand am 3.6.1964, wenige Wochen bevor Celan, ausgelöst durch einen Besuch des Hamburger Hafens, das große Gedicht *Hafen* niederschrieb, das einsetzt mit dem Wort »Wundgeheilt«. Im Band *Atemwende* steht es hinter dem Gedicht *Mittags*; in diesem folgt der Zeitangabe die Lokalisierung »im Rundgräberschatten, in meinem | gekammerten Schmerz«. Die dieser immanente sprachliche Identifizierung von Grab-

⁴³ GW II, S. 49

kammer | Herzkammer und Schmerz angesichts der Toten vollzieht nichts anderes als das Gedicht *Unter die Haut*, welches ein im Deutschen geläufiges Idiom konkret auffaßt. Durch die es umgebenden Gedichte wird es in einem Schmerzkontext situiert, der die Schmerzempfindung erstrangig als sprachliche Erfahrung artikuliert. *Unter die Haut* erinnert dabei, wie es scheint, den in der Begegnung mit Nelly Sachs einst als Geste (»mit Händen«) empfangenen Trost einerseits, andererseits den im Alten Testament als Schöpfungsakt überlieferten Zusammenhang von »Atem-und-Lehm«; beide erscheinen im Schlußgedicht der *Niemandrose* (*In der Luft*; GW I, S. 290f.). Wie so oft bei Celan kulminieren hier kabbalistische Vorstellungen und Buchstabenmagie; zu dem dem Brotteig ähnlichen ›Kneten‹ der Luft (»unsere Nahrung«) tritt ein Säuerungsverfahren hinzu, der vom »Buchstabenschimmer« herrührt und der wiederum auf die Vorstellung des Porösen, des Durchgangs, des Offenen und die dadurch ermöglichte (erhoffte) Lichterscheinung anspielt, wie sie in den Gedichten von *Sprachgitter* und *Niemandrose* häufiger angesprochen wird. Dieses Gedicht bezieht sich über den durch »Säure« und »Nähen« evozierten Bildbereich zudem auf eine erst seit *Atemkristall* von Celan explizit angesprochene künstlerische Technik der *Radierung*, welche die enge Zusammenarbeit mit seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange erbracht hatte. Mit einer dem eben zitierten Text vergleichbaren Vorstellung beginnt das zweite Gedicht dieses ersten Zyklus von *Atemwende*:

Von Ungeträumtem geätzt,
wirft das schlaflos durchwanderte Brotland
den Lebensberg auf.

Aus seiner Krume
knetest du neu unsre Namen (GW II, S. 12).

Ein weiteres Gedicht aus dem zweiten Zyklus von *Atemwende* berichtet:

In die Fisch-
schuppe geätzt:
die Linien der Hand,
der sie entwachsen.

Himmel- und Erd-
säure flossen zusammen.⁴⁴ (GW II, S. 38)

Die Lesbarkeit der Schmerzspur aus den Handlinien war ein Leitmotiv der Gedichte Celans seit *Stimmen*, das sich bis weit in die Entstehungszeit der

⁴⁴ Vgl. später »porenäugig, | schmerzgeschuppt,«

Niemandrose hinein verfolgen läßt. In *Atemwende* verbindet es sich mit dem Verfahren *schmerzhaften* Ätzens: die Säure frißt die mit der Radier- nadel eingegrabene Linie in die Metallplatte, von der dann der Abdruck genommen wird. Die Gedichte aus *Atemwende* weisen eine Fülle von Ausdrücken beißenden Schmerzes auf;⁴⁵ sie thematisieren aber auch andere Formen der Verletzung wie Stoßen, Bohren und (Ver)brennen.⁴⁶ Letzteres koinzidiert dann wieder mit dem Begriff »Wunde« (vgl. auch die idiomatische Verbindung ›Wundbrand‹), der in diesem Gedichtband von allen Zyklen Celans die höchste Frequenz hat.⁴⁷ Diese (Selbst)verwundung, von der zahllose Gedichte dieses Bandes zeugen, läßt sich als radikale Konsequenz dessen deuten, was ich oben anläßlich des Gedichts »STEHEN, im Schatten des Wundenmals« in Bezug auf das Zeichen darzulegen versucht habe. Der Durchgang durch den Schmerz, die Passage der Erinnerung, wird zur eigentlichen Textur des Gedichts, das sich selbst immer wieder schmerzhaft aufreißt und zugleich diesen Riß zu nähen, diese Wunde zu schließen versucht; das Gedicht ist diese Wunde. Daß dieser Vorgang von dem historischen Geschehen, von dessen einschneidender Kraft, ausgeht, darauf hatte bereits Derrida in *Schibboleth* nachdrücklich verwiesen:

Wir betrachten das Datum also als einen Einschnitt, oder als Einkerbung, welche das Gedicht wie ein Gedächtnis, wie manchmal sogar mehrere Gedächtnisse in einem, wie ein Ursprungsmerkmal einer Herkunft, einer Zeit oder eines Orts, in seinem Leib trägt. *Incision* (Einschnitt) oder *entaille* (Einkerbung), beides läuft im Französischen darauf hinaus,

⁴⁵ Dabei ist wiederum der Zusammenhang von Beiß- und Sprechwerkzeugen augenfällig. Vgl. »von Ungeträumtem geätzt« (GW II, S. 12); »beißt du dich fest mit den Zähnen« (GW II, S. 20); »Wo sie sich festbiß« (GW II, S. 21); »Weggebeizt« (GW II, S. 31); »biß sich mein kletternder Mund fest« (GW II, S. 44); »in dem von Herzzähnen hell- | gebissenen Kronland« (GW II, S. 57); »Zunge und Zahn« (GW II, S. 59); »bissig« (GW II, S. 62); »verbißner | halbzerrümmerter | Kiefer« (GW II, S. 84); »der zerbissene | Ewigkeitsgroschen« (GW II, S. 85).

⁴⁶ Vgl. »Ich der Durchbohrte« (GW II, S. 30); »Du, der mit dem Einen | Licht aus dem Hals | gerissene Knoten: | durchstoßen« (GW II, S. 100); »Wenn sie den letzten | Schatten pfählen, | brennst du die schwörende Hand frei.« (GW II, S. 47); »pfählt der unsichtbare, zweite | stehende Brand« (GW II, S. 87); »Feuerriß durch die Welt« (GW II, S. 101); »Der durch dich hindurch- | gehämmerte Strahl« (GW II, S. 102). Der Zusammenhang von Gewalt und Sprache findet seinen furchtbarsten Ausdruck wohl im Gedicht *In Prag* (»Knochen-Hebräisch | zu Sperma zermahlen«; GW II, S. 63). Wie oben bereits dargestellt, endet *Atemwende* dann mit den Worten »Vernichtet | ichten« (GW II, S. 107).

⁴⁷ Vgl. »Wundenspiegel« (GW II, S. 16); »Stehen, im Schatten |des Wundenmals in der Luft« (GW II, S. 23); »Wundgelesenes« (GW II, S. 24); »Wundgeheilt« (GW II, S. 51); »Schwarz, | wie die Erinnerungswunde« (GW II, S. 57); »Auch deine Wunde, Rosa« (GW II, S. 83); »Ruh aus in deinen Wunden« (GW II, S. 103).

daß das Gedicht sich dabei aufritz: Es verwundet sich zuallererst an seinem Datum. (S. 41)

Nach Derrida trägt das Gedicht »wie ein Gedächtnis« den Einschnitt, die Schmerzspur der Geschichte in sich. Das Gegebene ist dabei nicht das Gedicht selbst, sondern eben das historische Datum, an welchem es sich verwundet (im ganzen Text benutzt Derrida kein Mal das Wort Schmerz, spricht aber kontinuierlich von der Wunde).

Im Gedicht Celans geschieht im Aufsuchen und Abtasten der Wunde eine Überführung des Schmerzes vom Gedächtnis in die Erinnerung auf dem Weg der Reziprozität von aufnehmender, einsammelnder Lektüre und dadurch aktualisierender Sprache, die ihrerseits wiederum in die Schrift (des Gedichts) überführt und damit erneut lesbar wird. In diesem Modell vermag Celan die für Wort und Bild gleichermaßen geltende Unmöglichkeit der Repräsentation dessen, was in Auschwitz geschah, zu umgehen, indem er den Akt der Erinnerung in die Sprache selbst versenkt. Das Sprechen wird mit dem Erinnern identisch, insofern es dieses als sprachlich zu leistende Antizipation des Leidensweges faßt, so wie sie im immer wieder zu erneuernden – wiederzufindenden, wieder benennenden – Sprechen des Gedichts erinnernd zum Ausdruck kommt. Sein Erinnern bleibt – wie Derridas Lektüre zeigt – dem Lesenden aufgegeben.

CHRISTIAN BENNE

AUTOBIOGRAPHIE UND MODERNE LYRIK

Vorüberlegungen am Beispiel Peter Huchels

1

Das autobiographische Schreiben ist von seiner Idee her ebenso plastisch wie sein Objekt. Allein dessen ästhetische Möglichkeiten schreiben auch ihm die Grenzen vor. Der Begriff des autobiographischen Schreibens nimmt namentlich von der Vorstellung eines festen Genres Abschied, das vorzugsweise in Prosa auftritt. Ohnehin ist das Gattungsbewußtsein der Autobiographie historisch jungen Datums; in vieler Hinsicht stehen wir heute wieder am Ausgangspunkt, das heißt auf dem Standpunkt des Zweiflers.¹ In einem vielbeachteten Aufsatz zur Theorie der Autobiographie hat Paul de Man schon vor fast einem Vierteljahrhundert gegen eine Bestimmung der Autobiographie als Genre argumentiert und geschlußfolgert: »Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or

¹ Mit Recht legt zwar Ralph-Rainer Wuthenow den Unterschied zwischen autobiographischer Literatur und Memoirenliteratur vor allem auf den Anteil der Fiktionalisierung fest: Memoiren tendieren zur Geschichtsschreibung, Autobiographien zum Roman (s. Lemma »Autobiographie, autobiographisches Schrifttum« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*). Die vielschichtigen Motivationen und Zwecke, die aus dergleichen literarischen Strategien ableitbar sind, sollten aber Ausgangspunkt wissenschaftlicher Untersuchungen sein, anstatt lediglich triumphierend nachgewiesen zu werden. Dies ermöglicht erst der vergleichsweise junge Begriff des autobiographischen Schreibens (vgl. aber Almut Finck, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin 1999 und Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2. Aufl., Stuttgart 2005). Ein wesentliches, wenn auch nicht hinreichendes Element autobiographischen Schreibens im engeren Sinne scheint mit dem Trend zur »Thematisierung der Schreibsituation« zusammenzuhängen, der sich in unterschiedlichen Texten v.a. seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts nachweisen läßt (s. Ulrich Breuer, *Autobiographisches Schreiben der 70er Jahre: Aspekte der Forschung*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 33,2, 2001, S. 9-25, hier: S. 15; vgl. auch ders., *Bekanntnisse. Diskurs – Gattung – Werk*, Bern et. al. 2000). Ulrich Breuer und Martina Wagner-Egelhaaf sei an dieser Stelle persönlich für ihre nützlichen Hinweise gedankt.

of understanding that occurs, to some degree, in all texts.«² Wirkt vieles aus diesem Aufsatz heute auch abgestanden, hat zumindest dieser Satz noch Überraschungswert. Während es die Anhänger des Poststrukturalismus eilig hatten, das Subjekt zu dekonstruieren, vergaßen sie die andere Seite der Medaille, das autobiographische Potential, das sich aus der nie völlig dekonstruierbaren Subjektivität des Lesers ergibt. Es erging ihnen wie den Drachentöttern: Für jedes als Rhetorik oder Fiktion entlarvte textuelle Phänomen wuchsen zehn neue Lese- und Schreibstrategien heran, die sich keinen Deut darum scherten. Fernab theoretischer Konstrukte erfreuen sich Autobiographien und Selbstzeugnisse aller Art ungebrochener Beliebtheit.

Ich möchte das autobiographische Schreiben versuchsweise von einem Randphänomen her bestimmen, von dort, wo man es bisher am wenigsten vermutet hat, nämlich in der modernen Lyrik, die bei einschlägigen Untersuchungen nie mitgedacht wird. Am schmalen, heute aufgrund einer einseitigen, aber weit verbreiteten politischen Deutung relativ vernachlässigten Werk Peter Huchels soll das Wechselverhältnis von Autobiographie und Lyrik exemplarisch nachvollzogen werden. Die doppelte Umsetzung von Biographie in Poesie und von Poesie in Biographie weist, wie deutlich werden wird, am Ende durchaus genrespezifische Züge auf.

Zugegebenermaßen wirkt die Frage nach dem Verhältnis von moderner Lyrik und Autobiographie auf den ersten Blick hoffnungslos anachronistisch. Begann die moderne Lyrik nicht mit der kalten Zurückweisung aller autobiographisch eingefärbten Bekenntnislyrik? Hat uns nicht spätestens Hugo Friedrich³ belehrt, daß die Enthumanisierung des lyrischen Subjekts seit Baudelaire und Mallarmé jeden kommenden Versuch zum Scheitern verurteilte, in die Dunkelheit der Formensprache wenigstens das Licht autobiographischer Kohärenz zu streuen? Auf dem Weg in die Moderne hatten doch bereits die Erlebnislyriker bzw. ihre (romantischen) Erben das autobiographische Erleben zur von jeder Empirie gelösten ästhetischen Stimmungssymbolik umgeformt.⁴ Im modernen, artistisch *gemachten*

² Paul de Man, *Autobiography as De-Facement*, in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S. 67-81, hier: S. 70.

³ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.

⁴ Vgl. v.a. Michael Feldt, *Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900*, Heidelberg 1990. Interessanterweise bescheinigt Feldt am Ende ausgerechnet Peter Huchel eine Rückkehr zu bestimmten Zügen eines noch (bzw.: wieder) autobiographisch verankerten Erlebnisausdrucks, »ein Bedürfnis nach Selbstvergegenwärtigung des Subjekts im Erlebnis, das *nach* allen im Sinne der Avantgardegeschichte notwendigen Reduktionen in der Geschichte der Lebenswelt erhalten bleibt und der ästhetischen Spezialisierung einen Widerstand entgegenhält, der – wenn auch nur in der Fiktion – auf erlebnishafter Lebenswirklichkeit der Poesie besteht.« (S. 374).

Gedicht ist das Persönliche dann nur noch Material unter anderen Materialien,⁵ immer der Gefahr gewärtig, ins Triviale oder Lächerliche abzugleiten. Walter Höllerer, der als Dichter, Theoretiker und Organisator die Poetik der Nachkriegszeit prägte, hatte die »symbolisierende Dokumentation von biographischer Erlebniswirklichkeit«⁶ deshalb unmißverständlich verboten.

Unwahrscheinlich andererseits, daß die Explosion des autobiographischen Schreibens,⁷ die in den späten sechziger Jahren einsetzte und neuerdings wieder eine Hausse erlebt, an allen Lyrikern vorbeigegangen wäre. Bei Rolf Dieter Brinkmann heißt es schon früh: »Ich denke, daß das Gedicht die geeignetste Form ist, spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten.«⁸ Die damaligen Kontroversen um das Alltagsgedicht, seine Auflehnung gegen das formale Experiment und den Anspruch des deutschen Kulturbetriebs brauchen hier jedoch nicht noch einmal beschrieben zu werden. Unstrittig dürfte sein: Autobiographisch ist das Alltagsgedicht trotz bzw. wegen seiner künstlichen Authentizität gerade nicht, bewußt blieb es impressionistisch und verweigerte sich der Darstellung lebenshistorischer Zusammenhänge oder Konstanten, die doch für jede Auffassung von Autobiographischem unumgänglich sind.

Gegen die Ideologie der unmittelbaren Erfahrung und der Künstlerschaft aller, die vom Ballast der literarischen Tradition und damit der eigentlich gemeinten politischen Vergangenheit befreien sollten, hat Reinhard Baumgart eingewandt, daß derlei Posen bald selbst zur tradierten Strömung reüssierten. Ganz im Sinne der zitierten, zur gleichen Zeit erschienenen Formulierungen Paul de Mans stellt er fest, daß kein autobiographisches Schreiben sich auf Dauer der Literatur entziehen könne – und kein Autor an der eigenen Biographie vorbei komme.⁹ Folglich müssen sich

⁵ Gottfried Benn, Probleme der Lyrik, in: Sämtliche Werke VI (Prosa 4), Stuttgart 2001, S. 9-44.

⁶ Walter Höllerer, Gedichte. Wie entsteht ein Gedicht?, Frankfurt/M. 1964, S. 71.

⁷ Ein häufig übersehener Teil des Autobiographie-Booms seit den späten 60ern, und durchaus nicht nur dessen Begleiterscheinung oder Nebeneffekt, ist auch die Zunahme wissenschaftlicher Studien zum Thema, etwa Bernd Neumanns *Identität und Rollenzwang* (Zur Theorie der Autobiographie, Frankfurt/M. 1970), oder die wenig bekannte, noch stark marxistisch angehauchte Dissertation von Peter Sloterdijk (Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre, München, Hanser 1978).

⁸ Rolf Dieter Brinkmann, Die Piloten, Köln 1968, S. 6.

⁹ Reinhard Baumgart, Das Leben – kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur, in: Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung. Beobachtungen, Erfahrungen, Belege, hrsg. v. Herbert Heckmann, München 1984, S. 8-28.

selbst im hermetischsten lyrischen Gewebe wenigstens noch Spuren jener Motivation nachweisen lassen, die es hervorbrachten. Erinnert sei an die Debatten um die hermeneutische Billigkeit biographischen Wissens, die sich ausgerechnet am Werk Paul Celans entzündeten.¹⁰ Die Problemstellung, die sich daraus ergibt, lautet: Lassen sich spezifische Funktionen und Formen des Autobiographischen im Kontext der modernen und hermetischen Lyrik identifizieren? Im Anschluß an einleitende theoretische Vorbemerkungen soll ein vorsichtiger erster Versuch unternommen werden, der Autobiographie-, aber auch der Huchelforschung ein neues Untersuchungsfeld zu erschließen.

2

Anhand einer zentralen Figur moderner Dichtung hat Franz Fühmann noch ein Jahrzehnt nach dem Tode Celans die Bedeutung des Autobiographischen für die Lyrik bekräftigt. Bemerkenswert an seinem Trakl-Buch, unerreicht als Anleitung zur Lektüre moderner Gedichte, ist vor allem der Umstand, daß es seinerseits auch eine Autobiographie des *Lesers* Fühmann darstellt. Das *Ich* der Gedichte Georg Trakls wird zum empirischen Ich Fühmanns, der sich der Fiktionalität dieser Übertragung selbstredend bewußt ist. Die Gedichte Trakls sind ihm Protokolle nicht von Sachverhalten, sondern von (eigenen) dunklen Stimmungen, bangen Andeutungen, durchgespielten Haltungen, die dem gelebten inneren Leben näher kommen als der von äußeren Daten abgesteckte Rahmen.¹¹ Sein Beispiel demonstriert eine Anomalie des deiktischen Systems lyrischer Texte, die Autoren und Lesern intuitiv immer schon selbstverständlich gewesen sein mag. Heinz Schlaffer konnte sie in einem wegweisenden Aufsatz wissenschaftlich herausarbeiten.¹² Das sogenannte lyrische Ich verweist demnach,

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans Gedichtfolge ›Atemkristall‹*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9 (Ästhetik und Poetik II), Tübingen 1993, S. 383-451; Peter Szondi, »Eden«, in: *Schriften II*, Frankfurt/M. 1978, S. 390-398. Hinweise zur neueren biographischen Celan-Forschung z.B. bei Jean Bollack, Paul Celan. *Poetik der Fremdheit*, Wien 2000, Theo Buck, *Celan-Studien*, Aachen (seit 1993) oder im Kommentarteil von Paul Celan, *Die Gedichte*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 2003.

¹¹ Fühmann hat an anderer Stelle selber eindrucksvolle, heute leider nur wenig beachtete Dichtungen der eigenen Lebensgeschichte geliefert; vor allem natürlich *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*. Bemerkenswert auch das dokumentarischere und soeben aus dem Nachlaß erschienene *Ruppiner Tagebuch* (Rostock 2005).

¹² Heinz Schlaffer, *Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik*, in: *Poetica* 27, 1995, S. 37-57.

auch und vor allem in seiner expliziten Form als Personalpronomen der ersten Person, nicht auf den als Verfasser der Verse angenommenen Autor, sondern auf ihren Leser, besser: Sprecher. Lyrik ist als Textsorte verwandt mit anderen Genres, die auf das Nachsprechen hin entworfen sind. Das lyrische Ich ist das Ich des jeweiligen Sprechers, der damit in eine Rolle schlüpft. Im Unterschied zu Eiden, Gebeten oder Zauberformeln liegt in der Lyrik lediglich nicht auf der Perlokution, sondern auf der Illokution des Rollenspiels das Hauptgewicht. Der Rezipient eignet sich das Gedicht an, indem er sich in die Rolle des lyrischen Ich versetzt.

Die deiktische Anomalie lyrischer Texte geht übrigens so weit, daß die Verwendung der zweiten Person ganz folgerichtig nicht als Anrede des Lesers, sondern als Selbstanrede des lyrischen Ich verstanden werden kann. Bezogen auf unser Thema heißt dies: Dem Lyriker ist es aus strukturellen Gründen unmöglich, »ich« zu sagen und nur sich selbst zu meinen. Das lyrische Ich ist gleichsam anonym, im Zweifelsfall stellvertretend für ganze Gruppen oder Generationen. Die Entäußerung von Gedichten geht mit einem Ich-Verlust einher, der sich in Prosa nicht mit gleicher Notwendigkeit ereignet. »Je est un autre« – »Ich ist ein anderer«: Jenes vielzitierte Programm Rimbauds, das am historischen Eingang zur modernen Dichtung steht, beschreibt womöglich nur die Einsicht in das Grunddilemma lyrischer Deixis, die zur *Praxis* der modernen Dichtung führte. Moderne Lyrik wäre dann die Schlußfolgerung aus dem Wissen um die systematische Unmöglichkeit von Erlebnislyrik.¹³

Die Tatsache, daß autobiographische Inhalte gerade bei den hermetischsten Lyrikern – das Beispiel Celans wurde schon genannt – augenscheinlich dennoch eine zentrale Rolle spielen, spricht weniger für die Auflehnung gegen unvermeidliche Gattungskonventionen als für eine radikale Instrumentalisierung der verbliebenen medialen Potentiale des Gedichts. Mittels Privatmythologien und autobiographischer Chiffren nämlich überwindet das moderne Gedicht den Ich-Verlust des Autors. Sie funktionieren als universelle Kryptographen, die den Leser zur Entzifferungsarbeit und einer nie gekannten Hingabe an den Text zwingen und damit das Gedicht vor Banalisierung und dem Fluch der Gebrauchsform retten. Gerade weil das Gedicht immer schon eine Tendenz zum Paradigmatischen hat, wird ihm durch das Private entgegensteuert. In seiner Sphäre entsteht ein Paralleluniversum, das Autor und Leser unter Ausschluß der Öffentlichkeit gemeinsam bewohnen.

¹³ Ein Vergleich mit den bildenden Künsten könnte Anlass zu noch grundlegenderen Reflexionen geben. Während man durch den reinen Augenschein ein Porträt vom Selbstporträt nicht unterscheiden kann, verhelfen auf dem Gebiet der Literatur die Pronomen nur angeblich zur Eindeutigkeit. Klüger als der Kunsthistoriker fühlt sich der Philologe jedenfalls nur um den Preis der Selbsttäuschung.

Lediglich zwei ernstzunehmende Einwände gegen die Möglichkeit autobiographischen Schreibens im lyrischen Genre gilt es vor dem Eintauchen in ein konkretes Universum vorab zu entkräften. Erstens: Sind Autobiographien nicht per definitionem an narrative Strukturen gebunden, ist also alle nicht-balladeske Lyrik im Grunde von vornherein auszuschließen? Wäre, zweitens, nicht der Versuch einer Grenzziehung zwischen autobiographischer Empirie und den literarischen Fiktionalisierungen angesichts der oben dargestellten deiktischen Sondersituation der Lyrik ein besonders aussichtsloses Unterfangen?

In seiner komparatistischen Studie über die Kindheitsautobiographie vor allem des 20. Jahrhunderts hat Richard N. Coe die Besonderheiten dieses Subgenres beschrieben. Ihr gehe es weniger um die Erzählung des Lebensweges oder um die wahrheitsgetreue Wiedergabe chronologisch geordneter Erinnerungen, als um die Schaffung einer autonomen anderen Welt, einem Hort der Tradition im Zeitalter des Traditionsverlustes. Es sei eine Welt, die sich durch Magie und Spiel auszeichne, in der die Regeln der Erwachsenen außer Kraft gesetzt scheinen – die Kindheitsautobiographie tendiere deshalb, so Coe, zur Lyrik.¹⁴ Leicht läßt sich diese Perspektive umkehren und für die Lyrik fruchtbar machen – Autobiographien sind für Coe nämlich ganz traditionell in Prosa verfasst. Zunächst dürfte einleuchten, daß Magie und Spiel und die Zertrümmerung der Mimesis eine besondere Affinität zur modernen Poesie aufweisen. Wenn sich die Autobiographie dieser Mittel bedienen kann und dergestalt der Lyrik sich annähert, schließt diese rein formal die Autobiographie jedenfalls nicht aus.

Keineswegs fehlt der Lyrik ein Minimum an lebenshistorisch-narrativem Zusammenhang. Der Begriff des Erzählens ist nur dann ein theoretisches Hindernis, wenn er in traditionell-strukturalistischer Manier vom Plot hergeleitet wird. Als die experimentelle Literatur sich vom kohärenz-erzeugenden Plot verabschiedete, war dies indes nicht das Ende des Erzählens. Teleologie und Dynamik als Grundbausteine der Narratio verlagerten sich nun auf die Ebene der Wahrnehmung. Die neuere und seit dem Strukturalismus gereifte Narratologie hat dem Rechnung getragen. Eine Erzählung setzt dem Begriff nach nicht mehr notwendigerweise verknüpfte Handlungssequenzen voraus, sondern lediglich ein reiches menschliches Bewußtsein, das sein Dasein in der Welt erfährt.¹⁵ Der Gedanke, die mo-

¹⁴ Richard N. Coe, *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, London 1984.

¹⁵ Vgl. z.B. Monika Fludernik, *Towards a ›Natural‹ Narratology*, London, New York 1996, S. 20-31. Die Freiburger Anglistin zeigt sich an dieser Stelle deutlich von Heidegger inspiriert – früher unerhörte Töne in der Narratologie.

derne Lyrik habe sich dies ebenso wie die moderne Erzählkunst zu eigen gemacht, ist wohl so abwegig nicht.

Es soll schon an dieser Stelle die These gewagt werden, daß die gesamte Schule der naturmagischen Dichtung,¹⁶ aus der Peter Huchel hervorgegangen ist, in diesem Sinne autobiographisch ›erzählt‹. In dieser Tradition¹⁷ werden private Orte der kindlichen Wahrnehmung in ihrem magischen Beziehungsreichtum geschildert und dergestalt mythologisiert, daß sie über ihre autobiographische Herkunft hinaus von Geburt und Verlust, Wachstum und Verfall einer Welt erzählen, die auch jene wiedererkennen mögen, die sie nicht selbst erlebten. In Bobrowskis Memelland, Wulf Kirstens »erde bei weißen«, Peter Huchels Havelland stecken Erzählungen in dem eben skizzierten Sinne, insofern sie die Ausgesetztheit des Individuums in ihrer Welt thematisieren; gerade deshalb spielen die spezifischen geographischen Orte, spielen Steine, Pflanzen, Gewässer eine so zentrale Rolle.

Ein in diesem Sinne erweiterter Begriff des autobiographischen Schreibens beantwortet auch die heikle Frage nach der Rolle der Fiktionalisierung. Das literarische autobiographische Schreiben darf sich die Hände in ontologischer Unschuld waschen. Die erinnerte Vergangenheit ist immer schon erdichtete und verdichtete, ausgewählte, das heißt erfahrbare, nicht unbedingt erfahrene Realität. Mnemosyne ist bekanntlich die Mutter der Musen, und vermutlich war ihr Kalliope, nicht Klio die liebste der Töchter. Elegant vermag der Lyriker das verminte Gelände der Fiktionalitätstheorie zu umgehen: Im Multiversum der Kunst ist wie im Animismus des Kindes alles Realität – und alle Realität Fiktion.¹⁸ Lyrisch rekonstruierte ›autobiographische‹ Umstände in diesem Verständnis müssen nicht empirisch abgesichert sein. Sie sind historisch dennoch ›wahr‹, gerade weil sie mithilfe des individuellen Schicksals eben von diesem absehen und den Einzelfall zum Exemplum gestalten, das der individuelle Leser oder Nachsprecher auf sich wieder anwenden kann.

¹⁶ Für Auseinandersetzungen um die Begriffe des Naturmagischen oder der Naturlyrik ist hier nicht der Ort.

¹⁷ Eine Tradition, die innerhalb der deutschsprachigen Literatur mit Wilhelm Lehmann und Oskar Loerke beginnt und schließlich über das Vorbild Huchels vor allem von Autoren der DDR weitergeführt wird – Johannes Bobrowski, Georg Maurer, Heinz Czechowski, Wulf Kirsten.

¹⁸ Die modellhafte Konstruktion von Lebenswelt wäre also die erste Leistung von Fiktion, oder, wie es bei Wolfgang Iser heißt, »die Welt des Textes zu irrealisieren, um sie dadurch zum Analogon – und das heißt zur Exemplifikation – von Welt zu machen« (Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991, S. 43). Vgl. auch Rainer Warning, *Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in: *Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik X)*, hrsg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, München 1983.

3

Peter Huchels frühestes offensichtlich autobiographisches Zeugnis, *Europa neunzehnhunderttraurig*, war eine seiner ersten Publikationen überhaupt und erschien im Jahr 1931 in der *Literarischen Welt*. Wohl hat die Forschung diesen Text ausgeschlachtet; gewürdigt hat sie ihn bisher kaum, geschweige seinen Publikationskontext. Die 30er Jahre sind ein an bedeutenden literarischen Autobiographien reiches Jahrzehnt. In der Tat läßt sich historisch eine Blütezeit oder, nüchterner, eine Periode der überproportionalen Zunahme autobiographischen Schreibens identifizieren, die etwa Ende der 20er Jahre anhebt¹⁹ und in der Nachkriegszeit langsam wieder abflaut, ehe, wie erwähnt, Ende der 60er Jahre eine neue Welle unter neuen Vorzeichen anrollt. Diese Autobiographie der Jahrhundertmitte ist keine rückschauende Memoirenliteratur, auch keine Apologetik, wie viele Autobiographien der unmittelbaren Nachkriegszeit, sondern eine Verarbeitung der gesellschaftlichen Krise durch die mittlere Generation, die eine Kindheit »um neunzehnhundert« (Walter Benjamin) ihr eigen nannte und vom Ende des Ersten Weltkrieges geprägt worden war.²⁰ Ihr beherrschendes Thema ist das Exil, inneres wie äußeres. Die Situation des vertriebenen oder freiwilligen Migrant*innen wird in den Meisterwerken der Gattung zur existentiellen Analyse, in der das Individuum seine Unbehauetheit in der Moderne, die Labilität seiner sozialen und sprachlichen Identitäten thematisiert und mithilfe der Autobiographie wieder festen Grund sucht. Wenn die Autobiographie der Jahrhundertmitte ihren Schwerpunkt häufig auf die Schilderung von Kindheit und Jugend legt, dann ist das nicht allein dem Alter der Autoren geschuldet, noch nicht einmal einer verständlichen Nostalgie und Sehnsucht nach der festgefügt*en Ordnung von Belle Époque und Alteuropa, sondern, grundsätzlicher, der Tatsache, daß sich die Situation des Kindes wie kaum eine andere für die Darstellung des überforderten modernen Individuums eignet. Das Kind ist gleichsam der natürliche Exilant, der sich in einer fremden Welt zurechtfinden lernen muß – nicht zuletzt mithilfe der Geschichten, die er über sich erzählt.²¹

¹⁹ Etwa ab Rudolf Borchards *Leben von ihm selbst erzählt* (1927).

²⁰ Vgl. den auch wegen seiner Theoriediskussion sowie seiner Bibliographie beeindruckenden Band von Hans-Edwin Friedrich, *Deformierte Lebensbilder. Erzählmodelle der Nachkriegsautobiographie (1945-1960)*, Tübingen 2000. Friedrich datiert den Anwuchs autobiographischen Schrifttums auf die Nachkriegszeit, womit er quantitativ sicher recht hat; speziell mit Blick auf die literarische Autobiographie würde ich den Anstoß dazu aber schon auf die späte Weimarer Republik datieren.

²¹ Vgl. Christian Benne, *Breve fra Sortehavet: Fallada, Benjamin og Borchardt – eller Bardonserindringernes fremtid*, in: *Livet som indsats*, hrsg. v. Sven Halse, Odense 2004, S. 123-145; ders., *Berührungsfeste. Canettis Kindheitserinnerungen wiedergelesen*, in: *Weimarer*

Die *Literarische Welt* war eine der bedeutendsten Literaturzeitschriften der Weimarer Republik. Begründet im Jahr 1925 von Willy Haas (und bis zu ihrem Ende 1933 auch von ihm geleitet), richtete sie seit dem Jahr 1928 autobiographischen Texten immer festere Foren ein, beginnend mit der Rubrik »Neben dem Schriftstellerberuf | Ein Zyklus Selbstbiographien«, die mit einem Text Max Brods über sich und seine Beziehung zu Kafka eingeleitet wurde.²² Konventionell im Aufbau und mit Dokumenten zu Kafkas Beamtenlaufbahn ausgefüllt, war hier von literarischer Ambition oder tiefschürfendem Krisenbewußtsein noch nichts zu spüren. Die Rubrik wurde gleichwohl zur festen Kolumne und umbenannt in »Selbstdarstellungen deutscher Dichter«: ein Ausdruck, der zur damaligen Zeit noch keinen negativen Beigeschmack hatte. Nicht das Histrionische, sondern das dem neusachlichen Zeitgeist verpflichtete nüchtern-objektive Element in der Semantik des Darstellens sollte betont werden.²³

Eine neue Qualität erreichten erst die »Lebensläufe von heute«, eine weitere Rubrik, die seit der Doppelnummer 51/52 aus dem Jahr 1930 in unregelmäßigen Abständen erschien. Sie bestätigt aufs Schönste unsere Thesen über die Autobiographie der Jahrhundertmitte, besonders die Bedeutung der Migration als Mitauslöser der Krisenstimmung noch vor dem großen Exodus im Anschluß an die Machtergreifung der Nationalsozialisten. »Was wir hier geben,« heißt es in der groß aufgemachten Kolumne, »sind symptomatische Dokumente der riesigen gesellschaftlichen Umschichtungen im heutigen Deutschland: Lebenserinnerungen von – meist jungen – Menschen, die durch die Folge von weltgeschichtlichen Krisen und Katastrophen, die Deutschland und die Welt seit 1914 erleben, aus der

Beiträge 2, 2005, S. 206-218. Erinnert sei neben den bereits genannten Werken Rudolf Borchardts und Walter Benjamins etwa an Ernst Tollers *Jugend in Deutschland* (1933), Carl Sternheims *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens* (1936), Theodor Wolffs *Der Marsch durch zwei Jahrzehnte* (1936), Carl Zuckmayers *Pro domo* (1938), *Second Wind* (1940) und *Als wär's ein Stück von mir* (1966), René Schickeles *Heimkehr* (1938), Klaus Manns *The Turning Point* (1944), Heinrich Manns *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Stefan Zweigs *Die Welt von gestern* (1944) u.v.a. – auch die sog. innere Emigration äußerte sich autobiographisch (z.T. mit apologetischer Tendenz erst nach Kriegsende), so bei Erich Kästner, Hans Fallada, Reinhold Schneider. Die Verzahnung von Exil und Autobiographie ist spätestens seit Ovids *Epistulae ex ponto* ein bisher als solcher noch kaum erkannter Topos der europäischen Geistesgeschichte; er ist sogar schon bei athenischen Autoren des 5.-4. vorchristlichen Jahrhunderts entdeckt worden (s. Bernhard Zimmermann, *Exil und Autobiographie*, in: *Antike und Abendland* 48, 2002, S.187-195).

²² *Literarische Welt* 18, 1928, S. 3f.

²³ Das eigentlich autobiographische Element tritt bei den meisten Texten, darunter etwa bei Oskar Maria Graf (*Literarische Welt*, Nr. 19, 1931), Rudolf Pannwitz (Nr. 22, 1931), Hans Henny Jahn (Nr. 12, 1932) zurück oder wird, wie bei Jakob Wassermann zum »Versuch einer

Bahn geworfen wurden, und in eine andere Bahn gefunden haben (– oder auch nicht).« Diese autobiographischen Skizzen seien nicht tendenziös gemeint, sondern improvisiert und gehörten zum Projekt einer europäischen Erneuerung; fortlaufend sollten nun weitere »typische Symptome der allgemeinen Zersetzung und Allotropie«²⁴ gebracht werden. In den »Lebensläufen von heute« sind Krisenbewußtsein und das Gefühl von Ortlosigkeit identisch geworden, geronnen zu Warburgschen Pathosformeln. Das politische Engagement im antibürgerlichen Lager jeglicher Couleur scheint für die meisten Autoren den einzigen Halt und die letzte Heimat zu bieten; oft münden ihre autobiographischen Skizzen in einschlägige Glaubensbekenntnisse.²⁵

geistigen Autobiographie« (Nr. 26, 1931), einer Rekapitulation geistig-literarischer Einflüsse und einer konventionellen Betrachtung eigener ästhetischer Reifung. Am interessantesten ist noch Wilhelm Lehmanns *Biographische Notiz* aus der Nr. 3, 1932, die (kaum überraschend) schon einige Berührungspunkte mit Huchel aufweist.

²⁴ Lebensläufe von heute, in: *Literarische Welt*, Nr. 51/52, 1930, S. 9f.

²⁵ Einige typische Beispiele aus den »Lebensläufen«: Die Schwierigkeiten etwa bei der Schilderung des Lebenslaufes von Essad-Bey beginnen schon bei der Angabe des Geburtsortes: Er ist buchstäblich unterwegs geboren worden, irgendwo auf der Eisenbahnstrecke zwischen Europa und Asien. An diesem Zustand ändert sich wenig, seines bleibt ein Leben im Transit (*Literarische Welt* 5, 1931). Else Rüthel, die eine behütete Vorkriegskindheit zwischen Köln und St. Petersburg verbrachte, wird nach privaten Tragödien endgültig von Krieg und Oktoberrevolution aller Bindungen beraubt (*Literarische Welt* 2, 1931). Schon die erste Ausgabe der »Lebensläufe von heute« (Nr. 51/52, 1930) wird nicht zufälligerweise von zwei Autoren aus jenen deutschen Grenzgebieten gestaltet, in denen wechselnde Identitäten schon immer das Schicksal der Menschen bestimmten. Kurt Heuser stammt aus dem Elsaß. Seine Heimat geht verloren, als er noch ein Knabe ist. Während viele Kameraden sich für Frankreich entscheiden, geht seine Familie nach Deutschland: »Ich habe seitdem keine eigentliche Heimat mehr.« Ausführlich schildert er seinen Weg über Berlin nach Afrika, wohin er mit 22 Jahren zieht: »Weshalb ich dahingegangen bin –, ach, seien wir ehrlich, ich weiß es nicht. Es war bestimmt keine Flucht, eher der Wille, meinen Anteil am tätigen Leben zu haben«. Als Baumwollpflanzer wendet er sich von der Kunst und von der Bohème seiner Jugend ab, Europa kommt ihm jetzt »wie ein sehr exotischer Erdteil« vor. Seine Rückkehr nach Deutschland mündet deshalb in völlige Desorientierung, der nur die diffuse antikapitalistische und antibourgeoise Haltung als Grundzug bleibt. Er schließt mit den beängstigenden Worten: »Aber die Zeit meiner Kameraden, so nahe sie ist, ist noch nicht gekommen. Bald sind wir bereit.« Parallel zu diesen Ausführungen beschreibt der junge Graf von Stenbock-Fermor seine Kindheit auf einem livländischen Gut. Minutiös wird der Sog der russischen Revolution geschildert, die alle seine Überzeugungen in einen vernichtenden Strudel reißt. Als deklassierter Gelegenheitsarbeiter hält er sich schließlich, fern der Heimat auch er, publizistisch über Wasser und wird zu einer Art Günter Walraff der Weimarer Republik (er plante z.B. den Titel *Deutschland von unten*). Nach verschiedenen politischen Seitenwechseln bekehrt er sich zum Marxismus.

Peter Huchels poetisch übertitelter Beitrag bildet vor diesem Hintergrund eine Ausnahme,²⁶ inhaltlich wie formal. Sein Text beginnt lyrisch, mit einem Gedicht als Eigenzitat, das die eigene Geburt sowie die Welt schildert, in die das lyrische Ich hineingeboren wurde:

Der Havel das Eis, den Kröten den Mund | öffnet April. | Der Himmel war vom Schnee noch wund, | ich kam auf die Welt, es regnete still | in der dritten Nacht April. | Die Milch der Mutter schmeckte gut, | der Birkbusch wuchs, ich blieb nicht jung. | Die Mädchen nahmen mich in die Hut. | Ich lebe ohne Entschuldigung.²⁷

Huchel ist sich der oben erläuterten deiktischen Anomalie der Lyrik bewußt, das wird deutlich durch die Fortsetzung in Prosa. »*Dasselbe in Prosa gesagt*«, kündigt Huchel die Entkomprimierung seiner lyrischen Einführung an – und fährt prompt in der dritten Person fort, gewissermaßen als Konsequenz der Distanzierung vom empirischen Ich, die schon vom lyrischen Ich vorbereitet worden war.

Dank der fabelhaften Spurensicherung durch Hub Nijssen und Stephen Parker²⁸ können wir heute Huchels lyrische Überhöhung der eigenen Biographie ziemlich genau nachvollziehen. Huchel wird, wie im Gedicht geschildert, in der Tat am 3. April (und zwar im Jahr 1903) geboren. In Berlin-Lichterfelde, dem Geburtsort, dürfte er die Kröten aus dem Havellandkreis freilich nicht vernommen haben. Huchel datiert sich in seiner imaginären Zeitreise selbst in eine ideale Landschaft zurück und begründet, das ist heute nicht mehr umstritten, einen poetischen Mythos um die eigene Kindheit. Der April ist ihm zwar nicht, wie bei T. S. Eliot, der grausamste Monat, aber die Bedeutung, die ihm *The Waste Land* zuschrieb, gilt für Huchels gesamtes Schaffen ohne Abstriche: »mixing memory and desire«.²⁹

Die alte sächsische Schäferfamilie, der Huchel angeblich entsprang, gehört genauso zum Mythos wie die Figur des Großvaters, der bereits 1913 verstarb. Huchels Vater ist Beamter, und der junge Peter, der eigentlich Helmut hieß, wuchs vor allem in Steglitz und Potsdam auf. Daß er mehr »den Geruch von Aprilgras, Acker und Kühen« als »den Ruß der aufstrebenden Industrie« eingeatmet habe, ist wohl stark übertrieben. Aber es sind diese

²⁶ Allenfalls ein Beitrag des einst führenden Dadaisten Richard Huelsenbeck, auf den aus Platzgründen hier nicht eingegangen werden kann, erreicht sein Niveau.

²⁷ Peter Huchel, *Europa neunzehnhunderttraurig*, in: *Literarische Welt* 1, 1931, S. 3f.

²⁸ Stephen Parker, *Peter Huchel. A Literary Life in 20th-Century Germany*, Bern et al. 1998. Hub Nijssen, *Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel*, Nijmegen 1995, v.a. S. 482-520.

²⁹ T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, London 1974, S. 63.

Erinnerungen, die den Kern seiner Identität ausmachen, sie sind anno 1931 deshalb subjektiv wahr und durch keine Chronologie widerlegbar.³⁰

Die Welt von Alt-Langerwisch ist keine Idylle, es kann in ihr durchaus erbarmungslos zugehen. Das Paradiesische ihres Zustandes, den Huchels frühe Lyrik schildert, liegt in der Selbstverständlichkeit des Daseins, im kindlichen Gefühl, Teil der Harmonie der animierten Welt zu sein. Die »ländlichen Siebenschläfer, die der Wälderjahre der Kindheit«,³¹ werden dementsprechend zur paradigmatisierten Biographie ausgebaut, die paßgerecht zur *Kolonne*, der Zeitschrift, die Huchels erste Arbeiten veröffentlichte, gearbeitet ist. Huchels autobiographische Reminiszenzen in Vers und Prosa leben den Wandel des Zeitgeistes am Ende der Weimarer Jahre vor. Programmatisch hatte sich die *Kolonne* gegen die Technikfixierung der Neusachlichkeit gewandt und die Darstellung von Natursujets und pflanzlichem Wachstum verteidigt.³² »Man trägt wieder Erde«, heißt es an anderer Stelle bei ihrem Herausgeber, Martin Raschke.³³

Huchels frühes autobiographisches Schreiben verfolgte den Zweck, sich eine Zeit in der Imagination zu erschaffen, die ihm der Zeitenlauf verwehrt hatte. Das Schreiben half jenen Versuchungen zu widerstehen, denen die

³⁰ In diesem Sinne würde ich auch die Auseinandersetzung um die in der Huchel-Forschung umstrittenen Thesen Stephen Parkers entschärfen wollen (s. etwa Axel Vieregg, *The Truth about Peter Huchel?*, in: *German Life and Letters* 41,2, 1988, S. 159-183. Parker konnte in seiner Biographie (Anm. 28), die frühere Artikel zusammenführt und deren absolutes Urteil auch abschwächt, m.E. im Großen und Ganzen überzeugend nachweisen, daß die von Huchel geschilderte Kindheit sowie sein behaupteter Familienhintergrund z.T. auf Erfindung beruhen, insbesondere die ländliche Kindheit in Alt-Langerwisch, wo er sich weit seltener und weit weniger kontinuierlich aufhielt, als man nach seinen eigenen Schilderungen annehmen mußte.

³¹ Huchel, *Europa Neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27).

³² S. den »Vorspruch« zur ersten Ausgabe der *Kolonne* (1929) in: Klaus Schuhmann, *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik*, Reinbek 1995, S. 167f. In der Fixierung auf die Frage, ob darin ein Vorlauf zur nationalsozialistischen Bewegung zu sehen ist, vergißt man häufig, daß es sich hierbei um einen europäischen, wenn nicht sogar globalen Trend handelte, der genauso verbreitet war wie die gleichzeitige Politisierung der Literatur oder ihre Hinwendung zum Dokumentarismus. Ich denke an die Bewegung der Southern Agrarians in den USA, an die Entdeckung der *France profonde* jenseits des Rheins, an die europäische Begeisterung für Werke Knut Hamsuns und Johannes V. Jensens.

³³ Und zwar in der *Literarischen Welt* (Nr. 25, 1931; zit. nach Schuhmann, *Lyrik*, Anm. 32, S. 168f.). »Man trägt Erde« aber nicht als schickes nostalgisches Gegenstück zur gescheiterten Moderne, sondern als »Kritik von Trümmern«. Die Gesellschaft ist zerstört, der Gesellschaftsroman, die Stadt habe deshalb ausgespielt, so Raschke: »Es ist schon darum zu begreifen, daß der Epiker sich über die Grenzen der Heimatliteratur hinaus des Bauern bemächtigt, eines Lebenskreises also, der noch bestimmte Ordnungen kennt und eigene Gesetze, alles das somit, das der Epiker in den Resten der Gesellschaft nicht mehr erkennt« (ebd.).

Freunde erlagen: nämlich, wie es in *Europa neunzehnhunderttraurig* lakonisch heißt, dem »Hakenkreuz« oder dem kommunistischen »Parteibüro«. Sein ›dritter Weg‹ in den Gedichten aus der *Kolonne* ist deshalb nicht identisch mit einem Rückzug in die unappetitliche Bauernromantik, die sich dann doch unter dem Hakenkreuz etablierte. Um dieser Verwechslung zu entgehen, zog er seine erste Sammlung (*Der Knabenteich*) kurz vor ihrer Publikation 1933 sogar zurück. Der in der autobiographischen Skizze geschilderte Großvater, eine zentrale Figur auch für Huchels Lyrik, ist eben kein Bauer, sondern »legt sich heimlich eine Bibliothek auf dem Heuboden an und schreibt Verse«. Für ihn sind wie für den Enkel »Heide, Acker und Wiese« offenbar nur Inspirationsquellen ländlicher Urmythen: »Er glaubt nicht an Gott; eher an die Macht von Kuhbeschwörungen.«³⁴

Der Großvater gehört zu den zwar lebensuntüchtigen, aber souveränen Individuen, deren Kunst sich zur jeweiligen Autorität subversiv verhält und die Revolte des Individuums dagegenhält. Der Großvater »schreibt Verse [...], die Napoleon und Garibaldi verherrlichen und dem Dorfpastor ans Leder gehen«³⁵ – Huchel schreibt Verse, die den Großvater und seine Welt verherrlichen und dem politischen Zeitgeist ans Leder gehen. Huchels späterer Konflikt mit der DDR und ihrer Kulturpolitik liegt auf einer verlängerten Linie, die weit in die Kindheit reicht. Den Ansprüchen des privaten Lebens, sich selbst, dem Großvater und seiner Magd, ist er im lyrischen Werk und als Chefredakteur von *Sinn und Form* lediglich treu geblieben.³⁶ Es sei daran erinnert, daß es ausgerechnet das Gedicht *Kindheit in Alt-Langerwisch* war, welches Willy Haas als erstes Gedicht Peter Huchels in die *Literarische Welt* aufgenommen hat. Offenkundig hatte er, der Vertreter des liberalen Prager Judentums und eigentliche Entdecker Huchels, die Bedeutung privater Erinnerung und individuell erlebter Tradition als Gegenmittel zur politischen Radikalisierung schon früh erkannt.

³⁴ S. Huchel, *Europa neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27). Viele der im *Knabenteich* versammelten Gedichte tauchten später an anderer Stelle wieder auf. Das deutet doch stark daraufhin, daß Huchel sich nicht von den Gedichten selbst, sondern von einer möglichen Vereinnahmung durch die Blut-und-Boden-Ästhetik distanziert hat.

³⁵ Huchel, *Europa neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27).

³⁶ Stephen Parker hat jüngst Huchels lyrische Privatmythologie in jenen Teilen, die sich aus heidnisch-wendischen Legenden des vorchristlichen Brandenburg speisen, mit der Mutter assoziiert und darin einen Gegensatz und Widerstand zur preußisch-christlichen und patriarchalischen Welt des Vaters sehen wollen. Die Dichtung werde zur Mission, ursprüngliche märkische Kultur durch Mythologisierung zu erneuern (vgl. v.a. den Artikel: Visionäre Naturbilder. Literarische und autobiographische Züge der Privatmythologie Peter Huchels, in: *Sinn und Form* 55,2, 2003, S. 257-266). Die auf ihre Weise durchaus patriarchalische Figur des Großvaters paßt zu dieser Konstruktion freilich schlecht.

»Ich lebe ohne Entschuldigung«, heißt es in den Eingangsversen von *Europa Neunzehnhunderttraurig*, als Wiederholung in der dritten Person beschließt der Vers den Prosatext. Huchels Herz schlägt »privat« weiter, anders als das der Gleichaltrigen, die sich in die »Arche der Partei«³⁷ gerettet haben. Die individuellen Arbeiter und ihre privaten Geschichten sind Huchel lieber als die Bürgersöhne, die sich der vermeintlich historischen Sache des Proletariats angedient haben. Ohne Entschuldigung leben heißt leben wie eine Pflanze, die der Rechtfertigung nicht bedarf. Dieses private Ich, das sich im »Schicksal seiner Generation«, das heißt in den Kriegsjahren, den Bürgerkriegswirren, den Jahren der Inflation, des Studiums, der Reisen durch Europa, schließlich der politischen Polarisierung erfährt, fällt nicht vom Himmel. Es wird von der eigenen Lebensgeschichte, insbesondere aber von den prägenden Erfahrungen der Kindheit zusammengehalten. Zwar gestattet Frankreich nach Jahren unsteten Wanderlebens so etwas wie »Privatleben«, aber es ist ein Privatleben, das nicht auszuhalten ist, weil ihm die Quellen der Kraft versiegt, die selbstbewußte Privatheit überhaupt erst möglich machten:

[...] in Deutschland hat er den Himmel zuerst gesehen, die Havel, die schilfige Nymphe und das birkichte Flachfeldland. Er liebt die deutsche Sprache; sie ist das einzige, was er geerbt hat. Er liebt das Heimatland zum Trotz: wegen etlicher Bücher, einiger Freunde und Frauen, eines Hundes, die alle dort zur Welt gekommen sind.³⁸

Nicht von ungefähr fühlt man sich an den ersten großen Exilanten der deutschen Literatur, an Heinrich Heine, erinnert. Aber stärker als diesen drängt es Huchel zurück an die autobiographischen Wurzeln seiner Existenz; er wird sein Leben nicht, wie der große Vorgänger, im Exil beschließen können. Huchels Generation ist wahrhaft eine *lost generation* in dem Sinne, daß die Trauer um den Verlust zum Kern ihrer Identität geworden ist. Zumindest legen die »Lebensläufe von heute« diesen Schluß übereinstimmend nahe:

Ob er in Balzik am Schwarzen Meer lebt oder in Bayonne am Atlantischen, da gibt es wenig Unterschied. Denn das europäische Gesicht hat überall die eine Müdigkeit für den, der zwischenzeitig geboren ist und im Jahre neunzehnhunderttraurig. Er ist schon zu spät auf die Welt gekommen: er wird nie zur Zeit kommen.³⁹

³⁷ Huchel, *Europa neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27).

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

Wenn eingangs die bis heute zumindest theoretisch fixierte Unvereinbarkeit von moderner Lyrik und autobiographischem Schreiben geschildert wurde, blieb ein Ausnahmefall unerwähnt. Dieser Ausnahmefall ist der aus politischen Gründen verfolgte Dichter, dem man auch in der Moderne die autobiographische Verarbeitung seines Schicksals nicht nachgetragen hat. Peter Huchel ist ein solcher Fall. In der Tradition modern-hermetischer Dichtung stehend,⁴⁰ hat ihm gleichwohl ein inhaltliches Motiv, nämlich die lyrische Darstellung seines politischen Schicksals in der DDR, nationale und internationale Aufmerksamkeit beschert.⁴¹ Aus heutiger Sicht gereicht Huchel diese Lesart eher zum Nachteil, läßt sie doch Zweifel an seiner Aktualität aufkommen. Die Herausforderung besteht nun darin, gerade bei einem solchen Lyriker Elemente autobiographischen Schreibens aufzuzeigen, die existentieller mit dem lyrischen Genre selbst zusammenhängen, die also nicht gleichermaßen in Prosa thematisiert werden könnten und die sich nicht auf politische Kommentare beschränken. Letztlich geht es um eine sehr große Frage, die hier nur exemplarisch angerissen werden kann: um die Frage nach der Funktionsweise der Erinnerung im Medium der modernen Poesie. Dieser Artikel wäre ungeschrieben geblieben, wenn Huchel dazu nicht noch vieles zu sagen hätte.

Erinnerung woran, an wen? In der modernen Poesie scheinen vor allem zwei mnestiche Bereiche im Zentrum zu stehen, nämlich traumatische Ereignisse und die Welt der Kindheit. Bisweilen, das ist bei Huchel aber nicht der Fall, gehört beides zusammen. An einigen Beispielen soll nun gezeigt werden, daß Huchels Kindheitserinnerungen einen autobiographischen Fundus bilden, aus dem noch seine späte und selbst die politische Lyrik schöpft. Die Verrätselung seiner Verse kann nicht, wie gemeinhin angenommen, primär der Maskierung und dem Versteckspiel gegenüber der DDR-Zensur gedient haben (obwohl sie sich dafür als hervorragend geeignet er-

⁴⁰ Otto Knörrichs Buch über *Die Deutsche Lyrik seit 1945*, das 1978, also kurz vor dem endgültigen Verstummen Huchels, bereits in der zweiten Auflage erschien und bis heute als ein Standardwerk gilt, beschrieb den Tod der literarischen Moderne, das heißt den Tod des sprachmagischen und hermetischen Tons in der deutschen Lyrik, als endgültig besiegelt mit Paul Celans Freitod im Jahr 1970. Ausnahmen bestätigen die Regel. Allein Peter Huchel hielt laut Knörrich noch die Fahne hoch: »In unveränderter Schreibweise setzt Peter Huchel sein schmales Werk kontinuierlich in unsere Tage hinein fort.« (Otto Knörrich, *Die Deutsche Lyrik seit 1945*, 2. Aufl., Stuttgart 1978, S. 370).

⁴¹ Vgl. schon Michael Hamburger, *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, New York 1969, S. 258ff. Zuletzt Hub Nijssen, *Theophrast oder Ein Gespräch über Bäume? Ein neuer Beitrag zur alten Diskussion zu Peter Huchels Gedicht ›Der Garten des Theophrast‹*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 48, 2004, S. 293-303.

wies), weil sie schon vor der Existenz dieses Staates entstanden war. Huchels Schreibweise ist nicht nur formal, sondern auch inhaltlich von Kontinuität geprägt gewesen. Seine autobiographische Privatmythologie, wie sie in der zum Teil erlebten, zum Teil erträumten Brandenburger Kindheit wurzelt, ist als gesonderte Sinnschicht seines lyrischen Werks von Beginn an präsent.⁴² Aus ihr erwuchs am Ende eine persönliche, bekennde Schreibweise im Sinne eines fortlaufenden Kommentars zum eigenen Leben, ein Leben, das sich durch den Rückgriff auf frühere Lebensphasen ständig neu interpretierte. Dergestalt läßt sich *Europa Neunzehnhunderttraurig* noch vom lyrischen Spätwerk her als Schlüsseltext begreifen.

Zwei Gedichte Huchels weisen unmittelbare Bezüge zu *Europa Neunzehnhunderttraurig* auf. Das Gedicht *Die dritte Nacht April*, das 1932 in der *Kolonne* veröffentlicht wurde und dessen erste Verse mit dem Textlaut aus der autobiographischen Skizze identisch sind, ferner ein Gedicht, das ihren Titel wiederholt, nämlich *Europa Neunzehnhunderttraurig* aus *Der Knabenteich*. *Europa Neunzehnhunderttraurig* ist, wie Axel Viereggs vermutet, ursprünglich vielleicht zum Schlußpunkt der gleichnamigen Prosa-skizze bestimmt gewesen.⁴³ Die Selbstanrede würde die 1. Person aus *Die dritte Nacht April* sowie die 3. Person des restlichen Textes von *Europa Neunzehnhunderttraurig* jedenfalls bestens vervollständigen. Huchel hätte dann seine Kurzautobiographie mit einem lyrischen Selbstgespräch abgeschlossen, das den Ich-Verlust der lyrischen Deixis und den realen Ich-Verlust nach dem Ende der Kindheit auf eine Weise zur Sprache bringt, die zugleich Selbstanklage und Rechtfertigungsversuch ist:

EUROPA NEUNZEHNHUNDERTTRAURIG

Da doch in die Stadt Posaunen sprangen,
mit der Welle ferner Drähte
Neger auf den Grammophonen sangen:

⁴² In der grundlegenden und für die Huchel-Forschung noch immer maßgeblichen Studie Axel Viereggs wird Huchels lyrisches Werk nach seinem Aufbau einer politischen, existentiellen und naturmythischen Schicht beschrieben: Axel Viereggs, *Die Lyrik Peter Huchels. Zeichensprache und Privatmythologie*, Berlin 1976. Eine autobiographische Schicht, die ich für ebenso zentral halte, wird von Viereggs nicht gesondert behandelt, obwohl einige ihrer Elemente den anderen Kategorien durchaus subsumiert sind. Bei der autobiographischen Schicht der frühen Lyrik der Jahre 1925-1947 denke ich etwa an Gedichte wie *Die dritte Nacht April*, *Die Magd*, *Der glückliche Garten*, *Kindheit in Alt-Langerwisch*, *Die schilfige Nymphe* oder *Herkunft*.

⁴³ Peter Huchel, *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Die Gedichte*, hrsg. v. Axel Viereggs, Frankfurt/M. 1984, S. 373.

warum bist du spät noch mit dem Wind vor Gott gegangen,
einsam sprechen mit den Schlangen?

Auf Chausseen rädernden Radaus
tönen Läutwerk und Signal der Städte.
Warum nahmst du dir den späten Wind zum Haus?

Längst schon fromn die Himmelsöfen aus.⁴⁴

Prosaischer müßte dies lauten: Warum hast du das Paradies verraten, hinter Gottes Rücken mit den »Schlangen« dich eingelassen? Warum hast du dich vom Zeitgeist (der Weimarer Jahre) treiben lassen? Wo die Jazzinstrumente doch in Wahrheit die »Posaunen« des jüngsten Gerichts waren und zumindest die Mauern Jerichos zum Einsturz brachten (vgl. Josua 6)? Warum gabst du so spät das Paradies noch auf, warum gerade in dem Moment, da es mit »Läutwerk und Signal der Städte« ohnehin vorbei war – nur um nun auf ewig unterwegs im Exil zu sein? Denn das heißt doch »den späten Wind zum Haus« nehmen, wie die vierte Strophe vermerkt, daheim sein dort, wohin der Wind einen weht, in den müden europäischen Wanderjahren, die Huchel in der Prosaskizze geschildert hatte. Die »Chausseen« derselben Strophe, sie führen immer wieder nur in neue Städte, neue Jerichos, und nie zurück ins gelobte Land. Die abschließende Antwort, die Huchel sich selber gibt, fällt so wortkarg wie hoffnungslos aus.

Die »Himmelsöfen« gehören in die Welt der Kindermythen und Ammenmärchen, die Huchels mythische Magd, eine wiederkehrende Figur des Frühwerks, geraunt haben mag. Sie gehören in eine Zeit, die unwiderfürlich vorbei ist: für das Individuum, das seiner Kindheit entwuchs, für die Menschheit, die aus dem Stand der Unschuld vertrieben ist. Die Metaphern der Kälte und Vereisung, die auf Huchels späteres Werk bezogen oft als politischer Kommentar zur Entwicklung der DDR gelesen worden sind, haben eine von tagespolitischen Verhältnissen unabhängige Bedeutung.⁴⁵ Sie beschreiben die »Entzauberung der Welt«, aber anders als es Thomas Götz mit Hinweis auf Max Webers Protestantismus-Thesen vorgeschlagen hat. Nicht um das »Überleben lyrischen Sprechens«, das er mit seiner Hinwendung zur Kindheit, zu antiken Mythen oder zu Shakespeares Universum zu garantieren versuche,⁴⁶ geht es Huchel. Sondern um das *eigene*

⁴⁴ Ebd., S. 26.

⁴⁵ Vgl. schon Vieregg, Die Lyrik Peter Huchels (Anm. 42), z.B. S. 53.

⁴⁶ Thomas Götz, Die brüchige Idylle. Peter Huchels Lyrik zwischen Magie und Entzauberung, Frankfurt/M. u.a. 1999: »Als Dichter des 20. Jahrhundert (sic) hat Huchel über weite Strecken seines lyrischen Schaffens versucht, durch Bezugnahme auf die Kindheitswelt, die antiken (sic) Mythologie oder die Tragödienwelt Shakespeares, einen poetischen Zufluchts-

nackte Überleben – die Lyrik ist dazu nur *Mittel*, nicht Ziel und Zweck. Nicht das »Verstummen« des späten Huchel ist, wie Götz meint, »eine Reaktion auf seine eigene jahrelange Isolation, auf die mit dem ›Exil‹ verbundene Entwurzelung von der ursprünglichen Heimat der Mark Brandenburg, auf die Drohung des herannahenden Todes und letztlich auf die Entzauberung der Welt.«⁴⁷ Vielmehr war das lyrische Werk selbst diese Reaktion. Nur durch diese Pforte verschaffte Huchel sich wieder Eingang in die verlorene magische Welt. Nur im Akt des lyrisch überhöhten Erinnerns ließ sie sich konservieren.

Das Exil – Huchels Lebensthema ist auch das Lebensthema seiner Generation, wie schon die »Lebensläufe von heute« deutlich gemacht hatten. Wer ihn deshalb zum politischen Exildichter verkürzt, tritt nur an die Schwelle seines Werks. In der großen Gedichtsammlung *Gezählte Tage* aus dem Jahr 1972, der wichtigsten neben *Chausseen, Chausseen* (1963), hat Huchel dem Thema mit dem Gedicht *Exil*⁴⁸ ein Denkmal gesetzt, das vom Leser mehr als zeitgeschichtliche Kenntnisse fordert:

EXIL

Am Abend nahen die Freunde,
die Schatten der Hügel.
Sie treten langsam über die Schwelle,
verdunkeln das Salz,
verdunkeln das Brot
und führen Gespräche mit meinem Schweigen.

Draußen im Ahorn
regt sich der Wind:
Meine Schwester, das Regenwasser
in kalkiger Mulde,
gefangen
blickt sie den Wolken nach.

Geh mit dem Wind,
sagen die Schatten.
Der Sommer legt dir
die eiserne Sichel aufs Herz.
Geh fort, bevor im Ahornblatt
das Stigma des Herbstes brennt.

raum zu schaffen, in dem ein Überleben des lyrischen Sprechens möglich ist. Sein Verstummen zeigt sein Scheitern.« (S. 173).

⁴⁷ Götz, *Die brüchige Idylle* (Anm. 46), S. 173.

⁴⁸ Huchel, *Gedichte* (Anm. 43), S. 178f.

Sei getreu, sagt der Stein.
 Die dämmernde Frühe
 hebt an, wo Licht und Laub
 ineinander wohnen
 und das Gesicht
 in einer Flamme vergeht.

Zwar bestand für die Zeitgenossen kein Zweifel, daß Huchel hier die Jahre der Isolation am Hubertusweg verarbeitet hatte. Sein Schicksal war mittlerweile gut bekannt und seine Übersiedlung in den Westen hatte einiges Aufsehen erregt; unbestreitbar stellt die erste Strophe eine großartige Schilderung der verzweifelten Situation seines (inneren) Exils dar, in dem sich Huchel fast ein Jahrzehnt lang befand, ehe er die DDR verließ. Die »Schatten der Hügel«, die Beschatter der wenigen menschlichen Höhen und Erhebungen im flachen Land (im »Flachfeldland«, vgl. das Zitat aus *Europa neunzehnhunderttraurig*), die »Freunde« also in diesem Gedicht, sind falsche Freunde, die den Willkommensgruß durch ihre bloße Anwesenheit verderben und die man aus Vorsicht nur mit der Kunst des phatischen Schweigens, mit belangloser Rede abspeist. Aber die Beschattung und Bepitzelung, auf die hier angespielt wird, hat Huchel an anderer Stelle deutlicher verarbeitet, etwa in *Hubertusweg*,⁴⁹ das 1972 in derselben Gedichtsammlung erschien und übrigens den Heineschen Faden aus *Deutschland – Ein Wintermärchen* dort wieder aufnimmt, wo *Europa neunzehnhunderttraurig* ihn verlassen hatte.⁵⁰ Wir wissen ferner, daß Huchel sich im Westen ebenso exiliert fühlte wie in der DDR,⁵¹ seine Lage war aussichtslos, weil sie in jedem Falle in irgendeine Form des Exils mündete. Huchels Spätwerk ist Ausdruck eines Krisenbewußtseins, das nur eine wenig tröstliche Alternative kennt: an der offenen Wunde des Verlusts der Kindheitslandschaft zu verbluten oder ihr in der verbleibenden Zeit mit den Mitteln der Kunst noch Linderung zu verschaffen. Die Tage sind gezählt.

Es sind denn auch die »Schatten«, die zum Aufbruch raten, und in der Freiheit, die das Exil verspricht, schwingt die Todesahnung mit. Der »Wind«, ein alter Bekannter aus dem Gedicht *Europa neunzehnhundert-*

⁴⁹ Ebd., S. 222f.

⁵⁰ Vgl. etwa die Verse: »An diesem Morgen | mit nassem Nebel | auf sächsisch-preußischer Montur, | verlöschenden Lampen an der Grenze«.

⁵¹ Vgl. dazu die Auskünfte von Reiner Kunze, der ihn gut kannte, in dem Büchlein: Rainer Kunze, Mireille Gansel, *Die Chausseen der Dichter. Ein Zwiegespräch über Peter Huchel und die Poesie*, Stuttgart 2004, ferner Peter Huchel, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Axel Viereg, Frankfurt/M. 1984, Bd. 2, S. 382ff. Materialreich auch Hub Nijssen, *Der heimliche König* (Anm. 28); seiner ausführlichen Interpretation von *Exil* (S. 489f.) kann ich allerdings weniger folgen.

traurig, regt sich im »Ahorn« – in Huchels Privatmythologie von jeher Symbol des Verfalls. Für den Fall des Bleibens verspricht dagegen der »Stein«, Sinnbild von Dauer und Beständigkeit,⁵² einen Neubeginn, bei dessen Anblick das Exil sich erübrigt. Den Lebensgang interpretiert er nicht wie die »Schatten« als Zyklus der Jahreszeiten, sondern grundlegender als Wechsel von Licht und Finsternis, als Tagesrhythmus – also nicht im fatalistischen Wissen um den Einbruch von Herbst und Winter, sondern als frohe Verheißung des anbrechenden Tages. Huchel erlöst den Leser nicht aus der Agonie. Keine letzte Strophe verrät, wie das lyrische Ich sich entschieden hat. Der Leser soll die Ausweglosigkeit der Situation selber in Schmerzen erfahren: mit den Wolken ziehen oder auf morgen hoffen?

Längst haben wir die Sphäre des Politischen durchschritten. Die fünf Rippen des herbstlichen Ahornblatts evozieren die Stigmata, die fünf Wundmale Jesu. Das »Stigma des Herbstes« ist das Leiden an der fortschreitenden Zeit der Vertreibung, am Kreuz des Exils, das zwar jeder Mensch seit der Vertreibung aus dem Paradies zu tragen hat, das den aus der irdischen Heimat Gerissenen aber besonders hart drückt. Huchels Spätwerk führt dem Menschen seine grundsätzliche Unbehaustheit in der Welt und unter den Elementen vor Augen, die ihn immer und überall zum Fremdling macht. Nicht mehr fühlt das lyrische Subjekt (in der 2. Person!) sich eins mit dem Kreatürlichen: »Es blickt dich | der Wald mit den Augen | des Marders an.«⁵³ Die Natur ist dem alten Mann, den Huchel hier im Gedicht *An der Lachswasserbucht* anspricht, zu dem ganz Anderen geworden.

Es ist die Figur des Großvaters, die Huchel in Selbstanrede in diesem wie in vielen anderen späten Gedichten heraufbeschwört und mit der er die eigene lyrische Persona einswerden läßt. Das Gedicht *Mein Großvater* von 1977 (aus dem letzten Gedichtband *Die neunte Stunde*, 1979), eine ergreifende Huldigung an den Marderjäger und Reusensteller, stellt die bange Frage: »Was wär, wenn ich fortliefe | und ließe ihn mit seinen Netzen, | Remisen und Fallen allein?« Das Verlassen der Heimat hat Huchel als Verrat an der Welt des Großvaters gedeutet – wie schon in *Europa neunzehnhunderttraurig*.

Ist somit keine Erlösung in Sicht, wo die Wahl nur noch zwischen zwei unterschiedlichen Arten des Exils besteht? Den letzten Dingen kann man sich durch Flucht jedenfalls nicht entziehen. Der »Stein« im Gedicht *Exil* bedient sich der Eschatologie denn auch als Argument. Angesichts des My-

⁵² »Chiffre des Bewahrenden und Zuflucht-Gewährenden im Fluß einer gehetzten Zeit.« (Axel Vieregg, *Die Lyrik Peter Huchels*, Anm. 42, S. 67).

⁵³ »An der Lachswasserbucht« (Huchel, *Gedichte*, Anm. 43, S. 180f.).

steriums von Vergänglichkeit und Auferstehung wird die Auflehnung gegen den Ort, den das Schicksal einem bestimmt hat, nichtig. Auch das Laub, eben noch Symbol des Verfalls, wird wieder das Licht erleben. Licht und Laub – Frühjahr und Herbst – heben einander in der Aurora, der mystischen Morgenröte auf, wie Jakob Böhme sie beschrieben hat.⁵⁴ Böhme, für Huchel zeitlebens eine der wichtigsten Inspirationsquellen,⁵⁵ ist in *Gezählte Tage* nicht ohne Grund ständig auf subtile Weise präsent.⁵⁶

Die mystische Vision, das Gesicht der Allharmonie allein, macht das Exil indes kaum erträglicher. Vieles deutet daraufhin, daß Huchel im poetischen Prozeß selbst einen mit mystischen Kräften verbundenen Ausweg gesehen hat. Die Kunst, die das Private zum Paradigmatischen umformt, ist Gegenmittel zum organischen und anorganischen Zerfallsprozeß, in dem sich nicht nur die Gesellschaft, sondern das Universum befindet, zur »allgemeinen Zersetzung und Allotropie«, wie es einst in der *Literarischen Welt* geheißen hatte (s.o.). Der Dichter wird zum Alchemisten, der die natürliche Alchemie der Natur kopiert, damit die scheinbar disparatesten Dinge wieder zu einer Materie sich amalgamieren: Das Gedicht selbst ist der *Athanor*, der alchemistische Ofen, der die ausgefrorenen »Himmelsöfen« ersetzen soll. Nur im Gedicht läßt sich die ursprünglich erfahrene Harmonie in der *prima materia* der großväterlichen Welt wiedergewinnen.⁵⁷ Vom Großvater wollte Huchel ja vor allem die Dichtkunst geerbt haben.

Die autobiographische Schicht von Huchels Dichten wäre demzufolge nicht in erster Linie nostalgisch motiviert, etwa im Sinne eines Dylan Thomas'schen Kindheitsparadieses (wie zum Beispiel in dessen berühmten Gedicht *Fern Hill*: »Now as I was young and easy under the apple boughs«

⁵⁴ Jakob Böhme, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, hrsg. v. Gerhard Wehr, Freiburg i. Br. 1977.

⁵⁵ Vgl. v.a. Vieregg, *Die Lyrik Peter Huchels* (Anm. 42). Wenn die Einseitigkeit, mit der Vieregg Böhme als Schlüssel zu Huchels Werk verwendet, auch häufig kritisiert worden ist, so läßt sich die Bedeutung Böhmies trotz aller gerechtfertigter Einschränkungen etwa durch Christof Siemes dennoch nicht leugnen (Christoph Siemes, *Das Testament gestürzter Tannen. Das lyrische Werk Peter Huchels*, Freiburg i. Br., Rombach 1996).

⁵⁶ Im Gedicht *Alt-Seidenberg* (Huchel, *Gedichte*, Anm. 43, S. 201f.), das auf den Geburtsort Böhmies anspielt, hat er ihm wenige Seiten nach »Exil« ein Denkmal gesetzt, dessen Analyse ich mir hier aus Platzgründen versagen muß (vgl. aber Vieregg, *Die Lyrik Peter Huchels*, Anm. 42, S. 144ff.).

⁵⁷ In dem Gedicht *Der Herbst*, das schon im Jahr 1933 entstand, in einem Jahr also, da der Verfall sich unverblümt offenbarte, hat Huchel die Alchemie der Natur mit aller Deutlichkeit beschrieben. Augenscheinlich ist sie es, die dem Verfall und Ende – das übliche Thema von Herbstgedichten – entgegengesetzt ist. »Herbst, dunkler Herbst, voller Gerüche, | wo Wind dein Feuer groß beschrie, | wo Laub zu Gold kocht, dunkle Küche | der erddurchflamten Alchimie«.

usw.), sondern getragen von dem Wunsch, am Wandlungsprozeß der Welt aktiv teilzuhaben, den Zerfall aufzuhalten und wieder umzukehren.⁵⁸ Der von der Forschung konstatierte Einfluß Böhmes ließe sich daraus plausibler ableiten als bisher.⁵⁹ Huchels Interesse galt offenbar weniger dem christlichen Mystiker oder, wie bei Axel Vieregg, dem Zeichentheoretiker, als dem Alchemisten. Böhmes Beitrag zur Alchemie erstreckte sich vor allem auf naturphilosophische Fragestellungen und nur in untergeordnetem Maß auf metallurgische Theorien und Experimente. Alchemie bedeutete für ihn die auf alle vier Elemente sich stützende Eingangspforte zur Ergründung der Schöpfung, ein Erkenntnismittel der ständigen *Transmutation* alles Seienden, wie sie sich erst in einem letzten Schritt auch auf den religiösen Wandlungsprozeß übertragen ließ.⁶⁰

In analoger Weise verschmilzt Huchel im alchemistischen Ofen des Gedichts Elemente aus seiner autobiographisch begründeten Privatmythologie in eine Chiffrensprache, die auf konkrete biographische und universale menschliche Erfahrungen zugleich verweist. Wie Böhme geht es auch Huchel nicht um die Gewinnung des *lapis philosophorum*, sondern um Transformationsprozesse, die im Zerfall schon wieder einen Neuanfang garantieren. Vor diesem Hintergrund gewinnt Huchels sehr präziser Umgang mit den Elementen eine neue Dimension. Auch die letzte Strophe des Gedichts *Exil* entfaltet nun ihren ganzen Reichtum. Sie schildert einen alchemistischen Prozeß, auf dem die Hoffnung des »Steins« ruht, daß nämlich die Flamme der persönlichen Wandlung – sie muß ja nicht gleich religiöses Erweckungserlebnis sein – das Leiden am Schwebezustand zwischen Gehen und Verharren beenden möge.

In *Exil* spielen zwei Elemente eine Rolle, die sowohl im System der Alchemie als auch für Huchels Dichtung an zentraler Stelle stehen. Am *Kalk* und am *Wasser* bzw. an ihren Wandlungen läßt sich Huchels alchemisti-

⁵⁸ Damit unterscheidet sich Huchel von vielen bloß nostalgisch motivierten autobiographischen Zeugnissen. Vgl. zum Themenkomplex Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001.

⁵⁹ Die These von der Bedeutung Böhmes bei Huchel geht auf Vieregg (Die Lyrik Peter Huchels, Anm. 42) zurück, der sie ins Zentrum seines Buches gestellt hatte. Neuerdings gibt es dazu auch skeptische Stimmen (etwa Siemes, *Das Testament*, Anm. 55, S. 20f.).

⁶⁰ Die Reinigung, die im chymischen Prozeß angestrebt wird, entspricht dem Heilsweg, der Stein der Weisen ist letztlich ein Christussymbol. »Es mag die Dynamik der Transmutationsprozesse gewesen sein, die Böhme an der Alchemie vor allem faszinierte – kam sie doch seinem Verständnis der sich in ständiger Bewegung vollziehenden Weltschöpfung entgegen.« (so Ferdinand van Ingen in seiner Einführung zu Böhmes geistigem Hintergrund in: Jacob Böhme, *Werke*, hrsg. v. Ferdinand van Ingen, Frankfurt/M. 1997, S. 809; s. ebd. auch Kap. III, *De signatura rerum* mit dem Titel »Vom grossen Mysterio aller Wesen«: »wie ein Gebaehung auß der andern gehe | vnd wie ein der andern vrsache sey«, S. 522).

sche Arbeit mit privatmythologisch-autobiographischen Motiven schließlich an einem konkreten Beispiel demonstrieren. »Kalk« und »Wasser« gehören zu den Schlüsselworten seines Werks; häufig sind sie aufeinander bezogen. Banale autobiographische Elemente mögen durchaus eine Rolle gespielt haben. Als Kind war Huchel auf dem Hof des Großvaters in die Kalkgrube gefallen, was ihn fast das Leben gekostet hätte; in Kalkgruben hat er auch die Kriegsgefangenschaft durchlebt. In den Gedichten symbolisiert Kalk vor allem das Ende organischen Lebens. Die Kalkablagerung im organischen Material nach der Verdunstung bzw. nach Entzug des Wassers steht im übertragenen Sinne in engem Zusammenhang zur Zersetzung und Allotropie von Gesellschaft. Ohne Zufuhr von Flüssigkeit, ohne Wasser erstarbt die Welt, ist ihre ewige Wandlung beendet.⁶¹ Im chymischen Prozeß muß auf die *Calcinatio* deshalb die *Solutio* folgen. Das dazu notwendige Element des Wassers, Grundstoff des Lebens, ist bei Huchel interessanterweise durchgängig auch als dichterische Stimme selbst interpretierbar, als der fluide, der allesbelebende Geist der Dichtung. Auch die Dichtung ist offenbar Grundstoff des Lebens in mehr als nur geistiger Beziehung. Eine Welt ohne Wasser, eine Gesellschaft ohne Dichter kalzinieren und erstarren. Wenn aus dem lyrischen Ich im Gedicht *Exil* der isolierte oder vertriebene Dichter spricht, dann läßt sich auf diese Weise auch die Verwandtschaft mit dem »Regenwasser | in kalkiger Mulde« erklären.

Schon im chymischen System ist der Kalk anorganisches Äquivalent zur Asche.⁶² Eine politische Deutung könnte in der »kalkigen Mulde« aus *Exil* ein treffliches Bild der DDR-Gesellschaft erkennen, als Symbol dessen, was nach dem Abzug des Wassers – der exilierten Dichter – übrigbleibt. So gewiß Paul Celan der Dichter der Asche – der Dichter von Auschwitz – ist, so gewiß ist Huchel der Dichter des Kalks – der Dichter des Stalinismus in seiner deutschen Abart. Huchels Kampf gegen die Kalzinierung der Welt darf also nicht unterschlagen werden. Auffällig ist indes, wie der Kalk in den späten Gedichten nurmehr als notwendiger Gegenspieler des immer zentraler werdenden Elements Wasser auftritt. Das schon erwähnte Gedicht *Hubertusweg*, das die schleichende Vertreibung des Dichters zum Thema hat, zeigt in der zunächst kryptischen letzten Strophe mit großer Klarheit, was einer Stadt geschieht, der das Wasser ausgeht: »die Hunde heulten, | die Esel schrieten laut vor Durst. | Und ohne Sturmbock ergab sich eine Stadt.« Aus einem autobiographischen Zufall – Huchels Sohn war Orientalist und das Beispiel von Ras Schamra ent-

⁶¹ Zum Kalk vgl. Nijssen, Anm. 28, S. 489f.

⁶² Vgl. ein Standardwerk der Bibliotheca Hermetica unter dem Lemma *chaux* in: Dom Antoine-Joseph Pernety, Dictionnaire Mytho-Hermétique, Paris 1972 (zuerst 1787).

stammt tatsächlich seinen Studien – wird das Gleichnis von der Trockenlegung einer ganzen Gesellschaft nach der Vertreibung der Dichter.

Das Wasser führt andererseits auch weg von der politischen Anspielung und zurück in den autobiographischen Urgrund von Huchels Dichtung. Wie kein anderes Element gemahnt es nämlich wiederum an die Landschaft der Kindheit, das wasserreiche Gebiet um die Havel. Das Wasser bildet den Rahmen für die schilfige Nymphe wie für die Reusen des Großvaters im Fluß, es bringt den Wiesennebel hervor und gluckst unter der Entengrütze. Das Wasser verbindet Früh- und Spätwerk. Es ist das Wasser, nach dem Huchel sich sehnt.

Wasser spielt generell und unabhängig von Huchel vor allem in der Form von Flüssen oder Strömen häufig eine heimatbegründende Rolle; im (einstigen) deutschen Sprachraum (»von der Maas bis an die Memel«), dem Gebiet der Rheinländer und der Mainlinie, der Donaustädte und der Bodenseeregion, der Spreeathener und der Ostelbier, ist dies vielleicht deutlicher als anderswo. In einem brillanten Essay hat Ute Seiderer jüngst mit Blick auf Paul Celan vom Wunsch nach »Beheimatung« gesprochen, die dem ewigen Exilanten nie vergönnt gewesen sei – und die er sich in seiner Vorliebe für dunkle Wasser- und Flußmetaphern selbst erschaffen habe.⁶³ Celans freiwilliger Wassertod müsse deshalb als letzte und bei Bewußtsein geplante Folge der Dichtung und der Sehnsucht nach Heimat verstanden werden, die als Geste der Fiktion zugleich illegitim sei, da mit der realen Dreingabe des Körpers auch die Fiktion am Ende ist.

Ist es ein Zufall, daß die Todessymbole in Huchels Gedichtband mit dem sprechenden Titel *Gezählte Tage* alle zum Wasser streben? Das Gedicht *An der Lachswasserbucht*, das wie schon *Exil* ein »Ahorngerippe« in den resignativen Versen führt, ist Hanns Mayer alias Jean Améry gewidmet, dem großen Theoretiker des Freitodes, der seine Philosophie bald darauf konsequent in die Tat umsetzen sollte. Der Band beginnt mit einem der berühmtesten Freitode der Weltliteratur, mit dem Gedicht *Ophelia*.⁶⁴ Auch das Gedicht *Undine* findet sich in *Gezählte Tage*. Beide Texte setzen treibende Wasserleichen in den Kontext der Fluß- und Reusenlandschaft aus Huchels Kindheit an der Havel. Hinzu kommen eine Reihe weiterer mehr oder weniger versteckter Anspielungen auf Wasserleichen; und bei den ebenfalls häufigen Ruderbooten sitzt wohl in Wahrheit Charon am Steuer:

⁶³ Ute Seiderer, Körper unter Wasser. Die illegitime Geste der Fiktion – Flussleichen des 20. Jahrhunderts: Georg Heym, Paul Celan, Peter Szondi, in: *Recherches Germaniques* 32, 2002, S. 145-171, hier: S. 162.

⁶⁴ Huchel, *Gedichte* (Anm. 43), S. 175.

OPHELIA

Später, am Morgen,
 gegen die weiße Dämmerung hin,
 das Waten von Stiefeln
 im seichten Gewässer,
 das Stoßen von Stangen,
 ein rauhes Kommando,
 sie heben die schlammige
 Stacheldrahtreuse.

Kein Königreich,
 Ophelia,
 wo ein Schrei
 das Wasser höhlt,
 ein Zauber
 die Kugel
 am Weidenblatt zersplittern läßt.

Darin nur ein unverbindliches intertextuelles Spielchen sehen wollen, das Huchel mit der Tradition der Wasserleichenpoesie (Heym, Benn, Brecht u.a.) im Anschluß an Rimbauds *Ophélie* treibt, ist so wenig oder so partiell überzeugend wie die naheliegende politische Interpretation der Figur der Ophelia als Opfer eines Fluchtversuchs an der innerdeutschen Todesgrenze.⁶⁵ Diese heute verbreitete Lesart würde bedeuten, daß die Mauertoten durch ihre Flucht den Tod gesucht hätten – wohl kaum eine Vorstellung, die sich mit Huchels Ansichten vereinen läßt.

In seinen Studien zum Wasser als melancholischem Element (*élément mélancolisant*) hat Gaston Bachelard die Sehnsucht nach dem Wassertod als Wunsch nach völliger Auflösung und Einswerden mit dem Stoff der Verzweiflung⁶⁶ beschrieben; im Unterschied zu Rauch und Asche des Feuertodes, im Unterschied auch zum Staub bei anderen Todesarten bleibe hier nichts mehr übrig. Der Wassertod bei Huchel kann als Sehnsuchtsmotiv und radikalster Ausdruck des Wunsches nach Vereinigung mit und Erlösung aus der Kindheit gedeutet werden, gewissermaßen als höchste und zuletzt erreichbare Stufe des poetisch-alchemistischen Transformations-

⁶⁵ So z.B. Siemes, *Das Testament*, Anm. 55, S. 157ff.

⁶⁶ »Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir.« – Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1947, 124f.; s. v.a. Kapitel III über den Charon- und Opheliakomplex, S. 97-125. Dank an Patrick Bühler (Bern) für Gespräche über Bachelard und verschiedene Todesarten.

prozesses, der aus der Autobiographie Sprache und aus Sprache Autobiographie, besser: der aus Erinnerung das Erinnernte macht.⁶⁷

In *Ophelia* wird dieses Versprechen, es ist eine Variation des Versprechens des »Steins« aus *Exil*, freilich nicht eingelöst. In der morgendlichen Dämmerung kommt es nicht, wie in »Exil« angekündigt, zur letzten Verschmelzung. *Ophelia* ergänzt deshalb das Gedicht *Exil* und gibt jene auflösenden Verse, deren Fehlen in *Exil* aufgefallen war. In der gleichzeitigen Annahme der Alternative des Gehens und des Bleibens unternimmt Ophelia das Unmögliche. Die Vertreibung (»Get thee to a nunnery«, schleudert ihr Hamlet bekanntlich entgegen) läßt sich durch den Tod im heimatlichen Fluß wieder aufheben. Indem sie ihm sich anvertraut, hört Ophelia auf die Mahnung der »Schatten« und auf den Rat des »Steins« aus *Exil*; sie geht mit dem »Wind«, aber sie bleibt auch »getreu« (s.o.).

In *Ophelia* funktioniert die politische Dimension, Grundlage der gängigsten Auslegungen von Huchels Gedichten, damit wiederum nur als eine Art Überblendung; keinesfalls gehört sie zu seiner Tiefendimension. Die »Republikflucht« ist nur eine Variante des Gehens mit dem Wind, das seit *Europa neunzehnhunderttraurig* in Huchels Lyrik immer wiederkehrt. Auch sie führt nicht ins »Königreich«. Nicht die Kugel hat Ophelia getroffen, sondern die Vertreibung. Der »Zauber« einer poetischen Existenz läßt die metaphorische »Kugel« des politischen Anschlags zwar am »Weidenblatt« von Huchels Naturgedichten zersplittern (Blätter einer Trauerweide, wie nicht nur wegen Shakespeares Stück vermutet werden darf). Aber der Weg ins Exil kommt dem Akt der Selbstentlebung gleich, der nur dichterisch, nicht aber real überwunden werden konnte. Fern der Havellandschaft imaginiert Huchel einen so rohen wie lyrischen Tod im Nymphenreich der Kindheit. Wie Luftwurzeln starren seine Verse in den Raum und zeugen von der magischen Kraft, die autobiographische Erinnerung wenigstens im Reich der Poesie flüssig zu halten.

5

Die letzte, die unpoetische Konsequenz hat Huchel, anders als Paul Celan und Peter Szondi, nicht gezogen. Die 70er Jahre gingen nicht als Wasserleichenjahrzehnt in die Literaturgeschichte ein. Die Wasserscheide der Fiktion hielt in der poetischen Form die Trennung von Leben und Gedicht

⁶⁷ Noch gar nicht berührt ist dabei die weibliche Konnotation des Wassertodes. Das Wasser, so Bachelard, »est la vraie matière de la mort bien féminine.« (*L'eau et les rêves*, Anm. 66, S. 111). An die Geschlechterproblematik bei Huchel (»Knäbin«!) hat die Forschung bisher auch nicht andeutungsweise gerührt.

noch einmal aufrecht. Der Übergang zwischen Schreiben und Leben ist bei Huchel nur insofern ein fließender, als der biographische Erlebnishorizont des Kindes ein leise hörbares Hintergrundrauschen abgibt. Huchels Schreiben ›erzählt‹ deshalb, so lautete die These, autobiographisch auch da, wo eindeutige Anspielungen auf konkrete Lebensumstände des Verfassers fehlen. Dieses Schreiben bedarf keiner chronologischen Abfolgen mehr wie noch im wohl berühmtesten autobiographischen Gedicht, Wordsworths *The Prelude*, an denen Paul de Man seine Gedanken entwickelt hatte. Nicht allein die Kausalitäten der traditionellen Prosautobiographie, sondern auch erinnerte Klänge, Stimmungen, Orte können eine Autorpersona formen. Die Verwendung lebenshistorischer Konstanten, die Darstellung von Wahrnehmungen und Motiven einer kindlich erfahrenen Welt sind autobiographisch in zweierlei Hinsicht: radikal persönlich, aber auch repräsentativ, im Idealfall die geistige Seismographie der Stimmungen, Haltungen und Sehnsüchte einer ganzen Generation, »Lebensläufe von heute«.

Mit modischer Selbstinszenierung hat dies wenig zu tun. Für die moderne Lyrik ist Autobiographie primär nicht *Ziel*, sondern *Voraussetzung*, und zwar eine Autobiographie, die im Prozeß des Schreibens erst entworfen wird. Eine Biographie hat jeder, nicht unbedingt aber eine Autobiographie. In Ermangelung eines besseren Begriffs möchte ich diesen komplizierten Prozeß der künstlerischen Schöpfung der eigenen Biographie, der bei aller Fiktionalität zu höherer Authentizität vorzudringen vermag als die Faktenlage zuläßt, vorläufig mit dem unschönen Kunstwort der *Autobiopoiesis* bezeichnen. Dieser Begriff soll nicht zuletzt jenes Moment des Unbewußten im Schreibprozeß treffen, das sich zentraler Steuerung entzieht. Autobiographisches Schreiben im Medium der Lyrik thematisiert mehr als andere Genres – soviel darf hier bei aller gebotenen Zurückhaltung behauptet werden – die biographisch determinierten Urmotive des jeweiligen Schreibens selbst. Das moderne, vermeintlich entpersonalisierte Gedicht vermag privateste Erinnerung und ephemere Situationen besser zu bewahren als jede andere Form. Möglicherweise ist dies »*unter den Bedingungen der Reflexion*«,⁶⁸ um Schillers treffende Definition der Moderne aufzugreifen, seine letzte und eigentliche Mission.

Der Lyriker Lutz Seiler, der sich nicht nur dichterisch zu Huchels Erbe bekennt – etwa in der insistierenden Erinnerung an die (thüringische) Kindheitswelt in Prosa und Vers –, sondern heute sogar das Huchel-Haus in Wilhelmshorst leitet, schreibt in seinem Essay *Heimaten*, daß das »Faktische, Konkrete« nur deshalb in seine eigenen lyrischen Texte Eingang

⁶⁸ Friedrich Schiller, Über Naive und Sentimentalische Dichtung, in: Sämtliche Werke in 5 Bänden, München 2004, Bd. 5, S. 752.

finde, um »eine Aura zu versorgen bzw. ihre empfindliche Struktur zu errichten.« Mit anderen Worten, so Seiler, könne nichts »im engeren Sinne biographisch bleiben«, denn es gehe »nie um ›Rekonstruktion‹.«⁶⁹ Das bedeutet: kein Dokumentarismus – und keine platte Nostalgie. In der Tat entspricht dies ziemlich genau Huchels eigenem poetischen Anspruch. Statt auf *Rekonstruktion* des eigenen Lebens zielt Huchel auf die Transformation der Biographie in existentielle Erfahrungen und neue Zusammenhänge, die dieser Biographie erst universale Bedeutung verleihen.

Zweifellos stellt die bis in die Gegenwart führende Traditionsreihe von Huchel über Bobrowski bis Kirsten oder Seiler nur einen kleinen Ausschnitt zeitgenössischer Lyrik dar. Allein zum Einstieg in die Reflexion des Verhältnisses von Autobiographie und Lyrik wurde er gewählt. Von höchstem Interesse wäre insbesondere die komparatistische Erweiterung künftiger Forschung zum Thema. In der m.W. einzigen Untersuchung zum Verhältnis der Autobiographie zur modernen (zeitgenössischen) Lyrik, einem Aufsatz von Pjotr Fast zum Werk Joseph Brodskys, werden ähnliche Schlußfolgerungen gezogen, wie sie sich aus der Lektüre Huchels ergeben.⁷⁰ Umso weniger erstaunt es, daß es anscheinend eine kaum bekannte Beziehung Brodskys zu Huchel gegeben hat, die Holger Helbig recherchiert hat: Huchel sei ein wichtiger »Bezugspunkt« für »Brodskys Nachdenken über poetologische Grundsatzfragen« gewesen.⁷¹ Daß dies eben nicht nur an beider Schicksal als Poeten des (politischen) Exils festzuknüpfen ist, sondern vor allem den Aspekt der Erinnerung und damit des autobiographischen Schreibens betrifft, der mittelbar aus dem Exil folgt, läßt sich aufgrund der von Helbig bisher entdeckten Zusammenhänge zumindest stark vermuten.

Offenkundig ersetzte für Brodsky so wie für Huchel das Autobiographische ein Leben lang das Schibboleth des rechten Glaubens, der geltenden Ideologie. Schon seit den späten 20er Jahren fühlte Huchel sich nur im Aufstand des Privaten seiner Generation noch verbunden. Eine konzentrierte Suche nach der autobiographischen Sinnschicht in seinem lyrischem Werk wäre geeignet, zwischen den eher überzeitlich-systematischen

⁶⁹ Lutz Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*. Aufsätze, Frankfurt/M. 2004, S. 29.

⁷⁰ Pjotr Fast, (Pseudo-)Autobiography in Brodsky's Lyrical Poetry, in: *Auto/Biography studies* 11,2, 1996, S. 125-139. Fast diagnostiziert bei Brodsky einerseits »the pretence of authentic subjectivity« (S. 135) zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit des lyrischen Ich, andererseits werde der universale Charakter von Brodskys Lyrik eben vor allem durch »personal testimony of the author's existential experience« garantiert (ebd.).

⁷¹ Holger Helbig, Fußnoten zu einem Farn nördlich von Delphi. Zu Joseph Brodskys Umgang mit zwei Versen von Peter Huchel, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 47, 2003, S. 376-404, hier: S. 377.

Aspekten, die von und seit Axel Vieregg herausgearbeitet worden sind, und dem neuerdings wieder stärker betonten Gehalt an »Weltsituationen«⁷² beim politischen Huchel zu vermitteln. So wie das private Leben »ohne Entschuldigung« (s.o.) und das daraus folgende autobiographische Schreiben Huchels ›dritter Weg‹ aus der politischen und ästhetischen Weimarer Krise gewesen ist, würde auch die Forschung von einem dritten Weg profitieren, auf dem weder der politische Huchel noch der Böhme-Leser links liegen bleiben.

Huchels ›autobiopoetisch‹ sich konstituierende Biographie (im Unterschied zu den nackten Lebensdaten) bleibt im lyrischen Netz gleichsam wie in der Reuse des Großvaters hängen. Das ist der Kern der Debatte, der um die Mythologisierung seines Lebens geführt worden ist. Diese Mythologisierung muss jedoch als Reflex auf die Spielregeln des lyrischen Mediums gelesen werden, dessen sie sich bedient: als Funktion des Versuchs, dem tief empfundenen Verlust des (lyrischen) Ichs und seiner Welt durch die künstlerische Praxis zu entkommen. Angesichts eines heute allorts spürbaren Bekenntnisdranges mag man zuweilen bedauern, daß Huchels subtile lyrische Klage um diesen Verlust nie die Spur einer Chance auf Klassizität besessen hat. Wahr ist aber auch, daß sie am Ende den längeren Atem haben wird. »Nicht wir rufen das Vergangene an, das Vergangene ruft uns ans.«⁷³ So hat es Peter Huchel ausgedrückt. Und dafür mag nicht zuletzt die Philologie Sorge tragen.

⁷² Cornelia Freytag, *Weltsituationen in der Lyrik Peter Huchels*, Frankfurt/M. u.a. 1998.

⁷³ Huchel auf einer Lesung in Alt-Langerwisch am 29. März 1962; zit. nach: Peter Huchel, *Leben und Werk in Texten und Bildern*, hrsg. v. Peter Walther, Frankfurt/M., Leipzig 1996, S. 22.

BEN HUTCHINSON

DIE LEICHTIGKEIT DER SCHWERMUT

W. G. Sebalds »Kunst der Levitation«*

He leaps because he has serious joy in leaping [...]
He is winning a momentous and just war with gravity.
Geoffrey Hill, »The jumping boy«¹

Es ist längst zum Gemeinplatz der Sekundärliteratur geworden, daß W. G. Sebald ein »Melancholiker« ist, daß sein Werk »im Zeichen Saturns« steht.² Geschichte als Verfallsprozeß und die Geschichte des Verfalls sind die Kennzeichen seiner Bücher, mit ihren verstörten Protagonisten und ihrer Betonung der dialektischen Prozesse hinter den Greueln des 20. Jahrhunderts. Wie Anne Fuchs im Titel ihrer im Jahr 2004 erschienenen Studie zu Sebalds Werk resümiert, verfolgt Sebald »die Schmerzensspuren der Geschichte«,³ und zwar bis zu Robert Burton und Sir Thomas Browne zu-

* An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich bei Christina Riess, sowohl für die muttersprachliche Korrektur als auch für die anregenden Diskussionen. – Zitierte Bücher aus Sebalds eigener Bibliothek: Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M.: Fischer 1969; ders., *Mahler*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1960; ders., *Versuch über Wagner*, München: Droemer 1964. – Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Bd. I, »Antisemitismus«, Frankfurt/M.: Ullstein 1951. – Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt: Suhrkamp 1961. – Sir Thomas Browne, *The Works of Sir Thomas Browne in 3 volumes*, Edinburgh: John Grant 1927. – Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, übers. v. Burkhard Kroeber, München: Hanser 1991. – Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Bd. 10, *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M.: Fischer 1969. – Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, übers. v. Raymond Rosenthal, London: Joseph 1988. – Claude Levi-Strauss, *Das wilde Denken*, übers. v. Hans Naumann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968; ders., *Traurige Tropen*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978. – Franz Kuna, *Kafka: Literature as Corrective Punishment*, London: Elek 1974. – Vladimir Nabokov, *Speak, memory*, London: Penguin 1969. – Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Bd. 2, Stuttgart: Kröner 1964. – Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, übers. v. Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964. – Adalbert Stifter, *Die fürchterliche Wendung der Dinge*, Darmstadt: Luchterhand 1981.

¹ Geoffrey Hill, *The jumping boy*, in: *Without title*, London 2006, S. 7.

² Siehe zum Beispiel: Renate Just, *Im Zeichen des Saturn. Ein Besuch bei W. G. Sebald*, in: *Porträt: W. G. Sebald*, Eggingen 1997, S. 37-42.

³ Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln 2004.

rück, den Erzmelancholikern des 16. bzw. 17. Jahrhunderts. Sebalds Beschäftigung mit dem Tod ist gerade barock in der Besessenheit, mit der ein beharrliches *memento mori* als Kehrseite des aufklärerischen Glaubens an den menschlichen Fortschritt betont wird; die Protagonisten sind bekanntlich verlorene Geister, die wie der Jäger Gracchus hilflos zwischen Leben und Tod schweben.

Diese Tendenz in der Interpretation von Sebalds Werk möchte ich in diesem Aufsatz zu revidieren versuchen, indem ich mich unter anderem auf Sebalds Anmerkungen in einigen Werken seiner im Deutschen Literaturarchiv in Marbach aufbewahrten Bibliothek beziehe. Kann man diese Interpretation, wenn nicht auf den Kopf stellen, so wenigstens von einer anderen Seite her betrachten? Es ist nicht meine Absicht, die grundlegende Melancholie von Sebalds Büchern zu leugnen, denn es liegt ja auf der Hand, daß Sebald ein Musterbeispiel des benjaminischen Melancholikers des späten 20. Jahrhundert darstellt – und das in zunehmendem Maße im Verlauf seines Lebens, wie Richard Sheppard in seinem neuesten Artikel über seinen Freund darlegt.⁴ Die bisherige Rezeption ist von dem Klischee der Melancholie in Sebalds Werk aber zumeist so besessen gewesen, daß sie die Möglichkeit einer Überprüfung oder sogar Widerlegung dieses Klischees zum größten Teil übersehen hat. Die Reduktion des Werkes auf das Muster der Melancholie wird zur unzulänglichen monoperspektivischen Betrachtung.

Sebald selbst schreibt in seinem frühen Buch zum Werk Döblins, die Melancholie sei »nicht nur eine Krankheit, sondern auch die Patronin der Kreativität«. ⁵ Dieser Aspekt der Melancholie ist in der Rezeption bis jetzt aber nur am Rande wahrgenommen worden, zum Beispiel in kurzen Bemerkungen einiger Autoren zu dem häufiger behandelten Thema des »Schwindels«. Oliver Pfohlmann hat diese Tendenz in der Interpretation folgendermaßen beschrieben: »Die deutsche Kritik [...] hat bislang an Sebald stets das ›Saturnische‹ gefeiert [...] oder ihm ›schwarzen Narzissimus‹ und allzu ungebrochene Larmoyanz vorgeworfen«. ⁶ Man könnte hier in der Tat zahlreiche Beispiele dieser Rezeption Sebalds als »Schwermut-Künstler« (Sigrid Löffler) anführen; Sebald ist ja fast *nur* als Melancholiker rezipiert worden.⁷

⁴ Richard Sheppard, Dexter – Sinister, in: *Journal of European Studies* 35, 2006, H. 4, S. 419-463.

⁵ W. G. Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart 1980, S. 112.

⁶ Oliver Pfohlmann, *Das Lächeln nach Innen*, in: *Tageszeitung* vom 7.6.2003, S. 14.

⁷ Sigrid Löffler, *Melancholie ist eine Form des Widerstands*, in: *Text + Kritik* 158, April 2003, S. 103-111. Siehe unter anderem auch: *The Anatomist of Melancholy*, hrsg. v. Rüdiger Görner, München 2003; Andreas Isenschmid, *Melancholia: W. G. Sebalds »Schwindel*. Ge-

Dieser Einseitigkeit der Rezeption möchte ich ein differenzierteres Verständnis von der Melancholie im Werk Sebalds entgegensetzen, indem ich analysiere, inwiefern sie überwunden werden kann. Schließt eine melancholische Gemütsverfassung die Möglichkeit der Freude völlig aus? Oder bleiben vielleicht immerhin idyllische Momente, Schlupflöcher, in die der Melancholiker sich retten kann?

Sebald selbst besteht explizit darauf, daß sein Schreiben nicht nur »ungebrochene Larmoyanz« zum Ausdruck bringt, sondern daß gerade das Schreiben selbst auch die Überwindung dieser Larmoyanz ermöglicht: »Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein« schreibt Sebald im Vorwort zu einer frühen Essaysammlung.⁸ Es ist also der Prozeß des (Be-)Schreibens, der zum Umschlagen des »Unglücks«, wie Sebald sagt, führen kann, was den Titel dieser frühen Essaysammlung in ein positiveres Licht versetzt: *Die Beschreibung des Unglücks* möchte nicht in sich selbst kreisen, sondern hat zum Ziel, das Unglück zu überwinden. Die Frage ist aber: was ist das für eine Überwindung? Was kennzeichnet diese glücklicheren Momente, und in welchem Verhältnis stehen sie zur sonst so bedrückenden Melancholie? Können wir vielleicht sogar behaupten, daß diese Momente der Melancholie bedürfen und sie dadurch rechtfertigen? Wären die »Epiphanies«, die Sebald in seinem Exemplar eines englischen Buchs über Kafka als die positive Umkehrung des Schwindelgefühls hervorhebt, ohne den Rahmen der Melancholie überhaupt möglich?⁹

Zur Beantwortung dieser Fragen werden hier zwei in Sebalds Werk wiederkehrende Möglichkeiten der Überwindung von Melancholie untersucht. Zunächst wird der Begriff der »Levitation«, der »Leichtigkeit«, durch die Schriften verfolgt, wobei wir darauf achten müssen, daß die Levitation in Sebalds Werk sowohl ein Thema als auch eine Technik, sowohl ein Motiv als auch ein Ziel des Schreibens ist. Dann wird die mit Levitation verbundene Möglichkeit des Glücks *en miniature*, das Motiv verkleinerter Welten, unter die Lupe genommen. Was sich, das sei vorgreifend gesagt, bei beiden Überwindungsmöglichkeiten überraschenderweise herausstellt,

fühle«, in: Porträt: W.G. Sebald, Eggingen 1997, S. 70-74; Andreas Isenschmid, Melancholische Merkwürdigkeiten: W.G. Sebalds »englische Wallfahrt« in leeren Landschaften mit den überraschendsten Funden, in: Porträt: W. G. Sebald, S. 124-126; Pierre Deshusses, W. G. Sebald: La magie de la mélancholie, in: Le Monde vom 19. 12. 2001, S. 33.

⁸ W. G. Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks*, Salzburg 1985 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1994), S. 12.

⁹ Franz Kuna, *Kafka: Literature as Corrective Punishment*, London 1974, S. 27. Die betreffende Passage bezieht sich auf Hofmannsthals »Chandos Brief«; Kuna stellt die »Epiphanies« von Proust oder Joyce als Pendant zu den Schwindelgefühlen von Chandos vor.

ist, daß Sebalds Werk nicht nur die Wichtigkeit des Erinnerns (wie normalerweise angenommen wird), sondern auch die Notwendigkeit des Vergessens betont. Die vielbesprochene Melancholie seines Werks besteht nicht zuletzt in der Tatsache, daß Vergessen letztendlich unmöglich ist.

Wo wir durch Sebalds eigene Worte schon von der »Beschreibung des Unglücks« als von einem Prozeß der Überwindung sprechen können, sehen wir uns dazu zusätzlich autorisiert angesichts dessen, daß Sebald in seiner Prosa wie in seinen literaturkritischen Schriften immer wieder die Möglichkeit von Momenten des Glücks reflektiert. Der Schwermut seiner Erzähler bzw. Protagonisten setzt er wiederholt die »Idee der Schwerelosigkeit« entgegen.¹⁰ Verfolgt man dieses Motiv durch das ganze Werk, bemerkt man, daß dieses »Gefühl der Levitation«¹¹ zunehmend wichtiger wird: in den späteren Texten *Die Ringe des Saturn*, *Austerlitz* und dem Fragment *Campo Santo* wiederholt es sich auffallend. Es scheint in einem Verhältnis zur ebenfalls zunehmenden Melancholie in Sebalds Schriften (und Richard Sheppard zufolge auch seines Lebens) zu stehen. Sollte man diese Momente der Levitation aber auch als anders explizierte Entsprechungen der berühmten »Schwindelgefühle« aus Sebalds erstem Buch verstehen? Ehe ich Näheres dazu sage, möchte ich kurz den theoretischen Hintergrund dieses Motivs der Levitation skizzieren, und zwar indem ich mich auf Italo Calvinos *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* beziehe.

In Sebalds Exemplar von diesen Vorlesungen Calvinos ist es vor allem das erste Kapitel »Leichtigkeit«, das häufig mit Unterstreichungen und Randbemerkungen versehen ist. Sebalds Bemerkungen sind äußerst aufschlußreich, weil sie uns eine Vorstellung seiner Beschäftigung mit Calvinos Thema vermitteln. Er unterstreicht wiederholt Definitionsversuche Calvinos, was der Italiener zum Beispiel »das Problem der universalen Gravitation [...], oder besser gesagt, das Problem, sich der Schwerkraft zu entziehen« nennt.¹² Später definiert Calvino »die Literatur als existentielle Aufgabe, die Suche nach Leichtigkeit als Reaktion auf die Schwere des Lebens.«¹³ Es bliebe aber nur eine *Suche*, mahnt er, denn der »Zusammenhang von ersehnter Levitation und erlittener Privation ist eine anthropologische Konstante.«¹⁴ Anders gesagt, diese Levitation findet nur sehr

¹⁰ Die Beschreibung des Unglücks, S. 181.

¹¹ W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M. 1995 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1997), S. 30.

¹² Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, übers. v. Burkhard Kroeber, München 1991, S. 40.

¹³ Calvino, S. 45.

¹⁴ Ebd., S. 46.

selten statt, und wenn sie stattfindet, dann nur als vorübergehendes Moment, denn sie entspringt eben der dialektischen Natur »des eigentümlichen Zusammenhangs von Melancholie und Humor«. ¹⁵ (Das ist übrigens wohl auch der Grund, warum die Figur des Jägers eine der wichtigsten Metaphern in Sebalds eigenem Werk bildet, denn diese Momente müssen immer »gejagt« werden, sie lassen sich nicht auf die Dauer festhalten).

Die für unsere Untersuchungsabsicht interessanteste Anmerkung Sebalds in seinem Exemplar von Calvinos Buch betrifft die Geschichte von Perseus und Medusa. »Um den Kopf der Medusa abzuschlagen«, schreibt Calvino, »hält Perseus sich an das Allerleichteste, an die Winde und Wolken; und er richtet seinen Blick auf das, was sich ihm nur in einer indirekten Sicht enthüllen kann, als Bild in einem Spiegel«. ¹⁶ Sebald hat neben diesen Satz »die Schrecken der Wirklichkeit« geschrieben. Diese Anmerkung verweist uns auf seine eigene Weise, sich mit diesen Schrecken zu beschäftigen, denn sein subtiler Umgang mit den Schrecken der Shoa scheint eben dieser Methode zu folgen. »Immer ist es eine Ablehnung des direkten Anblicks, aus der Perseus seine Kraft bezieht,« notiert Calvino, »nicht aber eine Ablehnung der Realität der Monsterwelt, in der zu leben ihm beschieden ist, einer Realität, die er mit sich herumträgt, die er als seine Bürde annimmt«. ¹⁷ Ähnlicherweise versucht Sebald der Bürde der NS-Verbrechen die »Leichtigkeit« seiner Erzählweise entgegenzusetzen. Die besteht darin, daß er sich der Vergangenheit nur indirekt nähert, indem er Geschichten erzählt, die von Episoden einzelner Randfiguren angereichert sind und die mit einer häufig zu findenden, subtilen Rahmentechnik versehen sind, wodurch der Verlauf immer wieder unterbrochen und erneut in die Ferne gerückt wird. Daß Sebald diese Methode des indirekten Zugangs verfolgt, zeigt sich noch mehr daran, daß er das Bild der Medusa verwendet, um die Shoa sprachlich zu fassen. Die Shoa sei eine Medusa, die nur indirekt angeschaut werden dürfe, äußert Sebald in einem englischen Interview. Das Bild der Medusa entnimmt er dabei wohl Primo Levi, dessen *I sommersi e i salvati* Sebald in englischer Sprache besaß und bei dem er eine Stelle unterstreicht, an der auch Levi die Gorgo als Bild des Holocausts verwendet. ¹⁸

Die Unterstreichungen Sebalds bei Calvino weisen darauf hin, daß ihm die Suche nach der »Leichtigkeit« als Ziel des (Be)Schreibens wichtig waren, sowohl was den Umgang mit dem Holocaust als auch was die Möglichkeit persönlichen Glücks angeht. Leichtigkeit ist dabei sowohl Thema als

¹⁵ Ebd., S. 37.

¹⁶ Ebd., S. 17.

¹⁷ Ebd., S. 18.

¹⁸ Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, London 1988, S. 64.

auch Ziel des Schreibens: sie bildet nicht nur ein wiederkehrendes Motiv in Sebalds Werk, sondern auch eine poetische Methodologie. In einem Interview mit Sven Siedenbergs aus dem Jahr 1996 erklärt Sebald dieses literarische Ziel mit eigenen Worten:

Das ist mein schriftstellerischer Ehrgeiz: die schweren Dinge so zu schreiben, daß sie ihr Gewicht verlieren. Ich glaube, daß nur durch Leichtigkeit Dinge vermittelbar sind und daß alles, was dieses Bleigewicht hat, auch den Leser in einer Form belastet, die ihn blind macht. Wir deutschen Autoren haben kein besonders ausgeprägtes Talent für diese gemischten Gefühle, die die Literatur am Leben erhalten.¹⁹

Mag sein, daß Sebald hier recht hat, daß solche Leichtigkeit kein deutsches Talent ist; er selbst stützt sich aber immer wieder auf deutschsprachige Vorgänger, wie etwa auf den von ihm als wichtigen Einfluß benannten Jean Paul,²⁰ dessen *Vorschule der Ästhetik* an einer Stelle an Sebalds eigenen »schriftstellerischen Ehrgeiz« erinnert: »Der rechte Dichter wird [...] begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee umgeben und jene wie auf einer Himmelfahrt in diese verschwinden lassen.«²¹ Daß das Bild der Levitation nicht nur in der Literatur der Romantik wurzelt, sondern auf Dante und auf christliche Darstellungen der Himmelfahrt zurückgreift, wurde schon von Karl Pestalozzi in seinem *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik* erarbeitet.²² Später wird gezeigt werden, daß das Motiv, wie es bei Sebald erscheint, auch auf sein Interesse an der Biedermeierepoche und dem späten 19. Jahrhundert zurückzuführen ist.

Levitation als Ziel des Schreibens ist Sebald offenbar so wichtig, daß er nicht nur sein Schreiben daraufhin ausrichtet, sondern die Leichtigkeit auch durch sein gesamtes literarisches Œuvre hindurch thematisiert: sein

¹⁹ Sven Siedenbergs, *Anatomie der Schwermut: Interview mit W. G. Sebald*, in: *Porträt: W. G. Sebald*, Eggingen 1997, S. 147.

²⁰ In einem Interview von Oktober 2001 bezeichnet Sebald seine »Einflüsse« folgendermaßen: »Jean Paul Friedrich Richter, Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Adalbert Stifter, Robert Walser, Joseph Roth, Giorgio Bassani, Thomas Bernhard« (Interview mit Sebastian Shakespeare, in: *Literary Review*, Oktober 2001, S. 50). Es ist bemerkenswert, daß diese »Einflüsse«, wie sie von Sebald angeführt werden, fast alle zwar auf Deutsch geschrieben, aber nicht deutsch waren.

²¹ Jean Paul, *Werke*, Bd. V, *Vorschule der Ästhetik*, München 1963, S. 43. Sebald war offenbar mit der *Vorschule der Ästhetik* vertraut, denn er zitiert aus ihr mehrmals in einem Aufsatz über Gerhard Roth (*Unheimliche Heimat*, S. 145-61).

²² Siehe Karl Pestalozzis *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik* (Berlin 1970) für eine ausführliche Untersuchung des Themas von Dante bis zu George und Mallarmé.

erstes literarisches Werk, das lange Gedicht *Nach der Natur*, gipfelt in einem Flugraum, »hoch über die Erde hin«:

Ich weiß jetzt, wie mit dem Aug
eines Kranichs überblickt man
sein weites Gebiet, wahrhaftig
ein asiatisches Schauspiel,
und lernt langsam an der Winzigkeit
der Figuren und der unbegreiflichen
Schönheit der Natur, die sie überwölbt,
jene Seite des Lebens zu sehen,
die man vorher nicht sah.²³

Das ist das erste Beispiel einer Betrachtungsweise, die Sebald später als den »synoptischen Blick« bezeichnen wird. Es ist die Perspektive eines Künstlers, der erst mittels der Levitation lernt, »jene Seite des Lebens zu sehen, | die man vorher nicht sah«. Das Sehen ist dabei der wichtigste Sinn: aus der Vogelperspektive schaut der Erzähler hinab, von dieser Höhe kann er natürlich viel weiter sehen (was durch das Enjambement am Ende der ersten drei Zeilen suggeriert wird). Dabei ist bemerkenswert, daß der ganze Satz bzw. das ganze Gedicht als ein Traum vorgestellt wird: »Herr, mir hat es geträumt« beginnt das Gedicht.²⁴ So *möchte* Sebald auf die Welt hinabblicken können, so *sollte* die Literatur uns zu einer erhöhten Perspektive verhelfen können. Das Leben ist aber nicht so, und deswegen brauchen wir die Kunst, scheint er suggerieren zu wollen.

Diese »Kunst der Levitation«, wie Sebald sie selbst bezeichnet,²⁵ erreicht ihren Höhepunkt in *Die Ringe des Saturn*. Wenn man die Heranziehung biographischer Daten erlauben möchte, so sei erwähnt, daß Sebald dieses Werk nach einem Bandscheibenvorfall »in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit« geschrieben hat,²⁶ »bäuchlings quer über dem Bett, mit der Stirn auf einem beigegestellten Stuhl«, wie er es sich später erinnert.²⁷ Am Anfang des Textes vergleicht er sich sogar mit »dem armen Gregor«, der sich »mit zitternden Beinchen« an die Sessellehne klammert.²⁸ Das Verhältnis liegt auf der Hand: der Text entsteht aus einem Ge-

²³ W. G. Sebald, *Nach der Natur*, Nördlingen 1988 (hier zitiert nach: Frankfurt 1995), S.98.

²⁴ Ebd., S. 96.

²⁵ W. G. Sebald, *Campo Santo*, München 2003, S. 21.

²⁶ W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M. 1995 (hier zitiert nach: Frankfurt 1997), S. 12.

²⁷ Siedenbergl, a.a.O., S. 146.

²⁸ *Die Ringe des Saturn*, a.a.O., S. 13.

fühl des Eingengtseins heraus, das für ein Ausbrechen oder Abheben von diesem Zustand ursächlich ist und gewissermaßen die ganze Reise des Werkes hervorruft.

Dieses Verhältnis tritt noch deutlicher dort hervor, wo Momente der Levitation im Text thematisch werden. Im ersten Kapitel von *Die Ringe des Saturn* trifft man auf Beschreibungen, die den direkten Gegensatz zum Gefühl der »Unbeweglichkeit« im Krankenhaus bilden. Sebald beschreibt dort die Wirkungen seiner Schmerzmittel: er fühlt sich in seinem eisernen Gitterbett »wie ein Ballonreisender, der schwerelos dahingleitet durch das rings um ihn her sich auftürmende Wolkengebirge«. ²⁹ Zwei Seiten später kommt er zum ersten Mal zu Sir Thomas Browne, dessen Prosastil, wie Sebald ihn beschreibt, auffällig an seinen eigenen Stil erinnert:

[Er] baut labyrinthische, bisweilen über ein, zwei Seiten sich hinziehende Satzgebilde, die Prozessionen oder Trauerzügen gleichen in ihrer schieren Aufwendigkeit. Zwar gelingt es ihm, unter anderem wegen dieser enormen Belastung, nicht immer, von der Erde abzuheben, aber wenn er, mitsamt seiner Fracht, auf den Kreisen seiner Prosa höher und höher getragen wird wie ein Segler auf den warmen Strömungen der Luft, dann ergreift selbst den heutigen Leser noch ein Gefühl der Levitation. Je mehr die Entfernung wächst, desto klarer wird die Sicht. Mit der größtmöglichen Deutlichkeit erblickt man die winzigsten Details. Es ist, als schaute man zugleich durch ein umgekehrtes Fernrohr und durch ein Mikroskop. ³⁰

Der Vergleich mit Sebalds eigenem Prosastil ist evident, vor allem im Zusammenhang mit dem Vergleich mit dem »Ballonreisenden«, dessen sich der Erzähler kurz zuvor bedient. Wiederum wird die Suche nach schriftstellerischer Luzidität als Prozeß des Sehens konzipiert. Was aber hier neu ist, ist die Bindung dieses »Gefühls der Levitation« an Stilelemente des Schreibens. »Und um den dafür notwendigen Grad von Erhabenheit zu erreichen,« fährt Sebald in seinen Überlegungen zu Sir Thomas Browne fort, »gab es für ihn nur das einzige Mittel eines gefahrvollen Höhenfluges der Sprache«. ³¹ Das Schreiben selbst hat also das Ziel, »von der Erde abzuheben«, obwohl es Browne wegen seiner langen Sätzen nicht immer gelänge (und dies gilt hier natürlich ebenso für Sebald). Andererseits sind es genau diese Sätze, allerdings offenbar nur in einer bestimmten Form, als »Kreise seiner Prosa«, die der Sprache diese Levitation ermöglichen, indem

²⁹ Ebd., S. 28.

³⁰ Ebd., S. 30.

³¹ Ebd.

sie durch ihre im Bild des »Kreises« ausgedrückte Endlosigkeit ein Gefühl der Zeitlosigkeit in der Levitation hervorzurufen vermögen. Wir werden zu dieser Illusion der Zeitlosigkeit in der Levitation zurückkommen.

Was bei Sebalds Beschreibung von Brownes Stil auch auffällt, ist die dialektische Natur dieser Levitation, und zwar nicht nur in Sebalds Gegensatzpaaren »Boden« und »Luft«, »Last« und »Leichtigkeit«, sondern auch in der Entwicklung dieser Gegensätzen in seiner syntaktischen Struktur. Das Abheben wird als ein prozessualer Vorgang konzipiert, das heißt, das »Gefühl der Levitation« kann nur *gewonnen* werden. Daß man nicht schon immer in der Luft schwebt, daß man zuerst hinaufsteigen muß, wird etwa syntaktisch in den Komparativen »höher und höher« ausgedrückt. Es ist übrigens für Sebalds Protagonisten charakteristisch, daß sie immer auf der *Suche* nach solchen Momenten der Levitation sind, sie nicht schon erreicht haben sondern erwerben müssen, daß sie alle irgendwie »Jäger« sind: Gracchus in *Schwindel. Gefühle*, der Schmetterlingsfänger in *Die Ausgewanderten* (dem bekanntlich Nabokov als Vorbild diente), der Erzähler selbst in *Die Ringe des Saturn*, oder auch Austerlitz im gleichnamigen Werk, der die Spuren seiner verlorenen Kindheit verfolgt. Sie sehnen sich alle nach dieser Leichtigkeit, sie wollen alle »von der Erde abheben«.

Wenn es um die Funktion der Syntax in Sebalds Beschreibung von Brownes Stil geht, muß aber vor allem die syntaktische Figur »je mehr ... desto klarer« erörtert werden: wegen ihrer Wurzeln in der »Dialektik der Aufklärung« hat sie eine nicht zu unterschätzende Bedeutung in Sebalds Werk. Was bei Adorno, Horkheimer und Arendt so wichtig ist, ist eigentlich eine »negative« Version dieser Struktur. »Je mehr ... desto weniger« ist die syntaktische Figur *par excellence* der Dialektik der Aufklärung, die (grob gesagt) darauf besteht, daß, je weiter sich die Menschheit »entwickle«, sie sich desto schneller zerstören werde. In den zahlreichen Exemplaren von Werken Adornos, Arendts und Levi-Strauß', die sich in Sebalds Bibliothek befinden, unterstreicht Sebald immer wieder Variationen dieser Struktur. Zum Beispiel unterstreicht er in Adornos *Versuch über Wagner* den folgenden Satz: »Sein Blick [...] mahnt an die universale Verstricktheit, in der das Individuum desto weniger vermag, je rücksichtloser es sich selbst setzt«. ³² Diese Kritik der Frankfurter Schule am Fortschrittsglauben kann mit Recht ein Grundpfeiler der Sebald'schen Weltanschauung genannt werden, denn eine Kritik an dem nur *scheinbaren* Fortschritt begleitet sein ganzes Dichten und Denken. Um dieser Kritik Ausdruck zu verleihen, bezieht sich Sebald immer wieder auf Variationen der syntaktischen Figur »je mehr ... desto weniger«, vor allem in seinen späteren Büchern

³² Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München 1964, S. 125.

Die Ringe des Saturn und *Austerlitz*, aber auch in seinen literaturkritischen Schriften: je weiter sein Werk sich entwickelt, desto weniger scheint er dem Begriff des Fortschritts Glauben schenken zu wollen.

Vor diesem Hintergrund kann die syntaktische Figur »je mehr ... desto klarer« in Sebalds Beschreibung der Levitation bei Browne als Ausdruck einer Gegenposition zur Aussage der Struktur »je mehr ... desto weniger« verstanden werden. In Sebalds Verwendung beinhaltet sie nämlich eine positive Aussage: »Je mehr die Entfernung wächst, desto *klarer* wird die Sicht«. Diese Variation der syntaktischen Figur ist also ein seltenes Beispiel für die von Sebald zugelassene Möglichkeit *erfolgreichen* Fortschritts. So können wir sagen, daß diese Momente der Levitation (sowohl stilistisch als auch thematisch betrachtet) nicht nur die vorübergehende Überwindung von Melancholie, sondern auch die Überwindung der sonst so pessimistischen historischen Perspektive erreichen. Ihre syntaktische Struktur kehrt diesen Pessimismus um.

Das »Gefühl der Levitation« wiederholt sich auch in Sebalds literaturkritischen Schriften, sowohl als stilistisches Ziel als auch als thematisches Motiv. Sebalds literarisches Geschmack scheint sogar manchmal damit zusammenzuhängen. Bei Nabokov, zum Beispiel, interessiert er sich vor allem für die »zahlreichen Passagen, die aus einer Art Vogelperspektive geschrieben sind«, und als Hauptbeispiel zitiert er die sehr schöne, von ihm als »Himmelfahrtsbild« bezeichnete Szene am Ende des ersten Kapitels von *Speak, memory*, wo sich Nabokovs Vater als Zeichen der Zufriedenheit mit seinen Bauern dreimal hoch in die Luft werfen läßt. »Ein wunderbarer Fall von Levitation«, zitiert Sebald aus *Speak, memory*.³³ Wie in *Nach der Natur* verwendet Sebald noch einmal das Bild einer »Welt im Auge des Kranichs, mit dem manchmal die holländischen Maler [...] sich über das flache Panorama erhoben, das sie drunten auf der Erde umgab.« »Analog wird das Schreiben«, fährt er fort, »in die Höhe getragen von der Hoffnung, daß sich, bei genügender Konzentration, die hinter den Horizont schon hinabgesunkenen Landschaften der Zeit in einem synoptischen Blick noch einmal könnten erfassen lassen.«³⁴ Hier haben wir also wiederum den »synoptischen Blick«, den Sebald als Ziel seines Schreibens bezeichnet.

An diesem Beispiel läßt sich zudem zeigen, wie eng verwandt Sebalds literaturkritische und seine literarischen Schriften sind, denn auch in *Die Ringe des Saturn* findet man diesen Übergang vom Maler zum Schreibenden. Zuerst stellt der Erzähler sich vor, wie Jacob van Ruisdael beim Malen

³³ Campo Santo, a.a.O., S. 192.

³⁴ Ebd., S. 188.

»auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt« gestanden habe, denn »nur so konnte er alles zugleich sehen«. ³⁵ Eine Seite später zitiert er dann Diderot, also einen Schreibenden, der in seinem holländischen Reisebericht geschrieben habe, »die geringste Erhöhung ver helfe einem in diesem wunderbaren Land zum größten Gefühl der Erhabenheit«. ³⁶ Sowohl in Sebalds literaturkritischen als auch in seinen literarischen Schriften bilden also die erweiterten Perspektiven der Levitation eine der Hauptmöglichkeiten von Transzendenz.

Auch bei Robert Walser, einem anderen wichtigen Einfluß für Sebalds Schreiben, meint Sebald diese Sehnsucht nach Levitation zu entdecken. »Sein Ideal war die Überwindung der Gravitation«, schreibt Sebald über Walser, »die Verwandlung von etwas sehr Schwerem in etwas beinahe Gewichtsloses«. ³⁷ So wie er seinen Aufsatz über Nabokov mit dem »Fall von Levitation« beschließt, beendet Sebald auch seinen Aufsatz über Walser mit der Beschreibung einer Ballonfahrt als Metapher für Walsers Schreibstil: »Immer, in all seinen Prosastücken«, schreibt Sebald, »will er über das schwere Erdenleben hinaus, will sacht und leise entschweben in ein freieres Reich«. ³⁸ Ob dieses »freiere Reich« als christlicher »Himmel« verstanden werden soll, ist freilich nicht sicher; wir können aber hinsichtlich dieser Stelle vermuten, daß die Kunst für Sebald zumindest eine erlösende Kraft bedeutet.

Aber nicht nur die ersehnte Leichtigkeit findet Sebald bei Walser. Auch Walsers Wendung gegen Größenwahn scheint Sebald wichtig zu sein. »Er ist kein expressionistischer Visionär, der den Weltuntergang prophezeit, sondern [...] ein Hellseher im Kleinen« schreibt Sebald. »Von seinen ersten Versuchen an steht ihm der Sinn nach einer möglichst radikalen Minimalisierung und Abbreiviatur«. ³⁹ Sebald verbindet diese Minimalisierung mit Walsers Schreibstil, indem er paradoxerweise die »Elemente der Elaboration« betont, »deren Walser sich befließigt, weil er befürchtet, zu geschwind fertig zu werden.« Minimalisierung und Elaboration sind verbindbar, insofern sie beide bis ins kleinste Detail gehen wollen. Hier muß man natürlich auch an Sebalds eigenen Stil denken, an die langen mäandernden Sätze, an die Anhäufung von Episoden, Einzelheiten und Photographien, die den Verlauf der Geschichte verlangsamen. In *Austerlitz*,

³⁵ Die Ringe des Saturn, a.a.O., S. 103.

³⁶ Ebd., S. 104.

³⁷ W. G. Sebald, *Logis in einem Landhaus*, München 1998 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 2000), S. 141.

³⁸ Ebd., S. 166.

³⁹ Ebd., S. 142.

zum Beispiel, beschreibt der Erzähler »wie sich die Strömung der Zeit im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge verlangsamt«.40

Trotz dieser oft epischen Breite in der Darstellung historischer Sachverhalte könnte man Sebald selbst als »Hellseher im Kleinen« bezeichnen. Die Geschichte wird aus der Vogelperspektive, die die Levitation ermöglicht, nicht nur klarer, sondern auch kleiner. Dieses Verhältnis zwischen Klarheit und Verkleinerung drückt Sebald mit der Gleichsetzung des »umgekehrten Fernrohrs« mit dem »Mikroskop« aus (in der oben zitierten Passage aus *Die Ringe des Saturn*): Sebald besteht hier auf Distanz und Nähe zugleich. Die Vergangenheit wirkt also sowohl sehr fern als auch sehr nah, so daß die Winzigkeit der Details paradoxerweise die Deutlichkeit befördert. Das Motiv der »Winzigkeit« kommt auch im zitierten Ausschnitt von *Nach der Natur* vor, und steht in beiden Passagen im Verhältnis zur Bewegung der Levitation: je mehr die Entfernung wächst, desto klarer erkennbar werden die Dinge am Boden, aber desto winziger werden sie auch.

Der Hang zum Kleinen gehört jedoch freilich auch zu Sebalds Schwermut. Die Kunst der Levitation muß durch ihn als widersprüchlich betrachtet werden, denn sie kann auch bis zum Punkt des Verschwindens, bis zum Punkt des Verrücktwerdens getrieben werden. Die Überlegungen des Modellbauers Alec Garrard in *Die Ringe des Saturn* liefern ein einschlägiges Beispiel für die Zweideutigkeit der Minimalisierung: obwohl Garrard sein Leben einem aus kleinen Holzstückchen gebastelten Modell des Tempels von Jerusalem gewidmet hat, ist ihm jedoch klar, »wie leicht man einen Menschen für verrückt halten könne, der sich Jahr für Jahr weiter in seine Hirngespinnste verstricke und der sich in einem ungeheizten Stadel mit einer jeden normalen Rahmen sprengenden, letztlich sinn- und zwecklosen Bastelarbeit beschäftige«.41 Die Minimalisierung fördert zwar die Klarheit; sie hat aber auch ihren Preis.

Dieses Verhältnis läßt sich immer wieder in Sebalds literaturkritischen Schriften finden. Er beschäftigt sich zum Beispiel mit den Gedichten Ernst Herbecks, die laut Sebald »ein Gefühl der Levitation in uns auszulösen« vermögen, weil sie uns »die Welt durch ein umgekehrtes Perspektiv« zeigen. »In einem winzigen Kreisbild ist alles beschlossen«, resümiert Sebald.42 Herbeck galt jedoch auch als verrückt und wohnte fast sein ganzes Leben lang in einer »Anstalt«, was ja auch bei Walser der Fall war. Die Wirkung des Schreibens stellt Sebald damit als äußerst fragwürdig vor: die

40 W. G. Sebald, Austerlitz, München 2001, S. 363.

41 Die Ringe des Saturn, a.a.O., S. 290.

42 Campo Santo, a.a.O., S. 172.

Klarheit des Kleinen bzw. der Levitation wird mitunter nur auf Kosten der geistigen Krankheit gewonnen.

Neben den genannten Autoren ist es aber wohl vor allem Sebalds Vorliebe für die Literatur des 19. Jahrhunderts, die dieses Motiv der Verkleinerung so wichtig für ihn macht. Die Essaysammlung *Logis in einem Landhaus* bezieht sich ausschließlich auf Autoren der Schweiz des 19. Jahrhunderts (abgesehen vom letzten Aufsatz über seinen Freund Jan Peter Tripp), und wenn man dazu auch Sebalds verschiedene Aufsätze über Stifter hinzufügt,⁴³ bekommt man eine Idee des Ausmaßes von Sebalds Interesse an der Literatur des 19. Jahrhunderts. Er entwickelt aus ihm eine Art »sanftes Gesetz«, mit dem er sich gegen den Strom der Zeit stellt; obwohl es ihm klar ist, daß die Stifter'sche Idylle von allen Seiten eingeschränkt wurde, meint er doch, wir könnten von der Bescheidenheit dieses Zeitgeistes immerhin etwas lernen. Ein Essay über Mörike fällt in dieser Hinsicht besonders auf. »Die imaginierte Welt des Biedermeier ist ein unter einen Glassturz gerücktes, vollendetes Miniaturarrangement« schreibt Sebald. »Alles in ihr hält den Atem an.«⁴⁴ In seinem neuesten Aufsatz äußert Richard Sheppard die These, daß »a part of [Sebald] would have liked nothing better than to live in the Biedermeier world that he evokes in his late essay on Mörike«, wobei Sheppard erwähnt, daß Sebalds eigenes Haus ihn an genau diesen Biedermeier-Stil erinnert.⁴⁵ Jedesmal aber, wenn Sebald Mörikes »Glück im Winkel« beschreibt, sagt er zugleich, daß er diese verkleinerte Welt nicht lange aushalten könne. »Die stille Provinz der Biedermeier glich einem gegen die Entwicklung sich richtenden Wunschtraum« bedauert er. »Das württembergische Königreich wurde zu einem Anachronismus«, setzt er fort, »man mußte lernen, ins Große zu denken, und die Arbeit *en miniature* wurde aufgegeben zugunsten eines von Jahrzehnt zu Jahrzehnt rücksichtsloser sich inszenierenden Monumentalismus.«⁴⁶ Was Sebald sowohl für den Stil Mörikes als auch für den Kellers so charakteristisch findet, ist eben, daß sie sozusagen zum Scheitern verurteilte Hochseilartisten sind, denn sie werden von »beiden Seiten« von der sich schleunigst entwickelnden Modernität bedroht. Bei Mörike »gibt es zu beiden Seiten dieses anscheinend ewigen Friedens die Angst vor dem

⁴³ In diesem Kontext kann man natürlich auch an Stifters Erzählung *Der Condor* denken (die sich auch in Sebalds Bibliothek befindet), wo der Erzähler eine höchst ambivalente Ballonfahrt erlebt.

⁴⁴ *Logis in einem Landhaus*, a.a.O., S. 82.

⁴⁵ Sheppard, a.a.O., S. 440.

⁴⁶ *Logis in einem Landhaus*, a.a.O., S. 85.

Chaos«;⁴⁷ bei Kellers Prosa spürt man »immer wieder mit Erschauern, wie abgrundtief es zu beiden Seiten hinuntergeht«.⁴⁸

Das macht Sebalds Aufsätze über die Biedermeierliteratur (und die des neunzehnten Jahrhunderts im allgemeinen) zu Gefechten in einem schon verlorenen Krieg. Er meint aber dennoch etwas daraus lernen zu können, »eine Lehre der Bescheidenheit«, wie er sagt, »diametral entgegengesetzt derjenigen, die unsere Kultur sich vorgesetzt hat«.⁴⁹ Es ist die »Fähigkeit, kleiner werden zu können«, an die er seine Hoffnungen setzt. Manchmal könnte man sogar meinen, er wolle William Blakes »Auguries of Innocence« rivalisieren, wenn er etwa schreibt, »in einem Sandkorn im Saum eines Winterkleides der Emma Bovary [...] hat Flaubert die ganze Sahara gesehen, und jedes Stäubchen wog für ihn soviel wie das Atlasgebirge«.⁵⁰ Hier muß man an die Verse Blakes denken:

To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.⁵¹

Sebald interessierte sich allerdings auch für die psychologischen Ursachen der Wendung zum Verkleinerten und zur Levitation, wie wir aus seinem Exemplar von Freuds Aufsätzen zur *Bildenden Kunst und Literatur* schließen können. In einem Aufsatz über Leonardo da Vinci setzt Sebald zwei lange Absätze in Klammern, die hierfür bedeutsam sind. Zuerst markiert er Freuds Bemerkung über eine »Welt, in welcher das Kleine doch nicht minder wunderbar und bedeutsam ist als das Große«;⁵² später hebt er Freuds Frage »Warum träumen aber so viele Menschen vom Fliegenkönnen?« hervor. Freud gibt die Antwort, daß dieser Traum »nichts anderes bedeutet als die Sehnsucht, geschlechtlicher Leistungen fähig zu sein«.⁵³ Daß Sebald diese Passage hervorhebt, ist freilich Zeichen seines Interesses für die Levitation und die mit ihr verbundenen psychologischen Fragen; ob er aber Freuds Begründung gutheißt, steht allerdings in Frage.

⁴⁷ Ebd., S. 82.

⁴⁸ Ebd., S. 141.

⁴⁹ W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat*, Salzburg 1991 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1995), S. 160.

⁵⁰ *Die Ringe des Saturn*, a.a.O., S. 17.

⁵¹ William Blake, *Auguries of Innocence*, in: *Poems and Prophecies*, hrsg. v. Max Plowman, London 1927, S. 333.

⁵² Sigmund Freud, *Bildende Kunst und Literatur*, in: *Studienausgabe Bd. X*, Frankfurt/M. 1969, S. 102.

⁵³ Ebd., S. 148.

Vielleicht werfen die Anstreichungen in seinem Exemplar von Nabokovs *Speak, memory* etwas Licht auf Sebalds Haltung zu dieser Freud'schen Deutung. Sebald unterstreicht dort Nabokovs herablassendes Urteil über das »Viennese Quack«, und scheint Freuds Deutung damit in Frage zu stellen: »We will leave him and his fellow travellers to jog on, in their third-class carriage of thought, through the police state of sexual myth«. ⁵⁴ Darauf hebt Sebald im gleichen Absatz den folgenden Satz hervor:

Innermost in man is the spiritual pleasure derivable from the possibilities of outtugging and outrunning gravity, of overcoming or re-enacting the earth's pull. ⁵⁵

Neben »gravity, of overcoming« Sebald hat als einzige Anmerkung das Wort »Levitation« geschrieben. Es ist also bemerkenswert, daß sich auch Nabokov in dieser Passage eine Überwindung (»overcoming«) wünscht.

Was jedoch die Gründe für Sebalds Vorliebe für das Kleine angeht, läßt sich auch aus seiner Kritik am Größenwahn lesen, die in *Austerlitz* als Kritik an der »Größendimensionierung« erscheint. Sie zieht sich als roter Faden durch das Buch: die neue *Bibliothèque Nationale* in Paris, der Justizpalast in Brüssel oder das Fort Breendonk, in dem unter anderem Jean Améry gefoltert wurde, all diese monströsen Gebäude verkörpern für Sebald den Größenwahn des 20. Jahrhunderts. Bei Breendonk, zum Beispiel, wird noch einmal eine Kritik am Fortschrittsglauben in der bereits benannten syntaktischen Figur ausgedrückt: »je länger ich meinen Blick auf [die Festung] gerichtet hielt, [...] desto unbegreiflicher wurde sie mir«, schreibt Sebald. ⁵⁶ Dem hier zum Ausdruck kommenden Pessimismus scheint Sebald in *Austerlitz* vor allem eine Episode entgegenzusetzen, die man eine »walisische Idylle« nennen könnte. Während der Schulferien besucht der junge Austerlitz mehrmals seinen Schulfreund Gerald Fitzpatrick. In direktem Gegensatz zu Austerlitz' eigener Kindheit bei den Zieheltern, herrscht bei Gerald eine Atmosphäre der Harmonie, eine Art utopische Zeitlosigkeit. Und was diese Idylle kennzeichnet, ist eben eine Mischung der beiden Motive des »Kleinen« und des Fliegens, vereint vor allem in den Motten, Schmetterlingen und Vögeln, die von Gerald's Familie gesammelt werden. (Motten und Schmetterlinge haben ihren eigenen Symbolismus im Werk Sebalds, nicht zuletzt, weil sie uralte Symbole der Verwandlung sind, indem sie sich von häßlichen Insekten des Bodens zu prächtigen

⁵⁴ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, London 1969, S. 230.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Austerlitz, a.a.O., S. 30.

Kreaturen der Luft verwandeln). Der Freund Gerald wird später im Buch auch eine Flugleidenschaft entwickeln, die auf das Vorbild für die Figur des Gerald zurückgeführt werden kann, einen gewissen Gerald Aylmer, den Sebald an einem Tag der offenen Tür eines Amateurflugvereins in der Nähe von Norwich kennengelernt hat. Einem Bericht Sebalds zufolge, machte Aylmer »die längsten Ausflüge durch die Luft, [...] voller Verwunderung über die den Menschenverstand übersteigende Möglichkeit, das Antlitz der Erde aus der Höhe zu sehen«.57 Im Text selbst wird die Flugleidenschaft in die charakteristische syntaktische Struktur Sebalds gebracht, wenn von Gerald »Gefühl der Befreiung«, jedesmal wenn er »über die ganze Misere hinwegfliegen konnte«, gesprochen wird:58 »Je weiter man von der Erde abhebe, desto besser« schreibt Sebald lapidar. Noch einmal also bildet das Leitmotiv der Levitation in der syntaktischen Figur des *positiven* Fortschritts eine Widerstandsmöglichkeit gegen den sonst allgegenwärtigen historischen Pessimismus.

Allerdings führt Gerald's Flugleidenschaft auch in den Tod. Eines Tages stürzt er mit seinem Flugzeug in den Alpen ab. Flugzeuge deuten in Sebald's Werk häufig auf die sozusagen apokalyptische Kehrseite der Kunst der Levitation hin, vor allem in *Luftkrieg und Literatur*, wo die aus dem Himmel fallenden Bomben erst durch diese Kunst ermöglicht werden. In *Luftkrieg und Literatur* begegnen wir außerdem explizit einer Person, die implizit am Rande aller Schriften Sebalds zu spüren ist, nämlich Walter Benjamin. Sein Engel der Geschichte ist zwar in allen Büchern Sebalds zu spüren, wird aber nur in diesen Vorlesungen *in propria persona* angeführt. Sebald beendete die ursprünglichen Vorlesungen mit einem langen Zitat aus Benjamins *Geschichtsphilosophischen Thesen*:

da sieht er [der Engel] eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.⁵⁹

⁵⁷ W. G. Sebald, Feuer und Rauch, in: Frankfurter Rundschau vom 29.11.1997.

⁵⁸ Austerlitz, a.a.O., S. 160.

⁵⁹ W. G. Sebald, Luftkrieg und Literatur, München 1999 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 2001), S. 73-74.

Benjamins Engel der Geschichte bleibt dem wachsenden Trümmerhaufen der Vergangenheit zugewandt; die Entwicklung der Geschichte wird nicht als »Fortschritt«, sondern als »Sturm« vorgestellt, der den Engel mit dem Rücken voraus in die Zukunft treibt. Der Engel wird dabei zwar in die Zukunft getrieben, blickt aber in die Vergangenheit. Der Sturm besteht in einem Übermaß an Erinnerung, das offenbar nur durch das von der Levitation hervorgebrachte Vergessen ausgeglichen werden kann, wie wir später sehen werden.

Diese Szene bildet einen Gegensatz zum sonstigen »Gefühl der Levitation«, denn sie ist Ausdruck des historischen Pessimismus. Es ist keine »Leichtigkeit«, die den Engel in die Höhe treibt; je weiter der Engel in die Zukunft getrieben wird, desto größer wird der Trümmerhaufen der Vergangenheit. Der Engel schwebt nicht in der Luft, sondern wird vom Sturm, der sich in seinen Flügeln verfängt, in die Höhe gerissen. Auch daß der Engel hier »passiv« und dem Sturm völlig ausgeliefert ist, unterscheidet die Szene von der Levitation, denn Sebalds »Kunst der Levitation« heißt, »die schweren Dinge« so beschreiben, »daß sie ihr Gewicht verlieren«.

Diesem Umschlag des Motivs der Levitation liegt aber nicht nur die dystopische, sondern auch die utopische Natur des Sebald'schen Glücks zugrunde. *U-topie* bedeutet seinem griechischen Ursprung gemäß »nirgendwo«, und weil die Momente von Levitation beinahe immer im Bereich des Hypothetischen bleiben und wegen des weitergehenden Verlaufs der Geschichte begrenzt sind, kann man also von der utopischen Natur dieser Momente sprechen. Es ist allgemein auffällig, daß die glücklicheren Momente in Sebalds Werk fast immer von einem Gefühl der Zeitlosigkeit begleitet sind, als ob ein solches Glück in Zeitgebundenheit unmöglich wäre.⁶⁰ Als Beispiel hierfür kann ein Ausschnitt aus Ambros' Tagebuch aus *Die Ausgewanderten* angeführt werden, wo Ambros am Ende seiner Erzählung die glückliche Zeit des Reisens mit Cosmo beschreibt. Dreimal auf dreizehn Seiten wiederholt sich die Formulierung (jedesmal mit einem Seufzer der Zufriedenheit): »Einen Tag lang außer der Zeit«. Wie wir schon gesehen haben, wird auch die Welt Mörikes als zeitlos beschrieben: »Blickt man in diesen sicher umgrenzten Orbis Pictus eine Zeitlang hinein, dann könnte man meinen, hier habe einer das Uhrwerk angehalten und gesagt: so soll es jetzt bleiben für immer«. ⁶¹ Hier könnte man im Zusammenhang mit dem Engel der Geschichte von einer Art benjaminischer »Jetztzeit« sprechen, als Gegensatz zur »homogene[n] und leere[n] Zeit« des norma-

⁶⁰ Auch Pestalozzi zufolge ist die Zeitlosigkeit ein Kennzeichen des »lyrischen Ich« in der Erhebung (S. 345).

⁶¹ Logis in einem Landhaus, a.a.O., S. 81.

len Verlaufs der Geschichte (im Sinne der *Geschichtsphilosophischen Thesen*),⁶² vor allem auch weil Sebald oft auf dem Zeitwort »jetzt« besteht, wenn er zum Beispiel »so soll es jetzt bleiben für immer« sagt, oder wenn Austerlitz in bezug auf die walisische Idylle dem Erzähler mitteilt, er habe »das Gefühl, man sei jetzt in einer anderen Welt«. ⁶³ Sebald selbst beschreibt den Zwischenbereich der Kunst mit benjaminischen Worten, wenn er »das von der Kunst imaginierte, über das Profane erhabene Niemandsland zwischen Leben und Tod« heraufbeschwört.⁶⁴ Er setzt also Zeit in der Kunst dem normalen Verlauf der Zeit entgegen, was diesen »sakralen Gedächtnisinseln«, wie Anne Fuchs sie nennt,⁶⁵ auch einen proustischen Beigeschmack der wiedergefundenen Zeit verleiht. Das Gefühl der Leichtigkeit ähnelt tatsächlich manchmal der *mémoire involontaire*, die Sebald gelegentlich auch als *moments musicaux* bezeichnet. In einem Aufsatz namens *Moments musicaux* beschreibt er das Gefühl, das er hatte, als er eines Tages zufällig ein Klarinettenquintett aus seiner Kindheit im Radio wieder hörte: »Da wurde ich in diesem Moment des Wiedererkennens gestreift von der in unserem Gefühlsleben so seltenen Sensation einer fast vollkommenen Gewichtslosigkeit«. ⁶⁶

Die Problematik dieser Zeitlosigkeit ist jedoch, daß sie nicht dauern kann, daß die Zeit eben *nicht* angehalten werden kann. Die Kunst kann nach solchen »Jetztzeiten« streben, sie kann aber den Verlauf der Zeit nicht aufhalten, wie Sebald im Umschlag seines Exemplars von *A la recherche du temps perdu* notiert: »Der Augenblick der Ruhe in der Vollendung der Zeit kann nicht bleiben; es geht weiter«. ⁶⁷ Das ist also die Schwere der Levitation: man hat die Zeit momentan verlassen und muß wieder in sie zurückkehren. In diesem Sinn können die Momente von Levitation nur das bieten, was Sebald in seinem Exemplar von Adornos Studie *Mahler* hervorhebt: »Glück am Rande der Katastrophe«. ⁶⁸

Die Momente der Levitation stehen zuletzt alle auf des Messers Schneide. Es wurde schon zu Beginn dieses Aufsatzes angemerkt, daß das »Gefühl der Levitation« in einem komplizierten Verhältnis zu dem von Sebalds ersten literarischen Versuchen an immer wiederkehrenden Motiv des

⁶² In seinem Exemplar Benjamins *Illuminationen* hat Sebald die hier zitierte vierzehnte »These« hervorgehoben (Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1961, S. 276).

⁶³ Austerlitz, a.a.O., S. 118.

⁶⁴ Die Beschreibung des Unglücks, a.a.O., S. 184.

⁶⁵ Fuchs, a.a.O., S. 158.

⁶⁶ *Moments Musicaux*, Campo Santo, a.a.O., S. 226.

⁶⁷ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, übers. v. Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/M. 1964, Bd. 8.

⁶⁸ Theodor W. Adorno, *Mahler*, Frankfurt/M. 1960, S. 97.

Schwindels steht. Die Vogelperspektive kann zwar einen besseren Überblick verschaffen, sie kann dabei aber auch Schwindelgefühle auslösen. Die Zeitlosigkeit der Levitation ist daher nicht gewährleistet: während das Abheben von der Erde oft mit einem Gefühl der Zeitlosigkeit verbunden ist, sind Schwindelgefühle häufig gerade auf ein zu starkes Bewußtsein der vergangenen Zeit zurückzuführen. »Ich seh hinab in das Tal, | und mir schwindelt die Seele. | Wieder ein Sommer vergangen« schreibt Sebald in *Nach der Natur*.⁶⁹

Die Perspektive aus der *elevatio*, die Sebald als zeitloser Augenblick so viel Freude bereitet, scheint ihm daher als historiographische Perspektive⁷⁰ Angst und Zweifel einzujagen: »Wenn wir uns aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unser Ende«. ⁷¹ Aus historiographischer Perspektive betrachtet, kommt Sebald die künstliche Repräsentation der Geschichte äußerst fragwürdig vor, denn ihm zufolge beruht sie »auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter› sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war«. ⁷² An dieser Stelle schlägt die proustische *mémoire involontaire* in Schrecken vor einem schwindel-erregenden Abgrund um: »Die Erinnerung [...] macht einen schweren, schwindligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab«. ⁷³

Hier kehren wir zurück zu der eingangs erwähnten Notwendigkeit des Vergessens. All diese Momente der Gewichtslosigkeit können auch als Momente des *Vergessens* bezeichnet werden, denn sie lösen sich von der Vergangenheit gerade in ihrer Zeitlosigkeit ab, als hätten sie im Gegensatz zu Benjamins Engel der Geschichte die Last der Geschichte abgeworfen, um höher steigen zu können. In seinem Exemplar von Sir Thomas Brownes *Hydriotaphia* hebt Sebald die Betäubungskraft des Vergessens hervor:

⁶⁹ *Nach der Natur*, a.a.O., S. 91.

⁷⁰ Viele Kritiker und Rezensenten haben schon auf diese Perspektive der Historiographie in Sebalds Werk hingedeutet: siehe etwa: Martin Chalmers, *Angels of history*, in: *New Statesman* vom 12. 7. 1996, S. 44-45; Anthony Lane, *Higher Ground: Adventures in Fact and Fiction* from W. G. Sebald, in: *New Yorker* vom 29. 5. 2000, S. 128-136, oder auch: Gray Kochhar-Lindgren, *Charcoal: The Phantom Traces of W. G. Sebald's Novel-Memoirs*, in: *Monatshefte* 94, 2002, H. 3, S. 377, wo sie schreibt: »It is as if, as we look in the direction we think of as 'back', we were also looking 'down' from our self-constructed abstractions«.

⁷¹ *Die Ringe des Saturn*, a.a.O., S. 114.

⁷² *Ebd.*, S. 152.

⁷³ W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt/M. 1992 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1994), S. 215.

To be ignorant of evils to come, and forgetful of evils past, is merciful provision in nature, whereby we digest the mixture of our few and evil dayes, and our delivered senses not relapsing into cutting remembrances, our sorrows are not kept raw by the edge of repetitions.⁷⁴

Andererseits sind die »cutting remembrances«, die schwindelerregenden Erinnerungen an die Vergangenheit, so schwer, daß sie den Erzähler immer wieder zum Boden zurückziehen. Sebald zitiert aus Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*, wenn er schreibt, daß die Vergeßlichkeit »die Thürwärtlerin der seelischen Ruhe und Ordnung« ist:

»Vielleicht«, schreibt Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral*, »ist nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen als seine Mnemotechnik. Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis.«⁷⁵

Sebalds Randbemerkungen in seinem Exemplar von Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* betonen auch die Wichtigkeit des Vergessens für Sebald, als er etwa hervorhebt: »Wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden«.⁷⁶ Die Levitation in Sebalds Werk wird eben von diesem »Vergessen-Können« befördert: sie zielt nicht nur auf die Überwindung der Gravitation, sondern auch auf die Überwindung der melancholischen Erinnerung.

Die Untersuchung von Sebalds »Kunst der Levitation« hat gezeigt, daß die Leichtigkeit nicht nur als Ziel des Schreibens, sondern auch als ein Bild des Vergessens verstanden werden kann, als der Versuch, die Kunst von der Perspektive des historischen Pessimismus zu befreien. Sebald selbst faßt die Wirkungen der Levitation folgendermaßen zusammen:

Der metaphysische Augen- und Überblick entspringt einer profunden Faszination, in welcher sich eine Zeitlang unser Verhältnis zur Welt verkehrt. Im Schauen spüren wir, wie die Dinge uns ansehen, verstehen, daß wir nicht da sind, um das Universum zu durchdringen, sondern um von ihm durchdrungen zu sein [...] Zu den Voraussetzungen einer solchen Erfahrung gehört [...] die Fähigkeit, sich selbst und gar alles vergessen zu koennen, die Entfernung des Subjekts also, im Schauen, aus der Welt,

⁷⁴ Sir Thomas Browne, *The Works of Sir Thomas Browne in 3 volumes*, Edinburgh 1927, Bd. 3, S. 140.

⁷⁵ Campo Santo, a.a.O., S. 140.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Stuttgart 1964, Bd. 2, S. 103.

denn wenn man nur einen genügenden Abstand nimmt, dann erscheint, nach einer These von Levi-Strauß, das mythische Feld, über dessen verwirrende und verstörende Einzelheiten man sich den Kopf zerbricht, vollständig leer und kann alles beliebige bedeuten.⁷⁷

Der Melancholie der vergehenden Zeit setzt Sebald den »Übergang in den Bereich des Transzendenten« entgegen, »den die großen Augenblicke der Literatur – und vielleicht auch des Lebens – ins Werk setzen«, wie er in einem Essay über Hermann Broch schreibt.⁷⁸ Hier können wir also zuletzt von der Levitation als eine Manifestation des Erhabenen sprechen, vor allem, wenn wir Longinos wörtlich und nicht nur metaphorisch verstehen, wenn er sagt: »Mir scheint der Unterschied darin zu liegen, daß Erhabenheit durch Erheben entsteht« schreibt er in seiner berühmten *Schrift vom Erhabenen*.⁷⁹ Sebald zufolge muß man sich so hoch in der Luft vorstellen, daß das Leben auf der Erde in der Betrachtung immer winziger wird, sogar bis zum totalen Verschwinden. Dann könnte man vielleicht endlich die von Menschen verursachten Schmerzensspuren der Geschichte auf der Erde hinterlassen, indem man sie etwa durch die »durch den Luftraum gezogenen Bahnen« von Vögeln ersetzen könnte.⁸⁰ In seiner Kindheit wollte Sebald manchmal glauben, diese Bahnen hielten die Welt zusammen;⁸¹ in seiner Kunst hegt er auch die Hoffnung, daß »eine über die Logik des erdenschweren Daseins sich erhebenden Metaphysik« vielleicht doch erreichbar ist, wenn sie sich auch nicht bewahren läßt.⁸² Auf die enttäuschende Erkenntnis, daß diese Metaphysik der Levitation jedoch nur vorübergehend erreichbar ist, ist wohl der melancholische Grundton von Sebalds Werk zurückzuführen.

⁷⁷ W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat*, Salzburg 1991 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1995), S. 158.

⁷⁸ Ebd., S. 126.

⁷⁹ Longinos, *Die Schrift vom Erhabenen*, übers. v. Renata von Scheliha, Berlin 1938, S. 55.

⁸⁰ *Die Ringe des Saturn*, a.a.O., S. 87.

⁸¹ Ebd.

⁸² *Die Beschreibung des Unglücks*, a.a.O., S. 180.

DIRK WERLE

MODELLE EINER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN PROBLEMGESCHICHTE¹

Untersucht man als Literaturwissenschaftler semantische Einheiten wie Motive oder Ideen in ihrer historischen Verlaufsform, dann sieht man sich mit einer Reihe methodischer Schwierigkeiten konfrontiert. Vorausgesetzt, man legt erstens bei der Auswahl der Texte, die mit literaturwissenschaftlichen Mitteln bearbeitet werden sollen, ein weites Verständnis von Literarizität zugrunde, man hält es zweitens für eine unproblematische Annahme, daß Texte Motive oder Ideen enthalten und man versteht drittens Ideen nicht als überzeitliche Gebilde, sondern als historische wandelbare Einheiten, so lassen sich immer noch wenigstens fünf notorische Probleme des literaturwissenschaftlichen Ideenhistorikers benennen: Das erste ist ein Problem, das mit der intertextuellen Kontextualisierung zu tun hat: Wie bilde ich ein nicht-kontingentes, relevantes Korpus von Texten? Das zweite Problem hängt eng mit dem ersten zusammen: Wie kann ich Texte, die unterschiedlichen Gattungs-, Kultur- und Denktraditionen zuzuordnen sind, im Hinblick auf ein einzelnes Bedeutungselement vergleichen, das in unterschiedlichen intra- und infratextuellen Kontexten vorkommt? Drittens: Wie erhalte ich Interpretationshypothesen, die über die bloße Auflistung der in Frage stehenden semantischen Einheiten in unterschiedlichen Texten hinausgehen? Das vierte Problem hat mit der extratextuellen Kontextualisierung zu tun: Wie beziehe ich Texte auf Realität und erhalte so Evidenzen für das Warum literaturhistorischer Entwicklung? Und fünftens schließlich: Wie begrenze ich die für die Interpretation relevanten inter- und extratextuellen Kontexte?

Im folgenden möchte ich für die Konzeption einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte argumentieren, die diesen fünf notorischen Problemen gerecht wird. Dazu skizziere ich erstens kurz und allgemein, wie eine solche Konzeption aussehen sollte (I), zeige zweitens, wie sie nicht

¹ Für Hinweise und Kritik danke ich Nele Schneidereit (Dresden), Lutz Danneberg (Berlin), Carlos Spoerhase (Berlin) und den Teilnehmern des Berliner Oberseminars für Wissenschaftsgeschichte und Methodologie.

aussehen sollte, indem ich sie gegenüber historischen Modellen einer philosophischen (II) und einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte (III) konturiere und leite drittens aus meinen Überlegungen einige methodische Anforderungen an eine zeitgemäße Konzeption literaturwissenschaftlicher Problemgeschichte ab (IV).

I

In seinem methodologischen Grundlagentext *Archäologie des Wissens* versucht Michel Foucault in einem »Archäologie und Ideengeschichte« überschriebenen Kapitel, seine diskurshistorische Methode in vier Punkten von einer Ideengeschichtsschreibung herkömmlicher Provenienz abzugrenzen: in der Perspektive auf Monumente statt auf Dokumente, in der Ablehnung einer Untersuchung historisch kontinuierlicher Verlaufsformen, in der Suche nach werkunabhängigen Regeln diskursiver Praktiken und in der Wahrnehmung historischer Aussagen in ihrer Äußerlichkeit unter Absehung von der Kategorie der Autorintention.² Es gibt einige gute Gründe dafür, daß diese von Foucault etablierten Maximen methodisch nicht empfehlenswert erscheinen.³ Wenn er seine Methode aber durch die Einnahme nicht empfehlenswerter Positionen gerade von einer Vorgehensweise abgrenzt, die er als Ideengeschichte bezeichnet, dann liegt es nahe, eine literaturwissenschaftliche Methode, die stattdessen Quellen als Dokumente untersucht, ihre Fragerichtung an historischen Kontinuitäten orientiert, Werke als pertinente Ausschnitte aus dem »Diskurs« für relevante Einheiten hält und nach Autorintentionen fragt, in Abgrenzung von der Diskursanalyse tentativ als literaturwissenschaftliche Ideengeschichte zu bezeichnen.

Nun ist allerdings zu fragen, ob Foucaults Vorgehensweise trotz der Abgrenzungsversuche von einem bestimmten Typ Ideengeschichte hinsichtlich der historiographischen Prämissen nicht doch auch eine dezidiert ideengeschichtliche ist, die für ihre immanent an wie auch immer zu verstehenden Ideen orientierte Konzeption kritisiert werden muß, weil sie nicht nach den für die Ideen in einer bestimmten Periode konstitutiven Problemlagen fragt. Karl Eibl fordert in diesem Sinne, die Ideengeschichte

² Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt/M. 1997 (8. Aufl.), S. 198ff.

³ Vgl. dazu eingehender Dirk Werle, *Copia librorum. Problemgeschichte imaginerter Bibliotheken 1580-1630*, Tübingen 2006, Kap. 1.2.II.

auf eine Problemgeschichte hin zu öffnen.⁴ Diese Öffnung impliziert die Einführung von Kategorien, die dem Anspruch nach die Funktion und insbesondere die Genese bestimmter Ideen in einer Zeit erklären können. Vor dem Hintergrund einer solchen Konzeption ist Literatur dadurch ausgezeichnet, daß sie im weitesten Sinne Lösungen für Probleme entwirft, und zwar sowohl für solche allgemein gesellschaftlicher als auch besonders für solche kultureller und philosophisch-wissenschaftlicher Art.

Eibls Konzeption der Problemgeschichte schreibt sich von Karl Poppers ›dialektischer‹ Theorie des Problemlösens her, die dieser zwar zunächst zur Beschreibung und Erklärung wissenschaftlicher Prozesse entwickelt, dann aber dem Anspruch nach auch verallgemeinert hat, so daß sie für das Verstehen ideengeschichtlicher Handlungen und Prozesse fruchtbar gemacht werden kann: Vor dem Hintergrund einer bestimmten Problemsituation finden Menschen ein Problem vor. Sie stellen Vermutungen zur Lösung des Problems an und gelangen zu einer vorläufigen Hypothese. Diese Hypothese wird kritisch geprüft und gegebenenfalls widerlegt. So gelangt man zu einer neuen Problemsituation. Und so weiter.⁵

In Anlehnung an Eibl plädiere ich für einen methodischen Zugriff auf Ideen in Texten, den ich ›literaturwissenschaftliche Problemgeschichte‹ nennen möchte. Dabei handelt es sich nur zum Schein um eine Tautologie, wie ein Historiker mit dem Argument einwenden könnte, Geschichtsschreibung sei immer schon problemorientiert: Bei der Untersuchung eines Korpus von vergleichbar erscheinenden Bedeutungselementen in Texten, vulgo Motiven oder Ideen, bildet man in einem ersten Schritt eine Hypothese über das mit der Thematisierung dieser Bedeutungselemente zu korrelierende ›realweltliche‹ Problem (›Realweltlich‹ setze ich in einfache Anführungszeichen, weil ich davon ausgehe, daß sich die Probleme an der Schwelle zur realen Welt, nämlich im Kopf des Autors, befinden. Meine Modellierung von ›Problem‹ geht nicht davon aus, daß sich objektiv fixierbare Eins-zu-eins-Korrelate der Probleme in der realen Welt identifizieren lassen). Die Interpretation des Korpus erfolgt dann unter der regulativen Annahme dieser Hypothese und versucht sie zu plausibilisieren. Es handelt sich um ein Verfahren, das im Hinblick auf Textkorpora analog der Annahme von Autorintentionen im Hinblick auf Einzeltexte funktioniert: Um die Menge der möglichen Interpretationen zu begrenzen, führt man einen Primärkontext ein. Hypothesen über den Primärkontext haben den

⁴ Vgl. Karl Eibl, Literaturgeschichte, Ideengeschichte, Gesellschaftsgeschichte – und »Das Warum der Entwicklung«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 21, 1996, Nr. 2, S. 1-26.

⁵ Vgl. zum Beispiel Karl R. Popper, Zur Theorie des objektiven Geistes [1968], in: Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf, Hamburg 1995 [1972], S. 158-197. Die Aus-

Charakter einer regulativen Idee und beanspruchen keine Letztgültigkeit.⁶ Die Kontextbegrenzung erfolgt im Wesentlichen über die Erweiterung der zweistelligen Relation Text – Idee zu der dreistelligen Relation Text – Idee – Problem. Der Primärkontext für in Texten aufgefundene Ideen sind die ›realweltlichen‹ Probleme, auf die sie reagieren. So stellt das vorgeschlagene Modell einen vermittelnden Bezug zwischen Text und Welt her: Zwar sind Ideen weder direkt im Text noch Probleme direkt in der Welt situiert, aber es handelt sich um aufeinander bezogene gedankliche Einheiten, von denen die eine als hinter dem Text liegend (Idee), die andere als auf die Welt referierend (Problem) gedacht ist.

Unter ›Problem‹ verstehe ich relativ umgangssprachlich eine schwierige Aufgabe oder Fragestellung mit rätselhaftem Charakter, die erstens unter einer bestimmten Perspektive und im Rahmen eines bestimmten begrifflichen Rahmens als grundsätzlich lösbar gedacht wird, deren Lösung aber zweitens Gegenstand von Dissens sein kann und durch argumentativen Austausch bearbeitbar ist.⁷ Wenn ein Problem als unlösbar bezeichnet wird, dann handelt es sich in der Regel um eine rhetorisch-hyperbolische Beschreibung, die anzeigen soll, daß das in Frage stehende Problem sehr schwer lösbar ist. Statt solcher apodiktischer Aussagen sollte man zwischen unterschiedliche Graden des Umgangs mit Problemen differenzieren: Manche Probleme kann man lösen, manche immerhin bewältigen, manche

schließlich, mit der Popper in einem linearen Modell Problemlösungsprozesse als Antrieb der Forschung und anderer Formen des Handelns beschrieben hat, ist verschiedentlich kritisiert und durch differenziertere Beschreibungen ergänzt worden, die zeigen, wie erstens die Entwicklung von Problemen durch kognitive und soziale Faktoren beeinflusst wird, daß zweitens nicht alle wissenschaftliche Tätigkeit durch Probleme motiviert ist und daß drittens nicht alle wissenschaftlichen Entdeckungen Probleme lösen. Vgl. Carl Martin Allwood, Jan Bärmark, *The role of research problems in the process of research*, in: *Social Epistemology* 13, 1999, S. 59-83; Struan Jacobs, *Limits to problem solving in science*, in: *International Studies in the Philosophy of Science* 15, 2001, S. 231-242.

⁶ Zu einer ähnlichen Modellierung der Autorintention als regulativem Primärkontext für die Interpretation von Einzeltexten vgl. Alexander Nehamas, *The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal*, in: *Critical Inquiry* 8, 1981, S. 133-149; ders., *Writer, Text, Work, Author*, in: Anthony J. Cascardi (Hrsg.), *Literature and the Question of Philosophy*, Baltimore, London 1987, S. 265-291; Lutz Danneberg, *Zum Autorkonstrukt und zu einem methodologischen Konzept der Autorintention*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), S. 77-105.

⁷ Einige begriffsgeschichtliche Hinweise zur Herkunft des Problembegriffs aus Kontexten der geometrischen, logisch-dialektischen und physikalischen Tradition finden sich bei Helmut Holzhey, *Die Vernunft des Problems. Eine begriffsgeschichtliche Annäherung an das Problem der Vernunft*, in: Albert Heinekamp u.a. (Hrsg.), *Mathesis rationis. Festschrift für Heinrich Schepers*, Münster 1990, S. 27-45.

nur kompensieren.⁸ Die Identifizierung von Problemen durch historische Akteure ist durch ihr Interessenprofil bedingt, die Formulierung und Lösung der Probleme dadurch, welchem Denkstil sie unterliegen.⁹ Probleme können eine emotionale Dimension haben. Mit ›Problemen‹ sind im Kontext des vorgeschlagenen Ansatzes nicht nur Forschungsprobleme im engeren Sinne gemeint, sondern auch ›lebensweltliche‹ Probleme.¹⁰ Bei der Suche nach Problemen als Kontexten für Ideen in Texten schlage ich jedoch vor, rationalisierbare und intersubjektiv vermittelbare Probleme solchen vorzuziehen, die rein subjektiv und/oder psychologisch verfaßt sind.

II

Im zweiten und dritten Teil meiner Ausführungen möchte ich einige Hinweise darauf geben, wie eine literaturwissenschaftliche Problemgeschichte nicht aussehen sollte, indem ich einige Explorationen in die Wissenschaftsgeschichte unternehme und zwei wirkungsmächtige, aber ziemlich aus der Mode geratene historische Ansätze einer Problemgeschichte diskutiere und im Hinblick auf mein eigenes Verfahren perspektiviere: die philosophische Problemgeschichte Nicolai Hartmanns und die literaturwissenschaftliche Problemgeschichte Rudolf Ungers.¹¹

Der Philosoph Nicolai Hartmann veröffentlicht 1909 in den *Kant-Studien* einen Aufsatz »Zur Methode der Philosophiegeschichte«.¹² In diesem Aufsatz plädiert er dafür, die Geschichte der Philosophie als Geschichte von Problemen aufzufassen. 1924 wird das von Hartmann entwickelte Verfahren von einem seiner Marburger Schüler, dem jungen Hans-Georg

⁸ Diesen Differenzierungsvorschlag verdanke ich Philipp Scholz (Berlin).

⁹ Vgl. Dirk Werle, *Jenseits von Konsens und Dissens? Das Interessante als kulturwissenschaftliche Beschreibungskategorie*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 30, 2005, Nr. 2, S. 117-135; ders., *Stil, Denkstil, Wissenschaftsstil. Vorschläge zur Bestimmung und Verwendung eines Begriffs in der Wissenschaftsgeschichte der Geistes- und Kulturwissenschaften*, in: Lutz Danneberg u.a. (Hrsg.), *Stil, Schule, Disziplin. Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion (I)*, Frankfurt/M. u.a. 2005 (Berliner Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte, 8), S. 3-30.

¹⁰ Philosophische Probleme situiert Jürgen Mittelstraß zwischen Wissenschaft und Lebenswelt: Jürgen Mittelstraß, *Philosophische Probleme zwischen Wissenschaft und Lebenswelt*, in: Joachim Schulte, Uwe Justus Wenzel (Hrsg.), *Was ist ein ›philosophisches‹ Problem?*, Frankfurt/M. 2001, S. 134-144.

¹¹ Historisches Material zum Begriff der Problemgeschichte liefern Lutz Geldsetzer, Wolfgang Hübener und Simone Haubold, *Problemgeschichte*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel 1989, S. 1410-1417.

¹² Nicolai Hartmann, *Zur Methode der Philosophiegeschichte [1909]*, in: *Kleinere Schriften*, Bd. 3, Berlin 1958, S. 1-22.

Gadamer, in einem Beitrag mit dem Titel »Zur Systemidee in der Philosophie« kritisiert.¹³ Hartmann hält aber an dem von ihm vorgeschlagenen Entwurf fest: In einer Akademieabhandlung aus dem Jahr 1936 führt er seine Gedanken zum Thema unter der Überschrift »Der philosophische Gedanke und seine Geschichte« weiter aus.¹⁴ Und Gadamer erneuert seine Kritik 1960 in seinem Hauptwerk *Wahrheit und Methode* und noch 1970 in einem Ergänzungsbeitrag mit dem Titel »Begriffsgeschichte als Philosophie«.¹⁵

Worum geht es in der Kontroverse? Hartmanns Überlegungen sind vor dem Hintergrund des Historismus des 19. Jahrhunderts und des mit diesem aufgeworfenen Problems eines Relativismus im Hinblick auf philosophische Wahrheitsansprüche zu sehen.¹⁶ Gegen eine aus historistischen Theoriezusammenhängen hervorgegangene Personen- und Faktengeschichte (im früheren Beitrag) beziehungsweise eine Systemgeschichte der Philosophie im Sinne einer bloßen Doxographie (im späteren Beitrag) setzt Hartmann die Forderung einer Rekonstruktion der Philosophiegeschichte als kontinuierlicher Arbeit an gleichbleibenden, in der Vernunft gegründeten, transzendenten Problemen. Die unterschiedlichen philosophischen Systeme seien Versuche der Lösung der philosophischen Probleme.¹⁷ Philosophiehistorisches Verstehen sei ein »Wiedererkennen der Problemgehalte«,¹⁸ die sich oft unter anderen Fragestellungen der Denker und im scheinbar

¹³ Hans-Georg Gadamer, Zur Systemidee in der Philosophie, in: Festschrift für Paul Natorp zum siebzigsten Geburtstage von Schülern und Freunden gewidmet, Berlin, Leipzig 1924, S. 55-75. Gadamer studiert 1919 bis 1922 in Marburg, unter anderem bei Hartmann. Vielleicht ist die persönliche Verbundenheit ein Grund dafür, daß Gadamer Hartmann im Rahmen seiner Kritik nur verdeckt zitiert.

¹⁴ Nicolai Hartmann, Der philosophische Gedanke und seine Geschichte [1936], in: Kleinere Schriften, Bd. 2, Berlin 1957, S. 1-48.

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960], Tübingen 1990 (Gesammelte Werke, Bd. 1), S. 375-384; ders., Begriffsgeschichte als Philosophie [1970], in: Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register, Tübingen 1986 (Gesammelte Werke, Bd. 2), S. 77-91.

¹⁶ Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch das zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielfach artikulierte Problem einer »Aufsplitterung« der Geisteswissenschaften und ihre Konkurrenzsituation gegenüber den zunehmend an Bedeutung gewinnenden Naturwissenschaften. Zur Historismusproblematik vgl. Arie Nabrings, Historismus als Paralyse der Geschichte, in: Archiv für Kulturgeschichte 65, 1983, S. 157-212; Gunter Scholtz, Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften, Frankfurt/M. 1991, 130-200; Michael Schlott, Mythen, Mutationen und Lexeme – »Historismus« als Kategorie der Geschichts- und Literaturwissenschaft, in: Scientia Poetica 3, 1999, S. 158-204.

¹⁷ Hartmann, Methode (Anm. 12), 16.

¹⁸ Hartmann, Gedanke (Anm. 14), 5.

Peripheren verborgen hielten. Es gehe um die Rekonstruktion der Problemgeschichte als Geschichte der Erkenntnis gegenüber der bisherigen Historiographie der Denker und Systeme, die vornehmlich eine Geschichte der Irrtümer biete.¹⁹ Die Persönlichkeit des philosophischen Denkers interessiert Hartmann in erster Linie als »Schneidepunkt historischer Problemlinien«. ²⁰ In dem späteren Beitrag geht Hartmann so weit, seine methodologische Unterscheidung auf seinen Gegenstand selbst anzuwenden, indem er ›Problemdenker‹ – er nennt Descartes, Leibniz und Kant – von ›Systemdenkern‹ – er nennt Bruno, Spinoza, Wolf, Fichte, Schelling und Hegel – unterscheidet und gegenüber letzteren aufwertet.²¹

Für das Programm einer Problemgeschichte der Philosophie formuliert Hartmann fünf voraussetzende Annahmen, die er im Rahmen seiner Überlegungen argumentativ zu erhärten versucht: Erstens gebe es »bleibende Errungenschaften der Erkenntnis«, zweitens sei von einem »Zusammenhang dieser Errungenschaften« auszugehen, drittens sei für den Epigonen die Möglichkeit gegeben, »im geschichtlichen Gedankengut Erkenntnis und Irrtum zu unterscheiden«, viertens sei ein philosophisches Wahrheitskriterium vorhanden, fünftens sei ein methodisches Mittel greifbar, der Relativität des eigenen historischen Verstehens zu entgehen.²²

Gadamer führt gegen Hartmanns Position ins Feld, sie gehe unhistorisch von überzeitlichen, identischen und evidenten Problemen aus, die sich gleichbleibend durch die Philosophiegeschichte zögen, welche als Fortschrittsgeschichte gedacht werde. Und in der Tat beschreibt Hartmann die Geschichte der Probleme teleologisch als Betrachtung von »Vernunftseinheiten in ihrer zeitlichen Selbstentfaltung«. ²³ Allerdings führt er in seinem späteren Beitrag differenzierend aus, nur die eigentlichen Problemgehalte seien überzeitlich und Gegenstand kontinuierlich fortschreitender Lösungsansätze, nicht aber die besonderen Problemstellungen und -fas-

¹⁹ Gegen Hartmanns Abwertung des Systemdenkens wendet sich Werner Flach mit der Überlegung, Problemdenken und Systemdenken gehörten in der Philosophie immer zusammen. Bei Flachs Beitrag handelt es sich allerdings um einen ziemlich idiosynkratischen, um ein Verstehen Hartmanns und um eine Anbindung an die Forschungsdiskussion wenig bekümmerten Zugriff: Werner Flach, Die Geschichtlichkeit der Philosophie und der Problemcharakter des philosophischen Gegenstandes, in: Kant-Studien 54, 1963, S. 17-28, vor allem S. 26-28.

²⁰ Hartmann, Methode (Anm. 12), S. 5. Die Formulierung erinnert nicht zufällig an Foucaults Vorstellung des Autors als eines Schnittpunktes von Diskursen: Hartmanns Problemgeschichte und Foucaults Diskursgeschichte ähneln sich in dem Punkt, daß sie eine Abwertung des Subjekts und der Geschichte von Personen betreiben.

²¹ Hartmann, Gedanke (Anm. 14), S. 3.

²² Ebd., S. 18.

²³ Hartmann, Methode (Anm. 12), S. 9.

sungen sowie die jeweilige historische Problemlage.²⁴ Gadamer wendet dagegen ein, philosophische Probleme seien in Wirklichkeit unlösbar. Insbesondere kritisiert er Hartmanns Annahme eines historischen Beobachters, der unbetroffen von den historischen Veränderungen seine unabhängigen Beobachtungen über den geschichtlichen Fortschritt der Arbeit an den Problemen mache. Dagegen läßt sich nun jedoch seinerseits ein Einwand machen. Er geht einem Einwand Gadammers selbst analog, wenn dieser an anderer Stelle schreibt, die Kritik an der philosophischen Position des Relativismus sei zwar wohlfeil – der Relativist vertritt seine Einsicht, daß alles relativ ist, mit einem nicht-relativistischen Wahrheitsanspruch –, aber schal, weil sie die wirklich in Frage stehende Problematik nicht treffe.²⁵ Ähnliches läßt sich nun von der Kritik am externen Standpunkt des historischen Beobachters sagen: Man kann immer kritisieren, daß sich der Beobachter außerhalb der Geschichte stelle und somit für sich einen privilegierten Standpunkt beanspruche, allerdings fragt es sich, inwieweit ein historischer Beobachter, der seine eigene Historizität ständig radikal mitreflektiert, in der Realität überhaupt vorstellbar ist, und welchen weiterführenden methodischen Nutzen eine solche Konzeption brächte.

Gadamer setzt gegen Hartmanns Problemgeschichte den Entwurf einer in der motivierenden Daseinserfahrung und der sprachlichen Vorausgelegtheit der Welt wurzelnden Dialektik von Frage und Antwort, nach der sich philosophiehistorische Prozesse vollziehen sollen. Dieses Modell bietet jedoch eine Reihe von Schwierigkeiten, die seine Applikation auf die Praxis ideenhistorischer Rekonstruktion fragwürdig werden lassen. Erstens betreibt Gadamer wie sein Lehrer Martin Heidegger eine eigentümliche Ontologisierung des Fragebegriffs.²⁶ Zweitens arbeitet Gadammers Modell mit einem präsentistischen Ideal der möglichen Aktualisierung ideenhistorischer Zusammenhänge. Er sieht keinen Unterschied zwischen der »Frage, auf die der Text eine Antwort sein sollte« und der »Frage, auf die er wirklich eine Antwort ist«. ²⁷ Wenn Gadamer im Rahmen der Dialektik von Frage und Antwort »das Verhältnis des Verstehens als ein Wechselverhältnis von der Art eines Gespräches« beschreibt,²⁸ dann ist hier das alte Modell des Geistergesprächs aufgerufen, mit dem schon die Renaissance-

²⁴ Hartmann, *Gedanke* (Anm. 14), S. 4.

²⁵ Gadamer, *Wahrheit* (Anm. 15), S. 350.

²⁶ Zu Heideggers und Gadammers ›hermeneutischer‹ Kritik an der Problemgeschichte vgl. – mit Tendenzen zu panegyrischem Pathos – István M. Fehér, *Die Hermeneutik der Faktizität als Destruktion der Philosophiegeschichte als Problemgeschichte. Zu Heideggers und Gadammers Kritik des Problembegriffes*, in: *Heidegger Studies* 13, 1997, S. 47-68.

²⁷ Gadamer, *Wahrheit* (Anm. 15), S. 378.

²⁸ Ebd., S. 383.

humanisten glaubten, über das Mittelalter hinweg direkten Zugang zu den Autoren der Antike zu erlangen.²⁹ Drittens beruft Gadamer sich für seine Konzeption einer Dialektik von Frage und Antwort auf ein Modell von Robin George Collingwood und argumentiert mit diesem gegen die Konzeption einer Problemgeschichte der Philosophie. Das ist insofern fragwürdig, als Collingwoods Modell der Sache nach ebenfalls als problemgeschichtliches Modell aufgefaßt werden kann. Gegen die traditionelle Aussagenlogik entwirft Collingwood eine Logik von Frage und Antwort, nach der eine Aussage nur als wahr oder falsch klassifiziert werden kann, wenn man sie als Antwort auf eine Frage rekonstruiert.³⁰ Collingwood macht keine scharfe Trennung zwischen ›Frage‹ und ›Problem‹, außer daß ›Frage‹ an historisch gegebene Situationen gebunden wird. So kann man aber auch ›Problem‹ bestimmen. In der Tat vergleicht etwa Popper sein Modell des Problemlösens, wenn er es auf die Beschreibung historischer Zusammenhänge appliziert, mit dem Collingwoods.³¹ Und auch Hartmann beschreibt die Geschichte der Problementwicklung in der Philosophie gelegentlich als Abfolge von Fragen und Antworten³² – wenngleich seine eigene Argumentation in den einschlägigen Beiträgen eine eher monologische Angelegenheit ist.

Wichtig ist zu betonen, daß Gadamer Hartmann nicht im Sinne einer Revision, sondern im Sinne eines Weiterdenkens kritisiert. Er möchte keineswegs zu der von Hartmann abgelehnten historistischen Sichtweise zurückkehren, sondern sich weiter als Hartmann von ihr entfernen. Nach Gadamers Dafürhalten ist Hartmann in seiner Kritik des Historismus nicht radikal genug. In der Tat bezeichnet er die Hartmannsche Problemgeschichte als »Bastard des Historismus«,³³ der wie dieser abzulehnen sei. Gadamers Kritik des Hartmannschen Problembegriffs geht in dieselbe Richtung wie Hartmanns Kritik des ›historistischen‹ Systembegriffs: Es gehe nicht um wahre Erkenntnis, sondern um bloße »Alternativen des Meinens«. Im Rahmen dieser Argumentationsstrategie ist es bezeichnend,

²⁹ Zur Debatte um die Zulässigkeit anachronistischer und präsentistischer Interpretationen vgl. Carlos Spoerhase, Zwischen den Zeiten: Anachronismus und Präsentismus in der Methodologie der historischen Wissenschaften, in: *Scientia Poetica* 8, 2004, S. 169-240.

³⁰ Robin George Collingwood, *Denken. Eine Autobiographie* [1939], eingel. v. Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1955, vor allem S. 30-43.

³¹ Popper (Anm. 5), S. 193-197.

³² Hartmann, *Methode* (Anm. 12), S. 12. Ähnlich Hans Blumenberg, der die Bedeutung des im Rahmen seiner philosophiehistorischen Methode zentralen Begriffs der Umbesetzung so erklärt, »daß differente Aussagen als Antworten auf identische Fragen verstanden werden können« (Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* [1966], ern. Ausg., Frankfurt/M. 1988, S. 541).

³³ Gadamer, *Wahrheit* (Anm. 15), S. 382.

daß Gadamer denselben Pappkameraden zur Profilierung seiner eigenen Position aufbaut wie Hartmann. Es handelt sich um Wilhelm Windelband mit seinem überaus erfolgreichen, 1892 zuerst erschienenen *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, in deren Vorwort der Autor programmatisch verspricht, eine Geschichte philosophischer Probleme bieten zu wollen.³⁴

Hartmann hält Windelband vor, er löse sein Versprechen in der Praxis nicht ein und komme faktisch nicht über eine Systemgeschichte historistischer Prägung hinaus, indem er die Beschreibung der Problemgruppen »nach begrenzten Längsschnitten« vornehme, wobei aber »die Querverbindung der Problemgruppen« verloren gehe oder unübersichtlich werde.³⁵ Gadamer dagegen wirft die Problemgeschichte Windelbands und Hartmanns in denselben Topf und überschreibt sie mit dem Label ›Neukantianismus‹³⁶ – eine Zuschreibung, die in der Folge oft ungeprüft übernommen worden ist, obwohl sich Hartmann schon früh vom Neukantianismus als philosophischer Strömung abwendet. Es läßt sich zwar nicht bestreiten, daß das Problemkonzept im Rahmen des Neukantianismus in vielfältiger und oft zentraler Weise thematisiert wird;³⁷ aber erstens ist der mit diesem Konzept angesprochene Problemzusammenhang von der geisteshistorischen Strömung ablösbar, und zweitens werden sowohl ›Neukantianismus‹ als auch ›Problemgeschichte‹ von Gadamer und vielen weiteren Autoren als Kampfbegriffe verwendet, deren positiver Gehalt eine geringere Rolle spielt als ihre Funktion als Abgrenzungskonzepte, gegenüber denen die jeweils eigene Position als überlegen dargestellt werden kann.³⁸

³⁴ Wilhelm Windelband, *Geschichte der Philosophie*, Freiburg 1892, Vorwort.

³⁵ Hartmann, *Gedanke* (Anm. 14), S. 7f. Die Metaphorik von ideenhistorischen Quer- und Längsschnitten wird später von Blumenberg übernommen (Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [1960], Frankfurt/M. 1998, vor allem Kap. 3).

³⁶ In *Wahrheit und Methode* schreibt Gadamer vom »Begriff der *Problemgeschichte*, den der Neukantianismus entwickelt hat« (Gadamer, *Wahrheit*, Anm. 15, S. 381).

³⁷ Vgl. Michael Hänel, *Problemgeschichte als Forschung: Die Erbschaft des Neukantianismus*, in: Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), *Das Problem der Problemgeschichte 1880-1932*, Göttingen 2001 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 12), S. 85-127.

³⁸ Manfred Brelage stellt – mit deutlichen Sympathien für Hartmanns Position – dessen Modell der Problemgeschichte und Gadamers Kritik einander gegenüber und verortet sie in zwei grundsätzlich verschiedenen Philosophiekonzeptionen: Philosophie als Wissenschaft bei Hartmann gegenüber Philosophie als Ausdruck einer Weltanschauung bei Gadamer (Manfred Brelage, *Die Geschichtlichkeit der Philosophie und die Philosophiegeschichte* [1962], in: *Studien zur Transzendentalphilosophie*, Berlin 1965, S. 1-30).

III

Aber Hartmann wird nicht nur von Gadamer kritisiert. Im Jahr 1940 erscheint in der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* ein verschriftlichter Vortrag des Philosophen Erich Rothacker, eines der beiden Herausgeber der Zeitschrift, unter dem Titel »Philosophiegeschichte und Geistesgeschichte«. ³⁹ Mit seiner Konzeption von »Problemgeschichte« geht es Hartmann offenkundig mehr um die philosophischen Probleme und ihre Lösung, weniger um den Aspekt der Geschichte. Er sieht die Problemgeschichte aktualisierend als Arbeit an der Lösung der konstanten Probleme: »Geschichte will kein indifferentes Etwas, keine Summe unendlicher Möglichkeiten sein; sie will Aufgaben verfolgen, Probleme lösen.« ⁴⁰ Hier setzt Rothackers Kritik an: Wo Gadamer Hartmann vorwirft, in seiner Theorie seien die Probleme unhistorisch gedacht, weil sie die historische Verwicklung des Problemhistorikers nicht mitreflektierten, da führt Rothacker ins Feld, daß die Probleme nicht im Hinblick auf ihre geistes- und kulturhistorischen Bedingungen und Verflechtungen kontextualisiert werden. »Problemfülle und Problemtragweite«, »Problemspannung« und »Problemsinn« werden nach Rothacker erst aus den »Lebensbezügen« sichtbar. ⁴¹

So zutreffend Rothackers Kritik aus ideenhistorischer Perspektive erscheint, so deutlich wird an ihr auch die Problematik des Anliegens, Philosophiegeschichte geisteshistorisch zu kontextualisieren: Die Frage ist nämlich, auf welche Weise man das macht, welche Primärkontexte man heranzieht. Rothacker selbst argumentiert beispielsweise ebenfalls in der *Deutschen Vierteljahrsschrift* zwei Jahre vorher für eine Geschichte der deutschen Philosophie, eine Idee, die vor dem Hintergrund von Rothackers politischer Haltung als parteizugehöriger Nationalsozialist argwöhnisch stimmt. ⁴² In diesem Zusammenhang erscheint dann auch Rothackers Ver-

³⁹ Erich Rothacker, Philosophiegeschichte und Geistesgeschichte. Ein Vortrag, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 18, 1940, S. 1-25.

⁴⁰ Hartmann, *Methode* (Anm. 12), S. 15. Aus anderer Perspektive: »Für eine solche [Philosophiegeschichte, D. W.] ist es nicht das Wichtigste und Letzte, zu »verstehen«, was die Denker gedacht, gemeint, gelehrt, gewollt haben, sondern »wiederzuerkennen«, was sie erkannt haben« (Hartmann, *Gedanke*, Anm. 14, S. 11). Als aktualisierte Fassung von Hartmanns Konzeption der Problemgeschichte kann man Konzeptionen der rationalen Rekonstruktion im Rahmen ideenhistorischer Untersuchungen verstehen. Vgl. dazu Axel Bühler, *Nutzen und methodische Eigenheiten rationaler Rekonstruktionen im Rahmen ideengeschichtlicher Untersuchungen*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 11, 2002, Nr. 1, S. 117-126.

⁴¹ Rothacker, *Philosophiegeschichte* (Anm. 39), S. 24.

⁴² Erich Rothacker, *Das Problem einer Geschichte der deutschen Philosophie*. Ein Vortrag, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 16, 1938,

gleich der Eingliederung der großen Persönlichkeiten in den Zusammenhang der Geistesgeschichte mit derjenigen der »Besetzung einzelner Höhen, Furten, Ortschaften in den Prozeß einer militärischen Offensive«⁴³ verdächtig. Und im selben Kontext liest sich der eigentlich harmlose Vergleich der geistesgeschichtlichen Lebensbezüge mit den Motoren des Getriebes der Probleme am Schluß des Beitrags⁴⁴ wie ein Element einer Rhetorik der Mobilmachung. Aber selbst wenn man diese Aspekte ausblendet, dann scheint doch Rothackers Orientierung an nicht weiter explizierten »Lebensbezügen« auf eine fragwürdige Entinstitutionalisierung ideenhistorischer Zusammenhänge abzielen.

Rothacker ist als Herausgeber der Zeitschrift, in der sein Beitrag erscheint, Protagonist einer geisteswissenschaftlichen Strömung, die weniger in der Philosophie, dafür aber umso mehr in der Literaturwissenschaft für Furore gesorgt hat: der sogenannten Geistesgeschichte. Als einer von deren literaturwissenschaftlichen Programmatikern und Vordenkern gilt der Göttinger Germanist Rudolf Unger.⁴⁵ Wenn Rothacker die Problemgeschichte Hartmannscher Prägung kritisiert und ihr die Konzeption der Geistesgeschichte entgegensetzt, dann nimmt sich das kurios aus, wenn

S. 161-183. Zum Hintergrund vgl. die unterschiedlich wertenden Beiträge Thomas Weber, Arbeit am Imaginären des Deutschen. Erich Rothackers Ideen für eine NS-Kulturpolitik, in: Wolfgang Fritz Haug (Hrsg.), Deutsche Philosophen 1933, Hamburg 1989 (Ideologische Mächte im deutschen Faschismus, 3), S. 125-158; Holger Dainat, »wir müssen ja trotzdem weiter arbeiten«. Die *Deutsche Vierteljahrsschrift* vor und nach 1945, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68, 1994, S. 562-582; Volker Böhnigk, Kulturanthropologie als Rassenlehre. Nationalsozialistische Kulturphilosophie aus der Sicht des Philosophen Erich Rothacker, Würzburg 2002. Ein weniger anrühiges Projekt ist die von Rothacker geplante Geistesgeschichte der Rede vom Buch der Natur, die aber weitgehend in der Quellenerschließung steckengeblieben ist. Vgl. Erich Rothacker, Das »Buch der Natur«. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte, aus dem Nachlaß hrsg. u. bearb. v. Wilhelm Perpeet, Bonn 1979.

⁴³ Rothacker, Philosophiegeschichte (Anm. 39), S. 5.

⁴⁴ Ebd., S. 25.

⁴⁵ Zusammenfassend Rudolf Unger, Literaturgeschichte und Geistesgeschichte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4, 1926, S. 177-192. Zu Unger vgl. Walter Boehlich, Rudolf Unger. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 70, 1948/49, S. 418-447; Holger Dainat, Unger, Rudolf, in: Walther Killy (Hrsg.), Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 11, Gütersloh, München 1991, S. 489; Barbara Besslich, Unger, Rudolf, in: Christoph König (Hrsg.), Internationales Germanistenlexikon 1800-1950, Bd. 3, Berlin, New York 2003, S. 1922-1924. Zum fachgeschichtlichen Hintergrund auch Ulrich Hunger, Germanistik zwischen Geistesgeschichte und »völkischer Wissenschaft«: Das Seminar für deutsche Philologie im Dritten Reich, in: Heinrich Becker u.a. (Hrsg.), Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus. Das verdrängte Kapitel ihrer 250jährigen Geschichte, München u.a. 1987, S. 272-297.

man bedenkt, daß Unger in seinen Aufsätzen zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte das die Geistesgeschichte theoretisch begründende Verfahren ebenfalls als Problemgeschichte bezeichnet. Wie ist das zu erklären?

Zeitlich sind Ungers Beiträge ziemlich analog zu denen von Hartmann zu verorten. Besonders einschlägig ist wie bei diesem ein früher Text aus dem Jahr 1908 mit dem Titel »Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft« sowie ein späterer Beitrag »Literaturgeschichte als Problemgeschichte«, erschienen 1924.⁴⁶ Ungers Problemgeschichte bietet aber eine veränderte Perspektive. Bei Hartmanns philosophischer Problemgeschichte geht es ausschließlich um philosophische Probleme; es handelt sich mithin um die Konzeption einer immanenten Philosophiegeschichte. Ungers literaturwissenschaftliche Problemgeschichte nimmt die Beziehung von Problemen und literarischen Texten in den Blick, sie stellt mit anderen Worten eine bestimmte Form der Kontextualisierung in den Vordergrund. Somit trifft Rothackers Kritik zwar Hartmann, aber sie ist problemlos mit Ungers Konzeption vereinbar. Die Problemgeschichte bei Hartmann nimmt Probleme abgelöst von ihren geistesgeschichtlichen Kontexten in den Blick, Rothackers Gegenentwurf will dagegen Probleme mit ihren Kontexten korrelieren, Ungers Konzeption der Problemgeschichte schließlich perspektiviert Probleme als Kontexte für Ideen in Texten mit dem Ziel, »dem uferlosen Ozean der geschichtlichen Tatsächlichkeit einen Sinn abzurufen.«⁴⁷

Hintergrund ist in dem früheren Text die wissenschaftsstrategische Auseinandersetzung mit einer Wilhelm Scherer zugeschriebenen philologisch-positivistischen Methode, die nach Unger nicht geeignet ist, die geistige und ästhetische Entwicklung zu verstehen: »Allen tieferen und schwierigeren Problemen der Literaturwissenschaft gegenüber hat die philologische Methode im Grunde versagt.«⁴⁸ Bei diesen Problemen handelt es sich nach Unger vor allem um das Verständnis der Genese, der Entwicklung und des Zusammenhangs geisteshistorischer Prozesse. Unger behauptet eine starke Opposition zwischen positivistischer und geistesgeschichtlicher Literaturwissenschaft und möchte die Problemgeschichte

⁴⁶ Rudolf Unger, *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft* [1908], in: *Gesammelte Studien*, Bd. 1, Darmstadt 1966 [1929], S. 1-32; ders., *Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey* [1924], in: *Gesammelte Studien*, Bd. 1, Darmstadt 1966 [1929], S. 137-170.

⁴⁷ Unger, *Probleme* (Anm. 46), S. 30. Auch Hartmann spricht von der »uferlosen Mannigfaltigkeit« der Systeme, Lehrmeinungen, Deutungen und Auffassungen (Hartmann, *Gedanke*, Anm. 14, S. 1) und von der Gefahr eines »uferlosen Relativismus« (Hartmann, *Gedanke*, Anm. 14, S. 18, 31 und 34).

⁴⁸ Unger, *Probleme* (Anm. 46), S. 5.

als Prinzipienlehre für eine Literaturhistoriographie der geistesgeschichtlichen Richtung etablieren. Dabei läßt sich bei Ungers Charakterisierung des ›Positivismus‹ eine mechanische, bei jener der Geistesgeschichte dagegen eine organische Hintergrundmetaphorik feststellen.⁴⁹ In dem späteren Text weicht die Polemik gegen Scherer und den ›Philologismus‹ einer positiveren Würdigung⁵⁰ – hier wendet sich Unger am Schluß vielmehr gegen eine ganz andere, dazu fast konträre »Gegenströmung«: Er kritisiert den Drang »zur willkürlichen Stilisierung und subjektivistischen Verflüchtigung des Geschichtlichen und seines geistigen Gehaltes in vermeintlich künstlerischer Gestaltung und ›Schau‹, die »mehr oder minder bewußte und absichtsvolle freie Umbildung und Umdichtung der Geschichte«.⁵¹ Opponenten scheinen hier die Literarhistoriker des Georgekreises, insbesondere Friedrich Gundolf zu sein.

Wie Hartmann geht Unger von überzeitlichen, unveränderlichen Problemen aus, mit denen der Dichter als psychologisches Individuum konfrontiert werde. Dabei betont er in seiner frühen Schrift vor allem die subjektiv-psychologische,⁵² in der späteren Schrift dagegen vor allem die objektiv-transzendente Seite der Probleme. Allerdings schweben ihm nicht nur genuin philosophische Probleme vor wie Hartmann – zum Beispiel das Freiheit-Determinismus-Problem oder das Problem der Unterscheidung von Wissen und Meinung –, sondern vor allem ›lebensweltliche‹ Probleme, die von Dichtung als »Lebensdeutung« thematisiert werden⁵³ – zum Beispiel das Todesproblem, das Liebesproblem oder das Religionsproblem.⁵⁴

Ein solches überzeitliches Problemkonzept perpetuiert noch ein so reflektierter Literaturwissenschaftler wie Eibl, wenn er 1995 in seinem Buch *Die Entstehung der Poesie* behauptet, die Poesie differenziere sich in der Moderne, namentlich im Sturm und Drang »als selbständiges Organon der Reflexion ungelöster Probleme« aus.⁵⁵ Diese notorisch ungelösten Probleme seien Liebe, Tod und Gesellschaft »als Grenzbereiche, in denen der Unbedingtheitswille an der Kontingenz scheitert«, also als Folgeprobleme des

⁴⁹ Vgl. vor allem Unger, Probleme (Anm. 46), S. 8 und *passim*. Zur ideenhistorischen Opposition von organischer und mechanischer Hintergrundmetaphorik vgl. Blumenberg, Paradigmen (Anm. 35), S. 91-110.

⁵⁰ Vor allem Unger, Problemgeschichte (Anm. 46), S. 144.

⁵¹ Ebd., S. 167.

⁵² Abgesehen von seinen Einlassungen zu geschichtsphilosophischen Grundproblemen am Ende des Aufsatzes, die auf nicht weniger als eine »kulturphilosophische Grundlegung der geschichtlichen Wissenschaften« abzielen (Unger, Probleme, Anm. 46, S. 27).

⁵³ Unger: Problemgeschichte (Anm. 46), S. 144 und *passim*.

⁵⁴ Am Ende des späteren Aufsatzes bietet Unger einen Katalog der ›Menschheitsprobleme‹, die in Dichtung thematisiert werden (Unger, Problemgeschichte, Anm. 46, S. 155-167).

⁵⁵ Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt/M., Leipzig 1995, S. 126.

modernen Individualitätskonzepts. Eibl kritisiert an Ungers Problemkonzept, daß die von Unger aufgelisteten Probleme nicht »immer zur Domäne der Poesie« gehörten.⁵⁶ Er unterscheidet mithin poesiespezifische von poesieunspezifischen Problemen und zielt mit seiner eigenen Theorie auf eine Problemgeschichte der Literatur ab, die auf literaturspezifische Probleme rekurriert, in der mithin der Literatur als Problemlösungsinstanz in einem bestimmten Zusammenhang Exklusivität zukommt. Die Einlösung gelingt jedoch in dieser Hinsicht nicht: Wenn Eibl behauptet, die der Poesie zugrundeliegenden allgemeinen Bezugsprobleme seien die ungelösten Probleme, die aus dem modernen Individualitätskonzept resultierten, sowie die ›Nichtwelt‹, die durch Poesie thematisiert und codiert werde, und wenn er dagegen an anderen Stellen schreibt, diese Probleme würden auch von Kunst, Philosophie, Forschung und Religion thematisiert, dann scheint es sich hier doch um poesieunspezifische Bezugsprobleme zu handeln.⁵⁷ In der Grundidee bringt Eibl gegenüber Ungers Konzeption also nichts wesentlich Neues⁵⁸ – abgesehen von der Idee der Simultanthematisierung von Welt und Nichtwelt durch Poesie und der dadurch erfolgenden spezifischen Codierung der Nichtwelt.

Sowohl Unger als auch Hartmann beziehen sich mit ihrem Problemkonzept auf Wilhelm Dilthey, namentlich auf dessen Konzeption verschiedener Typen der Weltanschauung, die der Mensch als Reaktion auf die

⁵⁶ Eibl, Entstehung (Anm. 55), S. 32.

⁵⁷ Dieser Kritik versucht Eibl zu entgehen, indem er Dichtung, Religion und Philosophie gelegentlich insgesamt unter dem Begriff der Poesie zu fassen vorschlägt (Eibl, Entstehung, Anm. 55, S. 153). Dadurch wird der Eiblsche Begriff der Poesie aber derart idiosynkratisch, daß seine Applikabilität außerhalb des Eiblschen Theoriegebäudes in Frage steht. Abgesehen davon, daß die Theorie noch an anderen Stellen nicht ganz schlüssig ist: Erstens ist das Verständnis von Poesie als der Art von moderner Literatur, die im 18. Jahrhundert entstehe und die erstmals die Simultanthematisierung von Welt und Nichtwelt unternahme, historisch fragwürdig und befindet sich argumentationstechnisch in der Nähe der Zirkularität; zweitens ist das, was Eibl unter dem Begriff der Nichtwelt vorstellt, ein ziemlich disparates Gebilde; drittens ist das entwicklungsbiologische Szenario, in das er seine Ideen von der Entstehung und Funktion der Poesie einhängt, durchaus anfechtbar – zumal er aus der biologischen Fachliteratur in erster Linie Lehrbücher und popularisierendes Schrifttum zur Stützung seiner Thesen heranzieht. Letzteres kann man allerdings von Eibls jüngstem Buch *Animal poeta. Bausteine einer biologischen Kultur- und Literaturtheorie* (Paderborn 2004) nicht mehr behaupten, in dem er sein Projekt grundlegend vertieft. Vgl. dazu auch Oliver Jahraus, Evolutionsbiologie als Literatur- und Kulturtheorie, in: *KulturPoetik* 5, 2005, S. 264-267.

⁵⁸ Zumal auch Unger bereits auf das für die Moderne charakteristische und zentrale Problem der Individualität hinweist (vgl. Unger, Probleme, Anm. 46, S. 13ff.). Und Eibls Begriff der Nichtwelt weist eine gewisse Ähnlichkeit mit Ungers Bereich »des im wissenschaftlichen Sinne Unerfahrbaren« auf, auf den die Literaturgeschichte stoße (Unger, Probleme, Anm. 46, S. 20).

Herausforderungen des aus der Lebenserfahrung resultierenden Lebensrätsels entwickle, und zwar als bewußter und notwendiger »Zusammenhang von Problemen und Lösungen«. ⁵⁹ Hartmann übernimmt von Dilthey, wenn auch unausgewiesen, das Szenario einer Geschichte der Philosophie als einer »Anarchie der philosophischen Systeme«, ⁶⁰ die erst durch den Blick auf die motivierenden Probleme oder Rätsel als sinnvoll gedacht werden kann. ⁶¹ Auch spricht er von der »Macht [...] der ewigen Welträtsel«. ⁶² Er grenzt sich aber in seinem früheren Beitrag von Diltheys Programm der Rekonstruktion historischer Persönlichkeiten in ihrer Eigenart ab. Diese trage »den Charakter des Grenz- und Endproblems«, ⁶³ und Philosophiegeschichte könne daher nicht mit ihr beginnen. In seinem späteren Beitrag kritisiert er an der »geisteswissenschaftliche[n] Richtung« Diltheys, hier laufe »alles auf die zeitgeschichtlichen Strukturzusammenhänge der geistigen Strömungen und Bewegungen hinaus«, und der eigengesetzliche Gang der Probleme werde dadurch unsichtbar. ⁶⁴ Hier zeigt sich, daß Rothackers Kritik an Hartmann insofern unberechtigt ist, als dieser die Möglichkeit geistesgeschichtlichen Arbeitens durchaus sieht, dagegen aber ein anderes Erkenntnisinteresse artikuliert. Rothackers weiterer Punkt, die Problemgeschichte sei gegenüber der Geistesgeschichte im Unrecht, weil diese umfassender sei als jene, ⁶⁵ vermag demgegenüber nicht zu überzeugen.

Unger greift Diltheys Überlegung auf, die Dichtung besitze unter den Künsten »ein besonderes Verhältnis zur Weltanschauung« ⁶⁶, und er adaptiert dessen Weltanschauungslehre in dem Aufsatz »Weltanschauung und Dichtung« von 1917 für die Literaturwissenschaft. ⁶⁷ Zudem findet sich bereits in dem früheren Beitrag die auf Dilthey zurückgehende Maxime, beim Verstehen des geschichtlichen Lebens werde Gleiches durch Gleiches

⁵⁹ Wilhelm Dilthey, Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen [1911], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, 2. unveränd. Aufl., Stuttgart, Göttingen 1960, S. 73-118, hier 84.

⁶⁰ Dilthey (Anm. 59), S. 75.

⁶¹ Gadamer kritisiert im Rahmen seiner Hartmann-Kritik *en passant* auch Diltheys Ansatz als »philosophisch ganz indifferente Nachzeichnung weltanschaulicher Typen«, die zwar für eine philosophische Typologie nützlich sei, bei der sich aber der Typologe selbst unphilosophisch der eigenen weltanschaulichen Wahl entziehe (Gadamer, *Systemidee*, Anm. 13, S. 74).

⁶² Hartmann, *Gedanke* (Anm. 14), S. 10.

⁶³ Hartmann, *Methode* (Anm. 12), S. 7.

⁶⁴ Hartmann, *Gedanke* (Anm. 14), S. 8f.

⁶⁵ Rothacker, *Philosophiegeschichte* (Anm. 39), S. 8.

⁶⁶ Dilthey (Anm. 59), S. 92.

⁶⁷ Rudolf Unger, *Weltanschauung und Dichtung. Zur Gestaltung des Problems bei Wilhelm Dilthey* [1917], in: *Gesammelte Studien*, Bd. 1, Darmstadt 1966 [1929], S. 49-87.

erkannt,⁶⁸ und in dem späteren Aufsatz wird Dilthey als Ahne der Geistesgeschichte installiert.⁶⁹ Die Rede von der Dichtung als Lebensdeutung führt Unger hier auf Dilthey zurück, nimmt aber gegenüber diesem in Anspruch, sie im Hinblick auf die Untersuchung der »Literatur als einer Spiegelung der Entwicklung sachlicher Probleme« weiter auszuarbeiten – wozu Dilthey nicht in der Lage gewesen sei, denn er sei durch den »psychologistische[n] Geist der Zeit« befangen gewesen.⁷⁰ Allerdings beschreibt auch Unger in Anlehnung an Dilthey die Probleme, »deren gestaltende Deutung den Kerngehalt alles Dichtens bildet«, als »die großen, ewigen Rätsel- und Schicksalsfragen des Daseins«.⁷¹

Die Konzeption einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte, wie sie zuerst bei Unger und später bei Eibl konzipiert wird, stellt eine Reaktion auf einen Fragenkomplex dar, der mit dem Verhältnis von Literatur und Wissen zu tun hat: Wie transportiert Literatur Wissen? Um welches Wissen handelt es sich dabei? Was für Auswirkungen hat das Verhältnis zwischen Literatur und Wissen auf die Literatur, was für welche auf das Wissen?⁷² Sowohl Unger als auch Eibl gehen davon aus, daß in der Literatur Formen des Wissens auf eine spezifische Weise thematisiert werden. Davon ist die stärkere These zu unterscheiden, die Jochen Hörisch in Anlehnung an Walter Benjamin verschiedentlich vertreten hat, es gebe eine »spezifisch poetische Form des Wissens«.⁷³ Diese Konzeption einer Pro-

⁶⁸ Unger, Probleme (Anm. 46), S. 30.

⁶⁹ Unger, Problemgeschichte (Anm. 46), S. 142f. Zur fragwürdigen Konstruktion Diltheys als Vorläuferfigur der geistesgeschichtlichen Literaturwissenschaft durch deren Protagonisten sowie die unkritische Übernahme dieser Konstruktion seitens der Wissenschaftsgeschichte vgl. Tom Kindt, Hans-Harald Müller, Konstruierte Ahnen. Forschungsprogramme und ihre »Vorläufer«. Dargestellt am Beispiel des Verhältnisses der geistesgeschichtlichen Literaturwissenschaft zu Wilhelm Dilthey, in: Jörg Schönert (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung, Stuttgart, Weimar 2000 (Germanistische Symposien Berichtsbände, 21), S. 150-172.

⁷⁰ Unger, Problemgeschichte (Anm. 46), S. 144.

⁷¹ Ebd., S. 155.

⁷² Ähnliche Fragen liegen auch dem Projekt einer sprachwissenschaftlichen Problemgeschichte zugrunde, wie sie, allerdings weitgehend frei von tiefergehenden theoretischen Erwägungen, Georg Stötzel entworfen hat: Georg Stötzel, Sprachgeschichte als Problemgeschichte der Gegenwart. Vorstellung eines Konzepts, in: Hans Jürgen Heringer, Georg Stötzel (Hrsg.), Sprachgeschichte und Sprachkritik. Festschrift für Peter von Polenz zum 65. Geburtstag, Berlin, New York 1993, S. 111-128.

⁷³ Jochen Hörisch, »Die verdutzte Kommunikation«. Literaturgeschichte als Problemgeschichte, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns, Tübingen 1993, S. 447-460, hier 458; unter demselben Titel in kürzerer Form bereits in: Merkur 45, 1991, S. 1096-1104; dann noch einmal leicht verändert und mit verändertem Titel: »Aut prodesse aut delectare« – Literaturgeschichte als Problemgeschichte, in: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt/M. 1996, S. 35-49.

blemgeschichte der Literatur hat nichts mit der Frage nach Problemen als Kontexten für Ideen in Texten zu tun, die Gegenstand literaturwissenschaftlicher Interpretation sind. Sie soll stattdessen poetische Texte als in-trikate Bestandteile von Kommunikationsproblemen beschreiben, die ›pa-radoxer‹ Weise Dauerkommunikation provozierten, und sie stellt sich programmatisch gegen eine Literaturgeschichtsschreibung traditioneller Couleur, welche diese Kommunikationsprobleme, die Literatur dem Leser zumute, notorisch entschärfen wolle. Daß Literatur aber nicht nur Kom-munikationsprobleme verursacht, sondern auch Problemlösungen ent-wirft, scheint auch Hörisch anzudeuten, wenn er schreibt, Kunst halte »al-ternative Versionen und Deutungen derselben Realität parat, die auch andere Diskurse aussagen wollen«.74

IV

Die Zusammenschau der vorgestellten methodischen Ansätze zeigt, daß das Label ›Problemgeschichte‹ ganz unterschiedliche theoretische Konzep-tionen mit ganz unterschiedlichen Problemhorizonten und Lösungsansät-zen schmücken kann. Gleichwohl geht es immer um Konzeptionen im Spannungsfeld von Literaturwissenschaft, Philosophie und Geschichtswis-senschaft beziehungsweise von Literatur, Philosophie und Geschichte, die ähnliche Fragen, vornehmlich nach dem Verhältnis von Variation und Konstanz in der Ideengeschichte thematisieren und diskutieren und eine adäquate Form ideengeschichtlicher Rekonstruktion zum Ziel haben. Und wenn man nur für den Zweck der hier angezielten methodischen Über-legungen einmal probenhalber davon ausgeht, daß man aus der Geschichte lernen kann, dann lassen sich aus dem historischen Befund einige Anfor-derungen an eine zeitgemäße Konzeption der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte ableiten:

Probleme sollte man im Sinne historisch spezifischer, wandelbarer Pro-blemlagen verstehen und nicht wie Hartmann und Unger – oder auch Arthur O. Lovejoy mit seiner Konzeption der *unit ideas*⁷⁵ – als konstante, objektive Größen, die im Geschichtsverlauf gleich bleiben, oder wie Hör-isch als aktuelle Gegebenheiten, die den Rezipienten in ihrer Problemati-zität gleichsam anspringen. Ein Problembegriff wie der Hartmanns ist zu-

⁷⁴ Hörisch (Anm. 73), S. 454f.

⁷⁵ Arthur O. Lovejoy, *The Study of the History of Ideas* [1936], in: Preston King (Hrsg.), *The history of ideas*, London u.a. 1983, S. 179-197; ders., *Reflections on the History of Ideas*, in: *Journal of the History of Ideas* 1, 1940, S. 3-23.

dem deshalb nur bedingt geeignet für die literaturwissenschaftliche Kontextualisierung, weil er ›Problem‹ als disziplinär in der Philosophiegeschichte verortete Kategorie modelliert. Demgegenüber plädiere ich für einen weicheren, ›tiefer gelegten‹, umgangssprachlichen Problembegriff.

Damit zusammenhängend sollte man die Problemgeschichte nicht als Fortschrittsgeschichte verstehen, die teleologisch auf eine Lösung der Probleme und die damit einhergehende Erlangung der Wahrheit zuläuft, sondern als ein komplexes Ineinander von Erfolg, Irrtum und Umbesetzung. Problemgeschichte sollte also nicht, wie Hartmann wollte, eine Geschichte der reinen Erkenntnis unter Ausblendung der Irrtümer bieten, sondern von einer derartigen retrospektiven Bewertung der rekonstruierten Sachverhalte im Hinblick auf einen überzeitlich gültigen Wahrheitsanspruch Abstand nehmen. Wenn man bedenkt, daß Hartmann sein Modell der Problemgeschichte gegen die Doxographie des Historismus gesetzt hatte, kann man vielleicht sagen, daß die kritische Musterung problemgeschichtlicher Ansätze des 20. Jahrhunderts zu einem problemhistorisch reflektierten Historismus zurückführt.

Probleme sollten nicht als schwebende Entitäten, als Emanationen eines Gesamtgeists gesehen, sondern auf historische Akteure bezogen gedacht werden⁷⁶ – eine Anforderung, mit der sich auch die Diskursgeschichte konfrontieren lassen muß. Eine gegenstandsadäquate Problemgeschichte rekonstruiert ein Ineinander autonomer und heteronomer Aspekte: Die Heteronomie zeigt sich in den vom Akteur wahrgenommenen und artikulierten Problemstellungen, die Autonomie in seinem Umgang damit.⁷⁷ Pointiert gesprochen: Probleme sind nicht einfach da, sondern jemand hat sie.

Die von den historischen Akteuren artikulierten Probleme sind zu allererst im Text des Autor-Akteurs vorhanden. Daraus kann man auf die Intention des Autors schließen, nicht aber auf realweltliche Zustände. Probleme korrespondieren nicht, wie Hartmann glaubt, direkt mit der Realität.

⁷⁶ Klaus Weimar kritisiert an einer Problemgeschichte geistesgeschichtlicher Provenienz die schwache Rolle der Akteure gegenüber einem personifiziert gedachten, sich offenbaren und gleichsam entelechisch entwickelnden ›Gesamtgeist‹, die er durch eine rhetorisch-stilistische Analyse der Einleitung von Ungers Buch *Hamann und die Aufklärung* aufweist (Klaus Weimar, *Das Muster geistesgeschichtlicher Darstellung. Rudolf Ungers Einleitung zu »Hamann und die Aufklärung«*, in: Christoph König, Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Frankfurt/M. 1993, S. 92-105). Karl Pestalozzi nimmt Unger in seinem Reply gegen Weimar in Schutz (Karl Pestalozzi, *Apologetisches. Zum Beitrag von Klaus Weimar*, in: Christoph König, Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Frankfurt/M. 1993, S. 106-110).

⁷⁷ Vgl. dazu auch Clemens Knobloch, *Problemgeschichte und Begriffsgeschichte*, in: Herbert E. Brekle u.a. (Hrsg.), *A Science in the Making. The Regensburg Symposia on European Linguistic Historiography*, Münster 1996, S. 259-273.

Gleichzeitig sollte man sich im Klaren sein, daß die rekonstruierten Problemlagen Konstrukte des Interpreten sind, die argumentativ plausibilisiert werden können, aber nicht faktisch gegebene Größen bezeichnen.

Sowohl Hartmann als auch Unger entwickeln ihre Konzeptionen der Problemgeschichte vor dem Hintergrund eines Unbehagens an der zeitgenössischen institutionalisierten Philosophie beziehungsweise Literaturwissenschaft. Beide richten sich gegen etablierte Formen der Wissensproduktion, insbesondere gegen ein Sich-Verlieren in der historischen Empirie, und setzen dagegen Versuche einer Synthese. Dabei richtet sich Unger insbesondere gegen eine von ihm wahrgenommene Zersplitterung wissenschaftlicher Aktivitäten; Hartmann dagegen betont vor allem gegenüber einem drohenden Wahrheitsrelativismus den Wissenschaftscharakter der Philosophie. So berechtigt diese Vorhaben zu ihrer Zeit waren und möglicher Weise noch darüber hinaus sind, so wenig sollte ihnen eine zeitgemäße Konzeption der Problemgeschichte in der Abwertung der historischen Empirie folgen.

Nach diesen methodischen Maximen schließlich noch eine historische: Man sollte ›Problemgeschichte‹ nicht ausschließlich im Kontext der oberflächlichen Oppositionen Neukantianismus – Hermeneutik oder Geistesgeschichte – Positivismus sehen und annehmen, die Problemgeschichte sei der jeweils erstgenannten Strömung zuzurechnen. Hier handelt es sich großenteils um wissenschaftsstrategische Pappkameraden, die unter anderem von Gadamer beziehungsweise Unger selbst mitaufgebaut wurden.⁷⁸

Die hier skizzierte Konzeption einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte ermöglicht die Rekonstruktion ideenhistorischer Zusammenhänge in ihrer Reichhaltigkeit und Komplexität. Das dieser Art der ideenhistorischen Rekonstruktion zugrundeliegende Prinzip hat Kurt Flasch in einem 2003 erschienenen Text mit dem Titel »Wozu intellectual history?« so umschrieben: »Ein Philosophiehistoriker, wenn er denn einer ist, wenn er also nicht nur im Gewesenen herumstochert, um etwas aufzuspießen, was er für wahr oder aktuell hält oder womit er seiner bedrängten Schule eine weltgeschichtliche Legitimation, also ein historisches Schutzmäntelchen verschaffen will, [...] ein solcher Philosophiehistoriker verhält sich wie ein orientalischer Teppichhändler. Er holt immer neue ›Teppiche‹ aus

⁷⁸ In dieselbe Richtung argumentieren hinsichtlich der zweiten Opposition vor dem Hintergrund einer anderen historischen Perspektive Tom Kindt und Hans-Harald Müller, Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74, 2000, S. 685-709.

Archiven und Bibliotheken hervor, beschreibt sie nach Art und Herkunft und freut sich ihrer Vielfalt. Je bunter, je ausgeprägter, je unverwechselbarer, um so besser. Wenn er sie beschreibt, kommt ihm alles darauf an, daß sie nichts dabei verlieren an Verschiedenheit und präziser Kontur.«⁷⁹ Die literaturwissenschaftliche Problemgeschichte ist ein Verfahren für Teppichhändler, die nicht nur Teppiche verkaufen wollen, sondern die wissen wollen, warum sie genau die Teppiche verkaufen, die sie verkaufen, und warum ihre Teppiche so beschaffen sind, wie sie sind.

⁷⁹ Kurt Flasch, Wozu intellectual history?, in: Historische Philosophie. Beschreibung einer Denkart, Frankfurt/M. 2003 (Philosophie hat Geschichte, Bd. 1), S. 62-80, hier 62. Auch Flasch verwendet die ›neukantianische‹ Problemgeschichte als Pappkameraden, um dagegen seine Konzeption von *intellectual history* zu profilieren. Vgl. zum Beispiel ebd., S. 71; ders., Philosophie und Epochenbewusstsein, in: Historische Philosophie. Beschreibung einer Denkart, Frankfurt/M. 2003 (Philosophie hat Geschichte, Bd. 1), S. 154-168, hier 159 und 166; ders., Krise der Philosophiehistorie und historische Arbeit an Zeichen, in: Theorie der Philosophiehistorie, Frankfurt/M. 2005 (Philosophie hat Geschichte, Bd. 2), S. 262-278, hier 270f. Eine ähnliche Metaphorik wie bei Flasch wird bereits von Gadamer und Hartmann gelegentlich verwendet, allerdings nicht in affirmativer, sondern in kritischer Absicht: Jener schreibt abwertend von einer Art der Geschichtsschreibung, die »die Geschichte der Philosophie zu einem bloßen Schauspiel, zu einem Bildersaal« werden lasse (Gadamer, Systemidee, Anm. 13, S. 74); dieser erwähnt eine Art Philosophiehistoriker, dem es nur »um die bunte Fülle geistesgeschichtlicher Erscheinungen« gehe (Hartmann, Gedanke, Anm. 14, S. 33). Rothacker greift Hartmanns Gedanken referierend auf und spricht dabei von der Darstellung »des bunten Spiels der frei schweifenden Gedanken« (Rothacker, Philosophiegeschichte, Anm. 39, S. 2). All diese Formulierungen gehen zurück auf Äußerungen in der Einleitung von Windelbands Lehrbuch, die Philosophiegeschichte sei keine »buntscheckige[...] Mannigfaltigkeit verschiedener Meinungen über verschiedene Dinge« und keine »bunte Sammlung von Meinungen verschiedener gelehrter Herren« (Windelband, Anm. 34, S. 7 und 9).

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

GÜNTHER H. OETTINGER

DAS LITERATURMUSEUM DER MODERNE ZEIGT SICH

Rede am 5. Januar 2006 in Marbach a. N.

Mit großem Respekt und mit Freude sind wir heute hier. Mit großem Respekt vor einem Museum mit ehrwürdiger Tradition, einer Sammlung, die ihresgleichen sucht. Und mit Respekt vor einer literarischen Gesellschaft, die diesen Bildungsort seit Jahrzehnten trägt, mit finanziert und mit gestaltet. Mit großer Freude sind wir hier, um heute für ein weiteres Juwel auf der Schillerhöhe den Schlüssel übergeben zu können: das Literaturmuseum der Moderne.

Marbach wird damit endgültig zum Mekka der Literatur und Literaturfreunde in Deutschland. Der Bau dieses Museums steht für den Aufbruch in eine neue Ära. Museen gibt es in Deutschland viele. Aber ein Museum, das nur der Literatur gewidmet ist, das einzig und allein für diesen herausragenden Zweck gebaut wurde, ist einmalig.

Und deswegen sind wir dankbar und auch ein bißchen stolz. Das Literaturarchiv hat vor wenigen Wochen sein 50-jähriges Bestehen gefeiert. Schon bisher war es einzigartig – aufgrund seiner Sammlung von über 1000 Nachlässen aus dem ganzen deutschsprachigen Raum. Und diese riesige Sammlung bekommt jetzt eine neue Plattform, die sie für Wissenschaft und Öffentlichkeit erschließt.

Bisher konnten im Schiller-Nationalmuseum nur die ständigen Ausstellungen zur Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts gezeigt werden. Für die Literatur des letzten Jahrhunderts wurden dringend Räume benötigt. Denn immerhin bestehen die Sammlungen des Literaturarchivs zum Großteil aus Dokumenten dieser Zeit.

Und diese Dokumente bekommen jetzt einen Ort, damit sie auch sichtbar und lesbar werden können. Mit dem neuen »Literaturmuseum« ist in Marbach künftig auch die große deutsche Literatur des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts zu sehen. Und damit erweitern wir für die Leserinnen und Leser, für die Wissenschaft den Spannungsbogen um die Literatur der jüngeren Geschichte und der Gegenwart. Nicht nur Marbach, sondern die gesamte Kulturlandschaft Baden-Württembergs erfährt eine enorme Aufwertung.

Daß in Zeiten wie diesen, in denen Bund, Land und auch die Kommunen Mühe haben, ihre Pflichtaufgaben zu erfüllen, dieses Museum möglich wird, ist ein Glück. Mein Dank gilt der Bundesregierung und dem Deutschen Bundestag, mein Dank gilt dem Landtag von Baden-Württemberg und mein Dank gilt allen Sponsoren hier vor Ort, ich nenne stellvertretend Herrn Professor Leibinger, der mit unermüdlichem Einsatz für Marbach und für die Kulturlandschaft in Baden-Württemberg viele Schwerpunkte gesetzt und vieles ermöglicht hat.

Der Bund und das Land haben je knapp sechs Millionen Euro beigesteuert. Es ist ein Gebäude entstanden, das nicht nur durch seine Inhalte, seine Ausstellung wir-

ken wird, sondern auch städtebaulich, architektonisch, von seiner Form, seinen Materialien her. Dazu gratuliere ich den Architekten und all jenen, die am Bau und seiner Vollendung beteiligt waren.

Literaturinteressierte, Wissenschaftler, Kunstschaffende aus dem ganzen deutschen Sprachraum werden nach Marbach kommen, um hier Originalmanuskripte namhafter Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu bewundern und von ihnen zu lernen. Kostbare Werke wie *Der Prozess* von Kafka, Döblins *Alexanderplatz*, Rilkes *Karussell* oder der *Steppenwolf* von Hermann Hesse.

Aber auch oft kuriose Objekte, sehr persönliche Briefe, Personalausweise, Notizbücher, Fotoalben, Lieblingsbücher, Erinnerungsstücke der Dichter. Auf 1000 Quadratmetern wird uns das Museum in das ästhetische Denken, das Schreiben und Lesen, aber auch in die Zeit und Lebensumgebung dieser Dichter einführen.

Besonders erfreulich ist, daß dieses Museum bei allem Anspruch nicht nur eingefleischte Literaturkenner und Wissenschaftler ansprechen will, sondern sich an das breite Publikum, an Jung und Alt richtet.

Gerade junge Besucherinnen und Besucher zu begeistern, ist heute eine herausragende Aufgabe. Denn leider lesen junge Menschen immer weniger. Andere Medien – die multimediale Welt des Internets, die Playstation, der Fernseher – verdrängen oftmals das Buch. Orte der Literatur wie dieses künftige Museum sind unser kulturelles Langzeitgedächtnis, sie sind Orte der Begegnung unserer Gesellschaft mit sich selbst und geben gerade den jungen Menschen Orientierung.

Deshalb freue ich mich, daß das Literaturmuseum Kinder und Jugendliche mit speziellen Mitteln ansprechen will. Geplant sind ein interaktiver Leseraum, vielfältige Wechselausstellungen und museumspädagogische Veranstaltungen, außerdem ein Literatlabor für Schüler und Jugendliche, für die Kleinsten, die lesen können und hier ausdrücklich als künftige Nutzer eingeladen sind.

Die Schulen, ihre Schulleiter und Schulträger ermuntere ich ausdrücklich: Machen wir und machen Sie Marbach zu einem Ort Ihres Unterrichts! Hoffentlich gelingt es uns durch diese neuen Formen der Ausstellung junge Besucher noch stärker als bisher an Literatur heranzuführen.

Das Literaturmuseum der Moderne steht kurz vor der Vollendung – das nächste Projekt ist bereits in der Planung.

Die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums ist unbestritten notwendig. Jeder weiß, die Haushaltslage ist angespannt. Aber klar ist auch, daß die Innensanierung ohne die öffentliche Hand nicht erfolgen kann. Die Deutsche Schillergesellschaft ist bereit, die Finanzierung der Innensanierung auf drei Säulen zu stellen: Je ein Drittel Bund, Land und Beiträge privater Förderer. Es wäre ein schönes Geschenk zum 250. Geburtstag Friedrich Schillers im Jahr 2009, wenn uns dies gelingen würde. Das Land wird seinen Beitrag gerne leisten.

Ich wünsche allen Verantwortlichen Motivation und Erfolg. Den Hauptamtlichen, an der Spitze Herr Raulff und Frau Gfrereis. Und ich danke Herrn Professor Erhardt und allen Mitgliedern der Deutschen Schillergesellschaft ebenso wie den Freunden und Förderern für ihr überragendes bürgerschaftliches Engagement. Ich bin sicher, Baden-Württemberg wird bald einen weiteren Leuchtturm in der Kulturlandschaft besitzen, der nach innen wirkt und nach außen strahlt.

HORST KÖHLER

ZUR ERÖFFNUNG DES LITERATURMUSEUMS DER MODERNE

Rede des Bundespräsidenten in Marbach am 6. Juni 2006

»So etwas sollten wir Deutsche auch haben, oder doch wenigstens jedes deutsche Land für sich. Da könnte auch Württemberg eine schöne Sammlung zusammenstellen ...«. Das notierte sich im Winter 1882/83 der Stuttgarter Germanist Otto Güntter in sein Reisetagebuch, als er – während eines Studienaufenthalts in London – immer wieder begeistert das Britische Museum in London besucht und dort, im Saal der Manuskripte, die Handschriften berühmter Persönlichkeiten bewundert hatte.

»So etwas sollten wir Deutsche auch haben ...«. Diese Idee hatte sich in Otto Güntter festgesetzt. So veranstaltete er zu Pfingsten 1890 die Schillerausstellung in Stuttgart – ein ... großer Erfolg, der zum entscheidenden Anstoß für die Gründung des Schillermuseums und -archivs wurde. 1904 war Otto Güntter dann dessen Direktor.

An dieser Geschichte finde ich verschiedene Dinge bemerkenswert.

Zunächst die Anregung. Der junge Gelehrte sieht im Ausland eine faszinierende Einrichtung und ist spontan davon überzeugt, so etwas würde auch seiner Heimat gut anstehen. Also: Keine Angst vor guten Anregungen, Ideen, Einrichtungen, wo immer man ihnen begegnet! Bleiben wir neugierig!

Und dann: Es war ein *einzelner*, der es sich in den Kopf gesetzt hatte, »so etwas sollten wir Deutsche auch haben ...«. Die Idee eines Literaturmuseums und -archivs entsprang nicht einer Expertenkommission oder gar dem Mehrheitsbeschluss eines Bündnisses für Literaturarchive, sondern dem Eigensinn und der beharrlichen Überzeugungskraft eines Einzelnen, der eine Idee hatte, die schließlich auch andere überzeugte. Sehr oft sind es einzelne, die durch ihre Initiative und ihre Hartnäckigkeit etwas Großes für alle ins Werk setzen.

Letztlich geht auch die Eröffnung des Hauses, die wir *heute* feiern – mehr als einhundertzwanzig Jahre später –, immer noch auf den Geistesblitz eines jungen Gelehrten im Halbdunkel des Britischen Museums im Jahre 1883 zurück.

Übrigens: Von der ersten Notiz des Studienreisenden bis zu seiner Installation als Direktor der von ihm erdachten Einrichtung vergingen damals nur knapp zwanzig Jahre. Das ist nicht allzu viel Zeit. Am einfachsten ist doch immer noch der Marsch durch die Institutionen, die man selber initiiert hat.

Noch etwas erscheint mir an der Notiz und ihrer Geschichte bemerkenswert. Etwas, das typisch ist für die deutsche Kultur überhaupt: Güntter fand, die »Deutschen« sollten ein solches literarisches Museum oder Archiv bekommen – »oder

doch wenigstens jedes deutsche Land für sich«. Deutsche Kultur verbindet sich mit den Städten, Regionen und Landschaften. Man kann auch sagen: sie verbindet sich mit ihren »Stämmen«, wie es die Weimarer Reichsverfassung genannt hat. Die deutsche Kulturnation ist aus vielen unterschiedlichen Wurzeln gewachsen. Immer wieder ging aus einer einzelnen Region etwas hervor, das dann wichtig geworden ist für das ganze. Es ist geradezu typisch für unser Land, daß das *deutsche* Literaturarchiv, das Schiller-National-Museum und jetzt auch das *deutsche* Literaturmuseum der Moderne aus einer Einrichtung hervorgeht, die zunächst einmal von Württembergern für Württemberger gedacht und eingerichtet wurde.

Natürlich gibt es auch anderswo in Deutschland bedeutende Gedenkstätten, Dichterhäuser und literarische Museen. Aber Marbach ist unvergleichlich – und nicht nur wegen Schiller. Seine Einrichtungen gelten der ganzen deutschen Literatur. Es ist das Ensemble, das Marbach ausmacht – das Ensemble aus der Schiller-Gedenkstätte, dem Archiv mit seiner geduldigen und aufwendigen Erinnerungs-, Erhaltungs- und Restaurationsarbeit, mit dem Collegienhaus, dieser fast klösterlichen Studierstätte, in der ich selber heute ganz kurz gewohnt habe – und schließlich jetzt dem Museum, in dem die Schätze aus den Tiefen der Archivkeller ans Licht gebracht werden.

Wenn man in Deutschland so etwas sucht wie ein Zuhause für die Literatur, dann findet man es hier in Marbach. Andere Länder hätten eine solche Einrichtung selbstverständlich in ihre Hauptstadt geholt. Aber die Kultur in Deutschland hat viele Hauptstädte. Diese einzigartige Vielfalt macht die deutsche Kulturlandschaft aus.

Die einzelnen Bundesländer übernehmen immer wieder Verantwortung für das kulturelle Leben der ganzen Nation. So auch hier. Ich freue mich darüber, daß das Land Baden-Württemberg und der Bund sich die Kosten für dieses Museum teilen. Baden-Württemberg wird so ein weiteres unübersehbares Zeugnis erhalten für die Liebe zum Geist und zur Literatur, die hier seit alters her beheimatet ist – und die Bundesrepublik wird ein Museum erhalten, das in der Welt ohne Vorbild und Beispiel ist. Besonders freue ich mich auch, daß fast eine Million Euro aus Spenden für die Erstausrüstung des Museums zusammengekommen sind. Wieder einmal zeigt sich hier das starke bürgerliche Engagement, das die Marbacher Institutionen von Anbeginn an gekennzeichnet hat.

Die Besonderheit des neuen Museums zeigt sich schon an der äußeren Form. Die Säulen, die den Bau oben umstehen sind schlicht, fast karg. Aber sie erinnern doch an einen Tempel – und damit an die klassische Antike, aus der die deutsche und die gesamte europäische Kultur seit der Renaissance so viele Inspirationen bekommen – und an der sie oft Maß gesucht und gefunden haben.

Mit diesem bescheidenen aber doch deutlichen Bezug zur antiken Wurzel Europas stellt sich diese Schatzkammer der deutschen Literatur der Moderne in die Kontinuität der europäischen Kulturgeschichte. Ich beglückwünsche alle, die dazu beigetragen haben, zu dieser gelungenen und hochbedeutsamen Formfindung, zu diesem Tempel des Geistes und der Schrift. Es ist interessant, daß ein *britischer* Architekt, David Chipperfield, mit der Gestalt des neuen Museums an eine deut-

sche Tradition anknüpft. Dieses neue Gebäude korrespondiert ja, wenn ich es recht sehe, mit zwei anderen Gebäuden in Deutschland, mit zwei anderen Identifikationsorten deutscher Kultur, die ebenfalls nach dem Vorbild antiker Tempel geschaffen sind. Das eine ist die von Klenze bei Regensburg errichtete Walhalla und das andere die nach Plänen von Stüler erbaute Alte Nationalgalerie in Berlin.

Das Literaturmuseum der Moderne steht nun ebenfalls wie ein kleiner Tempel in der Landschaft. Damit wird deutlich, daß hier mehr intendiert und gebaut wurde als ein Zeigebehälter für Schriftstücke und Texte. Ich empfinde es als ein deutliches Signal für ein gerade in den letzten Jahren neu gewachsenes Verhältnis zu unserem kulturellen Erbe: Dieses Museum drückt in seiner Idee und in seiner Ausführung Hochachtung, Respekt, ja Verehrung aus für das, was es zeigt. Mir scheint, daß damit hier etwas Neues entstanden ist – etwas, das vor zehn oder fünfzehn Jahren in dieser Form und in dieser Präsentation in Deutschland nicht entstanden wäre. Sein ganzer Gestus sagt: Das hier bedeutet uns viel, es ist ein wertvoller Teil unseres Erbes, es gehört zu unserer Identität. Das neue Museum legt nicht einfach Papiere und Bücher vor unser Auge. Es hat vielmehr den Mut, uns die literarischen Nachlässe, die Kostbarkeiten und auch die Seltsamkeiten aus dem Marbacher Literaturarchiv wie einen Schatz zu präsentieren.

Dabei stellt es die Zeugnisse der Literatur, des literarischen Arbeitens und des Lebens von Schriftstellern um ihrer selbst willen dar. Es instrumentalisiert sie nicht. Es fragt nicht zuerst nach der gesellschaftlichen Relevanz, nach der politischen Botschaft, nach der moralischen Güte. Es benotet nicht. Aber es stellt seine Exponate wie *kostbare* und *wertvolle* Fundsachen aus.

Damit wird uns ein *erneuerter* Blick auf Literatur und ihre Bedeutung geschenkt. Literatur – das ist eben mehr als nur eine Summe von Texten, die zufällig auf dieses oder jenes Material geschrieben oder gedruckt sind. Literatur ist mehr als ein Gedankenkonstrukt. Und auch mehr als ein Mittel zur Unterhaltung oder zur anspruchsvollen intellektuellen Verständigung. Literatur: das ist – auch – die ganz wundersame Arbeit vieler Einzelner. Eine Arbeit, die manchmal einsam und schmerzvoll ist, manchmal lustvoll, kurios, tragisch, komisch; eine Arbeit, die von vielen Zufällen, Unfällen, Glücksfällen begleitet ist, die sich Mißverständnissen oder Einverständnissen, Lob oder Tadel aussetzt; die zwischen Zuversicht und Verzweiflung schwankt; die von Liebe oder von Haß und oft genug auch von Haßliebe geprägt ist. Aus seltsamen Zufällen, plötzlichen Ideen und winzigen Skizzen können große Werke entstehen – und aus langjährigen Planungen, umfangreichen Zettelkästen und riesigen Ambitionen wird manchmal – gar nichts.

Wenn man all das – wie hier – zusammenbringt, wenn man den Triumph und die Tragödien, das Scheitern und das Gelingen und die ganzen Abstufungen dazwischen darstellt, wenn man die manchmal winzigen Elemente präsentieren kann, deren Zusammenspiel darstellt, was dann am Ende deutsche Literatur der Moderne heißt, dann hat man nicht nur eine ganz sinnliche Ausstellung voller Überraschungen veranstaltet – dann hat man auch jedes Recht, diese Sammlung als veritable Schatzkammer zu präsentieren. Dies ist ein Bekenntnis zur Größe der Literatur, zum Wunder der Literatur.

Hier in Marbach wird ein neuer Zugang zur Literatur eröffnet. Es ist allerdings ein Zugang, der nicht so tut, als könne man nun etwas einfacher verstehen, was einem vorher verschlossen war. Es ist vielmehr ein Zugang, der das Geheimnis wahrt, ja, der eine Aura aufleuchten läßt, der auch dem Unscheinbaren einen Glanz gibt. Das ist nicht nach einem oberflächlich verstandenen Konzept »Kultur für alle« gemacht. Hier werden keine Mätzchen veranstaltet, um die Illusion zu erzeugen, man könne auch ohne Anstrengung, ohne Vorkenntnisse und ohne ausdauernde Beschäftigung einen leichten Zugang gewinnen. Hier gilt vielmehr: Je mehr man weiß, um so mehr sieht man auch. Ich halte es für richtig, daß in einer Zeit, die oft von Banalisierung und Oberflächlichkeit gekennzeichnet ist, ein klares Signal gesetzt wird: Kultur ist kein Schnäppchen – und kein Schnupperangebot.

Hier in Marbach ist zu sehen, was die Autoren ihr Schreiben kostet. Sollte es uns, den Lesern und Leserinnen, nicht wieder deutlicher werden, daß ohne Anstrengung, Schulung und beharrliche Beschäftigung kein wirklicher Zugang zur literarischen Kultur möglich ist? Das sollte auch zu den Grundsätzen ästhetischer Bildung und Erziehung gehören – ob in der Schule oder in der Museumspädagogik: So wichtig es ist, einen ersten Zugang zu eröffnen und Lust an der Sache zu machen, so entscheidend ist es auch, zu vermitteln, welchen Lohn und tiefen Gewinn erst eine intensive und ernsthafte Beschäftigung bringt.

Kaum etwas ist schwieriger, als Literatur auszustellen, als die Umstände der Entstehung von so etwas Ungreifbarem und Luftigem wie Literatur vor Augen zu führen. Die neue Dauerausstellung verzichtet auf Diagramme und Tabellen, auf historische Einordnungen und Schriftstellerbiographien. Sie verzichtet auf germanistische Erklärungen und Interpretationen. Das Museum bedient sich vielmehr aus der Fülle dessen, was das Marbacher Archiv besitzt. Es zeigt, wenn man so will, das ganze Leben der Literatur, Gelungenes und Durchgestrichenes, Weggeworfenes, es zeigt Hilfsmittel, Merkblätter, Briefe, es präsentiert Skurriles und Ehrfurchterweckendes.

Wird die Hauptsache, der literarische Text, dadurch nicht verdunkelt? Die Marbacher Lehre scheint zu sein: Es gibt keine Hauptsache ohne Nebensachen. Es gibt keine Literatur ohne die vielen Begleitumstände.

Keineswegs wird alles, was in den Marbacher Vitrinen präsentiert wird, dadurch in den Rang einer nationalen Kleinodie erhoben. Dazu steht auch viel ursprünglich Banales und Alltägliches neben den bedeutenden Manuskripten, Erstaussagen, Notizen und Zettelkästen: Das Telegramm einer großen Dichterin, das lediglich einen Telefonanruf verschiebt, die Pizzarechnung eines hundertjährigen Denkers, das Röntgenbild eines Philosophen: das sind scheinbare Nebensächlichkeiten aus dem Alltag der Geistesarbeiter. Aber so, wie sie ihren selbstverständlichen Platz neben den Handschriften und Notaten bekommen, nehmen sie an der Aura teil, die alle diese Exponate umgibt.

Aura, Respekt, Staunen: all das bedeutet nicht, daß der Besucher in anbetende Starre verfallen soll. Zur Dichterverehrung im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts kann und will niemand zurück. Aber so wie das Staunen der Anfang der Philosophie ist, so kann das Staunen und das Wundern auch der Anfang einer neuen Beschäftigung mit Literatur sein. Diese Präsentation kann berühren, sie kann lok-

ken und verführen: zum Lesen, zum Herstellen unerwarteter Bezüge, zur Neugier auf Vergessenes.

Vor Jahren gab es den sehr einfühlsamen und höchst erfolgreichen Film über einen engagierten Literaturlehrer, der seine Schüler für die Texte längst vergangener Epochen begeistern konnte, der »Club der toten Dichter«. Hier in Marbach ist nun ein ganz besonderer Club der toten Dichter versammelt, wobei man genauer sagen muß: ein Club der toten und lebendigen Dichter, denn viele Autoren geben ja schon zu Lebzeiten ihren künftigen Nachlaß nach Marbach. Nicht zuletzt, weil sie diesem besonderen Club angehören möchten. Daß dieser Club eine höchst lebendige, inspirierende, begeisternde Angelegenheit sein kann, das zeigen die Aufsätze der Gegenwart Autoren, die sich in dem wunderbaren Katalog mit einzelnen Exponaten und Autoren beschäftigen. Das kann auch uns, die Besucher und Leser anstecken.

Das neue Literaturmuseum der Moderne ist ohne Zweifel ein Symbol der Kultur-nation Deutschland. Trägt es aber auch etwas bei zu der Diskussion über das, was manche Leitkultur nennen?

Auf den ersten Blick nicht. Das Stimmengewirr im Club der toten und lebenden Dichter ist äußerst disparat. Jede Stimme, die dort zu uns spricht, spricht allein für sich selber. Sie sind so unterschiedlich, wie man es sich nur vorstellen kann, diese Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts. Ernst Jünger und Franz Kafka, Thomas Mann und Bertolt Brecht, Sarah Kirsch und Hans Magnus Enzensberger: Jedes literarische Werk ist ein einzigartiges Zeugnis gestalteten menschlichen Lebens, wie brüchig und fragmentarisch auch immer. Und die allermeisten Stimmen – Ausnahmen gibt es immer – hätten es sicher weit von sich gewiesen, eine Stimme der Nation oder der Kultur-nation zu sein. Und vergessen wir nicht: viele, die hier in Marbach ein spätes Zuhause gefunden haben, wurden einst aus ihrem Heimatland verjagt oder wurden verfolgt, eingesperrt und verboten. Künstler sind von Natur aus und zu Recht eigensinnig, niemandem verpflichtet als ihren Überzeugungen, ihren Formvorstellungen und ihrem künstlerischen Gewissen.

Auch wenn ihre Stimmen hier in Marbach, in dieser Schatzkammer, zu einer Gemeinschaft versammelt werden, lassen sich die Schriftsteller nicht zu einem einheitlichen Ensemble zwangsvereinigen. Sie werden nicht zu Mannschaftsspielern, die sie in aller Regel nicht sein wollen. Ihre je eigene Stimme bleibt *ihre* Stimme – unverwechselbar, nicht austauschbar, in keine Schublade einzuordnen.

Indem aber nun ausgerechnet diesen versammelten Individualisten und oft auch Außenseitern ein kleiner Ehrentempel errichtet wird, ist das vielleicht *doch* eine deutliche Aussage über das, was auf jeden Fall zu unserer Kultur ganz entscheidend gehört. Das Individuum, der einzelne Mensch, der seinen Weg und seine Ausdrucksmöglichkeit sucht, der in Austausch und in Korrespondenz tritt mit anderen Individuen, dieser einzelne Mensch ist Träger unserer Kultur. Daß jeder seinen Weg finde in eigener Verantwortung, aus eigener Überzeugung, darauf kommt es entscheidend an. Diese Freiheit, seinen eigenen Weg zu gehen und gehen zu können, gehört wesentlich zu unserer Kultur und sie begründet ihre Vielfalt. Dazu gehören – wie wir alle wissen – ökonomische, soziale und bildungspolitische Voraussetzungen und vieles mehr, über das zu sprechen hier nicht der Ort ist.

Aber die Literatur – soviel steht fest – hilft wie kaum eine andere Kunst dazu, diesen eigenen Weg zu finden. Bücher werden von einzelnen geschrieben und sie werden von einzelnen gelesen. Kaum anderswo als in der Lektüre findet so intensiv eine geistige Begegnung zwischen zwei Individuen statt. Deswegen trägt nichts so sehr zur Bildung einer eigenständigen Persönlichkeit bei, wie die Beschäftigung mit einem Buch, mit Literatur.

All diese Stimmen, die hier im neuen Museum versammelt sind, die manchmal nur flüstern, manchmal schreien, manchmal kurz vor dem endgültigen Verstummen sind, suchen ein Gehör. Zu unserer Kultur gehört auch das Gedächtnis. Nicht nur das Gedächtnis an die großen Ereignisse, sondern auch das Gedächtnis an die Einzelnen, an die fast schon Vergessenen, an die, die in ihrem Leben und aus ihrem Leben ein Werk geschaffen haben, das zu uns sprechen kann, wenn wir zum Zuhören bereit sind.

Das Literaturmuseum der Moderne ist ein Gedächtnisort, der den Chor der Einzelnen lebendig hält. Und vielleicht, wenn man genau hinhört, hört man daraus doch so etwas wie die Stimme der Kulturnation, auf die wir, nehmt alles nur in allem, stolz sein können – in Württemberg und in ganz Deutschland.

ULRICH RAULFF

ETWAS NEUES BEGINNT

Rede zur Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne am 6. Juni 2006

Etwas Neues beginnt. Etwas Neues beginnt für Marbach, aber nicht *nur* für Marbach – und Sie sind eingeladen, dabei zu sein. Etwas Neues beginnt, wie es das hier, an diesem Ort, in diesem Land, noch nicht gegeben hat. Etwas Neues beginnt, wie es die deutsche Literatur noch nicht gesehen hat. So lautet der Tenor dessen, was ich Ihnen zu sagen habe. Aber im Hintergrund, in der zweiten Stimme oder im *basso continuo*, werden Sie noch eine andere Rede vernehmen, und die lautet: Etwas Altes wird erhalten. Etwas Neues beginnt – und etwas Altes wird erhalten.

Einer der größten Söhne Schwabens, kein Schriftsteller im herkömmlichen Sinne, aber ein sprachgewaltiger Denker, ein Dichter der List und Fallensteller der Idee, hat für den Vorgang, den ich Ihnen darstellen möchte, den Begriff der »Aufhebung« gefunden. *Aufhebung* in seinem dreifachen Sinn bedeutet 1. Beseitigung oder Auflösung; 2. Bewahrung oder Speicherung; und 3. Emporhebung oder Steigerung. Richtig betont, in jenem schwäbischen Idiom ausgesprochen, wie es Hegel noch in seinen späten Berliner Tagen eigentümlich war, also *Aufhäbung*, überwiegt vielleicht die zweite Bedeutung, die von *Aufhaltung* oder Erhaltung, und in diesem Sinne sind Sie eingeladen, dabei zu sein, wenn heute Marbach in Marbach aufgehoben wird. Denn etwas Neues beginnt – und etwas Altes wird erhalten und fortgesetzt.

Marbach – um alles, was hier seit mehr als hundert Jahren stattgefunden hat, unter diesem Ortsnamen zusammenzufassen – Marbach ist eine ungeheure Erfolgsgeschichte. Das erkennt man schon daran, dass Marbach immer wieder neu gegründet oder erfunden worden ist. Mindestens drei Gründungsdaten kennt die Geschichte der Schillerhöhe schon: 1876 mit dem Schiller-Denkmal, 1903 mit dem Schiller-Museum und 1955 mit dem Deutschen Literaturarchiv. Mit dem Literaturmuseum der Moderne fügen wir dieser Serie heute ein weiteres Gründungsdatum hinzu: 2006. Denn auch heute wird Marbach wieder gegründet; auch heute erfindet Marbach sich wieder neu.

Im Jahr 1903 wurde – so wie heute – ein Museum der Öffentlichkeit übergeben, ein Museum, das gleichzeitig ein Archiv enthielt. 1955 erhielt dieses Archiv selbständige Gestalt; aus dem Museum heraus wurde ein Archiv gegründet. Ein halbes Jahrhundert später wird aus dem nämlichen Archiv heraus wiederum ein Museum gegründet, das Literaturmuseum der Moderne. Wie in einer Kette von Metamorphosen entwickeln sich diese beiden elementaren, *uranfänglichen* Einrichtungen der europäischen Bild- und Schriftkultur, auseinander und miteinander.

Museum und Archiv, es sind tatsächlich zwei europäische Ureinrichtungen, die hier in spannungsreichem Miteinander agieren. Unterschiedlich in ihrer Funktion,

unterschiedlich in ihrer Blickrichtung und in ihrer jeweiligen Klientel, ein Ort der Erinnerung das eine, Ort der Vermittlung das andere. Dem Gedächtnis und der beharrlichen Forschung gewidmet das eine, der Anschauung, dem Sehen und Lernen das andere – in Marbach sollten beide Einrichtungen, beide Aufgaben immer in einem Ganzen verbunden sein. Marbach wollte immer Museum *und* Archiv, ein Ort des Sammelns *und* des Zeigens sein. Das Leben des Geistes kennt zwei Seiten, eine esoterische und eine exoterische, eine der stillen Welt der Wissenschaft zugewandte und eine der bunten Welt des Publikums zugewandte Seite. Marbach umfasste immer beide Seiten. Auch deshalb war das Marbacher Museum immer ein etwas anderes Museum, auch deshalb das Marbacher Archiv kein Archiv wie alle anderen. Ein Archiv, das seine Bestände zeigt, sowohl dauerhaft als auch in thematisch wechselnden Ausstellungen, denkt anders, ordnet anders, ja, erwirbt anders als ein ausschließlich der Forschung zugewandtes. Über dem Sammeln bedenkt es das Zeigen.

Umgekehrt lebt, denkt und arbeitet auch ein Museum, das wie hier in Marbach, mit einem großen Archiv gleichsam »verheiratet« ist, anders, als es das im Zölibat reiner Anschauung und Ausstellung täte. Diese Nähe zum Archiv bringt das neue Literaturmuseum der Moderne, das *LiMo*, in beeindruckender Konsequenz zum Ausdruck. Die neue Dauerausstellung des *LiMo* lebt und atmet mit dem Archiv, sie zeigt das Archiv und was von der Literatur der Moderne im Archiv geblieben ist. Sie macht die Fülle dieses Archivs in einer Weise vorstellbar, wie dies noch nie zuvor der Fall gewesen ist; sie erlaubt uns einen Blick in die Tiefe des Archivs und seiner Schätze. Aber dieses Museum stellt auch Fragen an das Archiv; es lässt das Archiv nicht ruhig in seiner selbstgewissen Esoterik. Es denkt, es experimentiert und provoziert; es wird das Archiv, es wird die sammelnden Abteilungen Marbachs zu neuen Leistungen herausfordern und anspornen.

Museum und Archiv, die beiden Flügel Marbachs, werden nicht nur durch den gemeinsamen Geist und die Geschichte des Hauses, sondern auch durch den gemeinsamen Gegenstand des Sammelns und Zeigens zusammengehalten: die Literatur – und die Zeugnisse literarischen Schaffens. Denn nur von ihnen aus lässt sich die Frage nach der Ausstellbarkeit derjenigen Kunst, der sich Marbach verpflichtet weiß, beantworten. Wie soll man denn, wie *kann* man Literatur ausstellen? Ist die Literatur nicht eine ähnlich unsinnliche, der unmittelbaren Anschauung entzogene Kunst wie die Musik; findet nicht wie jene auch sie in Kopf und Geist des Lesers (resp. Hörers) erst zu ihrer ganzen Wirklichkeit?

Wenn dies so ist – und es ist so, solange man sich nicht weiter in die Details der literarischen Rezeption vertieft –, dann muß jede Ausstellung von Literatur die *via obliqua*, den schrägen, indirekten Weg über die Zeugnisse des literarischen Schaffens beschreiten. Und, nicht zu vergessen, über die Zeugnisse vom Leben der Autoren. Aus diesen beiden Sorten von *Spuren*, den Spuren des Schreibens und den Spuren des Lebens, lässt sich das eigentümliche Leben der Literatur entziffern. Dem direkten Blick bleibt die Literatur immer unsichtbar; dem indirekten gibt sie ihren ganzen Formenreichtum preis.

Ein Literaturmuseum operiert beständig auf der Grenze des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Einer nicht oder vielmehr nur *indirekt sichtbaren* Kunst sucht es

einen Platz in der Welt der sichtbaren Dinge zu geben. Dabei steht es in zunehmender Konkurrenz zu anderen Bildmedien (wie übrigens auch zu anderen Museen). Seit etwa zwanzig Jahren erleben wir einen stürmischen Siegeszug der audiovisuellen Medien, der durch ihre Miniaturisierung und Kombinierbarkeit mit älteren Kommunikationsmitteln wie dem Telefon noch verstärkt wurde. Auch für die literarische Bildung und ihre museale Vermittlung ist die technische Revolution der Kommunikationsmittel und der alltäglichen Bild-, Wort- und Musikrezeption nicht folgenlos geblieben. Die ästhetischen Ansprüche an die Vermittlung sind gestiegen; die Erwartungen an Gestaltung und sinnliche Präsenz der Exponate sind ungleich höher als vor einigen Jahrzehnten. Auf Seiten des Publikums steht dem ein Formwandel des Kennertums gegenüber: von der literarischen Kennerschaft zum geschulten Blick für Präsentationsweisen. Die Wahrnehmung und Schätzung des Exponats im Literaturmuseum muss deswegen nicht leiden. Allerdings wird das Exponat jetzt stärker als visuelles Objekt und weniger als physischer Träger einer metaphysischen Bedeutung wahrgenommen. Damit verschiebt sich der Fokus der Perzeption: weg vom Lesen, hin zum Betrachten. Wer literarische Bildung vermitteln will, kommt nicht umhin, solche Veränderungen der Perzeptionsstile zur Kenntnis zu nehmen.

Marbach, die Marbacher Museen, werden darauf nicht mit einem erhöhten Maß an Inszenierung antworten. Dies war, wie Sie wissen, die Reaktion vieler Museen und Ausstellungsmacher in den vergangenen Jahren. Auf die Ästhetisierung und Medialisierung des Alltags haben sie mit einem Mehraufwand an Bühnenbildnerei und Lichtdesign, an Simulation und Medieneinsatz reagiert. Die Antwort Marbachs wird anders aussehen. Wir werden uns den höheren ästhetischen Erwartungen des Publikums nicht verweigern; wir werden uns nicht in die *splendid isolation* des Kennertums zurückziehen. Mehr denn je werden wir auf die Kraft des Originals vertrauen, die sinnliche Gegenwart und Fülle des Materials, die Schönheit der einzelnen Archivalie. Nicht mit Opulenz und Überinszenierung werden wir antworten, sondern mit sparsamen Mitteln, mit Witz und Ironie, mit der sinnlichen Qualität und der Magie unseres Materials. Wir können die anderen Bildmedien und -institutionen nicht auf ihren Feldern schlagen. Wir können die Konkurrenz mit ihnen nur bestehen, wenn wir unsere eigene ästhetische Spezifik finden und immer weiter entwickeln.

Stärker noch als bisher werden wir an unser Publikum denken, uns unser Publikum und seine Wünsche, seine Bedürfnisse vorzustellen suchen. Vor allem werden wir lernen, unsere Publika unterscheiden zu lernen. Das neue Haus und seine unterschiedlich gegliederten Räume, ergänzt um die des alten Hauses, des Schiller-Nationalmuseums, geben uns vielfältige Möglichkeiten, unsere Ausstellungen nicht nur der Größe, sondern auch dem Inhalt und der Anmutung nach zu differenzieren.

Wir werden Ausstellungen machen, die sich an die *happy few* der Wissenden und Forschenden wenden; wir werden Ausstellungen machen, die sich an ein breites und, wenn möglich, junges Publikum richten. Und wir werden niemanden, der zu uns kommt, vor unseren manchmal voraussetzungsreichen Ausstellungen, vor unseren bisweilen erratischen Objekten allein lassen. Die Exponate der Literatur und des literarischen Archivs sind keine »einfachen« Objekte; bei vielen von ihnen

handelt es sich um hoch verdichtete intellektuelle und ästhetische Gebilde, Rohdiamanten des Geistes, die ihr Licht nicht ohne weiteres abgeben. Wir werden niemanden und nichts mit unseren Kommentaren überwältigen. Aber wir werden auch niemanden im Stich lassen, der wissen will, was es mit diesen dunklen Rohdiamanten auf sich hat. Ciceronen der unterschiedlichsten Art, gedruckte und sprechende, Medien auf dem jüngsten Stand der Technik wie der *M₃*, der multimediale Museumsführer, werden unseren Besuchern zur Verfügung stehen.

Es gab eine Zeit, da war von einer »Marbacher Linie« in der Kunst, Literatur auszustellen, die Rede. Diese Linie war immer eher spröde, asketisch fast, und um geschichtliches Wissen bemüht, immer sehr den Objekten zugetan und nicht den Theorien oder Interpretationen. Manch einer wird sich in dieser Stunde fragen, ob wir mit dieser Linie brechen werden. Ich sage Ihnen: Wir brechen mit ihr nur, um sie mit anderen Mitteln und vielleicht auf anderer Ebene fortzuführen. Wir wollen diese Linie *aufheben*, in jenem dreifachen Sinne, von dem ich eingangs sprach: um der Kontinuität willen, auf die Museum und Archiv, die Institute der Bewahrung und der langen Dauer, verpflichtet sind, wollen wir sie aufheben. Marbach ist in seiner Konstruktion immer einzigartig gewesen, und mit dem neuen Literaturmuseum der Moderne, einer weltweit singulären Einrichtung, bekräftigt und behauptet es diese Alleinstellung. Daher kann Marbach, aller Konkurrenz zum Trotz, sich letzten Endes immer nur mit Marbach vergleichen, sich immer nur an Marbach messen. Die Einrichtung eines autonomen, nur der Literatur gewidmeten Museums ist eine Marbacher Erfindung; mit dem Literaturmuseum der Moderne wird sie erhalten und gleichsam überboten. Etwas Neues beginnt – und etwas Altes wird erhalten und fortgesetzt.

Einer der Journalisten, die uns vor der Eröffnung des LiMo besuchten, hat mir eine Frage gestellt, die mich einen Augenblick lang verblüffte: Welchen Wert hat eigentlich das alles, sagte er im Blick auf unsere Dauerausstellung, für die Literatur der Gegenwart, welchen Wert hat es für die Schriftsteller? Wissen Sie, habe ich ihm zur Antwort gegeben, alle Künste entstehen immer wieder neu aus der Reflexion auf Kunst. Malerei entsteht aus dem Reflex auf ältere Malerei, selbst Musik entsteht aus der Erinnerung an frühere Klänge. So auch die Literatur: Alles, was Sie hier sehen, sind möglicherweise Ansätze neuer Texte, Anfänge kommender Sätze. Schauen Sie sich den Katalog dieser Ausstellung an: Drei Dutzend Texte von Autoren, denen Stücke aus dem Archiv, Stücke der Ausstellung zugrunde liegen. Sehen Sie jetzt, wie das Archiv, sehen Sie, wie das Museum neue Stücke Literatur erzeugt?

Zu den Vorzügen der eigentümlichen Versuchsanordnung aus Museum und Archiv, die unsere Vorgänger geschaffen haben, gehört die beständige Anwesenheit und Mitwirkung einer besonderen Spezies von Laboranten: Schriftsteller, Dichter, aktive Künstler, die in unseren Beständen für kreative Unordnung, in unseren Sammlungen und Ausstellungen für kreative Irritation sorgen. Ihrer Gegenwart, ihrer Wirksamkeit, ihrer schöpferischen Unruhe verdanken wir es, dass wir auf dieser Schillerhöhe und in dieser einzigartigen Verbindung aus Archiv und Museum manchmal so etwas wie Luft von anderen Planeten atmen. Ihnen verdanken wir, dass Marbach gelegentlich noch eine Ahnung von dem Geist vermittelt, der einst den Kosmos der Renaissance erfüllte.

Sie sehen, dass ich mit dem Danken beginne und dergestalt zum Schluss komme. Ich danke denen, die lange vor mir das Literaturmuseum der Moderne ersonnen und geplant haben, namentlich Herrn Lämmert und Herrn Ott. Ich danke allen Verantwortlichen auf Landes- und auf Bundesseite, die uns dieses Werk ermöglicht haben. Ich danke denen, die den grandiosen Bau errichtet und eingerichtet haben, allen voran David Chipperfield, Alexander Schwarz und Andreas Hunkeler. Ich danke denen, die uns in mäzenatischem Geist geholfen und instand gesetzt haben, das neue Haus als Museum in Betrieb zu nehmen, an ihrer Spitze Bertold Leibinger. Ich danke denen, die gemeinsam mit mir dem LiMo zu seiner ersten Ausstellung verholfen haben, allen voran Heike Gfrereis, Katja Leuchtenberger und Roland Kamzelak. Ich danke dem Team des Museums und den Mitarbeitern der sammelnden Abteilungen des Hauses, Bibliothek, Handschriftenabteilung und Kunstsammlungen, die sie dabei unterstützt haben und uns Anregungen für den Katalog gegeben haben. Ich danke der Restaurierwerkstatt unter Leitung von Frau Küsters für ihre kenntnisreiche Pflege der Objekte. Ich danke der Verwaltung unter Leitung von Herrn Sommer und unseren beiden von der Stabsstelle, Frau Dätsch und Herrn Druffner, für ihre hervorragende Vorbereitung dieses Tages.

Ich danke, last not least, Herrn Bundespräsident Köhler, der heute das Literaturmuseum der Moderne eröffnen wird. Sein Vorgänger, der verstorbene Johannes Rau, hat den ersten Spatenstich zu diesem Bau getan. Andere seiner Vorgänger haben zu verschiedenen Anlässen die Schillerhöhe mit ihrem Besuch beehrt, so erst vor kurzem Richard von Weizsäcker. Roman Herzog wollte heute unter uns sein und sah sich kurzfristig verhindert; wir grüßen ihn von fern. Sie sehen, auch was präsidiale Präsenz angeht, ist Marbach ein Ort der Tradition. Auch deshalb sehe ich mich berechtigt, mit dem Wort zu schließen, mit dem ich begann: *Etwas Neues beginnt – und etwas Altes wird erhalten.*

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2005/2006

Das Schillerjahr 2005 ist für Marbach und die Einrichtungen der Deutschen Schillergesellschaft ein erfolgreiches und ermutigendes Jahr gewesen. Das weithin bekundete Interesse an Friedrich Schiller – als einem auf der Bühne, in Schulen und Seminaren, vor allem aber in Herz und Sinn seiner Leser lebendigen Autor – hat uns beflügelt und in unserem Auftrag bestärkt. Im Bewußtsein der hohen Erwartungen, die nicht zuletzt auch unsere Marbacher Beiträge zu diesem Schillerjahr geweckt haben, gehen wir dem Jahr 2009 und dem 250. Jahrestag von Schillers Geburt entgegen.

Unter unseren Veranstaltungen ragte die Jubiläumsausstellung *Götterpläne & Mäusegeschäfte* heraus, die vom 23. April bis zum 9. Oktober 2005 in Marbach und danach, vom 30. Oktober an, in Weimar zu sehen war. Mit insgesamt 43.461 Besuchern und mehr als 900 Führungen darf sie als eine der erfolgreichsten Ausstellungen der Marbacher Geschichte gelten. Die Ausstellung zu Peter Szondi hingegen war zwar ein echter »Presseerfolg«, zog aber nur 1.730 Besucher an. Insgesamt konnten wir im Jahr 2005 45.191 Besucher auf der Schillerhöhe begrüßen. Entsprechend hoch waren die Verkaufszahlen beim Katalog der Schiller-Ausstellung (3.508 verkaufte Exemplare, 862 Belegex.) und bei allen anderen angebotenen Eigen- und Fremdpublikationen. Die Minimalangebote »Shop« (ein Verkaufstisch) und »Café« (2 Espressoautomaten und 1 Kühlschrank mit Getränken) wurden gern und dankbar angenommen.

Auch unser übriges Veranstaltungsprogramm im Schillerjahr fand regen Zuspruch von Seiten des Publikums bzw. der verschiedenen Publika. Denn natürlich richtete sich eine Veranstaltung wie die »Schillernacht« des 4. Juni (mit dem Schiller-Comic-Zeichner Horus und in Gemeinschaft mit der Staatsgalerie Stuttgart) an ein anderes, jüngerer Publikum als etwa die »Philosophischen Spaziergänge« mit Schiller, die wir mit so namhaften Philosophen wie Dieter Henrich und Kurt Flasch unternahmen. Begeisterte Aufnahme und ein großes, vielfach sehr kenntnisreiches Publikum fanden die beiden Veranstaltungszyklen »Schiller international« im April und »Schiller, Vorbild oder Provokation?« im November 2005. Als einen Höhepunkt des Marbacher Jahres empfanden alle, die ihr beiwohnen konnten, die Schillerrede des Altbundespräsidenten Richard von Weizsäcker am 12. November. Wer sie versäumte, kann sie weiter oben in diesem Jahrbuch nachlesen.

Die auf Initiative von Frau Staatsministerin Weiß in Marbach eingerichtete und betriebene Internetseite »www.schillerjahr2005.de« erwies sich als großer Erfolg. Zum ersten Mal wurden landesweit sämtliche öffentlichen Aktivitäten eines Jubi-

läumsjahrs versammelt und übersichtlich angeordnet angezeigt. Die in den neuen Farben des Marbacher Erscheinungsbildes ansprechend gestaltete Seite konnte eine Gesamtzahl von mehr als einer Million Seitenaufrufe (1.071.133 page views) verzeichnen; in den »heißen« Monaten des Frühjahrs erlebte sie wahre Anstürme von Besuchern.

Der Rückblick auf das Schillerjahr 2005, erst recht aber der Vorausblick auf das Jubiläumsjahr 2009 führt uns unweigerlich zu den Problemen, die die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums aufwirft. Gewiß bestünde, wie schon bei früheren Gelegenheiten bemerkt, unser bester Beitrag zum kommenden Schillerjahr 2009 darin, ein in neuem Glanze erstrahlendes Schiller-Nationalmuseum und eine neugestaltete Dauerausstellung zum 18. und 19. Jahrhundert zu präsentieren – mit Schiller in ihrem Zentrum. Aber vor einen solchen Preis haben die Götter noch manche Mühe und den Schweiß der Geldbeschaffer gesetzt. Zwar hat Ministerpräsident Günter Oettinger in seiner Rede anlässlich der Architekturöffnung des Literaturmuseums der Moderne am 9. Januar 2006 eine Kostenbeteiligung des Landes in Höhe von insgesamt 1,5 Millionen Euro zugesagt. Aber die jetzt anvisierte Lösung der Finanzierungsprobleme nach einem Drei-Säulen-Modell (Bund, Land und DSG bzw. öffentliche und private Fonds) birgt für die Deutsche Schillergesellschaft nicht zu unterschätzende Risiken. In einer wirtschaftlich nach wie vor schwierigen Situation stellt das Einsammeln von Spenden und Förderbeträgen in Höhe von insgesamt 1,5 bis 2 Millionen Euro keine leichte Aufgabe dar. Hohe Erwartungen knüpfen sich daher an die Tätigkeit eines Ratgeberkonsortiums unter Beteiligung von Seiner Königlichen Hoheit Herzog Carl von Württemberg und dem ehemaligen Ministerpräsidenten Lothar Späth, das sich bereiterklärt hat, die Deutsche Schillergesellschaft bei ihrer schwierigen Aufgabe zu unterstützen. Mehr denn je bauen wir freilich auch auf die Hilfe und den Einfallsreichtum aller Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft.

Neben den Veranstaltungen des Schillerjahrs hat uns im Jahr 2005, vor allem in dessen zweiter Hälfte, natürlich ein Thema besonders in Atem gehalten: das *Literaturmuseum der Moderne*, auch kurz und liebevoll *LiMo* genannt. Die für den 6. November vorgesehene Schlüsselübergabe mußte kurzfristig abgesagt und auf den 9. Januar 2006 verschoben werden. Der Grund dafür waren Verzögerungen bei der Lieferung und beim Einbau des IPE-Holzes. Als sich Mitte Oktober deutlich abzeichnete, daß eine Eröffnung des Baus nur um den Preis peinlicher Abstriche beim Erscheinungsbild möglich sein würde, entschloß sich die Deutsche Schillergesellschaft zur Verschiebung des Termins. Am 9. Januar 2006 wurde nun der (noch leere) Bau des neuen Museums der Öffentlichkeit vorgestellt. In seiner Ansprache unterstrich der Ministerpräsident das gegenwärtige und zukünftige Engagement des Landes für Marbach. Die Berichterstattung in der Presse war außerordentlich günstig, zumal die Architekturkritik erging sich in den höchsten Tönen des Lobes für die Architekten David Chipperfield und Alexander Schwarz.

Dank der Spendenaktion für die Ersteinrichtung des neuen Museums, bei der sich vor allem der Freundeskreis des Deutschen Literaturarchivs unter Führung von Prof. Dr. Bertold Leibinger in großzügigster Weise engagiert hat, kam im Laufe des Jahres ein bedeutender Betrag zusammen (ca. 600.000 Euro bis Jahresende).

Er wird uns in die Lage versetzen, das neue Museum tatsächlich als Spielplatz unterschiedlichster Ausstellungen in Betrieb zu nehmen. Als Ausdruck unseres Dankes an den besten Freund Marbachs und Geber der größten Einzelspende erhielt der erste Raum des neuen Museums den Namen »Bertold-Leibinger-Auditorium«. Bei dem Mäzeneabend am 23. Juni 2005, der ganz im Zeichen der Spendeneinwerbung für das LiMo stand, engagierten sich u.a. der neue Ministerpräsident des Landes, Günter Oettinger, und der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki.

Die Ausstellungsplanung auf der Schillerhöhe sieht im Anschluß an die Arno-Schmidt-Ausstellung (Schiller-Nationalmuseum) und die Eröffnung der Dauerausstellung (LiMo) mehrere kleine und mittlere Ausstellungen vor. Dazu gehören *Benns Doppelleben* (Juli 06), *Tischbeins Antiken* (September 06) und *Das Buch Hannah* (von Jaspers, Oktober 06). Im November wird eine Ausstellung eröffnet, die das gesamte Schiller-Nationalmuseum und zwei Räume des LiMo überspannen wird: *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten*. Mit dem Berliner Gropiusbau ist eine Übernahme für Frühjahr 2007 verabredet.

Am 11. November 2005 feierte das Deutsche Literaturarchiv Marbach seinen 50. Geburtstag. Hauptredner des festlichen Abends waren zwei Heroen der Anfänge: Prof. Dr. Bernhard Zeller als Gründungsdirektor des DLA und Peter Rühmkorf als erster großer »Vorlaßgeber«. Die kleine »Festschrift«, die zu diesem Anlaß erschien und allen Mitgliedern der DSG zuzuging, stellt zugleich eine »Imagebrochure« dar, die mit leichter Hand über die Schillerhöhe und die Einrichtungen der Deutschen Schillergesellschaft führt. Mit Blick auf die anstehende 50-Jahre-Feier haben die Mitarbeiter des Deutschen Literaturarchivs in kurzer Frist und selbstlosem, teilweise atemberaubendem Einsatz zwei weitere Desiderata verwirklicht, auf die seit langem hingewiesen worden ist. Es handelte sich dabei, erstens, um einen nach zehn Jahren Marbacher Netzpräsenz vollständig überarbeiteten und erneuerten Webauftritt (Gesamtkosten 72.000 Euro), und, zweitens, um die endlich verwirklichte Stiftertafel im Vestibül der Bibliothek (mit derzeit 162 Einträgen und ausreichend Platz für Neuzugänge).

Alle drei Vorhaben – Imagebrochure, Homepage und Stiftertafel – waren verbunden mit der Umsetzung des von dem Gestalterteam Keppler/Schmid entworfenen neuen Erscheinungsbildes des Deutschen Literaturarchivs. Am 3. November wurden Marbachs »neue Kleider« im Rahmen einer Pressekonferenz zum Thema »50 Jahre Deutsches Literaturarchiv« der Öffentlichkeit vorgestellt.

Unserem Antrag, die erfolgreiche Schiller-Internetseite nach dem Abschluß des Schillerjahrs umzubauen und in ein allgemeines Literaturportal zu transformieren, ist das Bundesministerium für Kultur und Medien bereitwillig gefolgt und hat die für den Bedarf an Technik, Design und Personal nötigen Mittel bereitgestellt. Gespräche mit der Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main, der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung und dem Goethe-Institut erbrachten die Zusage breiter Unterstützung und Beteiligung. Neben zahlreichen anderen Beteiligten (Klassik Stiftung Weimar, der Arbeitskreis der Literaturhäuser und die Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten) werden diese drei Institutionen als privilegierte Partner auf der Startseite firmieren. Die geplante

Seite soll nicht nur über alle die Literatur und das literarische Leben betreffenden Termine (Lesungen, Vorträge, Tagungen, Ausstellungen, Preise und Stipendien) informieren und darüber hinaus Schriftstellerporträts und Tonaufzeichnungen (»die Stimme des Dichters«) bieten. Von einem *Literaturarchiv* betrieben, soll sie diese Daten und Termine auch speichern und solcherart, Zeitschicht für Zeitschicht sedimentierend, eine Geschichte des literarischen Lebens und der Bewegungen im literarischen »Feld« schreiben. Mit der Einrichtung der neuen Seite entwickelt das Deutsche Literaturarchiv Marbach seinen dokumentarischen Auftrag mit zeitgemäßen Mitteln weiter und erweitert seine archivarische Leistung zeitlich »nach vorn« in Richtung Gegenwart. Umgekehrt wird jedes Datum, das auf der neuen Seite des Literaturarchivs angezeigt wird, im selben Moment zum virtuellen Datum einer künftigen Literaturgeschichte.

Auch im Bereich der auf der Schillerhöhe Tätigen, also im Bereich des Personals, erbrachte das zurückliegende Jahr eine Reihe wichtiger Einschnitte und Neuerungen. Dank der Vermehrung der Stellen, die entweder direkt zum Museum gehören oder durch die Erhöhung der entsprechenden technischen Kapazitäten (EDV, Haus-technik) notwendig wurden, stieg die Gesamtstellenzahl auf 100,5 und die Zahl der von der DSG Beschäftigten auf 175 Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen.

Dr. Christoph König, der Leiter der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik, der an die Universität Osnabrück berufen wurde, verließ das Haus Ende September. Zu seinem Nachfolger wurde Marcel Lepper aus Berlin bestimmt, der am 1. Oktober seine Arbeit aufnahm. Als Nachfolger für Dr. Jochen Meyer, den Leiter der Handschriftenabteilung, der zum 1. Juni 2006 in den Ruhestand trat, wählte der Ausschuß der DSG am 12. November 2005 Herrn Dr. Ulrich von Bülow. Sein Stellvertreter wird Dr. Jan Bürger sein.

Unter den besonderen Aufgaben und Leistungen der sammelnden Abteilungen des Hauses ragen die Konversions- bzw. Retrokonversionsprojekte – i.e. die Digitalisierung von Katalogen oder Teilkatalogen und Verzeichnissen heraus. Das Retro-Pilotprojekt der Handschriftenabteilung (es betrifft die Konversion der Inventarbücher) ist von der Deutschen Forschungsgemeinschaft bewilligt worden. Das große Projekt der Retrokonversion des Katalogs der Marbacher Bibliothek wird von der DFG mit 136.000 Euro, von der Bosch-Stiftung mit 100.000 Euro und von der Hertie-Stiftung mit 20.000 Euro gefördert. Ein Retrokonversionsprojekt der Kunstsammlungen, das ebenfalls derzeit im Gange ist, betrifft die Katalogaufnahmen des Skulpturenbestandes.

Zu den laufenden großen Erschließungsvorhaben des Deutschen Literaturarchivs kam 2005 das von der DFG bewilligte Projekt der Erschließung des Nachlasses von Hans Georg Gadamer hinzu (Bewilligung auf drei Jahre). Als wissenschaftlicher Mitarbeiter für diese Aufgabe konnte Herr Dr. Carsten Dutt aus Heidelberg gewonnen werden. Die Wüstenrot-Stiftung wird das umfangreiche Ausstellungsvorhaben »Große Geisterstunde. Ein deutsches Pantheon: Fotos von Schriftstellern und Gelehrten, 1842 bis heute« mit insgesamt 60.000 Euro fördern. Die Erwerbung des Nachlasses von Peter Hacks (zum Preis von insgesamt 210.000 Euro) wurde vom Stifterverband/DFG und von der Kulturstiftung der Länder jeweils mit einem Drittel, also jeweils 70.000 Euro, unterstützt. Für die Erwerbung eines sehr bedeu-

tenden Teilnachlasses Friedrich Gundolf (Gesamtpreis 100.000 Euro) konnten 90.000 Euro eingeworben werden. Erworben wurden fernerhin mit Hilfe der Kulturstiftung des Landes zwei Briefe Schillers an Körner (für insgesamt 42.000 Euro) und aus Mitteln der DSG der Nachlaß von Erich Auerbach (30.000 Euro).

Anläßlich der Ankunft des Mörike-Nachlasses in Marbach wurde am 15. März eine Pressekonferenz abgehalten, die auch in der überregionalen Presse Beachtung fand. Unter anderem ging es bei dieser Veranstaltung auch darum, den Stand und Fortgang der Historisch-kritischen Mörike-Ausgabe zu dokumentieren, in deren Rahmen im zurückliegenden Jahr insgesamt drei neue Bände erschienen.

Ein ungewöhnlich starkes und positives Echo in der gesamten deutschen Presse fand die Öffnung der ersten Marbacher »Zeitkapsel« (mit dem »Leipziger Karton« des Philosophen Hans-Georg Gadamer) durch Ulrich von Bülow am 23. März. Zwei Verlage wurden daraufhin vorstellig und wollten aus dieser Veranstaltung heraus ein Buch entwickeln. Die Serie der »Zeitkapseln« wurde im Lauf des Jahres fortgeführt und ist dabei, sich zu einem kleinen Markenzeichen Marbachs zu entwickeln.

Die vom Land Baden-Württemberg beim Wissenschaftsrat beantragte Evaluation des DLA Marbach rückt in greifbare Nähe. Die Begehung wird am 8./9. Februar 2007 erfolgen. Die Leitung der Kommission liegt in den Händen von Frau Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte (Freie Universität Berlin), die beits die Weimarer Kommission geleitet hat. Weitere Mitglieder der Kommission werden sein: Prof. Peter Strohschneider, der neue Vorsitzende des Wissenschaftsrats (WR) (Mediävist, Ludwig-Maximilians-Universität München), Prof. Wilfried Hinsch (Philosoph, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen) u.a. Zu diesen ständigen Mitgliedern des WR wird eine Gruppe von Externen geladen, die voraussichtlich im Sommer 2006 zusammengestellt werden wird. Seit dem Herbst 2005 bereiten sich die Mitarbeiter auf diese Evaluation vor. Die Wintermonate wurden dazu genutzt, aus allen Abteilungen des Hauses Papiere zu den Funktionen Erwerbung, Erschließung, Erhaltung und Vermittlung abzurufen und zu diskutieren. Diese Papiere wurden von Herrn Lepper redigiert und in erneuten Arbeitsrunden weiter diskutiert. Zweck der Übung ist eine vom Umfang her (30 bis 40 Seiten) übersichtliche, präzise Selbstbeschreibung nach Aufgaben und Funktionen, die mit dem Fragebogen des Wissenschaftsrats im Herbst 2006 eingereicht werden soll. Dazu werden auch das bisherige Organigramm sowie Vorschläge zu einer Optimierung der Strukturen des Hauses gehören. Was die Darstellung unserer Forschungsaktivitäten und -vorhaben angeht, so wird es wichtig sein, diese vor dem Hintergrund eines schlüssigen integralen Forschungskonzepts darzustellen.

Insgesamt erkennt der Rückblick auf das zurückliegende Schillerjahr 2005 manchen Anlaß zur Freude – und nur wenig Grund zur Sorge. Aber auch diese sei nicht verschwiegen. Sie stellt sich ein, faßt man die Entwicklung der Mitgliederzahlen unserer Gesellschaft ins Auge. Nach einem leichten Anstieg im Berichtsjahr 2004 war die Zahl der Mitglieder im Jahr 2005 wieder rückläufig. Hoffen wir, daß das Jahr 2006 mit seinen aufregenden und begeisternden Ereignissen, allen voran der Eröffnung des LiMo, eine deutliche Umkehr dieses jüngsten Trends mit sich bringt.

Wie immer ist das letzte Wort eines des Dankes. Unser besonderer Dank gilt unseren Zuwendungsgebern, dem Bundesministerium für Kultur und dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg; er gilt den Städten Stuttgart, Ludwigsburg, Marbach am Neckar und dem Landkreis Ludwigsburg. Dank ihrer auch in wirtschaftlich schwerer Zeit nicht nachlassenden Unterstützung konnten wir unseren bestehenden Aufgaben nachkommen und zusätzlich eine Reihe neuer Vorhaben in Angriff nehmen. Wir danken der Kulturstiftung des Landes für ihre bereitwillig gewährte Hilfe bei Erwerbungen und der Landesstiftung Baden-Württemberg sowie der Bundeskulturstiftung für ihre großzügigen Hilfen bei der Planung und Durchführung von vielfältigen Veranstaltungen im Schillerjahr 2005. Wir danken den Mitgliedern unseres Freundeskreises für ihr hohes mäzenatisches Engagement auch in schwierigen Zeiten; wir danken insbesondere ihrem Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Bertold Leibinger für seine immer wieder neu bewiesene Hingabe an die Sache Marbachs, der Literatur und der Kunst. Ich danke, last not least, allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Marbacher Institute für ihren unermüdlichen und oftmals ganz idealistischen Einsatz im Alltag und bei den so zahlreichen Sonderveranstaltungen – und hier gehört mein letztes Wort und mein herzlicher Dank dem hingebungsvoll schaffenden Team des Museums.

AUS DER ARBEIT DES SCHILLER–NATIONALMUSEUMS,
DES LITERATURMUSEUMS DER MODERNE UND DES
DEUTSCHEN LITERATURARCHIVS

ALLGEMEINES

Die nachfolgenden Zahlen und Listen zum Jahr 2005 (Angaben zum Vorjahr sind in Klammern hinzugefügt) geben nur den *wichtigsten Teil* unserer Aufgaben wieder. Das gilt vor allem für das stets wachsende Gebiet der mündlichen und schriftlichen Auskünfte.

Die hier mitgeteilten Berichte wurden verfaßt von: Jutta Bendt (Bibliothek), Michael Davidis (Kunstsammlungen), Bernhard Fischer (Cotta-Archiv), Heike Gfrereis (Museumsabteilung), Roland S. Kamzelak (Direktionsabteilung), Rudi Kienzle (Museumpädagogische Arbeit mit Schulen), Christoph König (Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik; bis September 2005), Marcel Lepper (Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik; seit Oktober 2005), Jochen Meyer (Handschriftenabteilung), Thomas Scheuffelen (Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg), Friedbert Sommer (Verwaltung) und Christiane Dätsch (Presse- und Öffentlichkeitsarbeit).

Mitarbeiterschaft: Am 31. Dezember 2005 waren 168 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv tätig. 152 von ihnen wurden aus den 99,5 Planstellen des Schiller-Nationalmuseums und

Deutschen Literaturarchivs sowie aus den 2 Planstellen aus Landesmitteln für die Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg bezahlt (weil manche Planstellen auf mehrere, nicht ganzzeitig beschäftigte Mitarbeiter aufgeteilt sind, sind die Zahlen der Stellen und Personen nicht gleich); dazu kamen 15,25 befristete, projektgebundene Stellen, die überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft für besondere Arbeitsvorhaben finanziert wurden, aber auch aus Sondermitteln des Landes Baden-Württemberg für die Mörrike-Ausgabe oder aus Stiftungsmitteln von privater Seite. In der Restaurierwerkstatt/Buchbinderei war ein Lehrling in Ausbildung. Auch 2005 waren zahlreiche Praktikanten und etliche Studenten und Schüler mit zeitlich befristeten Arbeitsverträgen im Hause tätig.

Benutzung: 2005 haben sich in den Benutzungsbüchern 8.976 Gäste eingetragen (2004: 9.569). Gezählt sind dabei die täglichen Eintragungen, die jeder Benutzer vornimmt.

Collegienhaus: Im Collegienhaus summierten sich – mit Schwerpunkt auf den Zeiten der Semesterferien – die Aufenthalte von Erwachsenen auf 8.934 Tage (2004: 8.012), von Kindern auf 59 Tage (2004: 156). Damit wurde eine Auslastung von 73,63 % erreicht (2004: 64,81; wegen der Wochenenden und Feiertage kann nicht mehr als 80 % der theoretischen Kapazität ausgelastet werden).

Deutsche Schillergesellschaft: Am 31. Dezember 2005 gab es 3.659 Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft (2004: 3.729). 93 neue Mitglieder sind im Jahr 2005 hinzugekommen, 200 sind verstorben oder haben die Gesellschaft verlassen. Die Zahl der ausländischen Mitglieder bewegt sich weiter bei etwa 12 %; ca. 70 % der Mitglieder haben im Rahmen ihrer Mitgliedschaft das Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft abonniert.

Der Jahresbeitrag betrug 2005 € 25,-, mit Jahrbuch € 50,- bzw. € 12,50,- und € 25,- für Mitglieder in Ausbildung. Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2005 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

AUSSTELLUNGEN

Insgesamt wurden im Schiller-Nationalmuseum 45.190 Besucher gezählt (2004: 19.668). Die Wanderausstellungen des Museums wurden von 15.960 weiteren Besuchern gesehen.

Am *Tag der offenen Tür* wurden ca. 3.000 Besucher im Archiv und Museum gezählt und 42 Gruppen geführt.

Ausstellungen: 12. Dezember 2004 bis 27. März 2005 *Peter Szondi und die Literatur*. Ausstellung und Marbacher Magazin von Christoph König, Magazin unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid – 23. Januar bis 27. März 2005: *Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung*. Marbacher Magazin von Sabine Fischer unter Mitarbeit von Michael Davidis und Helmar Breig.

Ausstellungen zum Schillerjahr 2005: 23. April bis 9. Oktober 2005 *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759-1805*. Ausstellung und Katalog Frank Druffner

und Martin Schalhorn – 12. November 2005 bis 5. Februar 2006 *Die Wahrheit hält Gericht – Schillers Helden heute*. Eine Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik – In Schillers Geburtshaus: 5. Juni bis 4. Dezember 2005 *Schiller-Comic von Horus*. Geführt wurden 1.038 angemeldete Gruppen, davon 4 durch die *Szondi*-Ausstellung, 8 durch die Ausstellung *Literarische Köpfe*, 911 durch die Ausstellung *Götterpläne & Mäusegeschäfte* und 115 durch die Ausstellung *Schillers Helden heute*. Die *Schiller-Comic-Ausstellung* im Schiller-Geburtshaus verzeichnete 28.812 Besucher.

Museumpädagogik: »Was ist Literatur?« (2 Kinderseminare) – »Mit Zopf und Gänsekiel. Briefeschreiben wie im 18. Jahrhundert.« (8 Kinderführungen) – 5 Zusatzführungen für Schulklassen (ca. 30 Schüler pro Schulklasse) – 2 Führungen »Hinter den Kulissen von Schillers Helden« (6-10 Jahre) – 2 Wochenseminare »Auf Schillers Versen« – *Workshop*: Ein Held wie wir? Schillers *Wilhelm Tell* für Kinder (8-12 Jahre)

Wanderausstellungen: Die Ausstellung *Peter Szondi und die Literatur* wurde im Literaturhaus Berlin vom 27. Mai bis 3. Juli (280 Besucher) gezeigt, die Ausstellung *Literarische Köpfe* haben in Güstrow vom 17. April bis 19. Juni 5.700 Besucher gesehen und in Berlin vom 26. Juni bis 21. August 1.600 Besucher. Die Schiller-Ausstellung *Götterpläne & Mäusegeschäfte* wurde in Weimar vom 30. Oktober bis 17. April 2006 8.380 Besuchern gezeigt.

Die Vitrinenausstellungen im Literaurarchiv galten folgenden Autoren und Themen: Kalender, Kalender – Marcel Reich-Ranicki: Porträts von Thomas Duttonhöfer – Sarah Kirsch (70. Geburtstag am 16. April) – 60 Jahre Kriegsende: Feldpostbriefe – Julius Meier-Graefe (zum 70. Todestag am 5.6.1935) – Karl May, Hans Christian Andersen (200. Geburtstag / 130. Todestag) – *Die Schaubühne/Die Weltbühne* (begründet am 7. September 1905) – Adalbert Stifter (200. Geburtstag) – Franz Hessel (125. Geburtstag) – Kurt Tucholsky (70. Todestag).

Leihgaben wurden für folgende Ausstellungen zur Verfügung gestellt: Copa Management, Prag: »*The City of Kafka and Prag* – S. Fischer-Stiftung, Berlin für Deichtorhallen, Hamburg: »*Hubert Fichte und Leonore Mau – Eine Werkschau*« – Haus der Geschichte, Bonn: »*Flucht, Vertreibung, Integration*« – Celan-Arbeitsstelle, Bonn: *Historisch-Kritische Celan-Ausgabe Band 12: »Eingedunkelt«* – Literaturhaus Berlin: »*Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*« – Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg: »*Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*« – Westfälisches Landesmuseum, Münster: »*Die konservative Revolution. Melchior Lechter zwischen Moderne und Antimoderne*« – Marktarchiv Garmisch-Partenkirchen: »*Lieder und Larifari. Hermann Hesse und Otto Blümel*« – Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart: »*Schiller in Stuttgart*« – Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim: »*Schillerzeit in Mannheim*« – Das Gleimhaus. Literaturmuseum und Forschungsstätte Halberstadt: »*Schiller und Gleim*« – Stadtmuseum Sachsenheim: »*Die Schwäbinnen. Frauenleben in Württemberg 1750-2001*« – Kurt Tucholsky Arbeitsstelle, Oldenburg: »*Kurt Tucholsky*« – Schiller-Museum Weimar: »*Die Wahrheit hält Gericht – Schillers Helden heute*« – Jüdisches Museum Frank, Fürth: »*Jakob Wassermann: Deutscher. Jude. Literat*« – Städtisches Museum, Überlingen: »... ein Ton verwandt

uns bis ins Herz. Justus Hermann Wetzel – Komponist, Schriftsteller, Lehrer in Berlin«.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Marbacher Kataloge: 58, 2005: *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759-1805*. Von Frank Druffner und Martin Schalhorn. 1. und 2., durchges. Aufl. 2005. 280 Seiten, zahlreiche farbige Abb.

Marbacher Magazine: 109, 2005: *Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung*. Von Sabine Fischer unter Mitarb. von Helmar Breig und Michael Davidis. Mit einem Essay von Jan Bürger. 2005. 120 Seiten, zahlreiche Abbildungen. – 110, 2005: *Schiller! Eine Comic Novelle*. Von Horus. Mit einem Nachw. von Jan Bürger, Frank Druffner und Martin Schalhorn. 2005. 56 Seiten, durchgehend vierfarbig.

Marbacher Bibliothek: Bd. 8: Martin Heidegger, *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wintersemester 1936/37*. Hrsg. von Ulrich von Bülow. Mit einem Essay von Odo Marquard. 2005. 206 Seiten.

Wissenschaftliche Veröffentlichungen: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Hrsg. von Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff. Redaktion: Albrecht Bergold. 49. Jg. Göttingen: Wallstein, 2005. 632 Seiten.

Marbacher Wissenschaftsgeschichte: Bd. 5: Wilhelm Scherer, *Briefe und Dokumente aus den Jahren 1853 bis 1886*. Hrsg. und komm. von Mirko Nottscheid und Hans-Harald Müller unter Mitarb. von Myriam Richter. 2005. 448 Seiten. – Bd. 6: Hugo von Hofmannsthal, Walter Brecht, *Briefwechsel*. Hrsg. von Christoph König und David Oels. 2005. 222 Seiten, 4 Abb.

Andere Schriftenreihen und Einzelveröffentlichungen: Verzeichnisse. Berichte. Informationen: Bd. 32: Birgit Wägenbaur, *Die Bibliothek Ludwig Töpfer im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Geschichte und Bestand*. 2005. 124 Seiten, zahlreiche Abb.

Marbacher Faksimile: Nr. 46: *Aus Heinrich Heines Arbeitsmanuskript zu ›Deutschland. Ein Wintermärchen*«. 2005.

Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft: Bd. 50: Harry Graf Kessler, *Tagebuch*. Hrsg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Bd. 50,4: 1906-1914. Hrsg. von Jörg Schuster unter Mitarb. von Janna Brechmacher, Christoph Hilse, Angela Reinthal u. Günter Rieder. Stuttgart: Klett-Cotta 2005. 1271 Seiten. – *Die Augsburger ›Allgemeine Zeitung* 1789-1866. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung der *Stuttgarter Zeitung*). Im Auftrag des Deutschen Literaturarchivs hrsg. von Bernhard Fischer. Mikrofiche-Edition. 3 Teile. T. 1: 1789-1832; Tl. 2: 1833-1849; Tl. 3: 1850-1866. Mit je einem Begleitband: Register der Beiträger/Mitteleiler. München / New Providence [u.a.]: K. G. Saur, 2002-2005. – *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*. In Verb. mit der Deutschen Schillergesellschaft hrsg. von Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg und Erhard Schütz. Göttingen: Wallstein, 2005. 384 Seiten, 30 Abb.

Kritische Editionen: Else Lasker-Schüler, *Werke und Briefe*. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 8: Briefe. 1925-1933, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt/M.: Jüdischer Verlag, 2005. 701 Seiten. – Eduard Mörike: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und in Zsarb. mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. hrsg. von Hubert Arbogast †, Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer †, Bernhard Zeller. Stuttgart: Klett-Cotta 1967ff., Bd. 6,1: *Erzählungen*. Hrsg. von Matthias Mayer unter Verw. der Vorarb. von Hubert Arbogast. 2005. 366 Seiten, 2 Abb.

Publikationen der Marbacher Arbeitsstellen: Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten: Spuren. 69: Martin Schallhorn, *Ein Sonntagsausflug von Schiller und Cotta nach Untertürkheim am 4. Mai 1794*. 2005. 16 Seiten, zahlreiche Abb., 1 Beilage. – 70: Horst Jaedicke, *Curt Goetz und sein in Stuttgart gedrehter Schillerfilm (1923)*. 2005. 16 Seiten, zahlreiche Abb., 1 Beiheft (36 Seiten mit Standfotos und Szenenbeschreibungen). – 71: Karsten Blöcker, *Christian Buddenbrook zur Kur in Bad Boll, Bad Cannstatt und Esslingen*. 2005. 16 Seiten, zahlreiche Abb., 1 Beilage. – 72: Joachim Seng, *Hugo von Hofmannsthals ›Ariadne auf Naxos‹ und Stuttgart*. 2005. 16 Seiten, zahlreiche Abb., 1 Beilage. – Arbeitsstelle für die Erforschung der Germanistik: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen*: H. 27/28. Göttingen: Wallstein, 2005. 128 Seiten.

Veröffentlichungen in Verbindung mit anderen Gesellschaften: Weimarer Schillerverein: *Der dreifache Demetrius. Schiller, Hebbel, Braun*. Beiträge von Mirjam Springer, Monika Ritzer und Bernd Leistner. 2005. 40 Seiten.

Von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Deutschen Schillergesellschaft wurde folgendes veröffentlicht:

Jutta Bendt [Rez.]: *Michael Meyer, Ricarda-Huch-Bibliographie, Wien 2005*, in: Informationsmittel. Digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft 13, 2005, H. 2 (http://www.bsz-bw.de/rekla/show.php?mode=source&eid=IFB_05-2_346).

Ulrich von Bülow: *Faszination und Abwehr: Jean Améry liest Martin Heidegger*, in: Kritik aus Passion. Studien zu Jean Améry, hrsg. v. Matthias Bormuth u. Susan Normi-Schomers, Göttingen 2005, S. 103-118. – *Gadamers Leipziger Karton*, in: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen, hrsg. v. Christoph König, H. 27/28, 2005, S. 67-84.

Jan Bürger: *Eine Mütze aus Schnee. Schriftsteller und ihre Porträts*, in: Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung, Marbacher Magazin 109, Marbach 2005, S. 4-16. – *Ernst Kreuders Tagebuch in amerikanischer Gefangenschaft*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 49, 2005, S. 73-102. – *Hans Henny Jahnn an Werner Helwig (1959) und Richard Leising an Siegfried Baumgart (1990)*, in: Andreas Bernard u. Ulrich Raulff (Hrsg.), Briefe aus dem 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 2005, S. 198-203 u. 300-305. – [Rez.] Jurek Becker, »Ihr Unvergleichlichen. Briefe« und »Lieber Johnny. Postkarten an seinen Sohn Jonathan«, in: Die Zeit vom 13. Januar 2005, Nr. 3. – [Rez.] Jan Kjørstad, *Der*

Entdecker, in: *Literaturen* 1-2, 2005, S. 88. – [Rez.] Jochen Missfeldt, *Steilküste. Ein See- und Nachtstück*, in: *Die Zeit* vom 17. März 2005, Nr. 12. – [Rez.] Karl-Heinz Ott, *Endlich Stille*, in: *Literaturen* 5, 2005, S. 64. – [Rez.] Julian Barnes, *Der Zitronentisch*, in: *Die Zeit* vom 13. Oktober 2005, Nr. 42. – [Rez.] Andrzej Stasiuk, *Unterwegs nach Babadag*, in: *Literaturen* 11, 2005, S. 69.

Michael Davidis: *Über Schiller im Bilde*, in: *Literaturblatt für Baden und Württemberg* 6, 2005, S. 10f.

Carsten Dutt: *Hans-Georg Gadamer, 1900-2002*, in: *International Academy for Philosophy. News and Views* 6, 2005, S. 26-35. – »To Oelze«. *On Gottfried Benn's Farewell Lines to His Friend*, in: *New Literary History* 26, 2005, S. 639-647.

Sabine Fischer [zus. mit Michael Davidis]: *Ein Literaturpapst in Gips und Bronze. Thomas Duttonhoefer porträtiert Marcel Reich-Ranicki*, in: *Literaturblatt für Baden-Württemberg* 1, 2005, S. 16f.

Heike Gfrereis: *Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren*, in: Sabine Autsch, Michael Grisko, Peter Seibert (Hrsg.), *Atelier und Dichtertzimmer in neuen Medienwelten*, Bielefeld 2005, S. 221-227. – (Hrsg.), *Literatur (metzler kompakt)*, Stuttgart, Weimar 2005.

Dietmar Jaegele: *Heinrich Heine*, in: Günter Baumann u.a., *Reclams Literaturkalender 2006*, Stuttgart 2005, S. 51-53. – *Elizabeth Barrett Browning*, in: Günter Baumann u.a., *Reclams Literaturkalender 2006*, Stuttgart 2005, S. 57-59. – Begleittexte zu: *Erde und Himmel um Weinsberg. Schwarzweißfotografien von Frank W. Schilling*, Künzelsau 2005.

Rudi Kienzle: »Träumt Schiller oder sieht er fern?« *Schiller-Porträts als Impuls für den Deutschunterricht*, in: *Deutschunterricht* 2005, H. 2, S. 14-17. – *Schillers Sensation, Schillers Marmor. Das Schillerjahr und die Schulen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 49, 2005, S. 395-398.

Andreas Kozlik: [Rez.] Ingrid Scheffler (Hrsg.): *Literatur im DDR-Rundfunk. Günter Kunert – Bitterfelder Weg – Radio-Feature (Jahrbuch Medien und Geschichte 2005)*, in: *Rundfunk und Geschichte* 31, 2005, H. 3-4, S. 71-72. – [Rez.] *Das Literarische Quartett. Gesamtausgabe aller 77 Sendungen von 1988 bis 2001 (Digitale Bibliothek 126)*, in: *Rundfunk und Geschichte* 31, 2005, H. 3-4, S. 76-77. – [Rez.] Eugen Reinhard (Hrsg.): *Gemeindebeschreibungen und Ortschroniken in ihrer Bedeutung für die Landeskunde. (Werkhefte der Staatlichen Archivverwaltung in Baden-Württemberg, Serie A 12)*, in: *Württembergisch Franken* 89, 2005, S. 281-282. – [Rez.] Wolfgang von Hippel: *Maß und Gewicht im Gebiet des Königreichs Württemberg und der Fürstentümer Hohenzollern am Ende des 18. Jahrhunderts. (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B 145)*, in: *Württembergisch Franken* 89, 2005, S. 282-283. – [Rez.] Hans König: *Menschen aus dem Limpurger Land. Lebensbilder aus fünf Jahrhunderten. Bd. 2. (Veröffentlichungen zur Ortsgeschichte und Heimatkunde in Württembergisch Franken 23)*, in: *Württembergisch Franken* 89, 2005, S. 288. – [Rez.] *Benutzung und Bestandserhaltung. Neue Wege zu einem Interessenausgleich. Vorträge des 59. Südwestdeutschen Archivtags am 15. Mai 1999 in Villingen-Schwenningen. Hrsg. von der Landesarchivdirektion Baden-Württemberg*, in: *Württembergisch Franken* 89, 2005, S. 303-304. – [Rez.] Dieter Buck: Aus-

flugsziel Schwäbisch-Fränkischer Wald. Wandern, Rad fahren, entdecken, in: Backnanger Jahrbuch 13, 2005, S.204. – [Rez.] *Der »Boxeraufstand« in China. Das Tagebuch des Gottlieb Brosi und andere Zeitzeugnisse*. Hrsg. von Bernhard Trefz. (*Backnanger Forschungen* 6), in: Backnanger Jahrbuch 13, 2005, S. 204-205. – [Rez.] *Stadt und Kloster Lorch im Nationalsozialismus. ... bevor die Erinnerung verblaßt*. Hrsg. von der Geschichtswerkstatt der Volkshochschule Lorch, in: Backnanger Jahrbuch 13, 2005, S. 206-207.

Katja Leuchtenberger: »Lesen Sie doch meine Bücher«. Herausforderungen und Zumutungen bei der Lektüre von Uwe Johnsons »Mutmassungen über Jakob«, in: *Mutmaßungen über Uwe Johnson. Heimat als geistige Landschaft*, hrsg. v. Jan Badowien u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Karlsruhe 2005 (Herrenalber Forum, Bd. 43), S. 48-79.

Helmuth Mojem: [zus. mit Carola Hoécker] »*Theuerste Freundin*«. *Briefe Georg Wilhelm Friedrich Hegels und Karl Wilhelm Friedrich Breyers an Nanette Endel*, Sankt Augustin 2005 (Jahrbuch für Hegelforschung, Sonderband 1). – [zus. mit Monika Wolf] *Michel Buck: Bagenga. Sämtliche Dialektdichtungen*, Konstanz, Eggingen 2005 (Bibliotheca suevica 18). – *Held und Handlung. Fluchtpunkte im Erzählen Wilhelm Hauffs und Karl Mays*, in: *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, hrsg. v. Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg u. Erhard Schütz, Göttingen 2005, S. 214-237. – *Wilhelm Hauff: Aus deutscher Lektüre 1822 u. 23. Kommentiert und mit einer Nachbemerkung versehen*, in: *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, hrsg. v. Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg u. Erhard Schütz, Göttingen 2005, S. 320-362. – *Schiller's Monument in Stuttgart. / Mit gesenktem Haupt. Das Stuttgarter Schiller-Denkmal im politischen Meinungsstreit*, in: *Literaturblatt für Baden und Württemberg* 12, 2005, H. 4, S. 10-12. – [zus. mit Bernhard Fischer] *Sturm und Pädagogik. Keine Eseley: Ein verschollener Brief von Lenz an Pfeffel*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8. September 2005, Nr. 209, S. 36.

Ulrich Raulff: Hrsg. (zus. mit Andreas Bernard), *Briefe aus dem 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 2005. – *Des Lesens Anfang ist das Ende der Legende. George und Nietzsche: Fragmente zu einem Doppelporträt*, in: *Text & Kritik*, H. 168 (Stefan George), S. 76-85. – *Ernst Kantorowicz – Die zwei Werke des Historikers*, in: Hartmut Lehmann, Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften*, Bd. 2, Göttingen 2005, S. 451-469.

Angela Reinthal: [zus. mit Werner Fitzner] *Der Nachlaß von Hans Blumenberg im Deutschen Literaturarchiv in Marbach*, in: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen*, Doppelheft 25/26, 2004, S. 93-95. – »*Vom Ausschluß zum Abschluß: Berliner Germanistinnen von 1900 bis 1945. Studienalltag und Lebenswege*«. [Bericht von der] Ausstellung vom 6. April bis 8. Mai 2004 an der Humboldt-Universität zu Berlin, in: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen*, Doppelheft 25/26, 2004, S. 95. – [Rez.] *Eva Raffel: Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig*. Tübingen 2002 (*Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 54), in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 36, 2004, H. 2, S. 156-158. – [Rez.] *Siegfried Wichmann, Christa Habrich: Carl Spitzweg. Der Maler und Apotheker. Natur und Naturwissenschaften in seinem Werk*. Katalog zur

Ausstellung im Deutschen Medizinhistorischen Museum Ingolstadt vom 29. November 2003 bis zum 28. März 2004, Stuttgart 2003, in: Pharmaziehistorische Bibliographie 12, 2004, S. 43-44. – Preußen und die Pharmazie. Tagungsbericht von der Biennale der Deutschen Gesellschaft für Geschichte der Pharmazie in Potsdam, in: Deutsche Apotheker-Zeitung 144, 2004, Nr. 23, S. 2640-2641; ausführlichere Version in: Geschichte der Pharmazie 56, 2004, H. 3, S. 53-55. – Pharmaziehistoriker in Arkadien. Italien-Exkursion vom 25. bis 29. September 2004, in: Pharmazeutische Zeitung 149, 2004, S. 3719-3720. – [Rez.] Hildegard Châtellier, Verwerfung der Bürgerlichkeit. Wandlungen des Konservatismus am Beispiel Paul Ernst (1899-1933), Würzburg 2002; Alexander Reck (Hrsg.), Briefwechsel Paul Ernst – Will Vesper 1919-1933. Einführung – Edition – Kommentar, Würzburg 2003; Horst Thomé (Hrsg.), Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse. Würzburg 2002, in: Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik 37, 2004, H. 3/4, S. 350-355; wieder in: Mitteilungsblatt der Paul-Ernst-Gesellschaft e.V. 2005-2006, S. 36-46. – [Rez.] Markus Holzammer: Der Apotheker Joseph Schedel – Tagebücher aus Japan (1886-1899) und China (1909-1921). Stuttgart 2003 (Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Nr. 97), in: Pharmaziehistorische Bibliographie 13, 2005, S. 26. – [Rez.] Jürgen Wagner: Der Wörtersammler Karl Weigand (1804-1878) und seine Zeit. Hg. vom historischen Archiv der Gemeinde Florstadt anlässlich des 200. Geburtstags des Sprachforschers und Mundartdichters. Florstadt 2004 (Schriften des Historischen Archivs der Gemeinde Florstadt, Bd. 4), in: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen, Doppelheft 27/28, 2005, S. 119. – Pharmaziehistoriker tagten in Edinburgh. Tagungsbericht vom 37. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Geschichte der Pharmazie, in: Deutsche Apotheker-Zeitung 145, 2005, Nr. 28, S. 4026-4027; vollständige Version in: Geschichte der Pharmazie 57, 2005, H. 3, S. 54-55.

Riedel, Nicolai: *Internationale Ernst-Jünger-Bibliographie. Supplement I: Nachträge bis 2002 und Neuerscheinungen 2003-2004*, in: Les Carnets. Revue du Centre de Recherche et de Documentation Ernst Jünger, Montpellier 2005, S. 169-208.

Thomas Scheuffelen: »das wetter ist schön und ich nähere mich heidegger«. *Zur Vorgeschichte der Meßkircher Drucke von Josua Reichert*, in: Die Meßkircher Drucke, hrsg. v. Josua Reichert u. Thomas Scheuffelen, Meßkirch 2005. – *Warmbronn nach zwanzig Jahren. Vorwort*, in: Der Dichter Christian Wagner. Katalog der ständigen Ausstellung im Christian-Wagner-Haus, Warmbronn, hrsg. v. der Christian-Wagner-Gesellschaft e.V., Warmbronn 2005 (Warmbronner Schriften 14).

Jörg Schuster: [Rez.] *Perspektivenreich, nicht neu. »Rilke-Perspektiven«: Ein weiterer Sammelband zu Rainer Maria Rilke* (Hans-Albrecht Koch, Alberto Destro [Hrsg.], Rilke-Perspektiven. »aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes«, Overath 2004), in: literaturkritik.de Nr. 2, Februar 2005.

VERANSTALTUNGEN UND VORTRÄGE

Autorenlesungen und Vorträge: Die Marbacher Autorenlesungen, Vorträge und Konzerte wurden im Berichtsjahr 2005 konzeptionell und organisatorisch von Jan Bürger betreut. 2005 fanden folgende Veranstaltungen statt: 19. Januar: Marbacher

Autorenlesung. Herta Müller liest aus ihrem neuen Buch *Der König verneigt sich und tötet*. Moderation: Jan Bürger. – 23. Januar: Ausstellungseröffnung *Literarische Köpfe*. Begrüßung: Ulrich Raulff. Musik: Manfred Kniel (Piccolo Drums), Fried Dähn (E-Cello). – 2. Februar: Auftaktveranstaltung Schiller für Schüler. *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, inszeniert von Michael Speer. Einleitung: Rudi Kienzle. – 9. Februar: Willibald Sauerländer spricht über den Bildhauer David d'Angers. Moderation: Frank Druffner. – 16. Februar: Schiller für Schüler. Hans Traxler liest. – 17. Februar: Barbara Klemm im Gespräch mit Ulrich Raulff über die Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie und über die Kunst, literarische Köpfe zeitgemäß abzubilden. – 23. Februar: Brigitte Kronauer im Gespräch mit Michael Davidis und Sabine Fischer über Kronauers Beziehung zur Bildhauerei und Befragung zu dem Porträt, das Dieter Asmus 1995 von ihr gemalt hat. Sie liest ihren Essay: *Der letzte Finger der linken Hand*. – 28. Februar: Jürgen Manthey, *Königsberg. Geschichte einer Weltbürgerrepublik*. Buchpremiere. Moderation: Ulrich Raulff. – 2. März: Bernhard Fischer spricht über Goethe, Cotta und das Unternehmen Nationalliteratur. Moderation: Karl-Heinz Fingerhut. – 3. März: Schiller für Schüler. Felicitas Hoppe liest. – 11. März: Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*, Podiumsdiskussion mit Jean Bollack, Martin Kusej und Christoph König. Moderation: Jan Bürger. – 23. März: Zeitkapsel 1. Hans-Georg Gadamer's *Leipziger Karton*, geöffnet von Ulrich von Bülow, Moderation: Jan Bürger. – 6. April: Schiller im Film. *Preview: Die doppelte Johanna*. Der Film von Dieter Zimmermann dokumentiert die Inszenierung der Jungfrau von Orleans am Stuttgarter Staatstheater und am Freiburger Berthold-Gymnasium. Moderation: Heike Gfrereis. – 21.-24. April: Schiller International. Vortragsreihe. Moderation: Jan Bürger und Ulrich Raulff. – 21. April: Adolf Muschg, *Schillers Schweiz*. – 22. April: Ute Frevert, *Ein Dichter für viele deutsche Nationen*. Giuseppe Bevilacqua: *Eine Galionsfigur des Risorgimento*. – 22. April: Schiller im Film: Entdeckung: Friedrich Schiller – eine Dichteryugend. Von Curt Goetz. Einführung: Horst Jaedicke. – 23. April: Ausstellungseröffnung *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759-1805*. Begrüßungsansprache von Erwin Teufel. – 23. April: George Steiner, Festvortrag *Gibt es noch eine Annäherung an Friedrich Schiller?* – 24. April: Nicholas Boyle, *England oder die feindlichen Brüder*. – 24. April: Svetlana Geier, *Dostojewski liest Schiller*. – 4. Mai: Münze und Marke. Der Bundesfinanzminister Hans Eichel übergibt das Sonderpostwertzeichen und die Gedenkmünze zum Schillerjahr. – 6. Mai: 60 Jahre Kriegsende. Eine lange Nacht mit Schauspielern des Staatstheaters Stuttgart, Klaus Briegleb und Christian Meier. Irene Kugler, Elmar Roloff und Jörg Petzold lesen unveröffentlichte Briefe und Tagebücher der letzten Kriegswochen aus dem Marbacher Archiv. – 11. Mai: Jochen Missfeldt und sein neuer Roman *Steilküste*. Moderation: Jan Bürger. – 4. Juni: Die Schiller-Nacht: Das Schiller-Nationalmuseum und die Staatsgalerie Stuttgart laden zur Kunstnacht mit Horus, Schauspielern, Live-Musik und Joachim Kalka. – 8. Juni: Zeitkapsel 2. Jochen Meyer stellt vor: *Gefilte Fische*. Der Nachlaß von Max Fürst. Moderation: Heike Gfrereis. – 15. Juni: Nicolai Riedel, Grabungen in verwilderten Gärten. Moderation: Jan Bürger. – 22. Juni: Vortragsreihe der Dichter der Denker: Manfred Frank, *Die Lust am Schönen. Schiller zwischen Kant und Schelling* und 30. Juni: Volker Gerhardt: *Große Worte um die*

Ohren schlagen. Nietzsches misslungener Abschied von Schiller. Moderation: Ulrich Raulff. – 5. Juli: Karl-Otten-Preis, Verleihung an Ingrid Belke. Laudatio: Wolfgang Benz. – 6. Juli: Lesesymposium mit Helmut Rau, Aleida Assmann, José F. A. Oliver u.a. – 20. Juli: Lesung von Oskar Pastior, *Vokalismen & Gimpelstifte*. Moderation: Jan Bürger. – 27. Juli: Lutz Seiler liest *pech & blende*. Moderation: Philip Ajouri. – 28. August: Zeitkapsel 3. Michael Endes Marbacher Kästen, geöffnet von seinen Lesern. Moderation: Heike Gfrereis. – 14. September: Vortrag von Christoph König, *Machtfragen. Zur Idiomatik im Briefwechsel zwischen Paul Celan und Peter Szondi*. Moderation: Ulrich Raulff. – 20. September: Marbacher Autorenlesung. Georges-Arthur Goldschmidt, *Über die Flüsse*. Moderation: Jan Bürger. – 28. September: Vortragsreihe *Schiller – Der Dichter der Denker* 3. Friedrich Kittler, *Schiller und die Gabe des Griechenlandes*. Moderation: Jan Bürger. – 4. Oktober: Vortragsreihe *Schiller – Der Dichter der Denker* 4. Sybille Krämer, *Die Verspielten*. – *Schiller – Der Dichter der Denker* 5. Kurt Flasch, *Über den Anfang der Geschichte*. – 8. Oktober: Uraufführung *Phèdre und Phädra. Fantaisie Dramatique* von Simone Rist nach Jean Racine und Friedrich Schiller. – 12. Oktober: Baden-Württembergische Literaturtage. *Ein Tag im Oktober*. Hanns-Josef Ortheil, Anna Katharina Hahn und Karl-Heinz Ott lesen unveröffentlichte Notate. Moderation: Sabine Freudenberg. – 23. Oktober: Baden-Württembergische Literaturtage. *Das erste Jahr*. Durs Grünbein liest. Moderation: Jan Bürger. – 29. Oktober: Leseconcert. Schiller-Vertonungen von Johann Friedrich Reichardt. Mit Dietrich Fischer-Dieskau (Rezitation), Mechthild Bach (Sopran), Tomomi Mochizuki (Alt), Christian Voigt (Tenor), Thomas Ruf (Bariton) und Markus Hadulla (Klavier). – 6. November: Tag der offenen Tür. – 9. November: Baden-Württembergische Literaturtage. Peter Rühmkorf liest *Tabu und einiges Unveröffentlichte*. Moderation: Jan Bürger. – 12. November: Ausstellungseröffnung *Die Wahrheit hält Gericht – Schillers Helden heute*. Im Anschluß: Richard von Weizsäcker hält die Marbacher Schillerrede. – 19. November: Autorentagung *Schiller – Vorbild oder Provokation?* Mit Sibylle Lewitscharoff, Georg Klein, Ludwig Harig, Marlene Streeruwitz, Robert Gernhardt. Moderation: Jan Bürger und Christiane Dätsch. – 30. November: *Schiller – Der Dichter der Denker* 6. Dieter Henrich, *Aus der entzauberten Welt*. – 3. Dezember: Konzert: Noten aus dem Archiv. Vergessene Schiller-Vertonungen. – 6. Dezember: Zeitkapsel 4. Max Benses Marbacher Denkmaschinen. In Gang gesetzt von Harry Walter. Moderation: Heike Gfrereis.

Vorträge und Seminare von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses:

Albrecht Bergold: *Eduard Mörike – im Herzen ein Ludwigsburger. Von der Vaterstadt abgewiesen, von der Garnisonsstadt vergessen, von der Kulturstadt wiederentdeckt*. Vortrag beim »Historischen Verein« im Staatsarchiv Ludwigsburg am 13. Oktober 2005.

Ulrich von Bülow: *Erich Kästner. Einführung in Leben und Werk mit Beispielen aus seinem Nachlaß*. Wöchentliches Seminar für die Pädagogische Hochschule Ludwigsburg im WS 2004/2005. – *Selbstreflexionen: Künstlerselbstbildnisse – Schriftstellertagebücher*. Vortrag in der Städtischen Galerie Böblingen am 17. April 2005. – *Franz Fühmann als Literaturtheoretiker*. Gespräch mit Volker Riedel im Literaturforum im Brecht-Haus am 25. August 2005.

Jan Bürger: *Ein Leben beschreiben: Jan Bürger, Jörg Magenau, zwei Biographen im Dialog*. Vortrag im Literaturhaus Stuttgart am 6. Juli 2005.

Michael Davidis: *Zur Eröffnung der Ausstellung »Literarische Köpfe – Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung«*. Rede im Ernst-Barlach-Museum Güstrow am 17. April 2005. – *Von der Miniatur zum Monument – Schiller-Bildnisse 1773-1839*. Vortrag in der Stadtbibliothek Rudolstadt am 14. Oktober und im Schillerhaus Jena am 15. Oktober 2005.

Carsten Dutt: *Paul Celan – Gedicht und Geschichte*. Seminar an der Universität Heidelberg im WS 2004/2005. – *Neuere Literaturtheorien*. Kompaktseminar an der Universität Heidelberg am 21.-23. Januar 2005. – *Literatur und Bildende Kunst im Ersten Weltkrieg*. Seminar an der Universität Heidelberg im SS 2005 [zus. mit Dr. Christmut Präger, Kunsthalle Mannheim]. – *Gottfried Benn: Das lyrische Werk*. Seminar an der Universität Heidelberg im WS 2005/2006. – *Ironie als Reflexion der Fiktion: Tonio Kröger/Litteratur*. Vortrag an der Universität Rom II Tor Vergata am 15. März 2005. – *Wissen und Verstehen. Analytik der Interpretation*. Vortrag an der Universität Rom II Tor Vergata am 16. März 2005. – *Zweierlei Kompensation. Joachim Ritters Philosophie der Geisteswissenschaften gegen ihre Popularisatoren und Kritiker verteidigt*. Vortrag im Deutschen Literaturarchiv am 22. Dezember 2005.

Sabine Fischer: *Zur Eröffnung der Ausstellung »Literarische Köpfe – Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung«*. Rede im Georg-Kolbe-Museum Berlin am 26. Juni 2005. – *Die Silberstiftzeichnungen von Dora Stock (1759-1832) im Deutschen Literaturarchiv Marbach*. Vortrag auf der Tagung der Leiter Graphischer Sammlungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Kupferstich-Kabinett Dresden am 13. Dezember 2005.

Heike Gfrereis: [zus. mit Frank Druffner u. Martin Schalhorn]: *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759 – 1805*. Kolloquium an der Universität Stuttgart im WS 2004/2005.

Roland Kamzelak: *Lauschgift. Neue Medien – neue Gattungen – neue Unterrichtsformen*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im WS 2004/2005. – *Textverständnis sichern durch den Einsatz von neuen Medien*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im SS 2005.

Rudi Kienzle: *»Wie kommen Lehrer ins Museum?« Strategien zum Umgang mit Schulen am Beispiel von Literatúrausstellungen*. Vortrag bei der Fachtagung des AsKI am 25. Februar 2005 in Frankfurt/M.

Helmuth Mojem: *Der junge Schiller*. Vortrag vor dem Lions Club Schwäbisch Hall am 12. April 2005. – *»In deinen Tälern wachte mein Herz mir auf«*. Neckar – der Fluß der Dichter und Denker. Vortrag auf dem Kongreß »Landschaftspark Neckar: Visionen für ein einmaliges Natur- und Kulturerbe« in Ludwigsburg am 29. April 2005. – *Der Schiller-Bestand im Deutschen Literaturarchiv Marbach*. Vortrag an der Universität Ljubljana am 2. November 2005. – *Der schwäbische Hebel. Die Dialektdichtung Michel Bucks*. Vortrag in Ehingen anläßlich der Buchvorstellung »Michel Buck: Bagenga. Sämtliche Dialektdichtungen« am 30. November 2005. – *Germanistische Handschriftenkunde (am Beispiel von Wilhelm Hauff)*. Proseminar/Hauptseminar an der Universität Tübingen im WS 2005/2006.

Fritz Niemann: *Schiller im Internet. Wo man was im Schillerjahr findet*. Seminar der Verlage dtv und Hanser sowie des Barsortiments KNV in Marbach und Ludwigsburg vom 11.-13. Februar 2005.

Ulrich Raulff: *Die menschlichen Makler. Zwischen Sammlung und Leben: Bernard Berenson und Belle DaCosta Greene*. Zum Auftakt der Antiquariatsmesse und der Antiquaria 2005 im Literaturhaus Stuttgart am 18. Januar 2005. – *Der Historiker als Detektiv*. Vortrag zur Eröffnung des Kolloquiums zu Ehren von Gerd Krumeich an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf am 3. Mai 2005. – *Schiller, der Enthusiasmus und die Politik*. Vortrag auf Einladung der ZEIT-Stiftung an der Bucerius Law School, Hamburg, am 30. Mai 2005 (ebenfalls an der Universität Erlangen am 14. Juli 2005 und an der Universität Genf am 17. November 2005, – *Namenswitze sind verboten*. Zum Abschied von Christoph König im DLA Marbach am 14. September 2005. – *Schiller, der Enthusiasmus, die Historie*. Vortrag im Rahmen des internationalen Kolloquiums »Friedrich Schiller ad the Path to Modernity« an der Princeton University am 15. Oktober 2005. – *Über den Nutzen der Kunst für das Land und das Leben*. Impulsreferat beim Kunstkongress der Landesregierung Baden-Württemberg in Karlsruhe am 2. November 2005. – *Das Archiv von fünfzig Jahren*. Vortrag im DLA Marbach am 11. November 2005. – *Zur Lage II*. Vortrag vor den Alumni des Instituts für Allgemeine und vergleichenden Literaturwissenschaft der LMU München am 14. Dezember 2005. – Moderation des Vortrags von Prof. Dr. Paul Zanker im Rahmen der Vortragsreihe »Iconic Turn« an der LMU München am 20. Januar 2005. – Moderation der Lesung und Buchpräsentation Prof. Dr. Norbert Oellers im Literaturhaus Stuttgart am 24. Februar 2005. – Teilnahme an einer Podiumsdiskussion (mit Rüdiger Safranski u.a.) zur Aktualität Schillers im Anschluß an einen Vortrag des Bundespräsidenten Dr. Horst Köhler im Berliner Ensemble am 17. April 2005. – Teilnahme an einer Podiumsdiskussion über Deutsch als Wissenschaftssprache (mit Volker ter Meulen u.a.) bei der Frühjahrstagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Salzburg am 29. April 2005.

Angela Reinthal: *Paul Ernst und die Großstadt*. Vortrag bei der Tagung der Paul Ernst-Gesellschaft in Regensburg am 30. Oktober 2005.

Jutta Reusch: *Autographen-Erschließung im Deutschen Literaturarchiv Marbach*. Vortrag an der FH Darmstadt, Fachbereich Informations- und Wissensmanagement, im Rahmen eines Seminars über Erschließungsformen am 26. Januar 2005.

Thomas Scheuffelen: *Christian Wagner in Warmbronn*. Vortrag im Christian-Wagner-Haus in Warmbronn am 5. August 2005. – *Am Rande der Nacht. Autoren der Moderne im »Dritten Reich«*. Hauptseminar an der Technischen Universität Darmstadt im SS 2005. – *Comeback. Gottfried Benns zweite Karriere nach 1945*. Hauptseminar an der Technischen Universität Darmstadt im WS 2005/2006. – Einführung zum Spuren-Abend *Sophie von La Roche* mit Viia Ottenbacher und Heinrich Bock in der Stadtbücherei Heilbronn am 1. Februar 2005. – Einführung zum Spuren-Abend *Bernhard Vesper in Tübingen* mit Michael Kapellen in der Stadtbücherei Heilbronn am 19. April 2005. – Spurenvorstellung *Christian Buddenbrook zur Kur in Bad Boll, Cannstatt und Esslingen* im Buddenbrookhaus in Lübeck am 8. August 2005, in der Villa Vopelius in Bad Boll am 20. September 2005 und im

Bürgersaal des Alten Rathauses in Esslingen am 9. Dezember 2005. – Einführung zum Spuren-Abend *Schiller und Cotta auf dem Rosenstein* mit Martin Schalhorn in der Stadtbücherei Heilbronn am 2. November 2005.

Jörg Schuster: *Das Tagebuch*. Praxisseminar am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen im SS 2005. – *Der Brief*. Praxisseminar am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen im WS 2005/2006.

NEUERWERBUNGEN

Handschriftenabteilung

Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen

Bruno Adler: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe an Bruno Adler von Erich Fried, Ossip Kalenter, Arthur Koestler, Elisabeth Langgässer, Wilhelm Lehmann, Thomas Mann, Otto Nebel u.a.; Brief von Walter Gropius an Ilse Adler u.a.

Ilse Aichinger: Vorlaß. Gedichte; Kurzprosa *Jehova, Über Adalbert Stifter* u.a.; Arbeitsheft mit frühen Gedichten, Kurzprosa, Tagebuchaufzeichnungen; Briefwechsel mit Ludwig Aichinger; Briefe von Bettina und Hans Günther Adler, Inge Aicher-Scholl, Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Hans Bender, Brigitte und Gottfried Bermann Fischer, Walter Boehlich, Heinrich Böll, Rainer Brambach, Willy Brandt, Paul Celan, Hilde Domin, Milo Dor, Ingeborg Drewitz, Günter Eich, Max Frisch, Gertrud Fussenegger, Albrecht Goes, Martin Gregor-Dellin, Peter Härtling, Peter Handke, Martin Heidegger, Helmut Heißenbüttel, Wolfgang Hildesheimer, Peter Huchel, Uwe Johnson, Erhart Kästner, Maria Kasack, Marie Luise Kaschnitz, Annette Kolb, Karl Krolow, Reiner Kunze, Christoph Meckel, Joachim Moras, Peter Horst Neumann, Hans Paeschke, Heinz Politzer, Hans Werner Richter, Eugen Roth, Nelly Sachs, Hansjörg Schmitthenner, Ernst Schnabel, Hilde Spiel, Siegfried Unseld, Franz Tumlner, Klaus Wagenbach, Martin Walser, Otto F. Walter, Hans Weigel, Franz Wurm, Hilde Zemann u.a.; Familienbriefe; Preisverleihungsurkunden und weitere Lebens- und Familiendokumente.

Erich Auerbach: Nachlaß. Abhandlungen *Provenzalen, Vico's Contribution to Literary Criticism, Der Volksgeistgedanke als Wurzel der modernen Geisteswissenschaften* u.a.; Reaktion auf *Mimesis*-Rezensionen; Briefe an Rosalie Auerbach, Benedetto Croce, Ernst Robert Curtius, Werner Krauss, André Malraux, Thomas Mann, Erwin Panofsky, Leo Spitzer u.a.; Briefe von Rosalie Auerbach, Martin Buber, Rudolf Bultmann, Benedetto Croce, Ernst Robert Curtius, Werner Krauss, André Malraux, Thomas Mann, Erwin Panofsky, Helmuth Ritter, Leo Spitzer, Karl Vossler u.a.; Reifezeugnis, Promotionsurkunde, Zulassung als Privatdozent, bibliografische Listen, Rezensionen zu *Mimesis* u.a.

Ernst Bertram: Restnachlaß. Reden und Abhandlungen über Friedrich Gundolf, Friedrich Gottlieb Klopstock, Adalbert Stifter u.a.; Briefe an Emil, Johanna und Johanne Bertram u.a.; Briefe von Ernst Barthel, Wolfgang Clemen, Wilhelm Schmidt-

bonn, Hans-Jürgen Seekamp, Hannah Waller Atkinson u.a.; Briefe von und an Hartmut Buchner u.a.

Friedrich Christian Delius: Vorlaß. Gedichtsammlungen *Japanische Rolltreppen*, *Selbstporträt mit Luftbrücke* u.a.; Theaterstücke *Nacht der Rechner*, *Tag des Lächelns*, *Tag der Einheit*. Komödie u.a.; Prosatexte *Adenauerplatz*, *Amerikahaus*, *Die Birnen von Ribbeck*, *Ein Held der inneren Sicherheit*, *Die Flatterzunge*, *Himmelfahrt eines Staatsfeindes*, *Konservativ in 30 Tagen*, *Mogadischu Fensterplatz*, *Der Sonntag, an dem ich Weltmeister wurde*, *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus*, *Unsere Siemenswelt* u.a.; Briefe an und von Alfred Andersch, Heinz Ludwig Arnold, Hans Bender, Peter Bichsel, Horst Bienek, Heinrich Böll, Elisabeth Borchers, Nicolas Born, Volker Braun, Hans Christian Buch, Brigitte Burmeister, Peter O. Chotjewitz, Ulrike Draesner, Kurt Drawert, Anne Duden, Elisabeth Endres, Bernt Engelmann, Hans Magnus Enzensberger, Jörg Fauser, Erich Fried, Jürgen Fuchs, Wilhelm Genazino, Günter Grass, Katharina Hacker, Peter Härtling, Michael Hamburger, Peter Handke, Ludwig Harig, Klaus Harpprecht, Elke Heidenreich, Manfred Peter Hein, Helmut Heißenbüttel, Edgar Hilsenrath, Walter Höllerer, Franz Hodjak, Bernd Jentzsch, Reinhard Jirgl, Yaak Karsunke, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Günter Kunert, Marie Luise Kaschnitz, Heinar Kipphardt, Uwe Kolbe, Angela Krauß, Ursula Krechel, Karl Krolow, Gregor Laschen, Reinhard Lettau, Jakov Lind, Erich Loest, Christoph Meckel, Klaus Modick, Libuse Moniková, Robert Menasse, Bodo Morshäuser, Karl Otto Mühl, Herta Müller, Harry Mulisch, Peter Nadas, Helga M. Novak, Aras Ören, Leonie Ossowski, Hermann Peter Piwitt, Fritz J. Raddatz, Karin Reschke, Hans Werner Richter, Wolfgang Rihm, Klaus Roehler, Peter Rühmkorf, Hans Joachim Schädlich, Stefan Schütz, Ingo Schulze, Antonio Skármeta, Jürgen Theobaldy, Franz Tumlner, Klaus Wagenbach, Dieter Wellershoff, Wolfgang Weyrauch, Ror Wolf, Peter-Paul Zahl u.a.; Korrespondenz, Protokoll und Material zum Siemens-Prozeß u.a.

Horst Denkler: Vorlaß. Briefe von Hans Arp, Walter Boehlich, Karl Otto Conrady, Jost Hermand, Heinz Knobloch, Helmut Kreuzer, Leo Löwenthal, Edgar Lohner, Fritz Martini, Siegfried Melchinger, Walter Müller-Seidel, Wolfgang Paulsen, Kurt Pinthus, Harry Rowohlt, Albrecht Schöne, Erwin Wickert, Hans Wollschläger u.a.

Karlheinz Deschner: Vorlaß. Gedichte; Aphorismensammlung *Nur Lebendiges schwimmt gegen den Strom*; Prosa *Was ich denke*; Briefe von Hans Günther Adler, Carl Améry, Jean Améry, Günther Anders, Alfred Andersch, Stefan Andres, Heinz Ludwig Arnold, Rudolf Augstein, Elisabeth Augustin, Simone de Beauvoir, Emil Belzner, Schalom Ben-Chorin, Max Bense, Heinrich Böll, Joseph Breitbach, Max Brod, Ingeborg Drewitz, Kasimir Edschmid, Gudrun Ensslin, Witold Gombrowicz, Martin Gregor-Dellin, Willy Haas, Hans Habe, Eckhard Henscheid, Kurt Hiller, Hans Henny Jahnn, Alfred Kantorowicz, Martin Kessel, Hermann Kesten, Wolfgang Koeppen, Ernst Kreuder, Karl Krolow, Horst Krüger, Edgar Lohner, Joachim Maas, Robert Mächler, Ludwig Marcuse, Ulrike Meinhoff, Henry Miller, Hans Erich Nossack, Herbert Rosendorfer, Peter Rühmkorf, Arno Schmidt, Ernst Schnabel, Reinhold Schneider, Wolfdietrich Schnurre, Karl Schwedhelm, Friedrich Sieburg, W. E. Süskind, Gerhard Szczesny, Albert Vigoleis Thelen, Alexander Tisma,

Evelyn Waugh, Wolfgang Weyrauch, Hans Wolffheim, Hans Wollschläger, Arnold Zweig, Gerhard Zwerenz u.a.

Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft Giessen (DGAVL): Korrespondenzen, Tagungsprogramme und -protokolle u.a.

Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart: Korrespondenzen (mit »Werkmappen«) mit Gertrud Bäumer, Henry Benrath, Max Bense, Johannes Bobrowski, Josef Eberle, Elke Erb, Gertrud Fussenegger, Curt Goetz, Theodor Heuss, Curt Hohoff, Sarah Kirsch, Jochen Klepper, Eckart Kleßmann, Christian von Krockow, Max Kruse, Erich Loest, Peter Lotar, Friedrich Luft, Peter Maiwald, Valerie von Martens, Heinz Piontek, Otto Rombach, Johannes Schenk, Ina Seidel, Friedrich Sieburg, Karl Alfred Wolken u.a.

Günter Eich: Restnachlaß. Gedichte; Theaterstück *Hankels Ablage*; Rundfunkmanuskripte *Indianer und Rothäute* u.a.; Hörspiele *Das Jahr Lazertis, Lissabon* u.a.; Briefe von Herbert Achternbusch, Theodor W. Adorno, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Samuel Beckett, Hans Bender, Gottfried Benn, Brigitte Bermann Fischer, Heinrich Böll, Elisabeth Borchers, Rainer Brambach, Paul Celan, René Char, Tankred Dorst, Hilde Domin, Ingeborg Drewitz, Jürgen Eggebrecht, Willi Fehse, Heinrich Fink, Marieluise Fleißer, Egon C. Frey, Max Frisch, Günter Bruno Fuchs, Gertrud Fussenegger, Albrecht Goes, Claire Goll, Michael Hamburger, Wolfgang Hildesheimer, Helmut Heißenbüttel, Martin Heidegger, Hans Egon Holthusen, Peter Huchel, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Gert Jonke, Ernst Jünger, Erich Kästner, Hermann Kasack, Marie Luise Kaschnitz, Annette Kolb, Walter Kolbenhoff, Karl Krolow, Michael Krüger, Reiner Kunze, Wilhelm Lehmann, Joachim Moras, Hans Erich Nossack, Hans Paeschke, Jutta Raschke, Hans Werner Richter, Klaus Roehler, Nelly Sachs, Rolf Schroers, Hilde Spiel, Ernst Schnabel, Victor Otto Stomps, Siegfried Unseld, Franz Tumlner, Guntram Vesper, Georg von der Vring, Martin Walser, Franz Wurm u.a.; Urkunde zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1959 u.a.; Korrespondenz zwischen dem Suhrkamp-Verlag und Ilse Aichinger zur Eich-Werkausgabe u.a.

Germanistik: Redaktionsarchiv der Zeitschrift *Germanistik. Internationales Referateorgan mit bibliographischen Hinweisen*. Redaktionskorrespondenz 1959-1991 der Schriftleiter Walther Gose, Ludwig Uhlig und Tilman Krömer mit den Beiträger/innen, Rezensent/innen u.a. mit Briefen an und von Richard Alewyn, Peter-André Alt, Friedbert Aspetsberger, Manfred Bierwisch, Bernhard Böschenstein, Horst Denkler, Reinhard Döhl, Manfred Durzak, Wolfgang Emmerich, Richard Exner, Konrad Feilchenfeldt, Reinhold Grimm, Käte Hamburger, Arthur Henkel, Jost Hermand, Walter Hinck, Jochen Hörisch, Johannes Janota, Alfred Kelletat, Helmut Koopmann, Gustav Korlén, Helmut Kreuzer, Victor Lange, Edgar Lohner, Fritz Martini, Gert Mattenklott, Friedrich Ohly, Wolfgang Paulsen, Dietger Pforte, Heinz Rölleke, Oskar Seidlin, Ingrid Strohschneider-Kohrs, Erich Trunz, Silvio Vietta u.a.

Ralph Giordano: Vorlaß. Drehbücher; Vorarbeiten und Manuskripte zu *Die zweite Schuld*; Briefe von Wolf Biermann, Henryk Broder, Barbara Bronnen, Ignatz Bubis, Marion Dönhoff, Kurt Drawert, Adolf Ender, Joachim Fest, Amelie Fried, Jürgen Fuchs, Daniel Goldhagen, Martin Gregor-Dellin, Volker Hage, Klaus Harpprecht, Hannes Heer, Elke Heidenreich, Uwe Herms, Rolf Italiaander, Walter Jens, Ingrid Kantorowicz, Walter Kempowski, Imre Kertész, Freya Klier, Hildegard

Knef, Charlotte Knobloch, Guido Knopp, Barbara König, Lew Kopelew, Erich Kuby, Günter Kunert, Hans Küng, Reiner Kunze, Manfred Lahnstein, Siegfried Lenz, Erich Loest, Hans J. Massaquoi, Rolf Michaelis, Margarete Mitscherlich, Wolf-Dieter Narr, Reinhold Neven Du Mont, Friedrich Nowotny, Tatjana Pawlowski-Giordano, Hermann Peter Piwitt, Fritz Pleitgen, Will Quadflieg, Fritz J. Raddatz, Lea Rosh, SAID, Rachel Salamander, Hans J. Schädlich, Helmut Schmidt, Alice Schwarzer, Johannes Mario Simmel, Klaus Staeck, Carola Stern, Dieter Stolte, Richard Weizsäcker, Gerhard Zwerenz u.a.

Peter Hacks: Nachlaß. Theaterstücke *Columbus, oder: Die Weltidee zu Schiffe, Eröffnung des indischen Zeitalters, Fafner, Die Bisam-Maus, Fredegunde, Genovefa, Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe, Jona. Trauerspiel, Der Maler des Königs, Der Müller von Sanssouci, Musen, Omphale, Die Schlacht bei Lobositz, Der Schuhu und die fliegende Prinzessin, Senecas Tod, Die Sorgen und die Macht* u.a.; Bearbeitungen nach Aischylos, Aristophanes (*Der Frieden, Der Geldgott, Die Vögel*), Johann Wolfgang von Goethe (*Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Pandora*), William Shakespeare (*König Heinrich der Vierte*), John M. Synge (*Der Held der westlichen Welt*), Heinrich Leopold Wagner (*Die Kindermörderin*) u.a.; Aufsatzsammlung *Die Maßgaben der Kunst*, Sammlung *Schöne Wirtschaft. Ästhetisch-ökonomische Fragmente; Ascher gegen Jahn. Ein Freiheitskrieg, Linke Arbeiter, Mehrere Langweile, Ödipus Königsmörder. Über Voltaires Dramen, Versuch über das Libretto*; Kinderbücher; Briefe an Bertolt Brecht, Thomas Mann u.a.; Briefe von (meist mit Gegenbriefen in Durchschlägen) Alexander Abusch, Arthur Adamov, Herbert Asmodi, Kurt Batt, Reinhard Baumgart, Ruth Berghaus, Bertolt Brecht, Horst Bingel, Lothar Bisky, Ernst Bloch, Elisabeth Borchers, Volker Braun, Günter de Bruyn, Ernst Busch, Heinz Czechowski, Paul Dessau, Hanns Eisler, Klaus Ensikat, Hans Magnus Enzensberger, Elke Erb, Günther Fleckenstein, Franz Fühmann, Robert Gernhardt, Boy Gobert, Gregor Gysi, Wolfgang Harich, Christoph Hein, Kerstin Hensel, Stephan Hermlin, Wieland Herzfelde, Stefan Heym, Klaus Höpcke, Rolf Hochhuth, Peter Huchel, Rolf Italiaander, Bernd Jentzsch, Hermann Kant, Hellmut Karasek, Heinar Kipphardt, Rainer Kirsch, Sarah Kirsch, Manfred Krug, James Krüss, Günter Kunert, Alfred Kurella, Hartmut Lange, Sigrid Löffler, Karl Mickel, Fritz Mierau, Hans Modrow, Irmtraud Morgner, Heiner Müller, Peter Palitzsch, Fritz J. Raddatz, Marcel Reich-Ranicki, Herbert Rosendorfer, Anna Seghers, Jens Sparschuh, Hilde Spiel, Oda Schaefer, Rolf Schneider, Robert Wolfgang Schnell, Sinn und Form, Klaus Wagenbach, Sarah Wagenknecht, Helene Weigel, Arnold Zweig, Gerhard Zwerenz u.a.

Heinrich Ellermann-Verlag München (Verlag der Blätter für die Dichtung): Verlagsarchiv. Briefe an Heinrich Ellermann und andere Verlagsmitarbeiter von Paul Alverdes, Rudolf Bach, Gertrud Bäumer, Walter Bauer, Gottfried Benn, Rudolf G. Binding, Hans Carossa, Hermann Claudius, Eberhard Clemen, Manfred Hausmann, Bernt von Heiseler, Elisabeth Langgässer, Hans Leifhelm, Oskar Loerke, Paula Ludwig, Agnes Miegel, Erika Mitterer, Wilhelm von Scholz, Ina Seidel, Regina Ullmann, Georg von der Vring, Ernst Wiechert u.a.; Korrektorexemplare aus der Reihe *Das Gedicht. Blätter für die Dichtung* und Pappbände (z.T. mit einliegenden Briefen) mit Korrekturen von Ernst Bertram, Peter Gan, Paula Ludwig, Rudolf

Pannwitz, Ernst Wiechert u.a. Dazu gehört eine Albrecht Schaeffer-Sammlung: Briefwechsel von Albrecht Schaeffer mit Hans Flemming; Briefe von Geno Hartlaub und Louise Vidal an Hans Flemming u.a.

Hartmut von Hentig: Zweiter Teil des Vorlaßes. Briefe von und an Dieter Baacke, Bruno Bettelheim, Wolf Biermann, Günther Butkus, Max Frisch, Max Himmelheber, Rolf Italiaander, Ernst Klett, Michael Klett, Knut Nevermann, Odenwaldschule Heppenheim, Paul Yorck von Wartenburg u.a.

Curt Hohoff: Vorlaß. Essays, Feuilletons, Rundfunksendungen, Kritiken über Gottfried Benn, Clemens Brentano, Paul Claudel, Stefan George, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, Johann Georg Hamann, Gerhart Hauptmann, Heinrich Heine, Hugo von Hofmannsthal, Horaz, Ernst Jünger, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, Friedrich Gottlieb Klopstock, Gertrud von Le Fort, Thomas Mann, Max Scheler, Reinhold Schneider, Albert Soergel u.a.

IASL (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur): Redaktionsarchiv der Zeitschrift. Redaktionskorrespondenzen von Georg Jäger mit Thomas Anz, Wilfried Barner, Silvia Bovenschen, Horst Denkler, Wolfgang Frühwald, Jürgen Habermas, Renate von Heydebrand, Friedrich Kittler, Hermann Korte, Reinhart Koselleck, Wulf von Lucius, Ludger Lütkehaus, Walter Müller-Seidel, Thomas Nipperdey, Hedda Ragotzky, Heinz Rölleke, Bernhard Schlink, Gert Ueding, Silvio Vietta, Christian Wagenknecht u.a.

Ernst Jünger: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe von und an (Jüngers Briefe meist in Durchschlägen) Stefan Andres, Heinz Ludwig Arnold, Hans Peter Des Coudres, Günter Gaus, Max Himmelheber (Redaktion der Zeitschrift *Scheidewege*), Friedrich Georg Jünger, Ernst Klett, Vittorio Klostermann, Karl Korn, Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, Liselotte Lohrer, Hans Paeschke, Peter Schifferli u.a.; Familienbriefwechsel; Geschäftskorrespondenzen; Briefe an Gretha Jünger von Hanna Deventer, Alexander und Mechthild Jünger, Citta Jünger, Friedrich Georg Jünger, Hans Otto Jünger u.a.; Briefe an Liselotte Jünger (die Jünger-Gesamtausgabe betreffend) von Klett-Cotta, Hede Schirmer u.a.

Hermann Kasack: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe von Max Bense, Karl Friedrich Borée, Alfred Döblin, Adolf Frisé, Hermann Hesse, Gustav René Hocke, Hans Henny Jahnn, Martin Kessel, Hermann Kesten, Ernst Kreuder, Friedrich Luft, Werner Milch, Walter von Molo, Hans Erich Nossack, Hanns Ulbricht u.a.; Gedichtstypskripte von Günter Eich und Gerhart Hauptmann u.a.

Karl Krolow: Restnachlaß. Gedichtsammlungen *Ich höre mich sagen*, *Schönen Dank und vorüber* u.a.; Einzelgedichte; Laudatio für Wolfdietrich Schnurre zur Büchnerpreis-Verleihung; Tagebuchaufzeichnungen in Rollschränken; Briefe von Heinz Ludwig Arnold, Hans Bender, Elisabeth Borchers, Christoph Buchwald, Hilde Domin, Kurt Drawert, Durs Grünbein, Peter Härtling, Ludwig Harig, Harald Hartung, Stephan Hermlin, Siegfried Höllrigl, Elisabeth Hoffmann, Hans Egon Holtusen, Rainer Malkowski, Heinz Piontek, Peter Rühmkorf, Oda Schaefer, Frank Thiess, Gabriele Wohmann u.a.

Kurt-Tucholsky-Stiftung Hamburg: Archiv. Korrespondenzen der Kurt Tucholsky-Stiftung und Materialien zur Tucholsky-Gesamtausgabe, Korrespondenz mit Michael Hepp und mit dem Rowohlt-Verlag; Korrespondenzen und Verträge zwi-

schen Mary Gerold-Tucholsky bzw. der Tucholsky-Stiftung und dem Rowohlt-Verlag; Verträge mit weiteren Verlagen; Drehbuch *Gripsholm* von Stefan Kolditz; Korrespondenz zwischen Fritz J. Raddatz, Mary Gerold-Tucholsky, dem Senat der Hansestadt Hamburg u.a. zur Gründung der Stiftung; Satzung der Stiftung; Sachberichte und Jahresberichte der Stiftung u.a.

Rudolf Walter Leonhardt: Nachlaß. Korrespondenz zu dem Zeitschriftenprojekt *Ergo* mit Briefen von Gerd Bucerius u.a.; Briefe an ihn als Redakteur der *ZEIT* (zum Teil mit Durchschlägen der Gegenbriefe) von Ilse Aichinger, Jean Améry, Alfred Andersch, Rudolf Augstein, Ingeborg Bachmann, Boleslaw Barlog, Brigitte Bermann Fischer, Heinrich Böll, Willy Brandt, Paul Celan, Ralf Dahrendorf, Paul Dessau, Marion Dönhoff, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Max Frisch, Albrecht Goes, Günter Grass, Graham Greene, Gustaf Gründgens, Peter Härtling, Hildegard Hamm-Brücher, Max Horkheimer, Walter Jens, Uwe Johnson, Erich Kästner, Hermann Kesten, Thilo Koch, Wilhelm Lehmann, Siegfried Lenz, Rolf Liebermann, Ludwig Marcuse, Hans Mayer, Ulrike Meinhof, Joachim Moras, Henri Nannen, Robert Neumann, Klaus Piper, Hans Werner Richter, Marcel Reich-Ranicki, Max Rychner, Hans Sahl, Ernst Schnabel, Friedrich Sieburg, Theo Sommer, Martin Walser, Gabriele Wohmann, Dieter E. Zimmer, Carl Zuckmayer u.a.

Rainer Malkowski: Nachlaß. Gedichtsammlungen *Einladung ins Freie*, *Die Herkunft der Uhr*, *Hunger und Durst*, *Ein Tag für Impressionisten und andere Gedichte*, *Vom Rätsel ein Stück*, *Was für ein Morgen* u.a.; Theaterstück *Unter Menschen. Eine Farce*; Prosasammlungen *Frühe Landschaften*, *Im Dunkeln wird man schneller betrunken*, *Zehn Minuten Lyrik* u.a.; Briefe (Faxe, Kopien, Durchschläge) an Jürgen Becker, Hans Bender, Ulla Berkéwicz, Barbara König, Karl Krolow, Reiner Kunze, Heinz Piontek, Wulf Segebrecht, Karl Alfred Wolken u.a.; Briefe von Jürgen Becker, Hans Bender, Ulla Berkéwicz, Richard Exner, Ota Filip, Heinz Friedrich, Walter Helmut Fritz, Ludwig Harig, Hans Egon Holthusen, Anna Jonas, Barbara König, Karl Krolow, Michael Krüger, Reiner Kunze, Hermann Lenz, Sten Nadolny, Peter Horst Neumann, Heinz Piontek, Uwe Pörksen, Jan Peter Tripp, Karl Alfred Wolken u.a.

Georg Minde-Pouet: Sammlung von Autografen und Arbeitsmaterialien zu Kleist aus dem Nachlaß. 1 Brief von Helmina von Chezy an Carl Maria von Weber; Briefe von Doris Finke an Adolf von Kleist; 1 Brief von Ludwig Friedrich Huber an Georg Joachim Göschen; Briefe von Caroline von Fouquet u.a. an Ernst von Pfuel; Gedicht *Neujahrsesänge* von August von Platen an Max von Gruber u.a.

Rudolf Paulsen: Nachlaß. Gedichtsammlungen *Glanz des Unvergänglichen*, *Musik des Alls und Lied der Erde*, *Stimmen des Krieges*, *Träume der Tritonen* u.a.; Prosasammlungen *Berlinische Nächte*. *Sprüche*, *Gedanken*, *Versuche*, *In Gott und Volk sei Du!* *Aphorismen*, *Sprüche des Polyphem*, *Weltgeistliches Brevier* u.a.; Tagebücher u.a.; Briefe an Heinrich Basedow, Rudolf Pannwitz, Paul Wegner, Otto Zur Linde u.a.; Briefe (meist mit Gegenbriefen in Durchschlägen) von Ludwig Friedrich Barthel, Heinrich Basedow, Alexander von Bernus, Hans Bethge, Hans Erich Blauch, Hans Friedrich Blunck, Hermann Claudius, Herbert Cysarz, Ludwig Finckh, Heinz Flügel, Hans Franck, Albrecht Goes, Otto Heuschele, Theodor Heuss, Hermann Kasack, Friedhelm Kemp, Wilhelm Lehmann, Katia Mann, Benno

Mascher, Rudolf Pannwitz, Max Picard, Wilhelm Pleyer, Johannes Schlaf, Wilhelm von Scholz, Karl Schwedhelm, Will Vesper, Paul Wegner, Otto Zur Linde u.a.; Briefe von Otto Zur Linde an Georg Kerner, Otto Lademann und Freunde aus dem Charon-Umkreis; Dokumente und Fotos zu Otto Zur Linde u.a.

Gottlieb Konrad Pfeffel: Teilnachlaß. Briefwechsel mit Johann Kaspar Lavater; Briefe an Johann Jakob Rieder u.a.; Briefe von Leopold Friedrich Günther von Goeckingk, Friedrich Wilhelm Gotter, Hans Kaspar Hirzel, Isaak Iselin, Johann Georg Jacobi, Franz Wilhelm Jung, Johann Heinrich Jung-Stilling, Christoph Kaufmann, Sophie von La Roche, Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Nicolai, Johann Jakob Rieder, Gertrud Sarasin, Jakob Sarasin, Johann Heinrich Voß u.a.; Ausweise und andere Lebensdokumente; Gedichte von Johann Georg Jacobi; Denkzeilen für Johann Jakob Rieder von Johann Kaspar Lavater.

Otto Pfeleiderer: Nachträge zum Nachlaß. Briefe von Albrecht Goes, Brigitte Gollwitzer, Theodor Heuss, Leopold Marx, Zenta Maurina u.a.

Rainer Maria Rilke: Nachtrag zum Nachlaß. Fragment einer Erzählung über die Mönche des Klosters Redemptore in Val d'Emma; Briefe an Rainer Maria Rilke von W. Fred (Zeitschrift PAN), Norbert von Hellingrath, Tora Vega Holmström, Fritz Mackensen, Rudolf Kassner, Ellen Key, Katharina Kippenberg, Annette Kolb, Oswald von Kutschera, Sidonie Nádherný von Borutin, Julie von Nordeck zur Rabenau, Marie Olden, Auguste Rodin, Adelmina und Anna Romanelli, Hugo Salus, Erica von Scheel, Gabriele von Thurn und Taxis, Regina Ullmann, Hans von Weber (Hyperion-Verlag) u.a.; Korrespondenz zur Ehescheidung u.a.

Georg Scherg: Nachlaß. Gedichtsammlungen *Agaua*. *Narrenlieder*, *Bilderschrift*, *Horen*, *Sommerliches Divertimento* u.a.; Stücke *Die Bewährung im Wort*. *Ein Pfingstspiel*, *Klingsor* u.a.; Romane *Da keiner Herr und keiner Knecht*, *Die Erzählungen des Peter Merthes*, *Goa Mgoo* u.a.; Tagebücher; Briefe an Wolf Aichelburg, Hans Moka u.a.; Briefe von Ana Blandiana, Jan Christ, Helga und Horst Deichfuß, Adolf Frisé, Peter Härtling, Horst Nalewski, Günter Randecker, Bettina Schuller, Harald Siegmund, Joachim Wittstock, Heinrich Zillich u.a.; Zeugnisse, Urkunden u.a.

Lotte Schünemann-Killian: Restnachlaß. Gedichte; Erzählung *Die tanzende Spindel*; Briefe an Bruno Goetz und Lisa Goetz; Briefe von Ilse Aichinger, Emil Baader, Hans Curjel, Alfred Döblin, Bruno Goetz, Hans Rudolf Hilty, Joachim Moras, Hans Paeschke, Grigol Robakidse, Armin Sigrist, Dora Tatjana Söllner, Emil Strauß, Clara Wulff u.a.

Manfred Seidler: Korrespondenzarchiv. 1 Brief von Manfred Seidler an Hans Werner Richter; Briefe (auch an Elisabeth Seidler) von Hans Günther Adler, Jean Améry, Cyrus Atabay, Manfred Bieler, Johannes Bobrowski, Heinrich Böll, Elisabeth Borchers, Max Brod, Martin Buber, Astrid Claes, Hilde Domin, Heidi Frommann, Robert Raphael Geis, Claire Goll, Eberhard Haufe, Helmut Heißenbüttel, Dieter Hildebrandt, Peter Huchel, Horst Hüssel, Ernst Jandl, Bernd Jentzsch, Peter Jokostra, Wulf Kirsten, Werner Kraft, Reiner Kunze, Nelly Sachs, Hilde Spiel, Vilma Sturm, Jan Józef Szczepanski, Friedrich Torberg, Dieter Wellershoff u.a.; Gedichte von Johannes Bobrowski, Barbara Frischmuth und Margarete Hannsmann.

Fritz Steuben (Erhard Wittek): Nachlaß. Romane *Die Anna, Der weite Ritt* u.a.; Bearbeitung seiner *Tecumseh*-Romane für den Rundfunk; Übersetzungen der *Lederstrumpf*-Bände von James Fenimore Cooper und von Glenn Tucker: *Tecumseh*; Tagebuch 1946-48; Briefe von Paul Alverdes, Hermann Claudius, Arnold Gehlen, Hans Grimm, Ernst Jünger, Wilhelm Lehmann, Rudolf Walter Leonhardt, Lutz Mackensen, Golo Mann, Agnes Miegel, Armin Mohler, Wilhelm Pleyer, Otfried Preußler, Benno Reifenberg, Gotthold Rhode, Ina Seidel, Friedrich Sieburg, Friedrich Franz von Unruh, Bernward Vesper, Will Vesper u.a.

Karl Stirner: Nachlaß. Briefe an Karl Stirner von Ludwig Finckh, Hermann Hesse, Theodor Heuss, Max Jungnickel, Ernst Kreidolf, August Lämmle, Heinrich Schäff-Zerweck, Wilhelm Schussen, Hans Thoma u.a.

Eugen Gottlob Winkler: Restnachlaß. Gedicht-Sammlung *Tangenten* u.a.; Laienspiel *Das goldene Karussell* u.a.; Prosatexte *Diebstahl, Legenden einer Reise* u.a.; Tagebücher; Briefe von Paul Alverdes, Max von Brück, Eugen Claassen, Henry Goverts, Wilhelm Hausenstein, Hermann Rinn, Peter Suhrkamp u.a.

Karl Wolfskehl: Nachtrag zum Teilnachlaß aus Kiechlingsbergen. Gedichte; Übersetzungen; Notizbüchlein; Briefe an Lou Albert-Lasard, Elsa Bruckmann, Ermanno Ceconi, Ludwig Derleth, Friedrich Gundolf, Emil Preetorius, Franziska zu Reventlow u.a.; Briefe (auch an Hanna Wolfskehl) von Alastair, Lou Albert-Lasard, Guillaume Apollinaire, Henry Benrath, Alexander und Adelheid von Bernus, Ernst Bertram, Alfred Bock, Walter Braunfels, Martin Buber, Hans Carossa, Richard Dehmel, Robert Delaunay, Ludwig Derleth, Eugen Diederichs, Babette Dötzer, Paul Ernst, Stefan George, Jenny Gollmer, Oskar Maria Graf, Friedrich Gundolf, Karl Hallwachs, Wilhelm Hausenstein, Bernt von Heiseler, Henry von Heiseler, Hugo von Hofmannsthal, Ricarda Huch, Else und Ernst Jaffé, Grete Jehly, Erich von Kahler, Josephine von Kahler, Anton Kippenberg, Annette Kolb, Alfred Kubin, Else Lasker-Schüler, Melchior Lechter, Sabine Lepsius, Detlev von Liliencron, Karl Löwith, Thomas Mann, Franz Marc, Gustav Meyrink, Gabriele Münter, Rudolf Pannwitz, Else Reventlow, Edgar Salin, Hans Schiebelhuth, Alfred Schuler, Albert Schweitzer, Friedrich Sieburg, Heinrich Simon, Paul Stern, Margarete Susman, Regina Ullmann, Albert und Kitty Verwey, Abraham Scholem Yahuda u.a.; Gedicht von Friedrich Gundolf *Geschichte der Philosophie in nuce*; Briefe an Hanna Wolfskehl von Percy Gothein, Franz Hessel, Margarete Pohl-Collin, Walter Riezler, Clara Rilke, Margot Ruben, Franziska Sarwey, Georg Simmel, Runhilt von den Steinen, Fritz Usinger u.a.; Brief von Max Purrmann an Margarete Pohl-Collin u.a.

Familie von Wolzogen: Familienarchiv. Manuskripte; Briefe von und an Caroline, Ernst, Hans Paul, Ludwig und Wilhelm von Wolzogen. Briefe von Allgemeiner Richard-Wagner-Verein, Friedrich Fontane, Friedrich I. von Württemberg, Friedrich Wilhelm III. von Preußen, Emilie von Gleichen-Rußwurm, Karl Henckell, Paul Heyse, Detlev von Liliencron, Heinrich Lilienfein, Christian Morgenstern, Jacques Offenbach, Philipp Reclam, Christophine Reinwald, Charlotte Schiller, Emilie Schiller, Bruno Wille, Kurt Wolff u.a.; Konvolut *Politische, diplomatische, cammeralistische Aufsätze*, Tagebücher und autobiografische Aufzeichnungen von Wilhelm von Wolzogen u.a.

Kleinere Sammlungen und Einzelautographen (Auswahl): Walter Benjamin: Essay *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. – Johannes Bobrowski: Originaltyposkript des Romans *Levins Mühle*; Briefe an Hubert Gersch und Matthew Mead. – Paul Celan: Briefe an Martin Stern. – Hubert Fichte: Roman *Die Palette*; Pläne zu verschiedenen Romanen. – Wolfgang Hildesheimer: Briefwechsel mit Klaus Ramm und Dierk Rodewald. – Hugo von Hofmannsthal: 1 Brief an Herbert Oertel. – Alexander von Humboldt: Briefe an Wilhelm von Humboldt. – Mascha Kaléko: 2 Briefe an Goda Schenk-Marwig. – Ernst Kreuder: Briefe an Walther Karsch und Hanns Ulbricht. – Robert Minder: 4 Briefe an Gert Kalow. – Christian Morgenstern: 2 Briefe an Siegfried Jacobsohn und Enno Quehl. – Emil Orlik: *Kamel*-Briefe an Oskar Loerke. – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel mit Robert Faesi. – Fritz J. Raddatz: Briefwechsel mit Kurt Drawert, John Updike u.a. – Rahel Sanzara: Briefe an Ernst Weiß. – Friedrich Schiller: 2 Briefe an Christian Gottfried Körner. – Rudolf Alexander Schröder: Briefwechsel mit Carl Jacob Burckhardt. – Ina Seidel: Briefe an Edmund und Maria Schröder. – Carl Zuckmayer: 7 Briefe an June Barrows Mussey.

Für Stiftungen ist zu danken: Alfred Baumgartner, Ulrich Benz, Jude Berman, Martin Blümcke, Christine Böhm, Dr. Rudolf Buck †, Donatella Di Cesare, Prof. Dr. Horst Denkler, Felicitas Deubel, Claude Doblin †, Dr. Thomas Ehram, Waldtraut Flügel, Wilfried Fonrobert, Dr. Dr. Bernd Franck, Eleonore Frey, Prof. Dr. Wolfgang Frühwald, Ingrid Göres, Annette Grimm, Astrid Guesnet, Josef Guter, Heinrich Heidegger, Dr. Hermann Heidegger, Wolfgang Heidenreich, Rüdiger Henkel, Dr. Fernande Hölscher, Margarete Immer, Prof. Dr. Georg Jäger, Thomas Kemper, Ursula Kirchner, Hertha Kirschbaum, Josef Köllhofer (Erbengemeinschaft Köllhofer), Catherine Kraemer, Matthew Mead, Prof. Dr. Stephen Mennell, Dr. Claudia Mertz-Rychner, Prof. Dr. Ahlrich Meyer, Karl Otto Mühl, Dr. Horst Mühleisen, Heide Müller-Kraeter, Marie-Luise Mündlein, Dagmar Nick, Dr. Ilva Oehler, Oskar Pastior, Dr. Elizabeth Petuchowski, Peter H. Pfund, Prof. Dr. Fritz J. Raddatz, Prof. Dr. Regula Rohland de Langbehn, Dr. Hans Saner, Dr. Friedrich Schegk, Goda Schenk-Marwig, Mariana Scherg, Traute Schinke, Dr. Hilde Schmitt-Schlaaff, Prof. Dr. Klaus Schulte, Dr. Hannes Schwenger, Dr. Michael C. Seidel, Rosel Sieber, Walter Simon, Prof. Dr. Martin Stern, Dr. Klaus Stichweh, Sieglinde Stickler, Dr. Geert Sudeck, Dr. Arndt-Diether Thormeyer, Trägerverein Germanistik e.V. Tübingen (1. Vorsitzender: Prof. Dr. Helmut Henne) gemeinsam mit dem Max Niemeyer Verlag Tübingen, Dr. Helmut Viemann, Jürgen Voerster, Dr. Ernst-Peter Wieckenberg, Susanne Wittek, Dr. Hermann Freiherr von Wolff Metternich.

Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)

Erworben werden konnten mit den wie in den Vorjahren großzügig gestifteten Mitteln der Familie Schairer mehrere Zeitschriften und Bücher für die Archivbibliothek, darunter die für die Biographie von Johann Friedrich Cotta besonders aufschlußreichen Protokolle der württembergischen Landtagsverhandlungen von 1823/24, 1826/27 und 1830, und jeweils ein Brief von Friedrich Matthisson und Lorenz Oken. – Als Depositum der Familie von Houwald konnte das umfangreiche

historische Archiv des Hipfelhofs der Cotta'schen Handschriftensammlung angegliedert werden, das seit dem Jahr 1812 im Eigentum der Familie Cotta als Mustergut des rationellen Landbaus betrieben wurde und die wirtschaftsgeschichtlichen Bestände des Cotta-Archivs bestens ergänzt.

Bibliothek

Die magazinierten Sammlungen der Bibliothek wuchsen insgesamt um 11.771, die der Dokumentationsstelle um 7.363 physikalische Einheiten, wobei hier mit 2.615 (2004: 1.715) der Zuwachs bei den Bild- und Tonträgern, besonders den gekauften und selbst bespielten DVDs, hervorzuheben ist. In der Dokumentationsstelle wurden außerdem 1.008 (2004: 799) Mit- und Umschnitte von Hörfunk- und Fernsehsendungen angefertigt sowie 51 (2004: 21) Hausveranstaltungen aufgezeichnet. Die Tauschstelle knüpfte 11 (2004: 25) neue Tauschverbindungen, davon 6 im europäischen Ausland. Im Berichtsjahr wurden 51 laufende Zeitschriften neu in den Bestand aufgenommen, davon 30 als Kauf- und 21 als Geschenk- oder Tauschzugang; am Ende des Jahres zählte der elektronische Kardex 1.146 Abonnements. Der akzesionierte Zuwachs von Büchern und Antiquaria betrug 8.077 (2004: 7.981) Bände und verteilte sich wie folgt auf die Zugangsarten Kauf: 5.182, Geschenk: 1.557, Tausch: 485, Belegstücke: 661, aus Nachlässen wurden 192 Bände inventarisiert. Der jährliche DFG-Zuschuß ist wie stets für Quellenliteratur seit 1830, für Forschungsliteratur und für Sondermaterialien wie Vertonungen literarischer Vorlagen, Presseudrucke und Rara verwendet worden. Gegen Ende des Jahres ermöglichten Haushaltsrestmittel den Abbau von Bestellrückständen bei der Sekundärliteratur; dies schlägt statistisch teilweise erst 2006 zu Buche.

Das Erwerbungsjahr 2005 stand ebenfalls im Zeichen Schillers. Die Bandbreite der zahlreichen Schilleriana reicht von James Thomson's *The Seasons*, das in der 1789 erschienenen deutschen Übersetzung von Ludwig Schubart, dem Sohn des Dichters und Publizisten, ein Schlüsselwerk für die deutsche Naturlyrik des 18. Jahrhunderts darstellt, auf das auch Schiller sich immer wieder bezogen hat, bis zu einer frühen schwedischen Übersetzung von Schillers »Gesetzgebung des Lykurgus und Solon« aus dem Jahr 1832 sowie vielen zeitgenössischen Übersetzungen und der ersten chinesischen Werkausgabe, von einem Konvolut Gelegenheitschriften zum Jubiläumsjahr 1859 und dem Notendruck einer Vertonung der *Nänie* von Johannes Brahms (1882) über solch rare Dokumente wie das Theaterprogramm einer mexikanischen *Räuber*-Aufführung aus dem Jahr 1848 und das Programm einer Schiller-Gedenkfeier des City College New York von 1930 bis zu einer Bearbeitung der *Räuber* (»Ein Hundeschauspiel«) im unikalen Künstlerbuch. Die Schillersche Bibliothek erfuhr Zuwachs durch den Ankauf eines *Theater-Kalenders auf das Jahr 1791*, der den Namenszug Schillers trägt und aus dem Besitz von Elisabeth Gundolf, der Frau Friedrich Gundolfs, stammt.

Mit *Künstlers Erdenwallen*, einem Originallustspiel in fünf Aufzügen (1810), haben wir unseren jährlichen Julius-von-Voss-Titel erlangen können. Gestiftet wurden ein Konvolut mit niederländischen Übersetzungen der Werke Jakob Wassermanns aus der ersten Jahrhunderthälfte, außerdem Bücher aus der Bibliothek

von Eleonore von La Chevallerie, der dem Hause eng verbundenen Nachlaßverwalterin Gertrud von Le Forts. Gisela Henze-Fliedner, die Nachlaßverwalterin Hermann Sudermanns, schenkte uns Bücher aus der Bibliothek des Autors, ca. 150 im Marbacher Bestand fehlende Bände, darunter viele Ausgaben französischer Literatur des 19. Jahrhunderts.

Aus der Bibliothek von Friedrich Wolters, dem Historiographen des George-Kreises, wählten wir 44 Titel aus, darunter eine Ausgabe der *Blätter für die Kunst* in prachtvollem Privateinband sowie Widmungsexemplare, Privatdrucke und entlegene Schriften von Mitgliedern des Kreises.

Die Indianerliteratur in der Sammlung Neumann konnte durch die Erwerbung dort fehlender Titel (*Tecumseh*) von Fritz Steuben (d.i. Erhard Wittek) ergänzt werden; Roland Stark stiftete 38 wohlerhaltene Bändchen aus der Ullstein-Reihe *1-Mark-Bücher*; im Tausch erlangten wir etliche in der Reihe *Engelhorn's allgemeine Romanbibliothek* erschienene Werke der Unterhaltungsliteratur der Jahrhundertwende. Durch Ankäufe aus Privatbesitz konnten Lücken bei den Drucken der Eremitenpresse aus den 50er Jahren geschlossen werden; dies war zugleich Anlaß, anhand der vorhandenen Verlagsbibliographie systematisch Desideraten zu ermitteln. Auch die Sammlung nichtoffizieller Drucke der DDR erfährt immer noch Ergänzung, im Berichtsjahr durch Heft 8, 1984/94, der Zeitschrift *Liane* und Heft 4, 1984, der langlebigen originalgraphischen Zeitschrift *Entwerter/Oder*. Einen Blickfang stellen drei Unikatbücher von Susanne Nickel dar, deren künstlerische Bearbeitung drei schockierend spröde Texte (*Das Holzhaus, Meine Geburten, Strafaufgabe*) der früh aus dem Leben geschiedenen Autorin Aglaja Veteranyi eindrucksvoll interpretieren.

Unmittelbar vor Umzug des Archivs der Deutschen Verlags-Anstalt von Stuttgart nach Frankfurt/M. Ende August konnten 18 Umzugskartons mit Teilen des Pressearchivs vor der Vernichtung gerettet werden; sie enthalten Ordner mit Pressematerialien vornehmlich von Autoren wie Ina Seidel, Theodor Heuss, Otto Rombach, Friedrich Sieburg u.a., deren Nachlaß in Marbach aufbewahrt wird. Noch im selben Jahr haben Praktikanten die Sammlung sortiert und in 78 Archivkästen umgefüllt. Eine ehemalige Mitarbeiterin der Stuttgarter Buchhandlung Hoser stiftete uns 85 Tonbänder, Mitschnitte von Autorenlesungen (Elias Canetti, Stefan Heym, Uwe Johnson, Gabriele Wohmann, Siegfried Unseld u.v.a.) in der Buchhandlung aus den Jahren 1976 bis 1988. Einer diesbezüglichen Pressenotiz folgte dann ein Artikel in der *Stuttgarter Zeitung*, welcher die Bild- und Tonträgersammlung der Dokumentationsstelle ausführlich würdigte.

Für Buchstiftungen danken wir: Irmeli Altendorf, Dr. Hansjürgen Blinn, Stefania Canali, David Dambitsch, Hanna Deicke, Walter Dettwiler, Erhard Fischer, Eckart Früh, Felix Martin Furtwängler, Margot Gilch, Prof. Dr. Detlef Haberland, Marion Heide-Münnich, Peter Huckauf, Dr. Werner Kohl, Guido Kohlbecher, Eberhard Layher, Michael Limberg, Hans-Dietrich Lindstedt, Mechthild Litterscheid, Erwin Mayer, Ingo Mengel, Gerhard Neuhauss, Dr. Christoph Niemöller, Prof. Dr. Peter Orth, Dr. Friedrich Pfäfflin, Cécile Prinzbach, Dr. Günter Riederer, Christian Saalberg, Peter Salomon, Prof. Dr. Thomas Scheuffelen, Gerta Schmidt, Dr. Wolf Peter Schnetz, Dr. Jürgen Schwalm, Dr.-Ing. Günter Stahl, Wulfhard Stahl, Manfred

Stahlberg, Tina Stroheker, Prof. Dr. Hartmut Vogel, Ibrahim Watfe, Dr. Johannes Werner, Hertha Wittmann-Kirschbaum, Frau Dr. Mihaela Zaharia, Klaus Zimmer. – Berliner Festspiele, Club der Raren Dichtkunst Dreieich, DAAD, Deutsch-italienisches Zentrum Villa Vigoni, Deutsche Post AG, Goethe-Institut Kuala Lumpur, Nationaltheatret Oslo, Robert Bosch Stiftung Stuttgart, Solothurner Filmtage, Studienzentrum der evangelischen Landeskirche Stuttgart, Leutelt-Gesellschaft, Österreichisches Literaturforum Weißenkirchen in der Wachau, Hauptverband des Österreichischen Buchhandels Wien, Stadtarchiv Rottweil, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen: Betulius, Hans Boldt Literaturverlag, Corian, Corvinus Presse Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, Diogenes, dtv, Edition Text & Kritik, Verlag Peter Engstler Ostheim/Rhön, Felix Bloch Erben Verlag für Bühne, Film und Funk, S. Fischer, Hans Huber AG, Insel, izett-Verlag Pöcking, Keicher, Klostermann, J. B. Metzler, Niemeyer, Pandion Verlag Simmern, Piper, Reclam, Stieglitz, Straelener Manuskripte Verlag, Suhrkamp, Thienemann, Ursus Verlag Bad Hindelang, Zweitausendeins.

Kunstsammlungen

Der Schwerpunkt der Erwerbungsaktivitäten hat sich inzwischen deutlich auf die Zeit vom Zweiten Weltkrieg bis zur unmittelbaren Gegenwart verlagert. Hervorzuheben sind drei Einzelerwerbungen: ein im Schillerjahr 1955 entstandenes Gemälde von Max Ackermann aus dem Werkzyklus *An die Freude*, ein Porträtmalerei Rolf Hochhuth von Johannes Grützke aus dem Jahr 2003 und eine Bronzestatue Marcel Reich-Ranicki des Bildhauers Thomas Duttonhoefer von 2004 (Geschenk der *Baden-Badener Unternehmergespräche* anlässlich einer Führung durch das Deutsche Literaturarchiv). Weitere Erwerbungen in Auswahl:

Bildkonvolute aus Nachlässen und Sammlungen: 800 Photographien von Lebensstätten Johann Caspar Schillers aus der Sammlung Lothar Bretschneider; Graphikkonvolut aus dem Nachlaß Karl Stirner; Photographien und Musikalien aus dem Nachlaß Rudolf Alexander Schröder; Photokonvolut aus dem Nachlaß Maria Blei, darin zwei Porträtphotographien des Ateliers Elvira, 1901; Gertrud von LeFort-Sammlung Erika Dinkler-von Schubert; zwei Alben mit Szenenphotos aus dem Staatstheater Kassel zwischen ca. 1925 und 1965 aus dem Nachlaß Oskar Stark; Album vom Empfang zu Ehren Thomas Manns im Haus von Rudolf und Madleen Pechel in Stuttgart am 9. Mai 1955, darin 37 Photographien von Hannes Kilian, aus dem Nachlaß Rudolf Pechel; Photographien und andere Dokumente vom Gastspiel des Hamburger Schauspielhauses in Moskau und Leningrad, 1959, aus dem Nachlaß der Schauspielerin Elisabeth Goebel; Photoarchiv Ilse Aichinger und Günter Eich, darin zahlreiche Photographien von Stefan Moses; Bildkonvolut aus dem Nachlaß Max Fürst, darin mehrere Holzschnitte von HAP Grieshaber; Bilder und Erinnerungsstücke aus dem Nachlaß Johannes Poethen; Bildkonvolut aus dem Nachlaß Luise Rinser; Plakate aus dem Nachlaß Hans Joachim Schädlich; Bilddokumente und Plakate aus dem Vorlaß Hans-Jürgen Heise und Annemarie Zornack.

Porträtskulpturen und Totenmasken: Gipsbüste Ernst Heimeran von Ernst Penzoldt, um 1922; Totenmaske Adolf Behne von Gustav Seitz, 1948; Totenmaske Rolf Lauckner, 1954; Totenmaske Ludwig Justi von Gustav Seitz, 1957; Bronzestatuette Hermann Schneider von Siegwart Rupp, 1957; Totenmaske Gustav Seitz von Edgar Augustin, 1969; Bronzestatuette Paul Eliasberg von Wieland Förster, 1985; Totenmaske Helmut Brunner, 1997.

Porträtgemälde und -graphiken: Moritz Georg Weidmann, Radierung von Johann Friedrich Rosbach nach Adam Mányoki, um 1740; Johann Heinrich Merck, Radierung von Johann Gottlieb Prestel, 1775; Carl Friedrich Kielmeyer, Bleistiftzeichnung von Robert David d'Angers nach der Medaille von Pierre Jean David d'Angers aus dem Jahr 1834; Louis Daguerre, Lithographie von Wenzel Pobuda nach Friedrich Bernhard Elias, um 1840; Elisabeth La Roche, Kreidezeichnung von Hans Thoma, um 1900; Selbstporträt Reinhold Nägele, Radierung, 1910; Heinrich Schirmbeck, Gemälde von Ecka Oelsner, 1941; Gerhart Hauptmann, Lithographie von Otto Engelhardt-Kyffhäuser, 1942; Bruno Adler, Kohlezeichnung von Paul Citroen, 1963; Hans Bender, Radierung von Heinrich J. Jarczyk, 1990; Peter Salomon, Holzschnitt von Arno Waldschmidt, 1997; Marcel Reich-Ranicki, zwei Bleistiftzeichnungen und zwei Radierungen von Thomas Duttonhoefer, 2004.

Porträtphotographien: August Bebel, Eduard Bernstein, Friedrich Engels, Clara Zetkin und andere in Zürich, 1893; Walter Serner von Christian Schad, 1919; Peter Gan und Christoph Ecke, 1920; Ernst Weiß, um 1920; Rahel Sanzara von Walter Schwabe, um 1920; Julius und Annemarie Meier-Graefe von Lotte Jacobi, 1925; Christiane Zimmer von Mitchell Studio, New York, 1925; Ottomar Domnick von Ilse Volkhart-Forberg, um 1946; Philippe Schey von Koromla mit David de Rothschild, 1951; Eckart von Naso, um 1952; Ingeborg Bachmann von Max Jacoby, 1961; Ernst Zinn von Ingrid von Wesebe-Hogrefe, 1969; H. C. Artmann von Felicitas Timpe, um 1975; Hermann und Hanne Lenz von Ursula Zeidler, 1981; Peter Salomon von Franzis von Stechow, 1997, von Brigitte Friedrich, 2002, und von Gudrun Bublitz, 2002; Georges-Arthur Goldschmidt von Jens Tremmel, 2005.

Porträtikonvolute einzelner Photographinnen und Photographen: Chris Korner: Wolfgang Benz, Durs Grünbein, Ralf Günther, Christoph Hein, Günter Herburger, Herta Müller, Jan Philipp Reemtsma, Thomas Rosenlöcher. *Mathias Michaelis:* Aleida Assmann, Ingrid Bachér, Timo Brunke, Sigrid Damm, Hans Magnus Enzensberger, Erich Hackl, Anna-Katharina Hahn, Felicitas Hoppe, Jürgen Manthey, Jochen Missfeldt, Jochen Neumeyer, Hanns-Josef Ortheil, Oskar Pastior, Peter Rühmkorf, George Steiner, Hans Traxler, Ulrich Wyss. *Sven Paustian:* Marcel Beyer, Thomas Brussig, Wiglaf Droste, Durs Grünbein, Adolf Muschg, Ralf Rothmann, Herbert Schuldt. *Regina Schmeken:* Ulla Berkéwicz, Frank Castorf, Dario Fo, Peter Handke, Günter Herburger, Joachim Kaiser mit Christoph Schlingensiefel, Alexander Kluge, Franz Xaver Kroetz, Michael Lentz, Lenka Reinerova, Edgar Reitz, Herbert Rosendorfer, Robert Schneider, George Steiner, Uwe Tellkamp, Erich Trunz, Martin Walser.

Ansichten und Illustrationen: Album mit Ansichten französischer Städte und Festungen, Kupferstiche des 16. Jahrhunderts; Wilhelm Reinwalds Gartenhaus in Meiningen, Holzstich von Heinrich Streller, 1860; Wohnhaus von Mörikes Onkel

Eberhard Friedrich von Georgii in der Büchsenstraße in Stuttgart, Aquarell, um 1870, möglicherweise von Eduard Mörike; Alexanderplatz in Berlin, Bleistiftzeichnung von Otto Antoine, um 1930; Siebdruck zu Eduard Mörike: *Gesang Weylas* von Rosalie, 1986.

Plakate und Theaterzettel: 11 Theaterzettel zu Aufführungen von Dramen August Kotzebues im Fürstenbergischen Hoftheater Donaueschingen, 1807 und 1818; Plakat zum »Lichtensteinspiel« in Honau, 1902; Plakat von Otto Nüchel zu einem Faschingsfest »Unordnung und frühes Leid in der Dichterakademie« in München, 1927; Plakat von Ernst Penzoldt zu einem Faschingsfest der »Argonauten« in München, 1931; Plakat zu dem Film *Jules und Jim* von François Truffaut, 1962; Photoplakate von Sepp Dreissinger zu Thomas Bernhard und H. C. Artmann, um 1990.

Erinnerungsstücke: Haarreliquie Friedrich Schillers aus dem Besitz der Schauspielerin Sophie Schröder; Gemälde (Christuskopf) von Ludovike Simanowiz aus dem Besitz von Schillers Schwester Christophine Reinwald, mit rückseitiger Beschriftung durch die Vorbesitzerin, datiert Marbach 1818 und Meiningen 1832; Schreibmaschine, Brille und andere Erinnerungsstücke aus dem Nachlaß Eduard Berend; Schreibmaschine Ilse Aichingers; Computer Apple Macintosh, 1984, aus dem Besitz von F. C. Delius.

Für Stiftungen ist zu danken: Lothar Bretschneider, Prof. Dr. Emma Brunner-Taut, Günther Emig, Margot Findeiß, Gertrud Fritz, Manfred Fritz, Eckart Häckh, Gerhard und Hannelore Harms, Till Heimeran, Prof. Hans-Jürgen Heise, Wolfgang Henrich, Gisela Henze, Friedrich und Carmen Hommel, Hildegard Hugo, Catherine Kraemer, Beate und Wilhelm Keitel, Anneliese Mondry, Prof. Dr. Ulrich Ott, Prof. Dr. Siegwart Rupp, Peter Salomon, Dr. Hilde Schmitt-Schlaaff, Elsbeth Stader, Dr. Roland Stark, Dr. h.c. Reinhard Tgahrt, Luise Willisch, Annemarie Zornack, Gustav-Seitz-Stiftung (Hamburg).

LAUFENDE ARBEITEN

Handschriftenabteilung

Neben der Erwerbung war die *Erschließung* wie immer einer der wichtigsten Arbeitsbereiche der Handschriftenabteilung. Vorgeordnet wurden die Bestände Ilse Aichinger, Erich Auerbach, F. C. Delius, Horst Denkler, Günter Eich (Restnachlaß), Albrecht Goes (Briefnachlaß), Peter Hacks, das Redaktionsarchiv des Internationalen Archivs für Sozialgeschichte der Literatur, Hans J. Fröhlich, Karl Krolow (Restnachlaß), Günter Kunert (Nachlieferungen), Jan Lustig, Rudolf Pannwitz (mit Mitteln des Pannwitz-Fonds), Rudolf Paulsen (der Chronist der »Charon«-Kreises), Gottlieb Konrad Pfeffel, Hanns Wolfgang Rath, Max Rychner, Hans Joachim Schädlich (Nachlieferung), Dieter Schlesak, Lotte Schünemann-Killian (der zweite Teil des Nachlasses), Franz Tumlner (Restnachlaß), Gert Westphal, Gabriele Wohmann (der erste Teil ihres Archivs), das Archiv der Familie von Wolzogen und die Autorenkorrespondenzen der Pressestelle der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart. Bei Ordnungsarbeiten halfen sieben Praktikanten.

Fortgesetzt wurde die elektronische Katalogisierung der Nachlässe von Leopold Andrian, Rudolf Borchardt, Hermann Claudius (dankenswerterweise mit der Hilfe der Hermann-Claudius-Stiftung), Nachlaß Erich Kästner, Harry Graf Kessler, Gertrud von Le Fort, Max Rychner, Wilhelm von Scholz und Armin T. Wegner. Erfasst wurden Nachträge zum Vorlaß Marcel Reich-Ranicki, zum Eugen Diederichs-Verlagsarchiv (Familien- und Verlagskorrespondenz), zum Nachlaß von Mascha Kaléko sowie bisher noch nicht katalogisierten Autographen der B-Reihe aus dem 19. Jahrhundert. Ingrid Kussmaul hat dankenswerterweise in ehrenamtlicher Tätigkeit den Nachlaß von Karl Otten katalogisiert. Seit Juni begann sie mit der Erschließung des Archivs des S. Fischer Verlags; das auf insgesamt vier Jahre veranschlagte Projekt wird – auch das sei dankbar erwähnt – von der S. Fischer-Stiftung gefördert.

Abschließend verzeichnet wurden die Nachlässe der Gertrud von Le Fort-Forscherin Eleonore von La Chevallerie, Max Fürst, Felix Hartlaub, Hermann Kurz, Erich Ruprecht, Georg Scherg, Carl und Thea Sternheim (Restbestände), die Nachlaß Karl Stirner und Mechthild Curtius, die Autographensammlung von Georg Minde-Pouet. Die sogenannten »Kleine Neuzugänge« (siehe unter Erwerbungen) wurden wie immer vollständig erfasst.

Die von der Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderte Erschließung des Piper Verlagsarchivs schritt planmäßig voran. Ebenfalls dank der DFG konnten wir mit der Erschließung des umfangreichen Nachlasses von Hans Georg Gadamer beginnen, die voraussichtlich vier Jahre dauern wird.

Insgesamt wurden 2005 13.445 neue Handschriften-Datensätze angelegt. Das ist gegenüber den Vorjahren (2004: 18.917, 2003: 37.770, 2002: 15.526) ein deutlicher Rückgang, der sich größtenteils daraus erklärt, daß im letzten Jahr anders als in früheren Jahren keine Übertragungen von Inventarlisten stattfanden. Vor der Einführung der Datenbank, in den Jahren vor 1999 lag die Zahl der neuangelegten Katalogkarten bei gleicher personeller Besetzung um 7.000; damit verglichen hat sich die Erschließungsleistung wesentlich verbessert. Zu berücksichtigen ist freilich auch, daß die ständig steigende Zahl der Anfragen – als Folge des Umstiegs auf die EDV – und notwendigen Sonderaufgaben Zeit kosten, die dann bei der Erschließung fehlt.

Die *Benutzung* unserer Bestände läßt sich an verschiedenen statistischen Werten ablesen. Die Zahl der Anfragen, die von der Handschriftenabteilung im Jahr 2005 beantwortet wurden, ist abermals gestiegen. Allein 628 Anfragen beantwortete der eigens zu diesem Zweck eingerichtete »Benutzerdienst« unserer Diplom-Bibliothekare und -Archivare, dazu kommen die mindestens ebenso zahlreichen Anfragen, die durch wissenschaftlichen Mitarbeiter bearbeitet wurden. Im Lesesaal wurden 1888 telefonische Auskünfte erteilt.

Die Benutzung unserer Datenbank ist 2005 in allen Bereichen gestiegen. Insgesamt wurden 75.928 Suchanfragen gezählt (2004: 75.241), dabei entfielen auf die Datenbankmodule *Handschriften* 9.656 (2004: 9.376) und *Bestände* 20.677 (2004: 19.747).

Im Jahr 2005 wurden 25.884 Handschriften (-Einheiten) ausgehoben (2004: 26.833, 2003: 25.789). Die Gesamtzahl setzt sich zusammen aus 9.803 Einzelstücken, 13.706 Mappen, 240 Kästen, 2.120 Mikrofiches.

Auf der Grundlage von 733 Kopieraufträgen (2004: 1.093) wurden 2005 von 7.925 Objekten (2004: 6.422) aus Beständen der Handschriftenabteilung 23.184 Kopien ausgegeben (2004: 28.152). Die meisten Kopien (von 5.164 Objekten nach 859 Kopieraufträgen) wurden wieder im Lesesaal bestellt.

Im Handschriften-Lesesaal wurden im Jahr 2005 2.487 »Tagesbenutzer« gezählt. Gegenüber früheren Jahren (2004: 2.859, 2003: 2.718) ist die Benutzung vor Ort deutlich gesunken. Die Zahl der Besucher, die aus Deutschland kamen, ist wesentlich stärker zurückgegangen, nämlich von 2.047 (2004) auf 1.733 (2005), als die Zahl der Benutzer aus dem Ausland (2005: 754, 2004: 812, 2003: 697). Zugenommen haben vor allem die Besuche aus Großbritannien, Frankreich und Kanada. Aus Kolumbien – in den letzten Jahren kaum jemals vertreten – stammen nicht weniger als 88 Eintragungen, die meisten ausländischen Tagesbesucher (99) kamen diesmal aus der Schweiz.

Was sind die Gründe für diesen Rückgang vor allem der deutschen Gäste? Generell findet die Benutzung unserer Bestände zunehmend über unsere im Internet zugängliche Datenbank und mittels schriftlicher und fernmündlicher Anfragen statt. Die Mühen der Hochschulreform und die allgemeine Verknappung der Mittel mögen die Reiselust deutscher Forscher zusätzlich gedämpft haben. Wir bemühen uns, dieser Entwicklung entgegenzuwirken, indem wir die Möglichkeiten, die unser Archiv bietet, noch besser bekannt machen.

Die Zahl der 2005 ausgegebenen Benutzungsausweise betrug 1.068 (2004: 1.079); auf die Handschriftenabteilung entfielen 2005 900 Anmeldungen (2004: 898).

Für auswärtige Ausstellungen wurden 2005 472 Exponate aus unseren Beständen ausgeliehen (26 Verträge, 8 Verlängerungen), darunter waren – aus bekanntem Anlaß – nicht weniger als fünf Schillerausstellungen: in Stuttgart, Mannheim, Halberstadt, Weimar und Düsseldorf.

Der *Bestandserhaltung* dient die fortlaufende Mikroverfilmung. 2005 wurden der Nachlaß von Johannes Bobrowski und der Teilnachlaß von Heinrich Mann aufgenommen. Bis Mai 2005 wurden 241 Mikrofiches (23.534 Aufnahmen) hergestellt, dann wurden die Arbeiten eingestellt, weil die betreffende Mitarbeiterin in den Ruhestand ging und ihre Stelle für einige Monate nicht besetzt werden konnte.

Die Entwicklung und Vermittlung neuer *Informationstechnologien* bleibt ein wichtiges Thema in der Handschriftenabteilung. Es fanden Schulungen im Umgang mit dem PC und Einführungen in die Arbeit mit der Datenbank statt. Die Handschriftenabteilung beteiligte sich an der Einrichtung der neuen Homepage und an der Spezifikation des zukünftigen barrierefreien OPACs. Eine Arbeitsgruppe testete eine weiterentwickelte Version unseres Datenbanksystems *Kallias*. Zum ersten Mal ist darin ein neues Modul für die *Pauschalaufnahmen* enthalten, das nach den Vorgaben der Handschriftenabteilung entwickelt wurde und dem schnelleren Erfassen unserer Bestände dienen soll. Die neue Erschließungs- und Verzeichnungsmethode wurde an den Nachlässen von Georg Scherg und Erich Ruprecht erfolgreich getestet, muß aber noch vervollkommen werden.

Dem angestrebten Ziel einer Retrokonversion der Zettelkataloge und Inventarlisten dienten zwei Projekte. In der Berliner Staatsbibliothek kam die Retrokonver-

sion der Katalogkarten zum Abschluß, die wir vor 1999 kontinuierlich an die *Zentralkartei der Autographen* geschickt hatten. Daraus sind etwa 170.000 Marbacher Handschriften-Datensätze entstanden, an deren Korrektur wir mitgewirkt haben. Sie sollen 2006 in unser Datenbanksystem re-importiert werden – dafür wurden bereits Einspielungsalgorithmen entwickelt. Bis zur Einspielung sind die Daten in der Berliner Datenbank *Kalliope* zugänglich (<http://kalliope-db.staatsbibliothek-berlin.de>).

Auch was die Konvertierung der Inventarlisten betrifft, sind wir einen wichtigen Schritt vorangekommen. Zusammen mit drei weiteren Bibliotheken und Archiven erarbeitete die Handschriftenabteilung den DFG-Antrag für ein *Pilotprojekt zur dezentralen Retrokonversion von Nachweisen zu Autographen und Nachlässen in Deutschland und deren Präsentation im Informationsportal Kalliope*, der Ende des Jahres bewilligt wurde. Ab April 2006 sollen innerhalb eines halben Jahres 20.000 Handschriften-Datensätze (ca. 10 % aller Datensätze, die noch in unseren Inventarbüchern verborgen sind) konvertiert werden.

Die Handschriftenabteilung unterstützte die Vorbereitungsarbeiten für die ständige Ausstellung im *Literaturmuseum der Moderne*. Petra Weiß war im Museumsteam zuständig für die Datenbank, für Recherchen und Transkriptionen, Gudrun Bernhardt für Transkriptionen, Miriam Häfele und Nicole Nikodemus halfen bei den zum Teil aufwendigen Aushebe- und Recherchearbeiten; besonders die (noch nicht abgeschlossene) Besorgung der Urheberrechte für die vielen Exponate erwies sich als zeitraubend.

Personelle Veränderungen betrafen vor allem die *Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik*. In Übergangszeiten wurden die Geschäfte der Arbeitsstelle von anderen Mitarbeitern der Handschriftenabteilung übernommen, auch die Einarbeitung der Diplom-Bibliothekarin Ruth Doersing und des neuen Leiters Marcel Lepper band noch einmal Arbeitszeit.

Die viel benutzte Datei der Urheberrechtsinhaber wird ständig erweitert und aktualisiert. Als arbeitsintensiv erwies sich die neuerdings in der Handschriftenabteilung angesiedelte Verwaltung der Urheberrechte für 33 Autorinnen und Autoren, die der Deutschen Schillergesellschaft vermacht wurden.

Etliche Mitarbeiterinnen der Handschriftenabteilung führten durch die Schiller-Ausstellung »Götterpläne & Mäusegeschäfte«. Einführungen in die Bestände und Arbeitsmethoden der Abteilung erhielten zahlreiche Forschergruppen, Studenten, Kollegen aus anderen Bibliotheken und Archiven, Praktikanten und allgemein an Literatur Interessierte (u.a. am *Tag der offenen Tür*). Mitarbeiter der Handschriftenabteilung waren verantwortlich für die Vestibülausstellungen über Sarah Kirsch, Karl May und das Kriegsende 1945.

Die Handschriftenabteilung beteiligte sich an der Diskussion über die Neufassung der vom Unterausschuß für Nachlaßerschließung herausgegebenen *Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA)*.

Die Organisation der in diesem Jahr besonders zahlreichen Veranstaltungen lag wie immer in den Händen von Jan Bürger, der außerdem mit der Vorbereitung einer Gottfried Benn-Ausstellung beschäftigt war. Editorische Arbeiten beanspruchten Ulrich von Bülow (Heideggers Schiller-Seminar) und, mit ihm zusammen, Silke Becker (Kästners Kriegstagebuch). Helmuth Mojem entwickelte eine

neue Konzeption für Führungen durch das Archiv. Am 2. Juni besuchte die gesamte Handschriftenabteilung zum Zweck der Weiterbildung das Stuttgarter Hauptstaatsarchiv.

Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)

Im Berichtsjahr konnte die im K. G. Saur Verlag erscheinende Microfiche-Edition der *Augsburger ›Allgemeinen Zeitung‹* (1798-1866) mit der Ausgabe des Teils 3 (1849-1866) und eines Supplements für die Jahre 1867-1871 samt den zugehörigen Begleitbänden abgeschlossen werden. Da die stark versäuerten Jahrgänge 1872 bis 1897 der *Allgemeinen Zeitung* nicht im Rahmen der Microfiche-Edition Schutzverfilmt werden konnten, sollen die namentlichen Beischriften hier – wie beim *Ausland* – durch eine systematische bibliographische Verzeichnung unter den Autorenamen gesichert werden so wie auch für die schon verfilmten Jahrgänge die Artikel sporadischer Beiträger und die Beiträge, die nicht bloße Korrespondenzen sind, bibliographisch erhoben werden sollen. Ebenfalls abgeschlossen werden konnte die Transkription der Briefe von Gustav Kolb an Georg von Cotta – die Transkriptionen sind schon kollationiert für den Zeitraum 1826-1847 –; begonnen wurde mit der Umschrift des Kopierbuchs der Briefe, das die Briefe Georg von Cottas an die Redakteure der *Allgemeinen Zeitung* aus den Jahren 1851-1862 enthält.

Fertiggestellt werden konnte des weiteren Manuskript und Satz des von Konrad Feilchenfeldt, Bernhard Fischer und Dietmar Pravida herausgegebenen Briefwechsels zwischen Karl August Varnhagen von Ense und Johann Friedrich und Georg von Cotta, der im Jahr 2006 in den *Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft* erscheinen wird.

Die Katalogisierung des Briefcopierbuchs VIII der J.G. Cotta'schen Buchhandlung in KALLIAS wurde ebenso fortgesetzt – wobei Frau Slenzka seit dem 1. Oktober 2005 an die Stelle der in Pension gegangenen Frau Biel getreten ist – wie die Kollation der Transkription des *Verlagsbuchs 1787-1806* für die geplante Facsimile-Edition.

Bibliothek

Im Zentrum des Arbeitsjahres 2005 stand die Vorbereitung der Retrokonversion des Systematischen Katalogs. Bereits im Vorjahr war die Präparation des Zettelkatalogs mit annähernd 100.000 Barcode-Karten begonnen worden, welche die Verknüpfung mit den Normdaten in Kallias sicherstellen. An diesem aufwendigen Projekt, im Zuge dessen ausgewählte Teile des Systematischen Katalogs zugleich einer Revision unterzogen wurden, waren insgesamt 18 Kolleginnen und Kollegen beteiligt. Die konzertierte Aktion für die ca. 44.000 Autoren in den literarischen Epochen-Gruppen des Katalogs wurde im Berichtsjahr erfolgreich beendet, alsdann die Präparation aller anderen zum Kern gehörenden Gruppen und der Randgebiete in Angriff genommen. Im Ergebnis bedeutet es, daß bei Kallias-Anfragen zu Literaturnachweisen über Autoren aus dem Zeitraum bis 1999 schon jetzt der Verweis auf den Zettelkatalog erscheint. Ende Juni erfolgte eine Teilbewilligung des im Sep-

tember 2004 bei der DFG eingereichten Antrags auf Unterstützung des Projekts, dessen Ziel und Verfahren für gut befunden wurden. Über einen Zeitraum von mehreren Monaten bemühten wir uns um die Einwerbung der fehlenden Gelder bei Bund und Land sowie bei ausgewählten Stiftungen. Gegen Jahresende waren soviel Mittel in Aussicht gestellt, daß eine reduzierte Version des Erfassungsprojekts konfektioniert werden konnte. Gegenstand der Konversion werden nun in einem ersten Los, neben dem Gesamtscan des rund 1,2 Mill. Titeltkarten umfassenden Zettelkatalogs als Grundlage für die Erfassung, die Gruppen Deutsche Literaturwissenschaft, Deutsche Literatur von der Jahrhundertwende bis 1998 sowie Deutsche Literatur einzelner Länder und Orte sein. Die Datenbank Kallías wurde unterdessen um weitere konvertierte Altdaten bereichert: Von den 25.000 Titeltkarten ohne ISBN aus der Vor-Kallías-Zeit waren im sog. Reko-Projekt des Bibliotheksservicezentrums Konstanz (BSZ) gegen Ende des Jahres ca. 23.000 im SWB erfaßt; die Einspielung aller Daten in den Lokalkatalog ist für 2006 vorgesehen. In der Dokumentationsstelle wurden 428 Videokassetten, Kaufvideos und Fernsehmitschnitte aus den Jahren 1988 bis 1995, überwiegend Verfilmungen literarischer Vorlagen und Theateraufführungen, retrospektiv katalogisiert. Außerdem konnte ein Großteil der Nachweise für ausgewertete wissenschaftliche Sammelwerke und Anthologien retrospektiv und unter Nutzung von Fremddaten in Kallías erfaßt werden; sie stehen während der Konversionsarbeiten zur Verknüpfung der unselbständigen Beiträge mit den Quellen zur Verfügung.

Zum Abschluß des Jubiläumsjahres wurden kurzfristig und in Kooperation mit dem BSZ während eines zweimonatigen Projekts die ca. 16.000 Titeltkarten des Schiller-Bestands im Systematischen Katalog in Kallías erfaßt. Dieses Projekt brachte wichtige Erkenntnisse im Blick auf die anstehende Konversion von Massendaten; ebenso wichtig waren die Erfahrungen bei der Überführung dieser bibliographisch unzureichenden Altdaten. Die seit 1999 jährlich im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft erscheinende Schiller-Bibliographie ist nun einschließlich Berichtszeitraum 2004 auf der Homepage des Deutschen Literaturarchivs abrufbar; die Eingabe »Schillerbibliographie« in der meistgenutzten Suchmaschine Google verweist sogleich auf die DLA-Website. Die von Eva Dambacher in Zusammenarbeit mit Herman Moens bearbeitete *Schiller-Bibliographie* erreichte im Jubiläumsjahr den doppelten Umfang. Praktikanten erfaßten die 352 Zeitschriftenhefte enthaltende Sondersammlung »Schiller-Feiern 1905« in einer bibliographischen Liste, und in der Dokumentationsstelle wurde mit der Entsäuerung und restauratorischen Behandlung des kostbaren Altbestands an großformatigen Sonderausgaben in- und ausländischer Zeitungen zum Schillerjahr 1905 begonnen.

Im DFG-geförderten Kooperationsprojekt »Virtuelle Fachbibliothek Germanistik« entwickelten wir gemeinsam mit der Sondersammelgebietsbibliothek UB Frankfurt/M. Struktur und Systematik eines Fachinformationsführers für die Internetquellen zur Germanistik, die Umrisse einer von den Germanisten gewünschten Neuerscheinungsliste sowie Formatkonkordanzen für eine erfolgreiche Meta-suche über die angebotenen Kataloge und sonstigen Informationsquellen; die Marbacher Arbeitsgruppe erstellte außerdem ein Konzept für die arbeitsteilige Pflege des Fachinformationsführers.

Im Februar erfolgte die Bewilligung des DFG-Antrags »Digitalisierung und Erschließung der literarisch-politischen Wochenschrift *Simplicissimus*«, bei dem die Bibliothek als Kooperationspartner der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen mitwirkt. Bis Ende des Jahres konnte die Digitalisierung der 49 Zeitschriftenjahrgänge aus Marbacher Besitz abgeschlossen werden.

Der Umstieg des SWB auf die neue Verbundsoftware PICA zum Ende des Jahres und mit ihm die Fremddatenübernahme verliefen reibungslos. Ausgesetzt ist bislang noch die schreibende Verbundanbindung, über deren technische Realisierung gemeinsam mit dem Bibliotheksservicezentrum, dem Softwarehouse PICA und der Firma aStec beraten wird. Die Einspielung einer neuen Kallias-Version mit vielen Erleichterungen in der täglichen Arbeit, mit der Bereitstellung neuer Formulare für die Erwerbung und einer Z39.50-Target-Funktion für die Virtuelle Fachbibliothek Germanistik war erfreulich; größte Neuerung ist die Ausleihmöglichkeit von pauschal erfaßten Beständen der Dokumentationsstelle, z.B. von Zeitungsausschnittmappen.

Bestände: Nicolai Riedel hat im Berichtsjahr die Überführung des bis dato 118 geschlossene Sammlungen zählenden Bestandsverzeichnisses der Bibliothek in das Kallias-Modul »Bestände« abschließen können. Damit gingen einher die Ermittlung fehlender Daten zur Erwerbungsgeschichte und die Herstellung von Übersichten zu den in der jeweiligen Sammlung vertretenen Autoren oder thematischen Schwerpunkten. Auf der Bibliotheksseite der im November neu in Betrieb genommenen DLA-Homepage sind sämtliche Sondersammlungen mit Kurzbeschreibungen präsentiert und mit dem Bestandsmodul verlinkt. Feinsortierung und Revision der Aufstellung, bestandserhaltende Maßnahmen und das Anlegen von Autorenlisten im Bestandsmodul wurden für die Ernst-Jünger-Sammlung Walz und die Bibliothek von Wilhelm Lehmann vorgenommen, außerdem mit der Verzeichnung der Arbeitsbibliothek von W. G. Sebald begonnen. Die über 7.000 Bände zählende Sammlerbibliothek von Heinz Neumann konnte mit tatkräftiger Hilfe eines künftigen Germanistik-Absolventen feinsortiert werden in den Gruppen Abenteuer- und Indianerliteratur, Americana, Karl-May-Sammlung, Wilhelm-Raabe-Sammlung, Kriminalromane sowie Zeitschriften. Für den mit 1.081 Bänden bedeutenden Bestand an Gesamt- und Einzelausgaben der Werke Karl Mays wurde eine differenzierte tabellarische Übersicht angelegt. Bei der Umstrukturierung der Verlagsprospekte nach 1945 wurden mit Hilfe zahlreicher Praktikanten die Buchstaben P bis R, insgesamt 42 Archivkästen, feinsortiert. Abgeschlossen wurde die Sondierung der Oktav-Zeitschriftendoubletten. Im Rahmen ihrer Ausbildung zur wissenschaftlichen Bibliothekarin verfaßte Birgit Wägenbaur eine Bestandsgeschichte der seit 1972 als Depositum aufgestellten kostbaren Sammlerbibliothek von Ludwig Töpfer; diese Arbeit erschien im Dezember als Band 32 der Reihe *Verzeichnisse, Berichte, Informationen*.

Dokumentationsstelle: Die Vorordnung der Zeitungsausschnitte wurde komplett neuorganisiert, dadurch konnte die Aktualität der Pressedokumentation im meistgenutzten Autorenteil der Sammlung gesteigert werden. Mit umfangreichen Räumaktionen wurden letzte Platzreserven für das wachsende Ausschnittarchiv

erschlossen. Literarisch einschlägige Hörfunk- und Fernsehsendungen werden nun auf DVD gespeichert, von 2007 an sollen Hörfunksendungen direkt auf dem Server archiviert werden. Mit der Anschaffung eines speziellen Computers ist jetzt auch die digitale Bearbeitung von Audio- und Videosequenzen möglich. Nach Abschluß der Neubeschriftungs- und Umbettungsmaßnahmen im Autorenteil (A-Teil) der Dokumentensammlung sind ausgewählte Abteilungen des B-Teils (»Literaturarchive«, »Einzelne Germanisten« u.a.) analog bearbeitet worden.

Erschließung: Trotz schwieriger Personalsituation und aufwendiger Retrokonversionsvorbereitungen stieg die Erschließungsleistung in Bibliothek und Dokumentationsstelle: Insgesamt 37.451 Titelaufnahmen für Bücher, Zeitschriften, Hörfunk- und Fernsehmanuskripte, Bild- und Tonträger (2004: 35.529) wurden erstellt, 14.667 weitere Aufnahmen entstanden bei der Konversion der Schiller-Nachweise. Von den 15.192 (2004: 9.553) unselbständigen Beiträgen aus Zeitschriften, Sammelwerken, AV-Medien und Rundfunkmanuskripten stammen 4.895 aus der Altbestandsüberführung. In der Namennormdatei wurden 1.948 (2004: 1.214) neue Personennamen angelegt. Für die nicht einzeln nachgewiesenen Bestände der Dokumentationsstelle: Zeitungsausschnitte, Theaterprogramme, Dokumente des literarischen Lebens wurden 544 neue pauschale Sätze im Bestandsmodul angelegt. Unter nunmehr 12.880 Personennamen der Zeitungsausschnittsammlung sind Informationen zum vorhandenen Bestand auch via Internet abrufbar. Die von allen sammelnden Abteilungen genutzten, im Katalogmodul der Bibliothek gepflegten Werktitel sind einer gründlichen Revision unterzogen worden. An die *Zeitschriftendatenbank* wurden 32 (2004: 49) neue Titel und 359 (2004: 374) Bestandsnachweise für dort bereits erfaßte Periodika gemeldet sowie 89 (2004: 95) Änderungen an Titeldaten mitgeteilt. Für insgesamt 8.835 Zeitschriftentitel ist Marbacher Bestand in der *Zeitschriftendatenbank* nachgewiesen. Die Überführung der bis 2004 konventionell geführten Kartei der ausgewerteten literarischen und wissenschaftlichen Zeitschriften wurde im Berichtsjahr abgeschlossen und die nun mit Excel gepflegte Tabelle um die im 1972 erschienenen Verzeichnis der im Deutschen Literaturarchiv erschlossenen Periodika, *Literarische Zeitschriften und Jahrbücher 1880 bis 1970*, ergänzt.

Benutzung: Im Berichtsjahr konnten wir Benutzer aus 43 (2004: 32) Herkunftsländern begrüßen, darunter Argentinien, Brasilien und Kolumbien, Indien, Irak, Moldawien und Usbekistan. Die Zahl der Benutzungsanträge betrug 1.268 (2004: 1.279), von ihnen bezogen sich 851 (2004: 836) nur auf die Bibliothek. Die Lesesaal-Eintragungen verminderten sich gegenüber dem Vorjahr um 691 auf 8.878, von ihnen waren 6.407 (6.579) reine Bibliotheksnutzungen. In der Ausleihe ist wieder ein deutlicher Aufwärtstrend zu verzeichnen; in der Bibliothek wurden insgesamt 43.514 (2004: 37.781) Leihscheine gezählt. Mit 7.447 (2004: 4.931) war die Zahl der ausgeliehenen sicherheitsverfichteten literarischen Zeitschriften dabei sehr hoch und bestätigt die Bedeutung der Quelleninhaltserschließung, wie sie nur in Marbach vorgenommen wird. Wieder erhielten zahlreiche Benutzer, deren Forschungen auf der Durchsicht umfangreicher Bestandsmengen fußte, Magazinerlaubnis. Aus den Sammlungen der Dokumentationsstelle wurden 4.571 (2004: 5.436) Mappen, Konvolute und Einzelmaterialien ausgeliehen. Die Zahlen im aktiven und passiven,

nunmehr fast nur noch über die Online-Fernleihe abgewickelten überregionalen Leihverkehr stiegen erfreulich an: Verschickt wurden 1.218 (1.178) Bestellungen, in Marbach trafen 904 (849) ein. Hilfetexte im Intranet erleichtern die von den Benutzern eigenständig vorgenommenen Fernleihen. Die Zahl der Anfragen ist deutlich gestiegen: 804 (2004: 544) telefonische und 578 (2004: 414) schriftliche Auskünfte wurden erteilt, allein 114 galten Friedrich Schiller. 501 Kopieraufträge (2004: 306) wurden im Direktlieferdienst bearbeitet, 363 Leihgaben direkt ausgeliehen. Während die Zahl der Anfragen im lokalen Online-Katalog von 41.752 im Vorjahr auf 40.694 sank, stieg die Zahl der externen Anfragen via Internet von 30.617 auf 35.234. Im lokalen Katalog bezogen sich immerhin 29% aller Anfragen auf sog. Sacherschließungsaspekte wie Über Autor, Über Titel, Autorenschema- oder Systematiknotationen u.ä. mehr.

Personalia: Bibliothek und Dokumentationsstelle waren im Berichtsjahr stark betroffen von langwährenden Krankheitsfällen und Wiedereingliederungsmaßnahmen. Im Januar begannen Holger Pfeiffer – als Vertretung für eine während der Elternzeit beurlaubte Bibliothekarin – und im März Kerstin Schubert – als Krankheitsvertretung – im Bereich Katalogisierung zu arbeiten. Jutta Geißler-Howe kehrte zum Juli aus der Elternzeit halbtags zurück und betreut seitdem die Fernleihe. Im Rahmen eines halbjährigen Vertrags bearbeitete Agnes Herrmann in der Dokumentationsstelle die im Jubiläumsjahr unverhältnismäßig angewachsene Menge an Zeitungsausschnitten zu Friedrich Schiller. Im Mai verabschiedeten wir Elke Troier-Schönsiegel und im Dezember Brigitte Raitz in den Ruhestand. Seit August ist die Bibliothek offiziell Kooperationspartnerin der Hochschule der Medien, Stuttgart, und betreut Studenten des Bibliotheks- und Informationsmanagementstudiengangs während ihres Kurzzeitpraktikums. Insgesamt sechzehn Praktikanten waren im Rahmen von Ausbildung oder Studium in der Abteilung tätig und unterstützten diese spürbar. Jutta Bendt arbeitete im DFG-Ausschuß für Wissenschaftliche Bibliotheken und Informationssysteme und im Unterausschuß für Kulturelle Überlieferung mit und war in dieser Eigenschaft gutachterlich tätig. Karin Schmidgall nahm als Mitglied an den Arbeitssitzungen der Expertengruppe Datenformate in Der Deutschen Bibliothek teil und wirkte bei der Veröffentlichung von Arbeitsberichten mit. Desweiteren war sie tätig in den Arbeitsgruppen Verbundmigration und Online-Fernleihe des Bibliotheksservicezentrums Konstanz. Zusammen mit Andrea Frindt (zuständig für die digitale Handbibliothek), Andreas Kozlik und Christoph Penschorn war sie an der Neugestaltung der Homepage beteiligt, wozu auch eine Schulung in der Anwendung des neu eingesetzten Content Management Systems gehörte. Florian Michel und Andreas Kozlik fertigten zur »Langen Nacht zum Kriegsende« einen Zusammenschnitt von Filmmaterialien aus der Dokumentationsstelle an. Herman Moens und Christoph Penschorn waren Mitorganisatoren beim Tag der offenen Tür, an dem sich viele Kolleginnen und Kollegen mit Führungen, eigenen Programmpunkten oder als Aufsicht beteiligten. Heiko Kusiek und Eva Dambacher gehörten zum Team der Schiller-Ciceronen im Schiller-Nationalmuseum. Mehrere Vestibülausstellungen stammten aus den Reihen der Abteilung: *Kalender, Kalender* (Brigitte Raitz, Karin Schmidgall), Franz Hessel (Heiko Kusiek), Adalbert Stifter (Herman Moens), Kurt Tucholsky

(Ingrid Großmann). Im Dezember organisierte die Bibliothek wieder einen Bücherbasar.

Kunstsammlungen

In Folge des Schillerjubiläums war die Zahl der forschenden Gäste, der schriftlichen oder telefonischen Anfragen und der Bildbestellungen erheblich höher als in den vergangenen Jahren. Vor allem das Interesse an den Schiller-Vertonungen in der Musikaliensammlung und die Wünsche nach Leihgaben für Ausstellungen anderer Museen haben bisher nicht gekannte Dimensionen erreicht.

Die Ausstellung *Literarische Köpfe* hat den Rang, den die Sammlung der Porträtskulpturen in den letzten Jahren erreicht hat, deutlich werden lassen. Im Vorfeld der Ausstellung sind einige Exponate im Atelier Stromsky in Eßlingen restauriert und mit neuen Sockeln versehen worden. Die Katalogaufnahmen des Skulpturenbestandes sind derzeit Gegenstand eines Revisions- und Retrokonversionsprojekts, für das eine ehrenamtliche Mitarbeiterin gewonnen werden konnte.

Trotz außergewöhnlicher Anforderungen im Dienstleistungsbereich wurden alle Einzelerwerbungen umgehend inventarisiert und katalogisiert, während bei der Vorordnung der Neuzugänge von Nachlaßkonvoluten weiterhin große Verzögerungen in Kauf genommen werden müssen. Immerhin war es möglich, sieben umfangreichere Bildbestände zu erschließen: Jean Améry, Gottfried Benn, Alfred Döblin, Paul Fechter, Luise Rinser, Rudolf Schlichter und Franz Baermann Steiner.

Der Abteilungsleiter und seine Stellvertreterin haben das Deutsche Literaturarchiv bei der Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen im Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg und beim Jahrestreffen der Leiter Graphischer Sammlungen Deutschlands im Kupferstichkabinett Dresden vertreten. Mit den Kuratoren der im Aufbau befindlichen Schiller-Gedenkstätten in Dresden-Loschwitz und in Rudolstadt wurden eingehende Beratungsgespräche geführt.

Die Diplomkräfte waren am Ausheben der Exponate für das Literaturmuseum der Moderne, an der Weiterentwicklung des elektronischen Katalogsystems Kallias und der Schaffung einer neuen Homepage beteiligt. Die Hausfotografen hatten außergewöhnlich viele Reportagen von Veranstaltungen zu bewältigen. Durch das Ausscheiden dreier bewährter Kräfte, der langjährigen Abteilungssekretärin Marianne Weber, der Sachbearbeiterin für Fotoaufträge Brigitte van Helt und des Fotografen Bernd Hoffmann, hat sich die personelle Struktur der Abteilung stark gewandelt.

Im Atelier Fuhrer-Hack-Walther sind drei bedeutende Werke aus der Gemäldesammlung restauriert worden, das Porträt Johann Friedrich Cotta von Karl Jakob Theodor Leybold und die Porträts Friedrich und Charlotte Schiller von Ludovike Simanowiz, in der Werkstatt von Martin Marquardt zwei Möbelstücke aus dem Besitz Alexander von Humboldts. Mit dankenswerter Unterstützung durch die Kurt-Tucholsky-Stiftung konnte auch ein Porträtgemälde Mary Tucholsky von Hannes Petersen restauriert werden.

Museumsabteilung

Das Museum ist die Abteilung des Deutschen Literaturarchivs Marbach, die sich in den letzten Jahren durch Aufgabenzuwachs, Verlagerung der Aufgabenschwerpunkte, Differenzierung der Arbeitsabläufe und Veränderungen der Museumslandschaft (wie erhöhter Konkurrenz- und Legitimationsdruck, veränderter Erwartungshorizont der Museumsbesucher, veränderte Standards im konzeptionellen, gestalterischen und museumspädagogischen Bereich) in seiner personellen Zusammensetzung, Struktur und Programmatik am meisten verändert hat und noch weiter verändern muß, wenn es seiner wichtigen Schaltstellenfunktion zwischen Archiv und Öffentlichkeit und seiner Bedeutung als größtes deutsches Literaturmuseum gerecht werden will.

Mit der zur Jahrtausendwende getroffenen Entscheidung, in Marbach neben dem Schiller-Nationalmuseum ein zweites Museum zu bauen und 2006 zu eröffnen, sind die Weichen für eine umfassende Neubestimmung der Marbacher Ausstellungen gestellt worden: Statt eines Museums mit 850 qm Ausstellungs- und Verkehrsfläche müssen von 2006 an zwei Häuser mit insgesamt 2.300 qm bespielt und betreut werden: Zu dem 1903 erbauten und 1980 innen sanierten, unklimatisierten Altbau mit dem zentralen, als Festsaal ausgeschmückten Schillersaal und den als Archiv- und Arbeitsräumen konzipierten Seitenflügeln ist ein speziell für die Präsentation von empfindlichen, oft kleinen und flachen Papierobjekten geplantes, mit modernster Klima-, Licht- und Medientechnik ausgestattetes Ausstellungsgebäude hinzugekommen; aus dem der Erinnerung an die schwäbische Dichtung und der Darstellung von Dichterbiografien verpflichteten Schiller-Nationalmuseum ist ein die Bestände des Deutschen Literaturarchivs Marbach umfassend präsentierendes deutsches Literaturmuseum geworden; aus einem die Ausstellungen vor allem durch ein intensiv gepflegtes Verlagsprogramm vermittelnden Museum mit einer 1980 eingerichteten ständigen Ausstellung ein Museum mit umfassend literaturvermittelnden Aufgaben, einer Dauerausstellung in Bewegung und abwechslungsreichen, großen Wechsausstellungen, mit notwendigem Beiprogramm, intensivem, zielgruppenspezifischen Führungsangebot und Literaturlabor für Kinder, Schüler und Literaturinteressierte. Die inhaltlichen, formal-ästhetischen, öffentlichen wie institutionellen Anforderungen an die Ausstellungen ändern sich damit zwangsläufig. Was den Ausstellungen vorangeht und als Apparat hinter ihnen steht, das wächst an Größe und Komplexität, muß an konzeptioneller und organisatorischer Stringenz, an Professionalisierung der einzelnen Bereiche gewinnen.

Als Ende 2001 eine international besetzte Jury den Architekturwettbewerb für das Literaturmuseum der Moderne entschied, war damit auch der Personalwechsel in der Museumsleitung und eine langsame, in kleinen Schritten vollzogene Umstrukturierung der Abteilung und Neuausrichtung der Ausstellungen und Publikationen verbunden. Im Berichtsjahr 2005 wurde mit der großen, erfolgreichen Schillerausstellung *Götterpläne & Mäusegeschäfte* erstmals eine Wechsausstellung auf der gesamten Beletage des Museums gezeigt. Der als Festsaal und Tageslichtraum entworfene Schillersaal wurde leer geräumt. Um die historischen Räume dafür behutsam in ein frisches Licht zu rücken und die Kapitel der Ausstellung

unwillkürlich durch entsprechende Raumgestaltung zu vermitteln, hat das Museum erstmals einen externen Lichtplaner und externe Grafiker hinzugezogen. Durch Mittel der Landesstiftung Baden-Württemberg und des Bundes war diese Maßnahme trotz eines im Haushalt verankerten winzigen Ausstellungsetats von 8.000 Euro möglich.

Im Rahmen des Schillerjahrs 2005 wurde auch der in den 1970er-Jahren durch harte Eingriffe in die historische Substanz umgestaltete Gartensaal des Museums als Foyer, Shop und kleines Café mit einem schlichten, von dem Architekten des Literaturmuseums der Moderne Alexander Schwarz (David Chipperfield Architects) entworfenen, vom Museum realisierten Provisorium eingerichtet. Der historische Raum wurde weltoffener, moderner und lichter und zugleich in seiner ursprünglichen Struktur wieder deutlicher.

Erstmals wurde für die Schiller-Ausstellungen 2005 auch ein Stab an externen, studentischen Ciceronen aufgebaut, ausgebildet und organisiert. Die über 900 Führungen wären aus eigenen Kräften unmöglich zu bewältigen gewesen. Für die Organisation mußte zeitweise eine eigene Ausstellungssekretärin beschäftigt werden. Das seit 2002 aufgebaute Kinderprogramm wurde mit zahlreichen öffentlichen Führungen und mehreren längeren Kinderseminaren weiter ausgebaut. Mitte September 2005 wurde im bislang mit vier festen Stellen ausgestatteten Museum eine weitere feste Stelle für Literaturvermittlung eingerichtet, die nicht nur die laufenden Veranstaltungen betreut, sondern vor allem auch mit der inhaltlichen wie finanziellen Konzeption für das seit April 2006 »eröffnete« Literatur- und Schreiblabor (LiMoLab) begonnen hat.

Mit der in der Mitgliederversammlung im April 2005 beschlossenen Umbenennung der Institution in »Deutsches Literaturarchiv Marbach« wurde 2005 mit der Neugestaltung der Geschäftsausstattung, aller Hausbroschüren und der Entwicklung neuer, für die Öffentlichkeitsarbeit notwendiger Formate (Anzeigen, Flyer, Großplakate, Postkartenbücher, Ausweitung des Shopangebots durch Marbacher »Zeitkapseln«, vor allem auch der Neugestaltung des Marbacher Internetauftritts) begonnen. Das zur Feier des 50-jährigen Bestehens des Deutschen Literaturarchivs im November als Imagebroschüre vorgelegte *Marbacher ABC* wurde im Museum ebenso konzipiert, zu großen Teilen geschrieben und redaktionell bis zur Drucklegung betreut wie die für die Drittmittelinwerbung für das Literaturmuseum der Moderne notwendigen Broschüren und Informationsblätter. Ebenso das vierteljährliche Programmplakat und die von 2006 an für die Präsentation des Jahresprogramms geplanten Öffentlichkeitsmedien. Für das Literaturmuseum der Moderne wurde gemeinsam mit den Architekten und Grafikern ein Wegeführungs- und Informationssystem entworfen.

Neben dem laufenden Betrieb, der 2005 vor allem auch durch den aufwendigen Tausch der beiden großen Schillerausstellungen zwischen Weimar und Marbach und den Transport zahlreicher Leihgaben, der laufenden Mitwirkung am Veranstaltungsprogramm des Deutschen Literaturarchivs, die mit dem Ausbau der Pressearbeit verbundenen zahlreichen Vorlagen für Pressemitteilungen zu Ausstellungen, Publikationen und allgemeinen Museumsbelangen und der Neugestaltung des Internetauftritts geprägt war, mußte die Arbeit für die Dauerausstellung im Litera-

turmuseum der Moderne einen großen, wichtigen Platz einnehmen. Unterstützt von zwei halbtags beschäftigten Bibliothekarinnen aus der Handschriftenabteilung und Bibliothek und zwei wissenschaftlichen Hilfskräften hat das aus einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin, der Leiterin des Museums und dem vor 2005 vor allem mit der Bauherrenvertretung beim Neubau beschäftigten Leiter der Direktionsabteilung bestehende Planungsteam aus über 4.000 Objekten in mehreren Schritten die 1.400 Exponate für die Ausstellung bestimmt, aus den Beständen sachgemäß ausgehoben, in der für das multimediale Führungssystem notwendigen Datenbank erfaßt, transkribiert, zu Teilen kommentiert und gemeinsam mit der Restaurierwerkstatt für die Ausstellung vorbereitet. Die Objekte wurde für die Datenbank und den Ausstellungskatalog seit August von der Fotostelle fotografiert; beim Ausheben der Objekte aus den Beständen halfen zwei Bibliothekarinnen der Handschriftenabteilung und eine Bibliothekarin der Kunstsammlungen. In Zusammenarbeit mit den Gestaltern von »element« (Basel) wurden 2005 die Dauerausstellungsvitrinen, das Beleuchtungs-, Tablar-, Beschriftungs- und Halterungssystem entwickelt, ebenso der neue Wechselausstellungsfundus des Museums. Gemeinsam mit dem Direktor wurde das Konzept für das Begleitbuch zur Ausstellung entwickelt und mit der Autorenakquisition begonnen. Hinzu kam die Planung, Organisation und Umorganisation des Veranstaltungs-, Führungs- und Bewirtungsprogramms der für den 6. November 2005 geplanten, dann am 9. Januar 2006 realisierten Architektureroöffnung.

Darüber hinaus wurde gemeinsam mit dem Direktor ein Konzept für die programmatische Neuausrichtung der Ausstellungs- und Publikationsthemen entwickelt, ein Organigramm und Manual für die mit zahlreichen Schnittstellen zu anderen Abteilungen verbundene Ausstellungsarbeit allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern vorgestellt und mit den konkreten Planungen der für 2006 geplanten zahlreichen Wechselausstellungen begonnen.

Direktionsabteilung

Allgemeines: Zu den allgemeinen Aufgaben der Direktionsabteilung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während Abwesenheiten. Die Gesamtverantwortung des Internet-Auftritts des Deutschen Literaturarchivs Marbach obliegt dem Leiter der Direktionsabteilung. – In der Berichtszeit wurden zahlreiche Führungen durch Archiv, das Schiller-Nationalmuseum und durch den Neubau des Literaturmuseum der Moderne übernommen. – Zusammen mit der Leiterin der Museumsabteilung hat der Leiter der Direktionsabteilung die Projektsteuerung bei der Erarbeitung der neuen Dauerausstellung für das Literaturmuseum der Moderne übernommen. – In der Direktionsabteilung wurden drei vierwöchige Praktika betreut.

Bestandserhaltung und Restaurierung: Der Leiter der Direktionsabteilung ist in seiner Funktion als Bestandserhaltungsreferent des DLA in die rekonstituierte Kommission für Bestandserhaltung des DBI berufen worden. Die konstituierende Sitzung fand in Berlin statt. – Nach ausführlichem Test konnten Zeitungsbestände der Dokumentationsstelle (Schillerfeier 1905) bei einem lokalen Dienstleister mit

dem Bückeburger Verfahren neutralisiert werden. Im Bereich der Handschriften wurden weitere ausgiebige Tests mit demselben Verfahren gemacht und intern evaluiert.

2005 lag der Schwerpunkt der Restaurierungsarbeiten auf den Objekten, die für das LiMo ausgewählt wurden. Restauriert wurden Bücher, Schutzumschläge und Handschriften. – Im Berichtszeitraum gab es verschiedene Aktivitäten zum Thema Klebebänder: Am 26. Januar 2005 hielt Professor Banik (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Studiengang für Restaurierung und Konservierung) einen Vortrag zur Geschichte der Klebebänder. – Petra Buchschuster und Heidi Lennig absolvierten ein Praktikum in unserem Hause und erstellten eine Semesterarbeit zur Schadenserfassung des Nachlasses von Ernst Jünger. – Vom 25. bis 29. April fand an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, im Studiengang für Restaurierung und Konservierung von Graphik, Archiv – und Bibliotheksgut in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, ein Seminar über Klebebänder statt. Geleitet wurde es von Linda Stiber-Morenus, Library of Congress, Washington D.C., und Elissa O’Loughin, The Walters Art Museum, Baltimore, beide Koryphäen auf dem Gebiet. Es gab sowohl Vorträge als auch praktische Übungen zum Erkennen, Klassifizieren und Entfernen der verschiedenartigen Klebebänder. – Konservatorisch und restauratorisch wurden folgende Ausstellungen betreut: Götterpläne und Mäusegeschäfte, Szondi Berlin, Schiller – Comic – Ausstellung, Vestibülausstellungen im DLA.

Buchrestaurierung und Reparaturen: 282; Handschriften: 120; Kunstsammlung restauriert: 32; Passepartouts: 158.

Buchpflege: Die Buchpflegestelle hat folgende Konvolute behandelt (Entmetallisieren, Reinigen): Korrespondenz des Fischer Verlags – *Goethe – sämtliche Werke* Bd. 1-40 – *Goethe – sämtliche Werke* Bd. 1-30 – Armin Wegner Zeitungsauschnitte – *Illustrierte Zeitung* von 1860 – Armin Wegner, Briefwechsel 1923-1925 – Nachlaß von Hipfelhof, Dokumente über den Cotta Verlag – Ullstein-Bücher.

Mikroverfilmung: Bei der Landesarchivdirektion in Ludwigsburg wurden 2005 hauptsächlich Bestände der Handschriftenabteilung verfilmt. Die hauseigene Verfilmung kam durch das altersbedingte Ausscheiden der Mitarbeiterin zu einem Stillstand. 2004 konnten die wertvollen Kafka-Manuskripte aufwendig farbverfilmt und ins nationale Kultursicherungsprogramm aufgenommen werden. Fälschlicherweise wurde im Bericht des Vorjahres geschrieben, daß die Maßnahme von der Franz Kafka Editionsstelle in Wuppertal finanziert worden sei. Sie hat aber die Maßnahme initiiert und mitbetreut. Finanziert wurde großzügig durch die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, der unser ausdrücklicher Dank gilt. Wir bitten den Fehler zu entschuldigen.

Informationstechnologie (EDV-Referat): Auf Grund der Vorplatzsanierung mußten die Arbeitsplätze des EDV Referates für sieben Monate verlagert werden. Server und zentrale Netzwerkkomponenten fanden ab Mitte März im Keller des Collegienhauses eine provisorische Bleibe, wo durch vorgezogene Beschaffungen für den Rechnerbetrieb im LiMo und mit Hilfe der Haustechnik eine kleine Unterzentrale eingerichtet werden konnte. Für den künftigen Betrieb im LiMo-Serverraum wurden schon jetzt unter anderem vier Serverschränke, eine unterbrechungsfreie Strom-

versorgung und ein netzbasierter Konsolenumschalter beschafft. Die notwendigen Betriebsunterbrechungen für die Umzüge wurden auf ein Wochenende gelegt, so daß die Gesamtverfügbarkeit zentraler Systeme insgesamt in der Rahmenarbeitszeit mit 99,87 % erneut einen sehr guten Wert erreichte (Vorjahr: 99,97 %). Ein störendes Netzwerkproblem am frühen Morgen im Februar gab allerdings Anlaß, die automatischen Überwachungs- und Alarmierungsmechanismen zu verfeinern.

Im Herbst konnte die neugeschaffene Stelle eines Medieninformatikers ausgeschrieben werden.

Eine Bandbibliothek für die regelmäßige Datensicherung wurde zunehmend unzuverlässig und schließlich defekt. Ohnehin war angesichts der weiter rapide wachsenden Datenmengen eine Modernisierung der Sicherungstechnik dringend geboten. Im November wurde deshalb eine leistungsfähige Bandbibliothek (mit Lizenzen und Netzwerkkomponenten) beschafft und in Betrieb genommen, die pro Kassette das 20fache der bisherigen DAT-Technik speichern kann und einen weitgehend unbeaufsichtigten Betrieb erlaubt. Die Finanzierung konnte auf Restmittel aus dem LEAF-Projekt zurückgreifen.

Festplattenkapazität und -leistung bleibt nun hinter diesem technologischen Stand deutlich zurück. Zwar wurden im Januar noch einmal dringend benötigte Server-Platten beschafft, doch ist ein weiterer Ausbau der vorhandenen Plattform technisch und wirtschaftlich nicht mehr sinnvoll. Der Wechsel zu modernen Komponenten in einem Speichernetzwerk (SAN) wurde konzeptionell vorbereitet, die Realisierung erfordert jedoch erhebliche Mittel, die 2005 nicht mehr zur Verfügung standen.

Zur Fotostelle als bisherigem Spitzenreiter in Bezug auf digitale Daten gesellt sich zunehmend die Dokumentationsstelle, die nach verschiedenen konzeptionellen und technischen Vorbereitungen produktiv in die Audio-Digitalisierung von gefährdeten Nachlaßmaterialien eingestiegen ist. Da die vorhandene Plattenkapazität die Audio-Dateien nicht bewältigt, werden als Zwischenlösung Daten-DVDs erstellt. Das bestehende Ablagekonzept für digitale Dokumente wurde so um Benennungskonventionen für Audio-Dateien erweitert, daß eine spätere, weitgehend automatische Übernahme auf Online-Speicher möglich ist. Die technischen Metadaten der Audio-Digitalisate werden in Kallias geführt, wofür eine Datenstruktur und eine Eingabehilfe entwickelt werden mußten. Generell hat sich die 2004 entworfene Struktur des »Digitalen Archivs« bewährt: Elektronische Nachlaßteile von Hermann Claudius, Norbert Elias und Walter Erich Richartz wurden zum Teil konvertiert und in den Primärbestand aufgenommen. Freilich bleibt auch dies eine Zwischenlösung auf dem Weg zu einem differenziert verwaltbaren Dokumentenarchiv. Zu dem Atari von Thomas Strittmatter gesellte sich ein weiterer historischer Rechner: Ein »Ur-Mac« von 1984 aus dem Besitz von F.C. Delius, dem ein halb-historischer Konvertier-Macintosh für die Umwandlung der älteren Diskettenformate zur Seite gestellt wurde. Für eine mögliche Digitalisierung des Nachlasses von Eduard Mörike wurde ein Mengengerüst entwickelt und in Zusammenarbeit mit einem erfahrenen Dienstleister die voraussichtlichen technischen Kosten ermittelt.

190 aktuelle Arbeitsplatzrechner waren insgesamt im Einsatz, nachdem für den Bedarf des LiMo und als Ersatz für alte Geräte 22 neue PC beschafft wurden. In der

Dokumentationsstelle wurde ein neuer Videoschnitt-PC mit spezieller Hard- und Software eingerichtet und der veraltete DOS-Rechner zur Steuerung der Aufnahmegeräte durch eine virtuelle Maschine ersetzt. Ebenfalls neu hinzu kamen die Linux-Server »Walbaum« und »Bembo«, die vor allem für den neugestalteten Web-Auftritt und das Intranet eingesetzt werden.

Die Domäne *schillerjahr2005.de* wurde im Januar fristgerecht öffentlich vorgestellt und hat das ganze Jahr über erfolgreich gewirkt. Die guten Erfahrungen mit der Internet-Agentur Marketing Factory und dem freien Content Management System Typo3 in diesem Projekt konnten erfreulicherweise nach einer Ausschreibung im Sommer fortgesetzt werden, denn im November wurde auch der allgemeine Web-Auftritt des Hauses planmäßig auf eine neue visuelle, funktionale und technische Basis gestellt. Der bestehende Kallias-OPAC und die Hypertextseiten des gedruckten Nachlaßverzeichnisses mußten dafür optimiert und angepaßt werden, und für die Bibliothek wurden einige Verzeichnisse datenbankgestützt erzeugt. Mit dem neuen Auftritt konnte der alte Webserver außer Dienst gestellt werden, so daß auch die Domäne *sommerschule-literaturwissenschaft.de* in die neue Umgebung umziehen mußte. (Auch die reale Sommerschule wurde vom Bereich EDV mit Internetplätzen für die Teilnehmer unterstützt.) Der Webserver des Hauses verzeichnete 2005 durchschnittlich 156.118 Seitenzugriffe (»Page views«) pro Monat. Vorjahr: 106.201. Schließlich wurde in diesem Zusammenhang auch die Internet-Anbindung des Hauses auf die maximale Bandbreite gebracht, die mit der bestehenden preiswerten DSL-Leitung machbar ist.

Im Zuge des Web-Neuauftritts wurden verschiedene neue Systemtechnologien wie LDAP eingesetzt, die künftig strategische Bedeutung gewinnen werden. Der bevorstehende Wechsel betrifft auch das veraltete Mailsystem. Nach Planungen und Verhandlungen mit einem geeigneten Anbieter, wurden gegen Ende des Jahres noch die benötigten Lizenzen für die neue Version der Oracle Collaboration Suite beschafft. Die praktische Umsetzung in einem Prototyp ist aber erst 2006 möglich.

Kallias wurde zunächst evolutionär weiterentwickelt. Eine neue Version im Frühjahr brachte neben einer vereinfachten Erfassung für pauschale Bestandsbeschreibungen vor allem die Möglichkeit, mit dem Standardprotokoll Z39.50 auch den Datenbestand von Bibliothek und Dokumentationsstelle aus anderen Portalen abzufragen – eine Funktion, die das DFG-Projekt »Virtuelle Fachbibliothek Germanistik« (an der das Haus beteiligt ist) für eine institutionenübergreifende Suche benötigt. Der Zentralkatalog für Autographen in Berlin greift schon länger via Z39.50 auf den Handschriftenbestand zu, doch wurde der Kallias-OPAC hier um eine Funktion erweitert, die »Deep Linking« in unsere Bestände und eine bessere Integration in Partnersysteme erlaubt. Eigene Datenbank-Prozeduren zur Qualitätssicherung und Auswertung in Kallias wurden weiter ausgebaut. 63.626 Sammlungsobjekte wurden 2005 in Kallias im Dialog erfaßt (Vorjahr 48.732), Einspielungen aus Offline-Datenbeständen gab es keine (Vorjahr 24.560). Im letzten Quartal hat ein Team von externen Erfassungskräften in der Bibliothek den Systematikbestand »Schiller« vollständig erfaßt und so einen kleinen Teil der geplanten Retrokonversion vorweggenommen. Im April wurde eine weitere Voraussetzung der Retrokonversion abgeschlossen, der Druck von ca. 97.000 generierten Barcode-

Karten. Hierzu mußte auch ein Verfahren entwickelt werden, mit welchem Schlagwörter und Systematikketten aus der als Excel-Liste vorliegenden Systematikkonkordanz in Kallias eingetragen wurden. Die Retrokonversion in der Handschriftenabteilung hat 2005 nur planerischen, aber keinen praktischen Einsatz erfordert. Der Kallias-Web-OPAC wurde 75.928 mal befragt (Vorjahr 72.369). Suchanfragen per Z39.50 aus den Partnersystemen können aus technischen Gründen nicht gezählt werden, dürften aber deutlich zugenommen haben.

Der System-Wechsel beim Südwestdeutschen Bibliotheksverbund bedingte eine neue Anbindung an Kallias, die ganz knapp zum Jahreswechsel und passend zur endgültigen Abschaltung des alten Verbundrechners zunächst nur als lesende Anbindung realisiert werden konnte. Für den schreibenden Zugriff (Neukatalogisate und Bestandsmeldungen) auf das neue Pica-System sind größere Entwicklungsanstrengungen nötig.

Die Vorbereitungen für das LiMo schlugen sich auch in einem starken Zuwachs der Multimedia-Sätze in Kallias nieder, wo die unter anderem die digitalen Bilder der Fotostelle automatisch hineinfließen (7.226 neue Objekte gegenüber 4.916 im Vorjahr). Hier wurde eine Konvention und ein Verfahren entwickelt, die Exponatnummer des LiMo in den vorhandenen Workflow zu integrieren. Kapazitätsprobleme der eingesetzten Bildverwaltungssoftware wurden im Dezember durch eine neue Version gelöst.

Viren und unerwünschte Werbemails konnten 2005 erheblich reduziert werden. Durch die zuverlässige Abweisung erkannter Werbemails schon bei unserem Provider BelWü verringerte sich gleichzeitig die Zahl eingehender E-Mail-Viren von ca. 15.900 im Jahr 2004 auf nur ca. 1.150. Einen ernsthaften Sicherheitsvorfall gab es nicht, allerdings wurde einer unserer Domain-Name-Server im November für eine versuchte Denial-Of-Service-Attacke mißbraucht. Eine engere Fassung unserer Firewall-Regeln hat dies rasch unterbunden.

Im Dezember wurden die Zeiterfassungsterminals auf eine berührungslose Technik umgestellt und der zugehörige Anwendungsserver modernisiert.

Der spezielle EDV-Schulungsraum wurde im Januar vom Dachgeschoß des SNM in die Haffnerstraße verlegt. Er wurde für diverse Schulungen durch eigene und externe Kräfte intensiv genutzt. Insbesondere fand dort wöchentlich die neu eingerichtete »Stunde mit der Maus« statt, die in kleinen, unaufwendigen Einheiten Praxis-Knowhow vermittelt hat.

Bauangelegenheiten und Haustechnik: Im Februar konnte der Rohbau des *Literaturmuseum der Moderne* abgenommen und mit dem Ausbau begonnen werden. Trotz größter Anstrengungen konnte der geplante Eröffnungstermin des Baus am 10. November nicht gehalten werden, da es Probleme mit der Holzlieferung gab, was vor allem den Einbau der Außentüren verhinderte. Die Planung der Erstausrüstung wurde in der zweiten Jahreshälfte intensiviert. Die eigens für uns entwickelten Ausstellungsvitrinen konnten ausgeschrieben und vergeben werden. Mit der Produktion wurde im Herbst begonnen.

Das Tagesgeschäft in der Haustechnik lag überwiegend in der Abstimmung, Koordinierung, Überwachung von Wartungs- und Instandhaltungsarbeiten der Fachfirmen an sicherheitstechnischen Einrichtungen (Einbruch- und Brandmelde-

anlagen, Notstrom, Zugangskontrolle, etc.) und haustechnischen Anlagen (Heizungs- Sanitär-, Klima-, Kälte-, Regel-, Förderanlagen etc.) sowie an der Aufrechterhaltung von Funktionsvorgaben und Anforderungen diverser Anlagen und der Elektrik.

Die Haustechnik war beteiligt bei den Überprüfungsarbeiten von Rohrleitungen an der Sprinkleranlage im DLA, welche vom Verband der Sachversicherer in Zusammenarbeit mit der Fachfirma durchgeführt wurden. Aus dem Prüfbericht des VdS geht hervor, daß an den stichpunktartig untersuchten Stellen der Verrohrungsleitungen die Korrosionserscheinungen relativ häufig und unterschiedlich stark vorliegen. An einigen Stellen sind die Korrosionen so weit fortgeschritten, daß die Mindestwandstärke der Rohrleitungen bereits unterschritten sind. Eine Sanierung durch partiellen Austausch von Rohrleitungen ist erforderlich und steht bevor.

Eine Überprüfung der Grundabwasserleitungen (Schmutz- und Regenwasser) im SNM wurde erforderlich, nachdem durch vereinzelt stärkere Regenfälle und Verstopfungen der Leitungen unkontrolliert Wassereintritte im Magazin und dem EDV-Referat verzeichnet wurden. Die Ergebnisdokumentation ergab, daß an einigen Stellen die defekten Leitungen (Risse, Versätze etc.) durch eine Sanierung mittels Inliner und Partliner (Innenschläuche aus Epoxydharz getränkten und ausgehärteten Schläuchen) zu unterziehen sind.

Im Erweiterungsbau waren vereinzelt Mängelarbeiten im Gange, welche von bereits eingeleiteten gerichtlichen Beweisverfahren resultieren und seitens der Haustechnik betreut wurden: an der Einbruchmeldeanlage im DLA-Altbau wegen der Undichtigkeiten an den Dächern im Literaturarchiv und im Collegienhaus.

Der Brandschutzbeauftragte war maßgeblich an der Umsetzung der Anforderung zur Aufstellung von Flucht- und Rettungswegplänen im DLA und SNM nebst Einweisungen und Begehungen mit der Belegschaft beteiligt. Eine Räumungsübung unserer Anwesen wurde in Zusammenarbeit mit der Feuerwehr Marbach vorbereitet, koordiniert und durchgeführt.

Arbeitsstelle für computergestütztes Editions-wesen: Der Leiter der Direktionsabteilung hat am TEI Members Meeting in Sofia teilgenommen, um eine institutionelle Mitgliedschaft vorzubereiten, die spätestens 2007 beginnen soll. Der Leiter der Direktionsabteilung vertritt das DLA im Ausschuß und in der EDV-Kommission der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition.

Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler: Mit der Bearbeitung von Band VI (1916-1918) und Band VII (1918-1923) wurde fortgefahren; die Arbeit an Band V (1914-1916) wurde wieder aufgenommen. Neben der Editionstätigkeit hat das Team auch 2005 eine Vielzahl schriftlicher Anfragen beantwortet und die Betreuung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern übernommen, die in Marbach Recherchen zu Kessler durchführten.

Online-Redakteur für das Schillerjahr 2005: Die Stelle zur Koordination der bundesweiten Veranstaltungen zum Schillerjahr – finanziert durch die Beauftragte für die Kultur und Medien – konnte das Portal www.schillerjahr.de erfolgreich über die Jahreswende aufsetzen und mit ersten Daten bestücken, so daß es feierlich in Berlin durch Staatsministerin Dr. Christina Weiss eröffnet werden konnte. Das Portal wurde sehr gut angenommen und war mit 1.072.000 Page views ein großer Erfolg.

Literaturportal: Auf der Basis des erfolgreichen Portals für die Veranstaltungen zum Schillerjahr wurde ein Konzept zur Fortführung als umfassender Literaturkalender entwickelt und als Projektantrag beim Beauftragten für die Kultur und Medien formuliert. Ein erster Teil des beantragten Volumens ist bewilligt worden, so daß mit den »Umbauarbeiten« begonnen werden konnte. Der Online-Redakteur für das Schiller-Portal konnte als Koordinator des Literaturportals gewonnen werden.

*Arbeitsstelle für literarische Museen,
Gedenkstätten und Archiv in Baden-Württemberg*

Das Hermann-Hesse-Haus in Gaienhofen: Am 19. Januar 1907 sandte Hermann Hesse, der seit drei Jahren in dem kleinen Dorf Gaienhofen am Bodensee mit Frau und Kind in einem Bauernhaus zur Miete wohnte, ein Baugesuch an das Großherzogliche Bezirksamt nach Konstanz. Er bat um die Genehmigung zur Errichtung eines Wohnhauses am Rande des Dorfes und fügte hinzu: »Da ich meine jetzige Wohnung im Sommer räumen muß, steht mir nur eine ziemlich kurze Zeit zum Bauen zur Verfügung.« Tatsächlich wurde die Eingabe des ortsansässigen Dichters in Windeseile bearbeitet. Auch der Bau des Landhauses mit freiem Blick auf den See ging zügig voran, und schon im Sommer desselben Jahres konnte die Familie Hesse ins eigene Haus einziehen. »Vor meinen Fenstern stundenweit See«, schrieb der stolze Hausbesitzer. Es blieb freilich das einzigmal, daß Hesse als Bauherr auftrat. Hier, im Haus am Erlenloh, wohnte er von 1907 bis 1912 mit seiner größer werdenden Familie (zum Sohn Bruno kamen noch zwei weitere Söhne, Heiner und Martin) und hier wurde er zum Gärtner: »Einen eigenen Garten hatte ich noch nie gehabt, und aus meinen ländlichen Grundsätzen ergab sich von selbst, daß ich ihn selber anlegen, bepflanzen und pflegen mußte, und das habe ich denn auch manche Jahre lang getan.« Hier sammelte er die in Gaienhofen entstandenen Erzählungen und Gedichte, verkehrte mit Malern und Musikern und schrieb zahlreiche Buchbesprechungen. Von hier brach er aber auch zu Reisen auf, nach Italien etwa oder zu seiner einzigen »Indienreise«. Schließlich, im Jahre 1912, beschloß man, das Haus am Bodensee zu verkaufen und in die Schweiz zu übersiedeln, zunächst nach Bern. Acht Jahre später, 1920, erwarb der Maler Walter Waentig das von Hesse erbaute Haus, das er und seine Familie dann über viele Jahrzehnte bewohnten, das aber mit der Zeit innen stark verändert wurde und immer mehr herunterkam.

1992 wurde die Hälfte des Gartengrundstücks verkauft und in der Folge mit vier Doppelhäusern bebaut. Bevor 2003 auch der Rest des Gartens verkauft werden konnte, sind Haus und Grundstück von dem Ehepaar Eva und Dr. Bernd Eberwein aus Rhöndorf erworben worden. »Hesse-Fan kauft Hesse-Haus« war im Januar 2004 im Konstanzer *Südkurier* zu lesen.

Was nun begann, erscheint im nachhinein fast wie ein Wunder. Mit seltener Hingabe und großer Eigeninitiative, ebenso behutsam wie entschlossen gingen die neuen Eigentümer daran, das durch vielerlei Einbauten erheblich entstellte Haus mühevoll, Schritt für Schritt, zurückzubauen und in möglichst vielen Details so wieder herzustellen, wie es zu Hesses Zeiten ausgesehen hatte. Diese grundlegen-

den Restaurierungsarbeiten begannen im April 2004 und waren im Dezember abgeschlossen. Bereits zum »Tag des offenen Denkmals« am 12. September 2004 konnte das Haus geöffnet werden und soll auch künftig interessierten Besuchern offenstehen. Das vorbildliche Engagement von Eva und Bernd Eberwein ist dann auch von der Denkmalstiftung Baden-Württemberg mit dem Denkmalschutzpreis 2005 gewürdigt worden.

Besondere Sorgfalt wird künftig der Wiederherstellung von Hesses Garten gelten, der nach einem jetzt in Marbach entdeckten, von Hesse selbst gezeichneten Gartenplan wieder angelegt werden soll, um den Besuchern eine möglichst authentische Situation bieten zu können. Von Beginn an hat sich die Marbacher Arbeitsstelle beratend und fördernd an dem Projekt beteiligt, denn das durch private Initiative wiedererstandene Hermann-Hesse-Haus in Gaienhofen ist beispielhaft für den verantwortungsvollen Umgang mit Dichtershäusern.

Blumhardts Literatursalon in Bad Boll: Auch diese Gedenkstätte geht auf eine örtliche Initiative zurück. Zum 200. Geburtstag des charismatischen Pfarrers und Wunderheilers Johann Christoph Blumhardt (1805-1880) wurde am 16. Juli 2005 in der Villa Vopelius, einem Architekturdenkmal aus der Gründerzeit, der durch Studienleiter Albrecht Esche von der Evangelischen Akademie Bad Boll angeregte und in enger Verbindung mit der Marbacher Arbeitsstelle konzipierte »Blumhardts Literatursalon« eröffnet. Die künstlerische Beratung lag bei Professor Klaus Heider (Bad Boll).

Der Ort dieser originellen Dauerausstellung befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Tagungsgebäude der Evangelischen Akademie. Die Villa Vopelius, das älteste Gebäude und Stammhaus der Akademie, geht noch auf Johann Christoph Blumhardt selbst zurück, der es von der Eigentümerin Eleonore Vopelius als Geschenk erhalten hatte, und ist seit 1950 im Besitz der Württembergischen Evangelischen Landeskirche.

Von den zahlreichen Tagungsgästen der Akademie wird die Villa Vopelius nicht nur für Seminare und andere Veranstaltungen genutzt, sondern auch als reizvolle Unterkunft während der Tagungen geschätzt. Hier, in dieser großbürgerlichen Villa, ist nun eine Ausstellung zu sehen über Schriftsteller, Künstler und Wissenschaftler, die bei Vater und Sohn Blumhardt Rat und Hilfe gesucht haben. Christoph Blumhardt (1842-1919) hat die Aufgabe in Bad Boll von seinem Vater übernommen und dessen Arbeit fast drei Jahrzehnte lang weitergeführt.

Erinnert wird in der Ausstellung u.a. an die Erzählerin Otilie Wildermuth (1817-1877), die des öfters in Boll weilte und 1862 in einem Brief von ihrem ersten Besuch berichtet: »Ich gestehe, daß ich nicht ohne Vorurteil nach Boll kam, auch hat beim ersten Eintritt der Speisesaal etwas Düsteres, die tiefe Stille, die überall herrscht in dem ungeheuer großen Gebäude, etwas Beklemmendes. Aber mehr und mehr übte der Friedensgeist, der über diesem Hause ruht, seine Macht auf mich aus und es war mir unbeschreiblich wohl da. (...) Donnerstag wohnte ich noch dem Gottesdienst bei und reiste dann nach Tisch ab. Ich habe seither noch ein wenig zu kämpfen mit Heimweh nach Boll, nach dem Sonntagsfrieden, der auf diesem Tale liegt.«

Eine Generation später, im Mai 1892, wurde der junge Hermann Hesse (1877-1962) von seinem Vater als letzte Rettung zum weithin berühmten Christoph

Blumhardt nach Boll gebracht, ein Aufenthalt, der schon wenige Wochen danach mit einem Eklat enden sollte. Positiver scheint sich dagegen Blumhardts Einfluß im Fall des Studenten Gottfried Benn (1886-1956) ausgewirkt zu haben, dessen Vater, Pastor Gustav Benn, 1904 mit ihm nach Boll gereist war. Blumhardt ergriff damals gegen den Vater Partei für den Berufswunsch des jungen Mannes und ermöglichte ihm so das Medizinstudium.

Auch die Urbilder zweier Figuren der Weltliteratur sind mit Christoph Blumhardt und Boll verknüpft. Elisabeth v. Ardenne (1853-1952), deren Ehetragödie Fontane zu seinem Roman *Effi Briest* angeregt hatte, tat als »Schwester Elisabeth« einige Zeit Dienst in der Krankenpflege für Blumhardt. Und das Vorbild des Christian Buddenbrook in Thomas Manns Roman, sein nervenkranker Onkel Friedrich Wilhelm Leberecht Mann (1847-1926), kam nach Irrfahrten durch verschiedene Sanatorien 1876 zu Christoph Blumhardt nach Boll, ein Aufenthalt, der aber nur zwei Wochen dauern sollte und die erwünschte Heilung nicht brachte. Im Heft 71 der *Spuren*, das zur Eröffnung von »Blumhardts Literatursalon« erschienen ist, berichtet Karsten Blöcker ausführlich darüber.

Marbacher Schaufenster in Stuttgart und Heilbronn: Im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Stuttgart sind 2005 die Spuren-Themen *Hermann Hesses »Lulu« in Kirchheim/Teck* und *Neues zum Schillerjahr in den Spuren* vorgestellt worden; im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Heilbronn waren es die Spurenthemen *Hermann Hesses »Lulu« in Kirchheim/Teck*, *Sophie von La Roche in Warthausen*, *Bernward Vesper in Tübingen*, *Curt Goetz und sein in Stuttgart gedrehter Schillerfilm (1923)* sowie *Ein Sonntagsausflug von Schiller und Cotta nach Untertürkheim am 4. Mai 1794*.

Weitere Spurenabende: Vorstellung des *Spuren*-Hefts 70 *Curt Goetz und sein in Stuttgart gedrehter Schillerfilm (1923)* und Premiere des wiederentdeckten Films *Friedrich Schiller. Eine Dichterjugend* am 25. März 2005 im Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus, mit *Spuren*-Autor Horst Jaedicke. Das *Spuren*-Heft 71 *Christian Buddenbrook zur Kur in Bad Boll, Bad Cannstatt und Esslingen* wurde vom Autor Karsten Blöcker und Thomas Scheuffelen an vier Orten vorgestellt: am 8. August 2005 im Buddenbrookhaus in Lübeck, anlässlich der Thomas-Mann-Tagung; am 20. September 2005 in der Villa Vopelius in Bad Boll; am 15. November 2005 in der Stadtteilbücherei Stuttgart-Bad Cannstatt und am 9. Dezember 2005 im Bürgersaal des Alten Rathauses in Esslingen.

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2005 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 110.000,-, außerdem sind literarische Veranstaltungen in diesen Museen mit rund € 22.000,- gefördert worden. Dem Martin-Heidegger-Museum Meßkirch konnten *Dauerleihgaben* aus Beständen der Arbeitsstelle im Wert von € 16.000,- überlassen werden.

Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik

Im Suhrkamp-Verlag erschien die Edition des Briefwechsels Paul Celan – Peter Szondi, mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack, hrsg. von

Christoph König. Im Wallstein Verlag erschien der Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht, mit Briefen Hugo von Hofmannsthals an Erika Brecht, hrsg. von Christoph König und David Oels, Göttingen: Wallstein 2005 (Marbacher Wissenschaftsgeschichte, 6). Ebenfalls im Wallstein Verlag erschien das Heft 27/28 der Zeitschrift *Geschichte der Germanistik*.

Die Marbacher Sommerschule Literaturwissenschaft, nach dem Erfolg 2003 wiederum von Christoph König in Kooperation mit der Deutschen Schillergesellschaft, der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, dem DAAD, der University of Wisconsin, Madison, sowie der Universität Stuttgart gestaltet, war dem Thema »Lyrik« gewidmet (15. Juli bis 3. August 2005). Ausgewählte Nachwuchswissenschaftler diskutierten mit Forschern und Autoren (u.a. Hans Magnus Enzensberger) anhand von Archivmaterial interpretatorische und methodologische Fragen. Dem zweijährigen Rhythmus entsprechend, wird die nächste Marbacher Sommerschule 2007 stattfinden: »Literatur denken! Theorie-Experimente 1945-1989«.

Zum Wintersemester 2005/2006 nahm Christoph König einen Ruf an die Universität Osnabrück an (Lehrstuhl für Neuere und neueste deutsche Literatur). Seit Oktober 2005 ist Marcel Lepper neuer Leiter der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik. Positionsbestimmungen zur Marbacher Wissenschaftsgeschichte erscheinen in den *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* (53, 2006, H. 1) sowie in der *Geschichte der Germanistik* (29/30, 2006). Die Erwerbungen von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven gehen in den Bericht der Handschriftenabteilung ein. Bibliothekarisch erschlossen wurden u.a. folgende Bestände: der Vorlaß von Horst Denkler, der Nachlaß von Erich Auerbach und der Nachlaß von Erich Ruprecht. Fortgesetzt wurde die Erschließung des Verlagsarchivs des Carl-Winter-Universitätsverlags.

Im Jahr 2005 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium: Cygan, Dorota (Berlin, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Krankheit als Flucht? Literarische Strategien der jungen Generation im ›Dritten Reich‹), Eschenbach, Gunilla (Hamburg, 2 Monate, Graduiertenstipendium, *Imitation und Parodie: Poetologische Lyrik und Poetik im George-Kreis und in seinem Umfeld*), Georget, Jean-Louis (Paris/Frankreich, 6 Wochen, Graduiertenstipendium, *L'Allemagne à l'épreuve de la Volkskunde*), Hrdličková, Jana (Ústí nad Labem/Aussig./Tschechische Republik, 2 Monate, Graduiertenstipendium, *Der moralische Appell in den Werken von Marie Luise Kaschnitz*), Jehličková, Jarmila (Ústí nad Labem/Tschechische Republik, 2 Monate, Graduiertenstipendium, *Die Persönlichkeit H. G. Adlers (1910-1988) – sein Leben und Werk*), Kocziszky, Éva (Budapest/Ungarn, 2 Monate, Vollstipendium, *Klassische und orientalische Antike. Zur Semantik ethischer und ästhetischer Werturteile über antike Überlieferung zwischen 1750 und 1825*), Kodjio Nenguie, Pierre (Yaoundé/Kamerun, 3 Monate, Postdoktorandenstipendium; *Kulturendialog im Medium von Kunst und Literatur*), Michajlovskij, Alexander (Moskau, 3 Monate, Postdoktorandenstipendium, *Die Metaphysik der Gegenwart in der geschichtsphilosophischen Essayistik Ernst Jüngers*), Parvulescu, Anca (Minneapolis/USA, 1 Monat, Graduiertenstipendium/Eliassstipendium, *She Who Laughs Last: Feminism and Laughter*), Thakur, Pratibha (Powai, Mumbai/Indien, 2 Monate, Graduiertenstipendium; *Das Konzept des Tragi-*

schen bei Lessing und Schiller und die Emotion der Trauer in der sanskritischen Tradition des Dramas. Eine interkulturelle Studie), Trawny, Peter (Wuppertal, 3 Monate, Vollstipendium, *Ernst Jüngers »Der Arbeiter«. Konstellation, Rezeption, Interpretation*), Weiler, Vera (Bogotá/Kolumbien, 6 Monate, Vollstipendium/Eliasstipendium, *Selbstreflexion als Problem der Zivilisationstheorie*), Wögerbauer, Werner (Nantes/Frankreich, 2 Monate, Vollstipendium, *Doppelinterpretationen von Hilde Domin*)

Museumspädagogische Arbeit mit Schulen

Das Schillerjahr dominierte – selbstverständlich – die Literaturvermittlung, die in Marbach den Schulen angeboten wird. Dank der Landesstiftung Baden-Württemberg war es 2005 möglich, unter dem Titel *Schiller für Schüler* eine Seminar- und Vortragsreihe anzubieten, die im Spiel und in der Reflexion Schiller den so oft beschworenenen jungen Lesern nahegebracht hat. Den Auftakt bildete die Dramatisierung von Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* durch den Schauspieler Michael Speer. Nicht wenige Kenner, so der Schiller-Biograph Rüdiger Safranski, halten diese »wahre Geschichte« als erste Einstimmung in Schillers Werk für besonders geeignet, und tatsächlich war die Premiere am 2. Februar im überfüllten Humboldt-Saal Anziehungspunkt für viele Schulklassen aus Gymnasien und Realschulen. In der Folge hat Michael Speer die Dramatisierung in acht weiteren Schulen, idealerweise an der Lebenslinie des Sonnenwirts zwischen Ebersbach und Vaihingen/Enz gelegen, mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht.

Eine der schönsten literarischen Anverwandlungen von Schillers Karlsschulzeit veröffentlichte Felicitas Hoppe in ihrem Erzählungsband *Verbrecher und Versager*. Am 9. März las sie die Parallelgeschichte von Schiller und seinem Mitschüler Kapf vor Schulklassen, die sich im Deutschunterricht vor allem mit Schillers ambivalenten Schulerfahrungen beschäftigten. Sigrid Damm kam am 25. April nach Marbach, um 200 Schülerinnen und Schüler auf ihre Wanderung durch das Leben Friedrich Schillers mitzunehmen. Zwei fünften Klassen aus dem Marbacher Schiller-Gymnasium und dem Neuen Gymnasium in Feuerbach bot sich am 2. Mai die seltene Gelegenheit, in einer Zeichenstunde mit dem Karikaturisten und Illustrator Hans Traxler eigene Schiller-Bilder mit denen des Könners zu vergleichen. Dem Theater Schillers und seinem sprichwörtlichsten Drama *Wilhelm Tell* galten die beiden prominent besetzten Veranstaltungen am 31. Mai und 9. Juni. Zur Jubiläumsaufführung des *Tell* am Originalschauplatz, dem Rütli, lieferte Felix Ensslin 2004 die Textfassung und diskutierte nun mit den Schülern über Inszenierungsprobleme und eines der Hauptthemen von Schillers Volksstück: die politisch pervertierte Gewalt. Jan Philipp Reemtsma hob in seinem Vortrag ganz auf die Titelfigur ab und fragte sich und die jungen Zuhörer, ob denn nun *Tell* wirklich die Schweiz befreite oder eher jenen Selbsthelfern gliche, wie sie in Wildwestfilmen vorkommen. Schillers Lyrik, die mit den Balladen in den Schulen erstaunlich lebendig bleibt, analysierte im Gespräch mit Deutschkursen am 7. Juli Thomas Rosenlöcher. Seine Darstellung fußte auf einer von ihm besorgten Gedichtanthologie, die nicht nur den Hauptwegen nachgeht, sondern mit großer Kenntnis Schillers weniger bekannte Lyrik

interpretiert. Der letzte Beitrag der Reihe kam am 28. September von Norbert Oellers, der sich vornahm, Schillers Drama *Kabale und Liebe* in seinem Wirkungsüberschuß und als Beispiel des von Schiller nicht weiter verfolgten Tendenzdramas zu kritisieren. Kein Wunder, daß er dabei ein aufmerksames Publikum fand, zählt doch Schillers Stück zum Pflichtstoff im Abitur.

Schiller und sein Gedenkjahr boten weitere, über die klassischen Vermittlungsformen hinausreichende Anknüpfungspunkte: Ende Januar drehte Kirsten Ruppel für den SWR den Fernsehfilm: *Wehe, wenn sie losgelassen! Aufwachsen im Schatten Schillers*. Von der Schulstunde bis ins Museum und in die Tiefen des Archivs illustrieren Szenen den manchmal nicht ganz so leichten Umgang der Schüler mit einem Klassiker. Am 5. Mai hatte das Theaterprojekt *Schiller-Geräubert!* Premiere, eine Gemeinschaftsproduktion Marbachs mit dem Staatstheater und dem Alten Schauspielhaus in Stuttgart sowie freien Schauspielern um den Regisseur Uli Jäckle. Die Schillerreise zwischen Marbach und Ludwigsburg gab nicht nur vielen Schulkindern erste Gelegenheit zu schauspielern, sondern machte auch dreizehnmal den Katalograum des Deutschen Literaturarchivs zum Spielort, an dem Goethe und Kotzebue als Schillers Konkurrenten ihr Unwesen trieben.

Die große Schiller-Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum zog sehr viele Schulklassen an, die nicht nur geführt werden, sondern in Gesprächsrunden mehr über Schillers Persönlichkeit und dessen schriftstellerische Produktivität erfahren wollten. Studienseminare aus Stuttgart und Heilbronn nutzten die Gelegenheit, Schiller besonders in ihren Unterrichtsvorhaben herauszustellen. Die Fachberater Deutsch im Bereich des Regierungspräsidiums Stuttgart tagten im Zeichen Schillers wiederum in Marbach.

Zum traditionellen Marbacher-Schillersonntag, der jeweils viel Publikum zum Tag der Offenen Tür auf die Schillerhöhe bringt, stellte Rudi Kienzle für Lesungen Briefftexte von Schiller und anderen zusammen. Bei der Tagung des Arbeitskreises selbständiger Kulturinstitute (ASKI) referierte er am 25. Februar in Frankfurt über die Marbacher Möglichkeiten für Schulen – nicht nur Schiller betreffend.

Am 6. Juli kooperierte das Deutsche Literaturarchiv mit dem Kultusministerium, in einem Lesesymposium ging es um zwei Hauptsachen der Schule: Die literarische Bildung und die Sicherung des kulturellen Gedächtnisses. Dazu sprachen Kultusminister Helmut Rau und Aleida Assmann, in Arbeitsgruppen wurden unter anderem mit dem Autor Erich Hackl und Bodo Franzmann von der Stiftung Lesen Anregungen gesammelt, wie die Schüler stärker zum Lesen motiviert werden könnten.

Zum zweiten Mal tagten vom 17. bis 20. November die Preisträger des Essay-Wettbewerbs an Gymnasien in Nordrhein-Westfalen, den die Berkenkamp Stiftung Essen auslobt. Das Programm bestand aus Führungen, der Arbeit mit Archivalien und einem Schreibseminar mit der Autorin Annette Pehnt, eine abendliche Schulllesung im Marbacher Schiller-Gymnasium schloß sich an. Der Berkenkamp Stiftung sei an dieser Stelle gedankt, daß sie in der Regel nicht nur Marbach als Tagungsort wählt, sondern viele Veranstaltungen im Schulprogramm durch Finanzzuwendungen erst möglich macht.

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Für die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des Deutschen Literaturarchivs Marbach stand das Jahr 2005 überwiegend im Zeichen Schillers. Neben den zwei großen Sonderausstellungen zu Schiller waren vor allem der 50. Jahrestag der Gründung des Deutschen Literaturarchivs, die geplante Gebäudeübergabe des Literaturmuseums der Moderne (LiMo), die 22. Baden-Württembergischen Literaturtage in Marbach am Neckar sowie die Umsetzung eines neuen Erscheinungsbildes des Deutschen Literaturarchivs Marbach und der Relaunch der Homepage zentrale Themen der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit.

Insgesamt versandte die Pressestelle im vergangenen Jahr 105 Mitteilungen an regionale und überregionale Medien. Zehn davon widmeten sich Ausstellungen und Ausstellungseröffnungen, 53 kündigten literarische Veranstaltungen für Jugendliche und Erwachsene an, neun machten Erwerbungen publik. Weitere Themen der Pressemitteilungen waren Publikationen und neue Artikel des Museumsshops (8), Kinderführungen und -workshops im Schiller-Nationalmuseum (11), das Literaturmuseum der Moderne (3), Editionen (1), Jubiläen (2), Personalien und Preise (2) sowie der neue Rufname der Einrichtung und ihr neues Erscheinungsbild (2). Die kontinuierliche Information der Öffentlichkeit durch Pressemitteilungen wurde durch sieben Pressekonferenzen ergänzt, die zu folgenden Themen abgehalten wurden: Die Eröffnung des Schillerjahrs 2005 sowie die Freischaltung einer bundesweiten Schiller-Homepage (Bundespressekonferenz, 12. Januar 2005); die Ankunft des Nachlasses von Eduard Mörike und der Stand der Mörike-Gesamtausgabe (15. März 2005); die Eröffnung der Ausstellung »Götterpläne & Mäusegeschäfte – Schiller 1759-1805« (21. April 2005); die Präsentation der Sonderbriefmarke zum Schillerjahr 2005 durch Bundesfinanzminister Hans Eichel (4. Mai 2005); 50. Gründungsjahr des Deutschen Literaturarchivs (3. November 2005); die Eröffnung der Ausstellung »Die Wahrheit hält Gericht: Schillers Helden heute« (10. November 2005); die Architektur des Literaturmuseums der Moderne (Exklusiv-PK für Architekturkritiker am 12. Dezember 2005. Die PK wurde am 9. Januar 2006 für alle Vertreter aller Medien wiederholt). Zu jeder dieser Pressekonferenzen kamen durchschnittlich 20 bis 25 Journalisten nach Marbach, die Preview der Ausstellung »Götterpläne & Mäusegeschäfte« zog sogar mehr als 40 Journalisten an. Sie gehört damit zu den größten Pressekonferenzen, die in Marbach je stattgefunden haben. Zahlreiche Besuche einzelner Medienvertreter aus dem In- und Ausland, rund 15 Anträge auf Drehgenehmigungen für Dokumentarfilme, die Aufzeichnung der Festrede von George Steiner bei der Eröffnung der ersten Schiller-Ausstellung am 23. April (für die Sendung »Kulturzeit« auf 3sat) sowie die Einladung der Kuratoren der Schiller-Ausstellung und des Direktors in verschiedene Kultursendungen machten außerdem das große mediale Interesse an Marbach sichtbar.

Im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit war die Referentin sowohl an der Organisation und Realisierung von Veranstaltungen (Eröffnungen, Kooperationen und das hauseigene literarische Programm) beteiligt als auch für die Entwicklung einer neuen Konzeption für hauseigene Medien und die Außenwerbung zuständig. Im

Rahmen des Schillerjahres betreute sie zusammen mit dem Veranstaltungsreferenten und den Kuratoren die mit der Staatsgalerie Stuttgart entwickelte »Schiller-Kunstnacht« (4. Juni), die Theaterreise »Schiller – geräubert!« des Stuttgarter Staatstheaters (Mai und Juli) und die Autorentagung »Schiller – Vorbild oder Provokation?« (19. November). Im November koordinierte sie den »Tag der offenen Tür«, der im vergangenen Jahr an den 50. Archivgeburtstag erinnerte und aufgrund der vorangegangenen Berichterstattung in den Medien nicht nur zahlreiche Besucher aus Marbach, sondern aus der ganzen Region auf die Schillerhöhe lockte. Gezählt wurden mehr als 2500 Gäste, die sowohl die Abteilungen des Archivs als auch den Bau des LiMo kennen lernen und einen Blick hinter die Kulissen der Ausstellung »Die Wahrheit hält Gericht« werfen wollten. Darüber hinaus ist die Referentin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit in die Planung und Entstehung des vierteljährlichen literarischen Programms eingebunden (Mitglied der Programmgruppe).

Um auch den wissenschaftlichen Nachwuchs verstärkt auf die Tätigkeiten des Deutschen Literaturarchivs aufmerksam zu machen und ihn für Forschungsbesuche in Marbach zu interessieren, wurde in Zusammenarbeit mit der Handschriftenabteilung und der Bibliothek ein Maßnahmenkatalog entwickelt, der eine Vorstellung des Deutschen Literaturarchivs und seiner Möglichkeiten an Universitäten, die Einladung zu Seminaren und Veranstaltungen im Deutschen Literaturarchiv, den verstärkten Kontakt mit Stiftungen und Begabtenförderungen sowie Artikel über das Deutsche Literaturarchiv in Universitätszeitschriften vorsieht. Um diese Ziele umzusetzen, wurde der Adreßverteiler für Hochschulen und Universitäten verfeinert, der Kontakt zu Universitätszeitschriften und zu interessierten Hochschullehrern aufgenommen; außerdem wurde ein standardisierter Vortrag (PowerPoint) entworfen, mit dessen Hilfe das Deutsche Literaturarchiv in Seminaren vorgestellt werden kann. Die Kollegen aus der Bibliothek und der Handschriftenabteilung hatten bereits Gelegenheit, diesen Vortrag auf Einladung an einigen Universitäten zu erproben; er dient in Marbach zugleich dazu, interessierten Besuchergruppen einen Überblick über das Haus zu geben. In Arbeit ist derzeit auch ein Konzept für Aktionen der Mitgliederwerbung sowie für Messeauftritte, die Marbachs Publikationen, Veranstaltungen, Ausstellungen und Dienstleistungen sowohl im Wissenschafts- als auch im Literaturbetrieb noch bekannter machen und dabei helfen sollen, neue Kontakte und Netzwerke zu knüpfen.

Im Bereich der Medien der Öffentlichkeitsarbeit wurde im vergangenen Jahr der CD-Prozeß wesentlich vorangetrieben: So konnte die Öffentlichkeitsarbeit nicht nur ein neues Programmplakat und einen neuen Schriftzug für den Rufnamen »Deutsches Literaturarchiv Marbach« vorstellen, sondern auch damit beginnen, die Konzeption neuer Prototypen für Ausstellungsflyer und Hausprospekte umzusetzen. Als erster Flyer wurde im November und Dezember der Hausprospekt des Deutschen Literaturarchivs erneuert; im Jahr 2006 soll nach diesem Vorbild der Flyer über das neue Literaturmuseum der Moderne entstehen. Außerdem steht die Überarbeitung der Flyer zum Schiller-Nationalmuseum, die Prospekte für die Mitgliederwerbung und den Freundeskreis des DLA an. Tätig war die Referentin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Rahmen des CD-Prozesses auch als Mitglied

des Relaunch-Teams der Homepage, indem sie Seiten strukturierte, Inhalte überarbeitete und in das Content Management System »Typo 3« eingab. Seitdem werden alle aktuellen Inhalte auf der Homepage (Termine, Ausstellungen, Meldungen, Serien, Newsletter) von ihr gepflegt.

Möglich war es in der zweiten Jahreshälfte 2005 außerdem, mit Hilfe eines von der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, zusätzlich bewilligten Budgets für Öffentlichkeitsarbeit, eine Werbekonzeption für die Sonderausstellung »Arno Schmidt? – Allerdings!« im Schiller-Nationalmuseum zu entwerfen und umzusetzen (30. März – 27. August 2006). Zur Verfügung standen 40.000 Euro; diese wurden für eine Außenplakatierung im Bereich der Fernbahnhöfe und des Stuttgarter S-Bahn-Netzes, für eine Website (»arno-schmidt-allerdings.de«) und eine kleine Anzeigenkampagne verwendet. Darüber hinaus wurden im vergangenen Jahr der Verteiler für Öffentlichkeitsarbeit sukzessive aus- und ein Vertriebssystem für die Programmplakate, Flyer und andere Medien des Hauses aufgebaut (pick up-System). So nimmt Marbach mit seinen PR-Medien unter anderem an einem regionalen Verteilernetz für Museen, Theater, Literaturhäuser und Archive (»Kulturzeiger«) teil.

Personelle Unterstützung erfuhr die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im vergangenen Jahr durch zwei Praktikantinnen; seit November 2005 bildet sie mit der auf zwei Jahre befristeten zweiten Stabsstelle Fundraising und Programmkoordination eine funktionale Einheit. Von Januar 2006 an werden beide Stabsstellen von einer Sekretärin mit halbem Deputat unterstützt.

PERSONELLE VERÄNDERUNGEN IM JAHR 2005

a) neu eingestellt wurden am

01.01.	Doersing, Ruth	Diplom-Bibliothekarin
15.01.	Pfeiffer, Holger	Diplom-Bibliothekar
01.04.	Tremmel, Jens	Fotograf
21.04.	Schubert, Kerstin	Diplom-Bibliothekarin
27.05.	Herrn, Heike	Sachbearbeiterin
18.07.	Schulz, Philipp	Wissenschaftliche Hilfskraft
15.09.	Müller, Marlene	Museumspädagogin
15.09.	Dutt, Dr. Carsten	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.10.	Lepper, Marcel	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.10.	Mucha, Gabriele	Sachbearbeiterin
01.11.	Stocker, Dr. Monika	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.11.	Rüstig, Elea	Diplom-Bibliothekarin
01.11.	Bartscherer, Cornelia	Diplom-Bibliothekarin

b) ausgeschieden sind am

31.03.	van Helt, Brigitte	Sachbearbeiterin
30.04.	Troier-Schönsiegel, Elke	Sachbearbeiterin
30.06.	Dobner, Ilka	Sekretärin
30.06.	Krause, Doris	Sachbearbeiterin
30.06.	Schallhorn, Martin	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
30.09.	Biel, Gisela	Diplom-Bibliothekarin
30.09.	König, Prof. Dr. Christoph	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
30.09.	Herrn, Heike	Sachbearbeiterin
23.12.	Hoffmann, Bernd	Fotograf
31.12.	Raitz, Brigitte	Diplom-Bibliothekarin
31.12.	Tremmel, Jens	Fotograf
31.12.	Steinhauer, Anja	Buchbinderin
31.12.	Wahl, Erich	Kraftfahrer
31.12.	Rüstig, Elea	Diplom-Bibliothekarin
31.12..	Weber, Marianne	Sekretärin
31.12.	Bartscherer, Cornelia	Diplom-Bibliothekarin

INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse: <http://www.dla-marbach.de>. Ergänzende Texte zu *Jahrbuch*-Beiträgen sind innerhalb der einzelnen Jahrgänge unter der Internetadresse [www.dla-marbach.de/e-publ/jahrbuch/\[Jahreszahl des Jahrgangs\]/ergaenz.html](http://www.dla-marbach.de/e-publ/jahrbuch/[Jahreszahl des Jahrgangs]/ergaenz.html) zu finden.

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH-MITARBEITER

- Prof. Dr. PETER-ANDRÉ ALT, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
- Prof. Dr. Dr. hc. WILFRIED BARNER, Georg-August-Universität, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
- Dr. CHRISTIAN BENNE, Assoc. Prof., Syddansk Universitet, Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Campusvej 55, 5230 Odense M / Dänemark
- Prof. Dr. HANS RICHARD BRITTNACHER, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
- Dr. JÜRGEN BROKOFF, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Germanistisches Seminar, Am Hof 1 d, 53113 Bonn
- EVA DAMBACHER, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- Prof. Dr. RICHARD DOVE, 1 Woodland Terrace, London SE7 8EW / England
- Prof. Dr. RÜDIGER GÖRNER, Queen Mary University of London, Department of German, Mile End Road, London E1 4NS / England
- Prof. Dr. UFFE HANSEN, Københavns Universitet, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Njalsgade 140-42, 2300 København S / Dänemark
- Dr. WILHELM HAUMANN, Im Twielfeld 11 B, 78224 Singen
- Dr. BEN HUTCHINSON, c/o Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- Prof. Dr. CHRISTINE IVANOVIĆ, University of Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology, German Language and Literature, Hongo 7-3-1, Bunkyo-ku, Tokyo 113-0033 / Japan
- Priv.-Doz. Dr. ULRICH KITSTEIN, Lehrstuhl Neuere Germanistik I, Universität Mannheim, 68131 Mannheim
- Prof. HORST KÖHLER, Bundespräsident, Schloß Bellevue, Spreeweg 1, 10577 Berlin
- Prof. Dr. CHRISTINE LUBKOLL, Universität Erlangen–Nürnberg, Germanistische Literaturwissenschaft, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen
- HERMANN MOENS, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- GERHARD OBERLIN, Steinacherstraße 140, 8820 Wädenswil / Schweiz
- GÜNTHER H. OETTINGER, Ministerpräsident, Staatsministerium, Richard-Wagner-Str. 15, 70184 Stuttgart
- Prof. Dr. ERNST OSTERKAMP, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- Prof. Dr. ULRICH RAULFF, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
- Dr. HANS SANER, Fondazione Castelforte, San Polo Nr. 3106, Campo di Castelforte, 30125 Venezia / Italien
- Prof. Dr. ERNST A. SCHMIDT, Stiffurtstraße 13, 72074 Tübingen
- Dr. PETER SCHNYDER, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich / Schweiz

Dr. JÖRG SCHUSTER, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Prof. Dr. CLAUDIA STOCKINGER, Georg-August-Universität, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Dr. ROMANA WEIERSHAUSEN, Universität Bremen, FB 10, Sprach- und Literaturwissenschaften, Bibliothekstraße 1, 28359 Bremen

Dr. RICHARD VON WEIZSÄCKER, Bundespräsident a.D., Kupfergraben 7, 10117 Berlin

Dr. des. DIRK WERLE, Wolliner Straße 12a, 10435 Berlin

Dr. MARIO ZANUCCHI, Schwarzwaldstraße 92, 79102 Freiburg i. Br.

IMPRESSUM

*Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft
Internationales Organ für neuere deutsche Literatur*

Das Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

Herausgeber

Prof. Dr. Dr. h.c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen - Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Redaktion

Albrecht Bergold, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N. / Anschrift für Briefpost Postfach 1162, 71666 Marbach a. N. / Tel. (+49) 07144/848-723 / Fax (+49) 07144-848-299 / E-mail Albrecht.Bergold@dla-marbach.de / Internet <http://dlanserv.dla-marbach.de:81/veroeff/jahrb.html>

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluß für Jg. 51/2007: 1. März 2007 · Das Jahrbuch umfaßt in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres · Das Jahrbuch ist zum Preis von € 24,60 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.) ist der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare können zum Preis von € 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) · Alster Werkdruck-Papier, 100% chlor- und säurefrei.

Hinweise für Manuskript-Einsendungen

Auszüge aus dem Merkblatt für die Mitarbeiter des Jahrbuchs der Deutschen Schilergesellschaft (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das Jahrbuch werden nur Originalbeiträge aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 Belegex. und 15 Sonderdrucke seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: 1 Belegex. und 5 Sonderdrucke des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist in einem Papier-Ausdruck (Zeilenabstand 1¹/₂) und auf Diskette (Word-Format) oder per E-mail einzureichen. Der Umfang sollte in der Regel maximal 30 Seiten umfassen. Aus Gründen der Einheitlichkeit erfolgt die Rechtschreibung nach den bis 1996 gültigen Regeln. Sind Abbildungen gewünscht, sollten die reprofähigen bzw. die digitalisierten Vorlagen (300 dpi), die Quellenangaben und Bildunterschriften sowie die Abdruckgenehmigungen bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und/ oder für Rechte gehen zu Lasten des Trägers). Änderungen, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor.

Rechtliche Hinweise

Mit Übernahme eines Beitrags zur Veröffentlichung durch die Herausgeber erwirbt der Verlag für fünf Jahre das ausschließliche Verlagsrecht und das alleinige Recht zur Vervielfältigung im Rahmen des Jahrbuchs. Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, auch die der Wiedergabe im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege, durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie der Übersetzung in fremde Sprachen, bleiben vorbehalten. Das Jahrbuch oder Teile davon dürfen nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren reproduziert oder in eine maschinell les- oder (etwa von Datenverarbeitungsanlagen) verwendbare Sprache übertragen werden.

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

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



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

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

© 2006 bei den Autorinnen und Autoren
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN-13: 978-3-8353-0058-3
ISBN-10: 3-8353-0058-x
<https://doi.org/10.46500/83530058>