

# WAS WIR BRINGEN

Walter Müller-Seidel zum 1. Juli 1968

## GELEHRTE UND IHRE GESELLEN

Über die Vorbereitung der Kleist-Ausgabe von 1904  
mit einer Postkarte Erich Schmidts an Georg Minde-Pouet

*Klaus Kanzog*

## HERRMANN'S LEID UND LUST VORM PIRNAISCHEN TOR UND ANDERSWO

Zur Landschaftsdarstellung in Wezels „Herrmann und Ulrike“

*Jörg Schönert*

## NEWE ZEITUNG VON DEM BENZENOUWER

Ein Beitrag zur Ergänzung des Balladenbuchs und zur Steigerung  
des Wohngefühls

*Günter Hess*

## VERSUCHUNGEN

Theodor Fontane und Clara Ziegler oder: München und Münster

*Karl Richter*

## GROSSES GESETZ, BRAUCH UND VERNUNFTGEBOT

Vom No-Drama „Taniko“ zu Brechts „Jasager“ und „Neinsager“

*Irmgard Ackermann*

Veröffentlicht auf der Webseite Walter Müller-Seidel

<http://www.walter-mueller-seidel.de>

zum 1. Juli 1968

URL: <http://walter-mueller-seidel.de/file/download/id/49>

MÖRIKE UND DER GRÜNE ESEL ODER:  
WIE SERAPHISCH IST MÖRIKE?

*Walter Klaar*

BRATENDUFT UND DICHTERRUHM  
Beobachtungen zur Wertung einer ‚minderen Dichtung‘

*Ulrich Dittmann*

DEMOKRATIE-KRITIK  
Zu einigen „Politischen Aphorismen“ von Novalis

*Hannelore Ries*

THOMAS MANN'S „BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN“  
IM JAHRE 1968

*Jürgen Scharfschwerdt*

VERSE 1968  
*Paul Konrad Kurz*

NACHWORT 2018

## **Gelehrte und ihre Gesellen**

### **Über die Vorbereitung der Kleist-Ausgabe von 1904 mit einer Postkarte Erich Schmidts an Georg Minde-Pouet**

Von Titelblättern geht eine unbegreifliche Faszination aus, auch in der modernen Gelehrtenrepublik werden sie gelegentlich als Visitenkarten oder als „Nachruf (schon) zu Lebzeiten“ angesehen; sie „putzen ganz ungemein“. Aber wie viele schmucke Vorreden verraten sie oft nur wenig über die Entstehungsgeschichte des betreffenden Werkes und den vorangegangenen „Kampf ums Titelblatt“. So vermittelt das Titelblatt der Kleist-Ausgabe Erich Schmidts fast den Eindruck eines schönen Familienfotos. Man liest „H. v. Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig herausgegeben von Erich Schmidt“ und sieht im Geiste die drei vorzüglichsten Kleist-Kenner ihrer Zeit vereint am gemeinsamen Werk. Doch bisher unbekannte Briefe, Postkarten und Mitteilungen des großen Meisters an seinen „Spezial-Schüler“<sup>1</sup> zeigen ein verändertes Bild.

Schon im Zusammenhang mit der Doktorarbeit Minde-Pouets<sup>2</sup> nahm der von Erich Schmidt seit Jahren gehegte Plan einer kritischen Kleist-Ausgabe feste Gestalt an. Minde-Pouet war dabei von Anfang an als Mitarbeiter vorgesehen. Doch erst im Januar 1900 kamen die Arbeiten nach einer Vorbesprechung mit Ernst Elster, dem Leiter der Klassiker-Abteilung des Bibliographischen Institutes, in Fluß. Erich Schmidt schreibt an Minde-Pouet, daß man „einen Contract auf vier Bände entworfen“ habe und daß er auf seine Mitwirkung rechne, „so daß die Abteilung ‚Briefe‘ unter unser beider Namen erschiene“. Im weiteren Verlauf der Ausgabe wurden nicht nur 5 Bände daraus, wobei Minde-Pouet den 5. Band (Briefe) in eigener Verantwortung übernahm, sondern es traten auch unvorhergesehene Schwierigkeiten auf, die das Erscheinen der Ausgabe ernsthaft gefährdeten und zuletzt zu dem bekannten Prozeß<sup>3</sup> Erich Schmidts und Minde-Pouets mit dem Arzt und Kleistforscher Sigismund Rahmer führten.

- 1 So bezeichnet von Eugen Wolff in der Antwort auf eine Rezension Erich Schmidts (Zur Abwehr! In: Zeitschrift für wissenschaftliche Kritik und Antikritik. Jg. 1, Nr. 3, 20. Januar 1900, S. 81).
- 2 Georg Minde-Pouet: Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Phil. Diss. Berlin vom 4. Januar 1896. Buchausgabe: Weimar 1897.
- 3 Auszüge aus den Dokumenten bei Helmut Sembdner: Heinrich von Kleists Nachruhm. Bremen 1967, Nr. 224a–225b.

Die Schwierigkeiten ergaben sich vor allem aus der Tatsache, daß wichtiges Material in fremden Händen war und daß mehrere Konkurrenten<sup>4</sup> in verschiedenen Lagern um Erstveröffentlichungsrechte wetteiferten. Ressentiments und Vorbehalte Erich Schmidt gegenüber, der damals im Zenit seiner wissenschaftlichen Laufbahn stand, spielten keine geringe Rolle. So war dem „p. p. Zolling natürlich nichts zu entlocken“; auch nach seinem Tode am 22. März 1901 ließ sich über den „etwaigen Hort“ zunächst nichts ermitteln, und im Juli 1901 herrschte „um Zollings Mausoleum“ noch immer „dumpfe Ruhe“, bis schließlich bekannt wurde, daß Sigismund Rahmer in den Besitz des Zolling-Nachlasses gekommen war. Der Versuch, Rahmer als Mitarbeiter zu gewinnen, um an die Originale der Briefe Kleists an Ulrike v. Kleist und Ernst von Pfuel heranzukommen, scheiterte. Erich Schmidt scheint zu Kompromissen bereit gewesen zu sein, wollte aber Minde-Pouet „keine schiefe Assoziation mit Rahmer aufbürden“. Nach Minde-Pouets Darstellung<sup>5</sup> zerschlugen sich die Verhandlungen an der „anmaßenden Forderung“ Rahmers, „für seinen verhältnismäßig ganz geringen Anteil Herausgeberrechte für alle 5 Bände“ der Ausgabe zu erhalten. Doch sind die Gründe ebenso in den wissenschaftlichen Vorbehalten der beiden Großsiegelbewahrer des „Positivismus“ gegenüber Rahmer zu suchen, der für die „philologische Feinarbeit nicht geschult“ war.<sup>6</sup>

Was man Rahmer verwehrt hatte, mußte man Reinhold Steig notgedrungen zugestehen. Steig war durch Hermann Grimm in den Besitz des einzigen vollständigen Exemplars der „Berliner Abendblätter“ gekommen und hütete zugleich den Nachlaß Arnims. So mußte Steigs Buch über Kleists „Berliner Kämpfe“,<sup>7</sup> „der Aufsätze, Briefe und Novellen wegen schlechterdings abgewartet werden“. Minde-Pouet drängte auf Entscheidungen, aber Erich Schmidt besänftigte den ungestümen jungen Mann: „Geduld, Geduld, wenn’s Herz auch bricht!“ Auf den „Antrag der Mitarbeit“ hat Steig „recht freundlich, aber wie nicht anders zu erwarten – zurückhaltend und ganz ungewiß geantwortet und dabei etwas von geheimen Schätzen fallen lassen“, auf die man natürlich nicht verzichten wollte, die jedoch im Endeffekt nicht so ins Gewicht fielen, wie man wohl ursprünglich ver-

4 Zu ihnen gehörten auch der „um die Detailforschung sehr verdiente“ Paul Hoffmann (Frankfurt/Oder) und der Berliner Bibliophile Gotthilf Weisstein.

5 Sembdner, Nachruhm Nr. 225a. – Die Verhandlungen scheinen in der Hauptsache von Minde-Pouet geführt worden zu sein, denn Erich Schmidt schreibt am 3. November 1909, daß er den Briefwechsel mit Rahmer nur aus Minde-Pouets Referaten kenne.

6 Minde-Pouet in seiner Besprechung der von Rahmer herausgegebenen Briefe Kleists an Ulrike in: Deutsche Literaturzeitung vom 24. Dezember 1904, Sp. 3154/55.

7 Reinhold Steig: Heinrich von Kleist’s Berliner Kämpfe. Berlin u. Stuttgart 1901. Weiteres Material in Steigs „Neue Kunde zu Heinrich von Kleist“ (Berlin 1902).

mutet hatte. Die Verhandlungen mit Steig gestalteten sich ebenfalls äußerst schwierig. Es wurde ihm die Bearbeitung der „Kleinen Schriften“ übertragen und dafür zugleich die Nennung auf dem Gesamttitelblatt eingeräumt. In einem Brief an Gustav Roethe<sup>8</sup> bezeichnet Erich Schmidt Steig als „unvermeidlichen Mitarbeiter“, den er „in seiner Abtheilung gewähren lasse“. Zwischen Minde-Pouet und Steig scheint es dagegen im März 1904 zu Auseinandersetzungen gekommen zu sein, die Erich Schmidt mit einem „Pax vobiscum“ schlichtete. Doch vierzehn Tage später schreibt er an Minde-Pouet: „Steig ist und bleibt ein falscher Großmogul.“

Angesichts des aufreibenden Universitätsbetriebes, der vielfältigen gesellschaftlichen Verpflichtungen, der Vortragsreisen sowie der „Schmieralien“ für populäre Verlagsunternehmungen konnte Erich Schmidt seine Kleist-Ausgabe trotz gründlicher Vorbereitung nicht ohne fremde Hilfe zu Ende führen. Hinzu kam sein angegriffener Gesundheitszustand. Anlässlich der Feier seines 50. Geburtstages, die am 20. Juni 1903 „mit großem Festessen von etwa 200 Personen im Schwedischen Pavillon in Wannsee“ stattfand, war er bereits „wehmütig gestimmt, – da er beginnen mußte, auf seine Gesundheit Rücksicht zu nehmen. Im Winter zuvor hatte er deshalb Schlittschuh zu laufen angefangen“.<sup>9</sup> Bedrängt von erbarmungslos eintreffenden Korrekturfahnen, geriet er unter immer stärkeren Zeitdruck. „Das kommt davon, wenn man abgehetzt auf Reisen corrigiert“, schreibt er an Minde-Pouet, nachdem dieser ihn auf Fehler aufmerksam gemacht hat; eine andere Karte, vom 26. Februar 1905, beginnt mit den Worten: „Mach’ End’ o Herr, mach’ Ende!“

In dieser Zeit erwies sich Minde-Pouet – fern von Berlin, zunächst im Kaiser-Friedrich-Museum in Posen, danach in der Stadtbibliothek in Bromberg tätig – als treuer „Helfersmann“ und „Genosse in Kleist“. Er hat wichtiges Material beigeleitet, viele Kollationen geliefert sowie alle Korrekturen intensiv mitgelesen und dabei entscheidenden Einfluß auf die Ausgabe genommen. Seine Briefe an Erich Schmidt sind leider verloren gegangen. Doch vermitteln die Antworten<sup>10</sup> ein anschauliches Bild von der Vorbereitung der Ausgabe und dem zermürbenden Kleinkrieg mit „den auf Sanct Duden schwörenden Officii“ des Bibliographischen Instituts in Leipzig, das auf eine Popularisierung Kleists bedacht war und in den Hauptpunkten, der Werkfolge, Textdarbietung, Orthographie und Interpunktion,

8 Ich verdanke diese Zitate aus den Briefen Erich Schmidts an Gustav Roethe Herrn Prof. Dr. Ulrich Pretzel.

9 Nach Aufzeichnungen von Wilhelm Böhm in der Chronik der Berliner Germanistenkneipe, die mir von Prof. Dr. Wieland Schmidt zugänglich gemacht wurde.

10 Vollständig ediert und kommentiert in meiner „Editionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists“.

abweichende Auffassungen durchzusetzen, versuchte. Der „pedantischen Gleichmacherei“ des Verlages ist es dann auch zuzuschreiben, daß die Kleist-Ausgabe nicht zu dem wurde, was sie vielleicht hätte werden können – zu einer „historisch-kritischen“ Ausgabe, die allen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht geworden wäre.

Ich greife eine Postkarte heraus, die für das Verhältnis zwischen Erich Schmidt und Minde-Pouet charakteristisch ist und die zugleich eine aktuelle Frage berührt, mit der sich die Kleist-Herausgeber und solche, die es werden wollen, noch immer herumschlagen. Im Zusammenhang mit den Korrekturen für die Erzählungen im dritten Band der Kleist-Ausgabe schreibt Erich Schmidt:

18/2 05

V erehrter F reund . Das war eine Schandwoche. Heftigste Halsentzündung ohne Schluck- Nahrungsfähigkeit, kein Schlaf etc. Seit gestern steh' ich etwas auf.

Ich kann nicht so konservativ sein wie Sie. In der Interpunction<sup>11</sup> ist es unmöglich, alles Kleistische treu nachzumachen. Briefe anders. [*Hierzu nachträglich eingefügt:*] Überhaupt – u. daher sind Sie hyperkonservativ. Wenn es heißt bis auf dem Platz – u. an genau entsprechender Stelle kurz drauf bis auf den Markt

so muß uniformiert werden<sup>12</sup>

Auch bin ich überzeugt daß Kl. nie geschrieben hat: sie lagen auf ein Bund Stroh.<sup>13</sup>

Man muß doch zwischen Freiheiten u. Fehlern unterscheiden

Es ist mir aber sehr lieb, daß Sie so scharf aufpassen u. tadeln, u. meist bin ich ja folgsam.

Bestens grüßend Ihr  
müder ES.

In diesen kurzen Bemerkungen treten zwei unterschiedliche editorische Standpunkte hervor, die dem Leser der Ausgabe kaum bewußt werden. Minde-Pouet erstrebt eine dokumentarische Darbietung der Texte, die alle „Eigentümlichkeiten“ Kleists, d. h. auch alle vermeintlichen Fehler bewahrt. Erich Schmidt dagegen sucht nach einer sinnvollen Methode, um den Texten unter Ausschaltung aller Inkonsequenzen und Setzerwillkür eine allgemeinverbindliche Gestalt zu

11 Am 6. Mai 1902 schreibt Erich Schmidt an Minde-Pouet: „Vorgestern zweites 8 SS. langes Prememoria an Elster, worin ich die Beibehaltung der Kleistischen Interpunction als meines ganz persönlichen Verfahrens, das von seiner Periodisierung untrennbar ist, und der Brieforthographie zur conditio sine qua non gemacht habe.“

12 Bezieht sich auf „Michael Kohlhaas“ (III, 235, Z. 1 u. 237, Z. 9) mit Hinweis auf den Parallelismus (IV, 378). Helmut Sembdner (II, 91, Z. 13) uniformiert nicht.

13 Bezieht sich auf „Michael Kohlhaas“ (III, 212, Z. 10 u. 224, Z. 12) mit Hinweis auf den „Druckfehler“ (IV, 378). Helmut Sembdner (II, 71, Z. 10) konserviert diese „grammatikalische Unsicherheit Kleists“ (III, 898).

geben. So ist auch seine „Vorbemerkung“ zu den Lesarten (IV, 282) zu verstehen: „Kleists Interpunktion wird treu bewahrt und da stillschweigend eingesetzt, wo ein ihm eigentümliches Komma vorher oder nachher das entsprechende fordert, oder wo zwei Überlieferungen einander ergänzen.“ In der Praxis allerdings ließ sich dieses Vorhaben nicht ganz so leicht verwirklichen. Jeder Editionskundige weiß, wieviel Unheil schon die „stillschweigende“ Verbesserung angerichtet hat.

Erst Helmut Sembdner hat in seiner Untersuchung über die Interpunktion Kleists<sup>14</sup> gezeigt, daß Erich Schmidts Texteingriffe schwerwiegender sind als man nach dieser Vorbemerkung annehmen durfte. Wer in Schmidt nur den „Positivist“ sah, mußte von diesem Ergebnis überrascht sein. Aber schon 1916 erklärte Werner Richter: „Man merkt es wohl, daß der Herausgeber von Haus aus der klassischen Philologie zugetan war und erst durch Scherers mächtigen Antrieb der deutschen Literaturgeschichte gewonnen wurde.“<sup>15</sup> Bei der Kleist-Edition war Erich Schmidt „kein hyperkritischer Zauderer“. Sein Schüler, zur Akribie angehalten, übertraf den Meister an Buchstabentreue und hat ihn sicher vor manchem Irrtum bewahrt. Der Meister selbst jedoch hatte künstlerischen Sinn genug, um sich in das Abenteuer der Konjekturekritik einzulassen, an der schon so mancher gescheitert ist.

Die beiden Standpunkte bestehen weiterhin. Obgleich die moderne Edition in zunehmendem Maße den Weg in Richtung auf den „dokumentarischen“ Text eingeschlagen hat, wird die Unterscheidung zwischen „Freiheiten und Fehlern“ auch jeden zukünftigen Kleist-Herausgeber beunruhigen.

*Klaus Kanzog*

14 Helmut Sembdner: Kleists Interpunktion. Zur Neuausgabe seiner Werke (Jahrbuch d. Deutschen Schillergesellschaft Jg. 6, 1962, S. 229–252).

15 Werner Richter: Alte und neue Probleme der Kleistforschung. In: Deutsche Literaturzeitung vom 4. März 1916.





## **Herrmanns Leid und Lust vorm Pirnaischen Tor und anderswo**

### **Zur Landschaftsdarstellung in Wezels „Herrmann und Ulrike“**

1780 – rund zwanzig Jahre bevor die Rhein-Erlebnisse einer ganzen Dichtergeneration in der deutschen Literatur Furore machten – gewinnt eine andere deutsche Landschaft in einem wichtigen Roman dieser Epoche pittoreske Gestalt. Es ist die Elbe-Landschaft um Dresden, die der ‚Held‘ in Wezels „Herrmann und Ulrike“ auf seiner Reise von Meißen nach Dresden zum ersten Mal erlebt und die ihn beim ersten Anblick begeistert: „Fantastische Felsen in düstern Schatten gehüllt, mit einer Strahlenkrone von der aufgehenden Sonne bekränzt, wanden sich in mannigfaltigen Krümmungen an der linken Seite hin: zur Rechten die breite Fläche der Elbe, die für ihn ein Meer war, auf ihr einzelne Kähne, langsam dahinschwimmend, als wenn ihre Regierer noch halb schlaftrunken das Ruder regierten; an ihrem jenseitigen Ufer aufsteigende Berge mit dichtem dunkeln Buschwerk bedeckt, aus welchem die weißen schlanken Birkenstämme hier in freundschaftlichen Gruppen, dort in einzeln ungeselligen Entfernungen emporstiegen! Jetzt floh der Fluß von der Straße hinweg, ließ am linken Ufer bunte Wiesen und Fruchtfelder, noch halb mit dem Flore der Nacht überdeckt, und wand sich mit der bleifarbenen Fläche nach einem Halbzirkel von Felsen hin: sie nahmen ihn in ihre Arme auf, er wurde zum stehenden Meer und schien hier von seinem Laufe ausruhen zu wollen“ (Johann Carl Wezel: Herrmann und Ulrike. München 1919, I, S. 198f.).

Aber auch die Stadt selbst, nämlich Dresden, beeindruckt den jungen Mann vom Lande, und ähnlich wie das Lyrische Ich in Hölderlins berühmter Ode „Heidelberg“ hat er sein ‚Brücken-Erlebnis‘. Die „majestätische“ Brücke über die Elbe hat es Herrmann angetan, er verliert sich in Erstaunen über das Schauspiel der „herauf- und hinabgehenden [...] Karossen, Wagen, Karren, Träger und Reiter [...], er weidete sich unersättlich an dem herrlichen Schauspiele: in seinen Augen war es eine kleine Welt, die hier zwischen Himmel und Wasser schwebte. Er tat einen Gang über sie hin und brach mit entzückter Selbstvergessenheit in laute Bewunderung aus, als auf beiden Seiten das schönste Theater in bezauberndem Reize vor ihm stand. Gärten und Pavillons, die ihm in der Luft zu hängen schienen, Häuser, ferne Paläste an beiden Ufern hin, und über den lang daherwallenden Strom hinaus am Ende der Aussicht ein schief laufender Bergrücken,

mit bunten Häusern, einzelnen Bäumen und malerischen Einzäunungen überstreut und mit hohem, dunkelgrünem Walde in mannigfaltigen Krümmungen bekrönt: er hatte nie des Anblicks genug“ (I, S. 211f.).

Freilich hat dieser Moment auf der Dresdener Elbbrücke für Herrmann bei weitem nicht diese Bedeutung wie für das Lyrische Ich in Hölderlins Ode. Herrmann ist zwar einer der enthusiastischen jungen Leute, wie man sie aus den Romanen dieser Zeit kennt. Doch beschäftigt er sich viel mehr mit sich selbst als mit seiner Umwelt. Er verliert sich in seine Stimmungen und versucht nicht, von diesen Stimmungen ausgehend den Sinn der ihn umgebenden Dinge zu deuten. Dem Erzähler des Romans fehlt es darüber hinaus an Sprachkraft, derartig ‚verdichtete‘ Situationen wie in Hölderlins Ode herzustellen. Stattdessen bemüht er sich – streckenweise mit viel Erfolg – um andere Bereiche der literarischen Wirklichkeitsorientierung: um die psychologische und sozialkritische Analyse der Liebe zweier junger Leute, der Baronesse Ulrike und des Armeleutekindes Herrmann. Eine Laune der Gräfin von Ohlau war die Ursache, daß der kleine Herrmann zusammen mit ihrer Nichte Ulrike auf dem gräflichen Schloß erzogen wurde. Herrmanns allzeit wache Einbildungskraft steigert während dieser Jahre sein Selbstgefühl beträchtlich; er findet den Mut, von seiner Kinderfreundschaft mit Ulrike eine dauerhafte Bindung zu erwarten. Die Ohlauer Schloßbewohner sehen voller Argwohn die Zeichen einer ernsthaften Leidenschaft zwischen den beiden jungen Leuten. Herrmann wird von Ulrike getrennt und nach Dresden geschickt. Seine Weltunerfahrenheit und sein unheilvoller Hang, sich selbst zum großen Mann zu stilisieren und mit Hilfe seiner Phantasie über seine Verhältnisse zu leben, lassen ihn in Dresden bald in Not geraten. Dazu bedrückt ihn die Trennung von Ulrike. Er faßt den plötzlichen Entschluß, alles stehen und liegen zu lassen und ‚in die Welt hinauszugehen‘.

Es ist das Pirnaische Tor, das ihm zum Tor zur großen weiten Welt werden soll. „Er wanderte mit heroischem Mute zum Pirnaischen Tore hinaus gerade dem Großen Garten zu. Alle Reize der unendlich schönen Gegend, das ganze herrliche Amphitheater einer langen Ebne mit Bergen, Wäldern und fernen vielgestalteten Felsen umgürtet, fesselte ihn nicht: Kummer, Mut, Besorgnis und Entschlossenheit kämpften in ihm mit tyrannischer Wut. Er suchte einen einsamen Ort, warf sich im dicksten Gebüsch auf den Boden hin und seufzte.“ Das fröhliche Gezwitscher der Vögel treibt ihn nur noch tiefer ins Dickicht. „Er trat in einen schauernden, finstern Gang, wo unter dem Gewölbe verschlungener Fichtenäste tote Stille und Melancholie, wie ein ausgebreiteter Flor, schwebte: je grauser, je willkommener: je mehr er schauerte, je glücklicher fühlte er sich“ (I, S. 219f.). Hier beginnt eine der zahlreichen dramatischen Szenen in Wezels Roman. Der Erzähler über-

läßt den Fortgang der Handlung dem unvermittelten Dialog der Figuren, deren Sprache sich der pathetischen Kunstsprache des Dramas bedient. Meist werden Momente extremer Stimmungen, großer dramatischer Gefühle von ‚Leid und Lust‘ in einer derartig stilisierten Kunstrealität bezeichnet und gegenüber der nüchternen Erzählersprache abgegrenzt. Als Exposition solcher Szenen setzt der Erzähler oft – wie auch im oben zitierten Text – Landschaftsschilderungen ein.

Es geht ihm dabei nicht um das konkrete Detail einer bestimmten Topographie, sondern um den Stimmungswert des Beschriebenen, der etwas Besonderes, Außergewöhnliches ankündigt und wie eine effektvolle Kulisse auf menschenleerer Bühne kommende Ereignisse ahnen läßt. Doch ist Wezel nicht die präzise Vorbereitung von Handlungsmomenten wichtig. Er sucht vielmehr über die literarisierte, von einer ausgebildeten Tradition getragenen Sprachform der Landschaftsbeschreibung einen dezidiert literarisch-künstlichen Raum aufzubauen und damit die Basis für den ‚hohen Stil‘ der Monologe und Dialoge der beiden Hauptfiguren zu schaffen. Wie stark sich hier die ‚junge Gattung‘ des Romans außer an das Drama auch an das Epos anlehnt, zeigen Wendungen aus der eingangs zitierten Schilderung mit dem für den epischen Stil charakteristischen ‚epitheton ornans‘: fantastische Felsen, düsterne Schatten, bleifarbene Flächen usf. Freilich haben viele dieser Attribute schon Stimmungswert. Zwischen dem objektiven Erzähler der alten Epen und dem sich in die Psychologie seiner Figuren einführenden Erzähler des ‚neuen Romans‘ besteht eine deutliche Differenz. Für ihn ist die Landschaft nicht topische Kulisse für ein bestimmtes Geschehen oder Hinweis auf lokale Bezüge, sondern entscheidend ist, was der ‚Held‘ aus einer solchen Landschaft macht. Es ist das Interesse an der Einbildungskraft Herrmanns, an den Funktionsweisen der Phantasie, das ein modernes Erzählerbewußtsein illustriert.

Gleichzeitig bereitet dieses Interesse an den Äußerungen einer hochfliegenden Phantasie den Boden für die enthusiastischen Monologe – wie für den vorm Pirnaischen Tor: „Die finstre, lebenslose Leere des Orts spannte die Flügel seiner Einbildungskraft: das Gewölbe wurde enger und düstrer: ein schmaler weißer Sandweg leuchtete in verzognen Krümmungen durch die Dunkelheit vor ihm her: bald wurde er zum Geiste, in weißes Gewand gehüllt, der ihn leitete; bald war es Ulrike, in ihrem Atlaskleide, die ihn aus dem Labyrinthe führte [...]. ‚O Ulrike!‘ rief er [...], ‚wenn ich jemals so wieder bei dir sitzen könnte wie am Abend, als ich mich von dir trennen mußte! Das war ein Leben! ein Leben, um sich niemals den Tod zu wünschen! – Aber izzt, izzt bin ich schon so gut als tot““ (I, S. 220).

In der Vorbereitung solcher dramatischen Szenen versucht der Erzähler nicht zu zeigen, wie Herrmanns Phantasie den ‚Geist der Natur‘ erfaßt, wie er mit ihm eins wird, wie sein Lebensgefühl durch das Naturgefühl erweitert wird – wie

man es z. B. aus Goethes „Werther“ kennt. Nicht die Übereinstimmung zwischen Individuum und ‚Kosmos‘ ist wichtig. Die Aufmerksamkeit und Analyse des Erzählers gilt der Gewalttätigkeit der Phantasie Herrmanns, dem raschen Wechsel der Stimmungen, dem er sich nicht aussetzt und ihn nachzuvollziehen sucht, sondern ihn mit kritischer Distanz registriert – wie auf der Fahrt Herrmanns an der Elbe entlang nach Dresden. „In feierlichen Reihen standen hohe Eichen, breitgewachsene Buchen und langaufgeschossene Birken übereinander an dem Amphitheater der zackichten Berge und empfingen mit ehrerbietigem Warten den kommenden Fluß: für Herrmann war dies eine melancholische Einsiedelei, die Öffnungen der Berge waren ihm Höhlen, in einer saß Ulrike und weinte, von ihrem stolzen Onkel in Felsen eingesperrt: eine ungeheure See trennte sie und seinen Postwagen: seine Fantasie stimmte bald das Feierliche des Auftritts zur Traurigkeit um: die finstern Eichen und Buchen standen ihm in Flor tiefsinnig da, die starren Birken hatten weiße Leichengewänder um sich geworfen und stiegen mit stummer Betrübniß aus dem dunklen Grunde hervor, den die Dämmerung, wie ein ausgebreitetes Tuch, bedeckte: alles trauerte um die einsame Eingeschlossene, und ich bin nicht gut dafür, ob er sie nicht endlich gar vor Schmerz in ihrer Höhle hätte sterben lassen“ (I, S, 199). Ebenso willkürlich steigert Herrmann den verheißungsvollen Anblick einer bewohnten Gegend im strahlenden Licht des anbrechenden Tages zum „Paradies“: „ein langgedehnter, rotschimmernder Berg Rücken mit wimmelnden Häusern, Türmen, Schlössern, in weiße Terrassen geteilt, woran sich Weinreben hinschlängen [...]: seine überraschte Einbildungskraft schuf jedes Winzerhaus zu einem Palaste um und erhöhte das lebhaft Kolorit der Natur bis zur Bezauberung“ (I, S. 199). Nicht die Landschaft selbst ist hier von Bedeutung, sondern die Macht der Einbildungskraft, die mitverantwortlich ist für den ‚Größenwahn‘ Herrmanns und eine der Ursachen für die ‚Irrungen, Wirrungen‘ des jungen Paares darstellt. Sie auf das rechte Maß bürgerlichen Karrierestrebens zu reduzieren, ihre plötzlichen Umschläge zugunsten der abwägenden Rationalität des Mannes von Welt zu korrigieren, sind die Aspekte der intendierten Theodizee in Herrmanns Bildungsgang. Der Aufenthalt in Dresden zeigt ihn noch auf einer Stufe des Lavierens zwischen den Extremen, seine Ehrbegierde bestimmt allein sein Verhalten; auch seine Liebe zu Ulrike ist nicht frei von ruhmstüchtigen Motiven.

Im Sinne der moralischen Rigorosität des Erzählers bringt denn auch die ersehnte Begegnung mit Ulrike für Herrmann nur ein kurzes Glück. Wieder geht dieser Höhepunkt-Szene eine ausgedehnte Landschaftsschilderung voraus, die nichts von dem sympathetischen Naturgefühl des späten 18. Jahrhunderts zeigt (ähnlich verhält es sich bei der Beschreibung eines weiteren zentralen Ereignisses

im Roman, bei der Verführungsszene im 5. Kapitel des 8. Buches). Im Gegenteil, Herrmanns Konzentration auf das eigene Selbst und die Prävalenz des psychologisch-wissenschaftlichen Interesses des Erzählers lassen eine deutliche Entfremdung zwischen Mensch und Natur aufkommen. Wieder verläßt Herrmann die Stadt, diesmal führt ihn sein Weg „an einem heitern sonnichten Nachmittage“ (I, S. 253) „durch die Felder nach dem Plauenschen Grunde hin.“ Doch er selbst hängt – „in sich vertieft“ – seinen düsteren Stimmungen nach. Immer mehr verliert er sich in eine Felswildnis: „Der Schauplatz war leer, still, melancholisch tot, nichts als das fortwährende Geräusch des strudelnden Wassers hörbar.“ Unter dem engen Horizont lag „die tiefste Einsamkeit ausgebreitet: Schweigen und Brausen war ihre Sprache – eine Sprache, die so tief in Herrmanns Herze eindrang, daß ihm schauerte: mit Zittern und Furcht drängte es ihn von ihr hinweg. ‚O wie ist dies Tal so still, und wie mein Herz so unruhig!‘“ ruft Herrmann, als er am Rande eines tiefen Felskessels Halt macht.

Erneut baut diese Naturschilderung eine ‚Kunstrealität‘ auf, die den nachfolgenden pathetischen Monolog vorbereitet. „So soll ich dann ewig im Staube mich wälzen, ewig ein Nichtsnutziger bleiben? nimmermehr eine Tat tun, die mir nur einen Kranz der Ehre erwirbt [...]. Fort mit mir, soweit mich meine Füße tragen! Wo das Land fehlt, mag es ein Schiff tun! Entweder alles, was ich wünsche oder gar nichts!“ (I, S. 255f.). Die Dissoziation zwischen Ich und Natur erreicht ihren Höhepunkt. „Er sprang auf, eilte die Anhöhe herab mit allen Bewegungen trostloser Wut, daß ihm der losgetretene Kies haufenweise nachrollte, ging mit heftigen Schritten am Wasser zurück: Hölen, Klüfte, Büsche, Felsen, alles war für ihn vernichtet, selbst die Musik des Wassers nicht hörbar für ihn: alle Sinne hatten sich auf den einzigen Punkt seiner Seele zurückgezogen, wo seine unbefriedigte Ehrbegierde nagte [...] und seine ganze Empfindung bestund in dem schmerzlichen Gefühle seiner Unglückseligkeit“ (I, S. 256).

Das in sich selbst befangene Ich verhindert, daß es durch die Natur z. B. auf die bevorstehende Begegnung mit Ulrike eingestimmt würde, wie das in solchen Situationen häufig in den Romanen Jean Pauls geschieht. Auch der Erzähler selbst verliert sich in keine Naturschwärmerei, das präzise beschriebene Detail vom herabrollenden Kies bezeichnet die beobachtende Distanz. Der natürliche Zusammenhang zwischen Individuum und Umwelt ist in der Sicht Wezels gestört. In seinem Roman haben Natur und Landschaft keinen eigenen Seinsbereich, sie sind Kunstmittel effektvollen Erzählens und werden funktional eingesetzt. Sie illustrieren – auch antithetisch – die psychologische Situation der Figuren oder führen den Übergang in eine andere Schicht der Kunstrealität herbei. Bei aller Literarisierung der Landschaftsschilderung hat sich der deutsche Roman mit „Herrmann und Ul-

rike“ aber schon beträchtlich von der bloßen Topik früherer Naturbeschreibung entfernt. 1770 liest man z. B. in Wielands „Diogenes von Sinope“ Folgendes: „Würklich ein recht poetischer Ort! – Dieser hohe Rosenstrauch voll frisch aufgeblühter Rosen, wie schön er sich über mich herabwölbt! Wie lieblich diese Quelle neben mir über die kleinen Kieseln hinrieselt! Wie eben und weich dieser Wasenplatz ist! wie frisch sein Grün, wie dicht sein kurzes Gras! Ich würde mir Vorwürfe machen, wenn ich mir eine so wollüstige Gegend mit Fleiß ausgesucht hätte“ (Christoph Martin Wieland: Werke. München 1966, II, S. 33).

Der ästhetisch-sensualistische Reiz der Landschaft, der punktuell genossen werden kann, ist bei Wezel durch das Bemühen um die Funktionalität der Teile in einem Romanganzen, im Vorgang der psychologisch-sozialkritischen Analyse, aufgelöst worden. Stattdessen hat der empirische Zugriff des Erzählers (zumindest stellenweise) das spezifische Detail in die Naturschilderung eingebracht. In Jean Pauls Romanen wird ein solches Ineinander von konkreter Beschreibung, Stimmungsmalerei und Verdeutlichung von Innenvorgängen in der Landschaftsbeschreibung noch weiter entfaltet – bereichert durch die literarische Erfahrung des ‚Naturgefühls‘, wie es sich in den Texten der siebziger und achtziger Jahre artikuliert hatte. Die verhaltene Begeisterung des Erzählers in Wezels „Herrmann und Ulrike“ für die majestätische Elblandschaft ist von dem Enthusiasmus des „Titan“-Erzählers in der Lago Maggiore-Szene deutlich unterschieden: „Hohe Natur! Wenn wir dich sehen und lieben, so lieben wir unsere Menschen wärmer, und wenn wir sie betrauern oder vergessen müssen, so bleibst du bei uns und ruhest vor dem nassen Auge wie ein grünendes abendrotes Gebirge“ (Jean Paul: Werke. München 1961, III, S. 23).

Wezel weist mit seiner Tendenz zum wissenschaftlich-nüchternen Analysieren und zum moralischen Rasonnement eher auf die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts hin, als daß eine Traditionslinie zu Jean Paul gezogen werden könnte. Bei ihm ist die moderne Dissoziation zwischen Mensch und Natur bereits angelegt. In der Schauerliteratur des späten 18. Jahrhunderts wird die Naturschilderung unter dem Aspekt der Verdeutlichung psychologischer Konstellationen und der effektvollen Darstellung von Innenvorgängen aufgegriffen und im Bereich der Trivilliteratur auf bloße Reizqualitäten hin fixiert. Doch vertieft die Betonung von Angst und Schrecken die Vorstellungen von einer ‚fremden Natur‘. Sie hat ihren Ausgang genommen in der Darstellung von Figuren, die ganz ihrem Ich verfallen sind. Wezels Herrmann zeigt die Umrisse einer solchen Figur. Selbst die vom Erzähler vor die Tore Dresdens verlegte reizvolle Landschaft des Elbsandsteingebirges kann den Ich-Besessenen nicht fesseln und ihn von seiner selbstzentrierten Einbildungskraft ablenken.

Doch nimmt die Entwicklung des jungen Herrmann und seines Ich-Bewußtseins das im Bildungsroman dieser Jahrzehnte obligate gute Ende. Es ist die Welt der bürgerlichen Prinzipien, der von Tätigkeit und nützlicher Gemeinschaft bestimmten Gesellschaft, in die Herrmann schließlich hineinwächst. Sie hatte ihn schon in seiner Jugend (noch als eine Stimmung unter vielen) kurz begeistert: „Herrmann fühlte sich in eine neue Welt versetzt; er war betäubt, hingekissen, überwältigt; die reizendste Landschaft im schönen Glanze des Morgens! das laute Getöse der Geschäftigkeit! so viel Leben, Munterkeit, Tätigkeit, wohin er nur blickte“ (I, S. 202). Die erste Bekanntschaft mit der Gegend um Dresden wird hier beschrieben. Bei Wezel tat es 1780 für ein wichtiges ‚Bildungserlebnis‘ noch eine Reise nach Sachsen. Seit Goethe muß man dafür in der deutschen Literatur die Alpen überqueren. Ob es die Italiener mit den Sachsen – vorm Pirnaischen Tor und anderswo – auch in Bezug auf „Tätigkeit“ und Unternehmungsgeist aufnehmen können?

*Jörg Schönert*





## **Neue zeitung von dem Benzenouwer**

### **Ein Beitrag zur Ergänzung des Balladenbuchs und zur Steigerung des Wohngefühls**

#### I

Die Pienzenauerstraße in München ist korrekt und säuberlich durch grüne Idylle und weißen Wohlstand gezogen, niemand denkt mehr daran, daß sie den Namen eines Rebellen trägt. Zwar liegt sie nicht weitab von der Stelle, an der Herzog Heinrich dem Freisinger Bischof Brücke, Zoll und Salz verdarb und damit die gemütliche Weltstadt mit Herz ins hochmittelalterlich-unfreundliche Leben stieß, doch an Gewaltakt und Aufruhr denkt ebensowenig, wer auf einem Stadtplan ihre Lage inmitten einer so wohlanständigen wie literarisch-musikalischen Bildungstopographie ausfindig macht. Es wäre reizvoll, in einer literatursoziologischen Studie die Geschichte dieser Straßennamen zu beschreiben: die Zusammenhänge zwischen den Jahresringen im Wachstum einer Stadt und den versteinerten Schichten ihres literarischen Geschmacks, die wiederholten Spiegelungen von Katastrophe und Neubeginn, modische Überlagerungen, Fossilien vergessener Tagesgrößen und tückische Relikte petrefakter Ungeheuer. Das Idyll an der Isar könnte als Modell dienen, als Modell einer Historie der emaillierten „nomina sacra“ von der Jahrhundertwende bis heute.

Pienzenauer, Mauerkircher, Kolberger, die Namen wackerer Altbayern des 15. und 16. Jahrhunderts bezeichneten im Jahre 1906 die Trassen, welche man durchs feuchte Unterholz und vorbei an den „moosig-silbrigen Weidenstämmen“ des „Zaubergartens“ schlug. Das Jahr, in dem der Erste Weltkrieg ausbrach, hat dann weitere „Spuren der bahnbrechenden Hacke und eines sanguinischen Unternehmertums“ benannt. Es läßt sich nicht mehr ausmachen, nach welchen geheimen Gesetzen „welcher Träumer und sinnig rückblickende Schöngestalt von Spekulant“ das Geschlecht der Dichter von Opitz bis zu Freytag zum alten bayerischen Adel fügte. Jedenfalls ist es aufregend zu sehen, wer da wen verbindet oder parallelläufig begleitet, wer von wem seinen Ausgang nimmt oder in wen mündet. Eines steht fest: Der „schwärmerische Sozietär“, der sich hier verdient gemacht hat, war ein unverdächtiger, von aller Ideologie reiner Geist; er hat gutbürgerlich bil-

dungsbeflissen das Register seiner Literaturgeschichte abgehakt und guten Gewissens literatopographische Qualverwandtschaften ins Leben gesetzt.

Wir haben Kunde davon, wie am Ende des Krieges, vor einem halben Jahrhundert genau, diese Zurüstungen, ‚träumerisch und wunderbar verkommend‘, als Bauschans Lebensschauplatz und Revier literarische Landschaft in einem höheren Sinne wurden. Ihr ‚Zukunftscharakter‘ hat sich mittlerweile zu oberseminarfähiger Vergangenheit etabliert. Neue Straßennetze hängten sich an, teilweise mit solide planiertem ideologischem Unterbau, gepflastert mit den „idolam tertiū imperii“. Geblieben ist die aufgenordete Höhenlage im Osten – Ruodlieb liegt hier verirrt zwischen Odin und Völkerwanderung –, die Lohengrin- und Meistersingerwelt aus dem Jahr der Machtergreifung, gegen Norden der Bayreuther Fanfarenzauber, Cosima und Wahnfried eingeschlossen. Erst in Föhring wird die heil’ge deutsche Kunst durch Muspilli und St. Emmeram wieder alt-hochdeutsch und altbairisch abgelöst.

Es hat literarische Nachträge und Revisionen gegeben. Eine der jüngsten gilt Theodor Fontane: War es Verlegenheit oder böser bajuwarischer Wille, der dem Nordlicht aus Neuruppin so spät eine bescheiden resignierende Sackstraße ins weite Feld baute? Vornehmer hatte man bereits 1956 den anderen großen Spaziergänger, den Herrn des Hundes, und seinen berühmten Bruder bedacht: Die Emigranten sind heimgekehrt, und ihre Allee, in der wir ‚mit sympathischer Andacht‘ wandeln, begleitet nun als Parallelaktion die alte Isar und den alten Pienzenauer. Von ihm wollten wir eigentlich erzählen.

## II

„do sprach der Benzenouwer:  
‚erst schlacht der hagel daryn!‘“

Es mag manchen überraschen: Die Pienzenauerstraße führt uns korrekt und ohne große Umwege mitten ins literarische Leben des 16. Jahrhunderts wie in die Anfänge der Germanistik zurück: „Ein hüpsch lied von dem Benzenouwer“ ist uns auf einem fliegenden Blatt aus dem Jahre 1505 überliefert, das Ludwig Uhland 1844 in seiner Sammlung alter hoch- und niederdeutscher Volkslieder abdrucken ließ. Dieses Lied muß ein großer Erfolg und weit verbreitet gewesen sein: das Volk liebt die stolzen Verächter von Regiment und Obrigkeit und besingt gerne die Märtyrer einer Gewalt, die sich auf ihr zweifelhaftes Recht beruft. Aber auch die eingängige Melodie war, losgelöst vom Text, das 16. Jahrhundert hindurch

außerordentlich beliebt; zahlreiche andere trutzige Lieder wurden im „Benzenouwer-Ton“ gesungen.

Wir wollen die Geschichte des Hans von Pienzenau nach diesem Lied berichten, das mit seinen 21 Strophen jeder Balladensammlung zur Ehre gereichte, und halten uns dabei an den Text, den Liliencron nach einem bei August Friß in Zürich um 1545 gedruckten fliegenden Blatt unter seine Historischen Volkslieder aufgenommen hat. Es handelt sich um ein Stück bayerischer Geschichte, um eine Episode aus dem Landshuter Erbfolgekrieg. Auch die drei niederbayerischen Ämter im Gebirge: Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel, waren nach dem Erlöschen der Landshuter Linie an die Pfälzer Wittelsbacher gefallen, denen Kaiser Maximilian I. im Zuge seiner Hausmachtspolitik diesen Besitz streitig zu machen sucht. Die Bergfestung Kufstein ist die Schlüsselstellung zu den Tiroler Landen. Hans von Pienzenau, Pfleger von Kufstein, Dienst- und Lehensherr der Herzöge von Baiern-Landshut, geht zu den Pfälzern über und stellt sich gegen den Kaiser zur Verteidigung. Am 1. Oktober 1504 eröffnet Maximilian mit vier Hauptstücken, sechs Quartanen, vier Notbüchsen und zehn Schlangen das Feuer auf Burg und Stadt.

Und hier setzt auch das Lied ein:

„Nun wend ir hören singen  
iezund ein nūw gedicht  
von nūw geschehen dingen,  
wie es ergangen ist?  
Vil büchsen und karthonen  
sach man im velde stan,  
gen Kopffstein an die muren  
ließ man sie all abgan.“

Ein Loch in der Ringmauer läßt Stadt und Bürger erbeben. Pienzenauer ist im Vertrauen auf „die starke muren“ der als uneinnehmbar geltenden Festung gewillt, „by lyb und leben“ die Übergabe zu verhindern und droht, jeden, der davon rede, eigenhändig im Inn zu ersäufen:

„er schwur by allen Heilgen,  
er wölt sy all ertrenken lan.“

Dem Kaiser zum Spott läßt er seine Kriegsknechte den von den aufschlagenden Kugeln aufgewirbelten Staub mit Besen und demonstrativem Hohn von der Mauer kehren:

„Sy sumtend sich nit lange,  
wuschtends mit bäsén hindan.“

Kein Wunder, daß da der königliche „letzte Ritter“ gehörig die Fassung verlor. „Bei Gott, das ist eine neue Form des Krieges!“, soll er nach dem Bericht der Chroniken mit grimmigem Lachen in maßlosem Ärger und derbem Frühneuhochdeutsch geknirscht haben. Die Eskalation folgt auf dem Fuße. Ein dreitägiger Waffenstillstand dient als tückischer Vorwand. Den Inn herab, von Innsbruck her, schwimmt unaufhaltsam und lautlos das Unheil durch die herbstliche Landschaft. Maximilian hat nach seinen Wunderwaffen, seinen zwei gewaltigsten Büchsen, geschickt: Der „Burlabuß“ und der „Weckuf von Osterrych“ – schon die Namen scheinen zu explodieren –

„thatend uff dem Yn her fließen.“

Der Kaiser selbst, der berühmte Artillerist, richtet die riesigen Feuerschlünde gegen die Festung und zerbombt und zerschmeißt dem Pienzenauer „die gewelb und ouch die keller“, „die thürn und ouch die pfyler“, hohen Mut und Vertrauen auf Gott und Teufel. Das Angebot der Übergabe und die Bitte um freien Abzug wird abschlägig beschieden. Es bleibt das bittere Ende inmitten der Trümmer. Und die unerbittliche blutige Rache des Kaisers wird zugleich zum Höhepunkt des Liedes:

„Kein bitt wolt in nit helfen,  
sin reden was vertüschet;  
das läben das ist edel,  
das hett er gern gefrist:  
,syt ich dann ie muß sterben,  
gott wölle sin da walten!  
von aller Beier wägen  
wil ich mich heut dapfer halten.“

Hans von Pienzenau tritt als erster vor den Block. Sein Abschiedsgruß an die Welt beschließt auch seine Geschichte. Was dann noch folgt, ist wohl Klitterung des „sagenbildenden Volksmundes“, der den Herzog von Braunschweig ein kleines Häuflein Verurteilter auf Kosten einer königlichen Maulschelle losbitten läßt. Und doch ist diese zusätzliche ‚schlagkräftige‘ Pointe von erzähltechnischem Belang: denn sie führt zur Schlußpointe der letzten Strophe und ermöglicht erst das Lied selbst, indem dessen Erzähler und Sänger, einer von Pienzenauers Kampfgenossen, eben durch diesen Backenstreich „ungeschoren“ davonkommt:

„Der uns das lied von nūwem sang,  
 von nūwem gesungen hat,  
 er darf sich ouch nit nemmen,  
 von wāgen siner stat;  
 er ist darby gewesen,  
 von adel ist er geborn,  
 und wer er nit entrunnen,  
 man hett im ouch geschorn!“

### III

Die Häresie der Paraphrase sei uns verziehen, aber wir konnten – selbst bei baierischen Patrioten – nicht voraussetzen, daß noch heute „das rührende Lied vom Pienzenauer“ gegenwärtig ist, das nach Riezlers Worten „zu den schönsten historischen Volksliedern dieser Periode“ gehört. Man könnte an ihm viele Fragen und Probleme des historischen Volksliedes, des Zeit- und Zeitungsliedes und der Volksballade exemplarisch demonstrieren. Wir wollen solche Probleme an dieser Stelle nur benennen: Schon die Vielzahl der genannten Etikettierungen verweist auf Probleme der Gattungs- und Formtradition. Hildebrand und Tanhauser, Moring und Lindenschmid, Pienzenauer und Bernauerin lassen sich nicht unbesehen unter Begriffen wie „historisches Volkslied“ und „Volksballade“ in eine Linie reihen. Das Verhältnis von Historie und Lied ist immer wieder neu zu bedenken. Sigmund von Riezler, der große Historiker der Baiern im 19. Jahrhundert, hat dem Lied von Pienzenauer als geschichtlicher Quelle mit Recht vertraut, und die geringe Jahresfrist zwischen Ereignis, Aufzeichnung und Erstdruck ist denn auch bemerkenswert. Sangbarkeit und Strophenbau sind weitere wichtige Kriterien, auf soziologische Voraussetzungen, Stufen literarischer Tradition und sprachliche Schichten gilt es vor allem zu achten. Die Tiroler Lande sind in dieser Zeit eine eminent literarische Landschaft mit altem Geröll und vielschichtiger Sedimentierung, ein Sammelbecken verbrauchter Formen: der Weg von der Burg Kufstein zum Schloß von Ambras ist nicht weit.

Wir wollen einmal die Erzähleraussage der Schlußstrophe nicht als Fiktion abtun: der Verfasser ist von adeliger Herkunft und verfügt wohl über die Formen und Formeln einer späten, versickernden Tradition höfischen Literaturbetriebs. Das ist sehr ins Unreine formuliert; aber achten wir doch einmal darauf, wie in der Eingangsstrophe die auf das Publikum bezogene Vortragssituation inszeniert wird, wie die szenischen und dialogischen Blöcke gegeneinander gesetzt sind, wie sich nicht nur im Bau der Strophe Reminiszenzen an die Langzeile des Heldenepos einstellen. Und wird nicht in Pienzenauers Schicksal auch ein zentrales Problem des alten Heldenliedes in neuer Variation noch einmal virulent? Sein

Treue- und Ehrbegriff läßt ihn zum ritterlichen Rebellen werden, der an der nicht berechenbaren technischen Kriegsmaschinerie einer neuen Zeit scheitert. So gesehen ist er wirklich, wie Riezler meint, ein „tragischer Held“, „Opfer einer Collision von Pflichten, Pflichten gegen einen Landes- und Dienstherrn und dessen Erben [...] und Pflichten gegen ein Reichsoberhaupt, das doch in dieser Verwicklung weniger auf Beschirmung des Rechtes als auf eignen Gewinn ausging.“ Das Lied selbst läßt seinen Helden in schmerzlicher Rechtfertigungsrede diese Problematik reflektieren:

„mich kan ouch keiner zyhen,  
ich sy ein glübdloß mann...“

Das ist nur ein Aspekt unter vielen. Ein anderer betrifft die Legierung mit dem schlichten Volksliedton. Es hat nichts mit Sentimentalität zu tun, wenn wir die Szene tief ergreifend nennen, in der sich an die höfische Geste des Abschieds von der Welt die Formel des alten wehmütigen Abschiedsliedes fügt:

„Gesegn dich laub  
gesegn dich gras  
gesegn dich alles was da was  
ich muß von hinnen scheiden.“

Es sind Pienzenauers letzte Worte, nachdem man ihm den „sant Joannis wyn“ reichte:

„Hab urlob liebe welte,  
gott gesägen dich, loub und gras!  
hilft mich dann heut kein gelte,  
so wirt mir nimmer baß!“

## VI

Man könnte über Vieles sprechen: Über Raum und Episode, über die dramatische Struktur dieses epischen Theaters und die Gebrauchsformen im Spielraum der Gattung. Aber wir brechen hier lieber ab. Dafür soll an dieser Stelle wenigstens noch von einem anderen Zusammenhang die Rede sein, der uns näher an die Tage heranzuführt, in denen Münchens Magistrat den Pienzenauer mit einer Straße ehrte. Gemeint ist die Kontamination von Patriotismus und Historie in der Zeit vor der Jahrhundertwende. Dieser baierische Patriotismus ist wohlgermerkt etwas anderes als deutscher Nationalismus, weniger Spielform davon als Gegenspiel.

Sigmund Riezler, den bedeutenden bayerischen Historiker, verbindet mit dem Pienzenauer eine geheime Sympathie. Er war es auch, der den rebellischen Ritter zu den Ehren der „Allgemeinen deutschen Biographie“ erhob und ihm eine umfängliche Würdigung in seinem monumentalen Geschichtswerk geschenkt hat. Man muß einmal an einem grünblauen Föhntag vor seinem Grabmonument hoch über dem Starnberger See gestanden sein und wissen, daß er selbst noch an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zum Ritter geadelt wurde, um Ursprung und Ausdrucksformen dieser Wahlverwandtschaft zu verstehen. Pienzenauer, so lesen wir bei ihm, „verdankt seinem unglücklichen Tod sein Leben in der Geschichte“. Darin gleicht er der Bernauerin. Aber zur ergreifenden menschlichen Tragödie, zur untergründigen sozial- und ständekritischen Spannung, die hier wie dort verborgen liegt und das Fortleben beider im Munde des Volkes mit bedingt, tritt im Falle Pienzenauers der hohe Stil des patriotischen Pathos: „von aller Beier wägen“ hat sich der treue Pienzenauer geopfert, und Riezler versäumt nicht, eine zeitgenössische Quelle zu zitieren, die eine noch pointiertere Variante seiner letzten Worte überliefert: er wolle sterben als ein frommer Baier für alle Baiern. Und im Geiste Pienzenauers reitet Sigmund Ritter von Riezler eine späte Attacke gegen Maximilian. Seine patriotische Sympathie tönt die historische Wertung und nennt die Hinrichtung „eine Unthat des gekrönten Romantikers, die uns mit einem Schläge aus der Zeit des Humanismus in die antike Barbarei internationaler Rechtslosigkeit zurückversetzt“.

Ein anderes ist die Verbindung von Geschichtsschreibung und Poesie, die Riezler noch möglich war, und die wir zu einem guten Teil dem alten Lied verdanken, das der Historiker als Geschichtsquelle in seine Darstellung eingewoben hat. Da dominiert das Gefühl für die große Szene und den Reiz des Atmosphärischen, das Historienmalerei und historisches Drama des 19. Jahrhunderts in einem verbindet. In diesen dunklen und düsteren Farben hätte Piloty die Hinrichtungsszene malen können: Fürstenversammlung bei Ainliffen, ein öder Hof, auf dem jetzt die Kapelle steht, ein verwittertes Bauernhaus, in das die Verurteilten zur letzten Beichte geschleppt werden. Pienzenauer, im verschnürten Wams, tritt aufrecht und unerschrocken vor den Scharfrichter und nimmt den Becher mit dem Johanniswein.

„Er war ein schöner, hochgewachsener Mann mit langem Bart, damals 36 Jahre alt.“ Noch in diesem idealisierenden Konterfei ist die patriotische Sympathie sichtbar, welche den Historiker die Züge so verklären und einen Andreas Hofer des 16. Jahrhunderts zeichnen läßt. Wir kennen zeitgenössische Illustrationen dieses unglücklichen Endes. Am bekanntesten dürfte die Darstellung des berühmten Augsburger Malers Hans Burgkmaier geworden sein, der für Maximilians „Weißkunig“ die Hinrichtungsszene mit Pienzenauers Enthauptung in Holz geschnitten hat. Im Grunde ist die Frage nach der Ikonographie müßig, für den Historiker relevanter bleibt die Fragestellung, wie sich ein Zeitalter seinen Helden malte und wie die Denkmalpflege der Nachgeborenen dieses Bild verdorben oder vergoldet hat.

Aber weil wir schon einmal im Antiquarium stöbern, dürfen wir an einer weiteren Pienzenauer-Rarität nicht achtlos vorübergehen: Im zweiten Waffensaal des Bayerischen Nationalmuseums in München steht seit einem guten halben Jahrhundert, 1,82 m groß, ein Pienzenauer und blickt inmitten einer gespenstischen Versammlung hohler Harnische und leerer Visiere trutzig, verschlagen und schnauzbärtig aus seiner Rüstung (siehe Abb. S. 25).

„Ein Unikum ist“, so sagt Erich Steingräber, „die den Harnisch tragende Holzpuppe mit dem realistisch ausgearbeiteten Gesicht. Sie ist zeitgenössisch und zeigt augenscheinlich, in welcher locker gelöster Haltung der Harnisch dieser Zeit getragen werden wollte.“ Das prächtige Stahlkleid mit seiner vergoldeten Ätzung ist nach Meinung der Kunsthistoriker um 1550 aus einer Nürnberger Werkstatt hervorgegangen. Unser Pienzenauer hat es jedenfalls nicht getragen, wohl aber einer seiner Söhne oder Enkel. Denn bis ins zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts stand es als Motiv über der Grablege der Pienzenauer in der Pfarrkirche des niederbayerischen Peterskirchen. Ob Riezler danach seinen Helden malte oder ob das einfache Volk über Jahrhunderte hinweg in diesem Bild den treuen Pienzenauer verehrte, dessen Lied es sang? Und ob man deshalb die dunkle Höhle, die das Eisen umschließt, mit Blick, Gebärde und Leben füllte? Gleichviel, die Strahlung einer Kultfigur ist um diesen alten Baiernritter aus Holz und Stahl, den man sich aus seinem musealen Ambiente an die Wand der alten Kirche zurückdenken muß. In dieser lässigen Eleganz stehen die Schreinwächter der späten Flügelaltäre in Altbayern auf ihren Konsolen und die heiligen Floriane in den Nischen der Bauernhäuser im Voralpenland

So jedenfalls kann man sich den Pienzenauer vorstellen, transponiert in den bunten bayerischen Heiligenhimmel, als guten Patron und Schutzgeist seiner Stra-



ße und ihrer Bewohner. Da können Herr und Hund denn getrost auch zu nächtllicher Stunde wandeln, und nicht nur, „wenn die schöne Jahreszeit ihrem Namen Ehre macht“, und da sollte möglich sein, was wir – noch einmal in den Worten Thomas Manns – für möglichst viele Stunden in der Pienzenauerstraße wünschen: „ein gleichmäßig gesammeltes Dasein, ein Dasein der Zurückgezogenheit und der stillen Vertiefung.“





## Versuchungen

### Theodor Fontane und Clara Ziegler oder: München und Münster

Professoren, die Rufe erhalten haben, werden auch die Vorzüge und Nachteile der Städte bedenken, zwischen denen sie sich zu entscheiden haben. Dem Literaturwissenschaftler gehen dabei, wie keinem, die Dichter hilfreich zur Hand. Daß er ihr Urteil nicht leicht nimmt, dürfen wir erwarten.

Man geht am allerwenigsten nach Münster. Das ist literarisch verbürgt. Die Grafen zu Stolberg beschwören Klopstock, der sich soeben in das „fatale Münster“ (Briefwechsel Klopstock/Grafen zu Stolberg, S. 182) verirrt hat: „[...] kommen Sie aus ihrem Westfalen zurück, wo es Ihnen doch nicht gefallen kann, wo der bonpurnikkel das einzigste Geschenk der Natur ist, und wo die Einwohner ihrem sumpfigen Lande gleichen“ (S. 181). Die Brüder berichten in ihrem Brief weiter vom Genuß der Trauben und den Freuden der Weinlese, denen sie sich in südlicheren Gefilden gerade hingeben, und erkundigen sich lakonisch: „Ist die Kartoffel Lese in ihrem Westfalen auch so geseegnet gewesen?“ (S. 182). In den Gegensatz von Traube und Kartoffel legen sie das ganze Maß ihrer Verachtung für Münster. Und Heine schärft nur die Ironie, wenn er das an sich Triviale mit dem Schein des Hohen und Hehren umgibt, indem er von dem „Vaterland“ der Schinken und dem „Zauberland“ spricht, in dem Schweinebohnen „blühen“ – so in dem Sonett „An Fritz von Beugheim“:

Mein Friz lebt nun im Vaterland der Schinken,  
Im Zauberland, wo Schweinebohnen blühen,  
Im dunkeln Ofen Pumpernikel glühen,  
Wo Dichtergeist erlahmt, und Verse hinken.

Mein Friz, gewohnt, aus heil'gem Quell zu trinken,  
Soll nun zur Tränke gehn mit fetten Kühen,  
Soll gar der Themis Acktenwagen ziehen, –  
Ich fürchte fast er muß im Schlamm versinken.

Mein Friz, gewohnt, auf buntbeblühten Auen  
Sein Flügelroß, mit leichter Hand, zu leiten,  
Und sich zu schwingen hoch, wo Adler horsten;

Mein Friz wird nun, will er sein Herz erbauen,  
Auf einem dürrn Prosagaul durchreuten –  
Den Knüppelweg von Münster bis nach Dorsten.

Westfalen und Münster werden in diesen Versen zum Inbegriff lähmender Prosa. Goethe freilich fühlte sich durch die Fürstin von Gallitzin und ihren Kreis eher beflügelt. Doch auch er konnte sich darüber nicht verbergen, daß er die erste Nacht in Münster auf einem Stuhle sitzend zubringen mußte, weil ihm im Gasthof zu Münster „Zimmer und Bette durchaus versagt wurde“ (HA X, S. 335). Und seine Rückreise durch das Münsteraner Land kommentiert er mürrisch: „Heidegebüsch und Gesträuche, Wurzelstumpfen, Sand, Moor und Binsen, eins so unbequem und unerfreulich wie das andere“ (S. 346).

Ein Gefälle wie das von der Nacht zum Tage scheint vorbereitet, wenn wir von da aus auf München blicken. Aber während man sich der schönen Eindeutigkeit der Verhältnisse zu freuen beginnt, fällt einem die wissenschaftliche Redlichkeit sozusagen in den Rücken. Unbarmherzig gebietet sie zu differenzieren. München ist besser als Münster, niemand wird das bestreiten. Aber nach allem ist wenigstens die Feststellung geboten, daß das Münster von heute nicht das von damals ist und daß auch München seine Schatten hatte und hat. Das Urteil Fontanes ist wie kaum ein anderes geeignet, Helles und Dunkles im Bild dieser Stadt zu bezeichnen. Bekanntlich fehlte 1859 nicht sehr viel, und Fontane wäre verspätet noch Münchner geworden. Heyse hat die Situation in einem Toast wie folgt umschrieben:

Es streitet sich um ihn Berlin  
Und das Land der Knödel-esser;  
Die Fontane's sollen nach München ziehn.  
Denn in München ist es besser.  
(Theodor Fontane und München, S. 72)

In Wahrheit hielten sich die Sympathien, die Fontane und München einander entgegenbrachten, in Grenzen. Das Werben der Stadt um den hier noch kaum bekannten Dichter blieb auf wenige Freunde beschränkt, und Fontane seinerseits schreibt seiner Frau: „[...] vieles sprach und spricht für München, aber vieles, vieles spricht auch dagegen“ (S. 37). Das für ihn typische Nebeneinander von Ja und Nein bezeichnet das Zwiespältige im Wesen der Dinge. Und zwiespältig waren seine Erfahrungen auch abseits der gesuchten Anstellung in den Diensten des Königs. Die Menschen, mit denen er persönlich zu tun hatte, fand er „vorsichtig, ängstlich, nüchtern, indifferent“ (S. 46f.); und den „Altbajuwaren“ hatte er rasch abgemerkt, daß sie Landes- und Gesinnungsfremde „mit scheelen Augen“ anzusehen pflegten (S. 63). Das Münchner Wetter war zeitweise im Begriff, ihn ‚unterzukriegen‘ (S. 56), und wenig später bezieht er in einem Brief an Heyse noch die rauhen Tage, die auch Berlin nicht erspart blieben, auf München zurück: „Das Wetter ist so rau, daß es verdiente, in München geboren zu sein, nur der Regen

fehlt und jene eigentümliche Paste, die bei Euch die Stelle des Straßendamms vertritt“ (S. 103). Von der Stadt selbst urteilt er: „groß, weit, leer, forcierte Gotik (die mir doch nicht recht scheinen will) überhaupt etwas rauf“ Gepufftes, wie jemand, der sich über seine Kräfte anstrengt und dem die Puste ausgeht“ (S. 136). Andererseits fehlt es nicht an Huldigungen, und in späten Jahren stellt Fontane einmal lapidar fest: München „ist die einzige Stadt in Deutschland, wo Künstler leben können. Der eigentliche Grundstock der Bevölkerung ist zwar so geistig tot und verbiert wie nur möglich, aber der Kunstzuzug aus aller Herren Länder ist so groß, daß eine Nebenbevölkerung existiert, und in dieser lebt sich's freier und frischer als irgendwo“ (S. 142).

Eine der wesentlichsten Phasen der Begegnung Fontanes mit München bildet seine Auseinandersetzung mit der Münchner Schauspielerin Clara Ziegler, obschon im Gedenkband „Theodor Fontane und München“ davon nicht die Rede ist. Fontane wertete es freilich als eine der fragwürdigsten Hervorbringungen Münchens, was ihm in Gestalt dieser gefeierten Schauspielerin entgegentrat. 1872 schreibt er für die „Vossin“ die Kritiken ihres ersten Gastspiels am Berliner Hoftheater, dem 1876 und 1879 weitere Gastspiele folgten. Das Publikum ist hingekissen. Fontane vermag nur eine bedeutende Kraft zu konstatieren, die falsche Wege geht (NA XXII/1, S. 163), eine „Kolossalleistung“, die sich ihm als „ein chaotisches Durcheinander von Echtem und Unechtem, von Richtigem und Falschem, von Hinreißendem und Abstoßendem, von Rührendem und Verzerrtem, von Einfachem und Maßlosem“ darstellt (S. 167). Zunächst noch bereit, diese Leistung, auch wo sie dem „Schönheitsgesetz“ der Kunst widersprach, in ihrer „subjektiven Berechtigung“ anzuerkennen (S. 167), verschärft er später sein Urteil, als die vermeintlich einmalige, „kometengleich über den deutschen Theaterhimmel“ ziehende Erscheinung (S. 789) wider sein Erwarten die Bildung einer Schule nach sich zog: „Schon Fräulein Ziegler ist eine Kalamität; man kann sich indes solche einseitig beanlagten und ausgebildeten Talente gefallen lassen, solange sie Unica bleiben. Es läßt sich dann sagen: Lernen wir das e i n e von ihnen, was sie verstehn, und schließen wir die Sinne gegen all das Schiefe und Törichte, was jenes ‚eine‘ begleitet. Soll aber eine Zieglersche S c h u l e gebildet, mit andern Worten, soll uns der bare Unsinn einem bloßen Ton, einer Stellung, einer Bewegung zuliebe aufgezwungen werden, will sich diese von der Dichtung losgelöste, bloß auf eine oberflächliche Tableaux vivants-Wirkung gestellte Kunstmanier als gleichberechtigte Kunst geben, so muß man sie perhorrescieren. Sie bedeutet Verfall, und zwar einen allertraurigsten, weil geistlosen“ (S. 623).

Die Schauspieler, die Fontane in den nächsten Jahren dieser Schule zuordnet oder doch erheblich von ihr beeinflusst sieht, sind zahlreich. Er spricht an vie-

len Stellen ausdrücklich von einer Münchner bzw. bayrischen Schule: „Es scheint, daß sich in Bayern, nach dem Vorgange von Fräulein Ziegler, eine plastische Schule ausgebildet hat, die den Hauptakzent auf Stellungen legt. Der Sieg der Pose über das eigentliche Spiel. Wenn diese Dinge meisterlich behandelt werden und bei aller Meisterschaft doch freiwillig sich unterordnen, d. h. in den Dienst von etwas Höherem treten, so lassen wir sie nicht nur gelten, sondern erkennen darin sogar einen Fortschritt; wenn sie aber die dramatische Kunst selbst sein und an die Stelle von etwas in erster Reihe Innerlichem ein Äußerliches setzen wollen, so machen wir dagegen Front“ (S. 266). Große Wirkungen erkennt Fontane dort, wo Äußeres und Inneres, Gebärde und Sinn der Dichtung zur höheren Einheit zusammentraten, und das geschah seiner Meinung nach vorwiegend dann, wenn „sich das, was Frau Clara Ziegler mitbringt, mit dem Inhalt ihrer Rolle deckt“ (S. 789), wie vor allem in der Rolle der Medea (vgl. 2, S. 453). Auf ein tieferes Eindringen in die dargestellte Dichtung führt er indessen auch die gelungenen Momente des Spiels nicht zurück, wie er es einem anderen Gast aus München gegenüber ausspricht: „Frau Irschik ist ganz Schule Ziegler. Die Goethesche ‚Iphigenie‘ erscheint bloß als Textbuch, dessen mehr oder weniger gleichgültige Worte musikalisch behandelt werden. Natürlich willkürlich musikalisch. Die Eimer steigen auf und nieder, was sowohl von der Stimme wie von den Handbewegungen gilt. Bei diesem Auf- und Niedersteigen trifft es sich mitunter, daß sich Inhalt und Geste, Wort und Wortbehandlung annähernd decken; aber das ist ein Zufall, eine glückliche Bewegung, hinter der ein auch nur partielles Eindringen in den Geist der Dichtung nicht zu suchen ist“ (1, S. 777). Zumeist aber vermißt Fontane auch die zufällige Einheit von Sinn und Gebärde, kritisiert gerade ihr Auseinandertreten und mit ihm die Veräußerlichung der Kunst in der Weise eines Spiels, das nicht danach fragt, ob „die dargestellten Affekte auch der darzustellenden Situation entsprechen“ (S. 588). Mit einer Theatralik sieht er sich konfrontiert, der es an „Herz und Geist“ mangelt (S. 269), einer ‚neuen Ära der hohen Tragödie‘, der „nicht nur die Seele, sondern auch das Verständnis fehlt“ (S. 793). „Alles Kostüm- und Farbenstudie“, bemerkt er anlässlich der Aufführung einer germanenfreundlichen Tragödie: „Der Geist rauscht weit weg, irgendwo in den ‚deutschen Eichen‘. Aber ich hätt’ ihn lieber zur Stelle“ (S. 799). Fräulein Ziegler habe „erst die Pose und dann die Dichtung [...]“; die Dichtung muß hinein, sie mag wollen oder nicht“ (S. 660).

Die ganze bayrische Schule habe sich „Tonstücke, Kadenzen zurechtgemacht, in die nun der Text hinein muß, sehr ähnlich wie Leopold von Anhalt-Dessau alle Kirchenlieder nach der Melodie des ‚Alten Dessauer‘ sang“ (S. 295). Mit den Zügen eines solchen Verfahrens sieht Fontane zugleich das jeweilige Ei-

genleben des Spiels wie des Textes preisgegeben; „immer die gleichen oder doch sehr ähnliche Gerichte, die nicht in ihren Zutaten, sondern nur in der Reihenfolge dieser Zutaten verschieden sind, etwa wie das Eiweiß, je nachdem es etwas früher oder später, geschlagen oder ungeschlagen, in die Form, resp. Pfanne kommt, ein paar kleine kulinarische Variationen schafft. Die Frau Clara Zieglerschen Zutaten sind bald aufgezählt: ruhige Stellung an einer dorischen Säule, königliches Herabschreiten von einer höheren oder niedrigeren Freitreppe, Stellung am Stuhl, Stellung am Altar, Griff in die Saiten einer Leier, Manteldrapierung, elegischer Hinschmelzungs-, ernstrollender Donner- und jäh einschlagender Verzweiflungston. Was etwa noch dazwischen liegt, bedeutet nicht viel. Es ist das Äußerlichste, zugleich auch das Stereotypste, was ich auf der Bühne kennengelernt habe“ (S. 792). Das „Schönheitsspiel der Frau Clara Ziegler“ bewege sich in „einem bequemen und klug berechneten Dämmerzustande [...], der, wenn mehr Licht gefordert wird, sich auf seine halbe Helle und, wenn mehr Dunkel gefordert wird, sich auf seine halbe Finsternis berufen kann. Allgemeinheiten, die niemals ganz passen, aber auch niemals ganz nicht passen!“ Von Charakteristik könne keine Rede sein, und die Darstellung der Titelheldin der „Antigone“ von Sophokles habe ihn eher an Storms „Regentrude“ erinnert (S. 787f.).

Äußerungen dieser Art lesen sich recht amüsant. Aber selbst die humoristischen Abtönungen verdecken nicht den Ernst einer Auseinandersetzung, die weitere Dimensionen erreicht, als sie bisher bezeichnet wurden. Zwischen den Zeilen deuten sich geschichtliche Bezüge an, die besagen, daß es um mehr geht als ein allenfalls theatergeschichtlich interessantes Urteil über Clara Ziegler und eine auf sie zurückweisende schauspielerische Tradition. Die Veräußerlichung des Spiels ist ebenso wie die Blendung des Publikums Symptom einer allgemeineren Nivellierung der Bildungstradition, die auch die scheinbar intensiviertere Berufung auf die „hohe“ Dichtung der Vergangenheit zur geistlosen Gebärde macht. Die Pose, das Statuarische, das „Element des Repräsentativen“ (z. B. S. 779) im Spiel der Ziegler-Schule haben ihre mittelbare Analogie in einer auf Äußerlichkeit und materielle Repräsentation gestellten Gesellschaft. Die Auseinandersetzung mit der Schauspielerin gilt zugleich einem Stück jener längst vorbereiteten und mit der Gründerzeit dann immer weiter um sich greifenden „Äußerlichkeitsherrschaft“, die Fontane später vor allem in seinem Roman „Frau Jenny Treibel“ und seinen Briefen an Georg Friedlaender (z. B. S. 147) seiner Kritik unterwirft.

Vollends beansprucht das Problem des Schönen, das mehrfach im Verfolg dieser Auseinandersetzung artikuliert wird, vor dem Hintergrund der Zeitlage ein allgemeineres Interesse. Es stellt sich, weil die Diskrepanz von Spiel und poeti-

scher Intention zugleich auf ein Auseinanderfallen von Schönheit und Wahrheit verweist, das Fontane ebenso für das Spiel der Clara Ziegler wie für die Bilder Kaulbachs oder die Dichtung Geibels, die im Repertoire der Schauspielerin mit vertreten war, geltend macht: „Wenn vor dreißig Jahren und mehr mit einiger gedanklicher Kühnheit über Fanny Eisler geschrieben wurde: ‚Sie tanzt Goethe‘, so darf man füglich von Fräulein Ziegler sagen: ‚Sie spielt Kaulbach.‘ Ihr ganzes Auftreten wirkt wie die Treppenhausbilder im Museum; rechts zieht die Christengemeinde Palmen tragend und Psalmen singend in die Freiheit, links entflieht der ewige Jude, im Hintergrunde brennt Jerusalem, und der Hohepriester zückt das Dolchmesser zum Stoß in die eigne Brust. Die Ähnlichkeit ist frappant. Liegt es an München? Ist dies die Stätte, wo nach einem noch erst zu findenden Entwicklungsgesetz eine blendende, aber in die Irre gehende Kunst geboren werden mußte, jene Kunst, die das Auseinanderfallen von Schönheit und Wahrheit bedeutet? Der Mensch soll nicht arabeskenhaft verbraucht werden, bloß mit Rücksicht darauf, ob die Form an sich gefällig wirkt. Es kommt nicht darauf an, ob dieser vor- oder zurückgebeugte Körper, ob diese Kopf- oder Armhaltung rein äußerlich innerhalb der Schönheitslinie liegt, sondern darauf, ob diese Linie dem innerlichen Hergang entspricht, ob sie wahr ist. Diese Wahrheit hat weder Kaulbach noch Fräulein Ziegler. Ein gewisses *corriger la nature* zieht sich durch die Kunst des einen wie der andern, wobei schließlich alle Natur überhaupt zugrunde geht“ (S. 183f.). Unwahr ist das gemeinte Schöne, weil es Geist und Gestaltungskraft ersetzt durch den falschen Glanz virtuos gehandhabter aber veräußerlichter Mittel. Das gilt auch weithin für die „schöne Sprache“, von der Fontane mit Blick auf Geibels Drama „Brunhild“ sagt, sie sei „für den Eingeweihten eine Sache von höchst zweifelhaftem Wert; das Bilderreiche, das Pomphafte, das Pathetische versagen in seinen Augen nicht nur den Dienst, sie schädigen geradezu und erzeugen in ihrer Absichtlichkeit entweder eine gewisse Verstimmung oder aber eine Wirkung, die dem ernst und feierlich Gewollten ziemlich entgegengesetzt ist“ (S. 166). Und unwahr ist das Schöne dieser Art, weil seine Beglaubigung vor dem Zeithintergrund einer ernüchterten Wirklichkeit ein Höchstmaß an Bewußtheit fordern würde, die Geibel wie noch mehr der „Dämmerzustand“ des Zieglerschen Spiels schuldig bleiben. Der Verstoß gegen das „Schönheitsgesetz“ liegt in einer Absichtlichkeit, die sich als Willkür und Unnatur erweist. Aber er liegt auch in der unbekümmerten und unreflektierten Geltendmachung eines Schönen, das nichts von allen Relativierungen und Infragestellungen des Schönen im Gang des Jahrhunderts in sich aufgenommen hat. Die mangelnde Geistigkeit und Bewußtheit impliziert zugleich ein mangelndes geschichtliches Bewußtsein. Heine treffe das ‚moderne Gefühl‘: er „scherzt uns in das Grauen hinein; der Gei-



belsche Hochgang der Rede aber solennisiert uns, an einzelnen Stellen wenigstens, aus dem Ernste hinaus“ (S. 166). Und Clara Ziegler, bezeichnenderweise am schwächsten in der Darstellung ‚historischer Rollen‘, im geglaubten Besitz eines „Schönen an sich“ (2, S. 453), „poetisiere einen zu Tode“ (1, S. 661).

Schauspieler wie Clara Ziegler handhaben nach Fontane „das Äußerliche der Kunst, das, was auf die Sinne fällt, den ganzen N e r v e n d r u c k a p p a r a t mit gelegentlich großer Geschicklichkeit. Und dies genügt und wird immer genügen, um auf das Publikum, das in seiner Mehrheit über das mit Sinnen Wahrnehmbare nicht weit hinauskommt, einen bedeutenden Eindruck zu machen. Das Elend fängt erst an, wenn man schärfer zusieht, vorausgesetzt, daß man schärfer zuzusehen v e r m a g. Dann zeigt sich plötzlich ein trauriges Chaos, alles öde und leer, nichts paßt, nichts stimmt, weil es ebensosehr an Kunst und Verständnis wie an einer reichen und glücklichen Natur gebricht, an einer Natur, die der Kunst entbehren kann, weil ihr das Schönheitsgesetz eingeboren wurde“ (2, S. 201). Fontane durchschaut das „Elend“, und es fällt auf, in welchem Maße ihn die Kritik dazu treibt, den eigenen Standort zu reflektieren und auf das Wesen der Kunst als den Maßstab des Urteils zurückzugehen. Von daher rechtfertigt er auch die gelegentliche Härte seiner Kritik an Clara Ziegler: „Es handelt sich hier um ein Prinzip, um eine Grundanschauung von dem, was Kunst ist, und so verbot es sich mir, die Rücksichten zu nehmen, die sich sonst einem Gaste gegenüber gebühren“ (1, S. 624). Was das Publikum als „große Kunst“ hinnimmt, wertet er als „kleine Kunst“ (S. 787). Er protestiert gegen den „Ziegler-Enthusiasmus“, um die Vorstellung nicht aufkommen zu lassen, „als habe man in unserer Mitte, hundert Jahre nach Goethe, schöne plastische Stellungen von hoher dramatischer Kunst nicht zu unterscheiden gewußt“ (S. 793). Soweit dabei Leistungen seiner Zeit in Frage stehen, spiegelt sein Urteil in besonderem Maße Grundtendenzen der Kunstauffassung im „Realismus“, so auch in der Skepsis gegenüber dem Schönen vor dem Postulat des Wahren, das Fontane schon 1853 in seinem Aufsatz über den „Realismus unserer Zeit“ aufgerichtet hatte. Durch die geforderte Besinnung auf das Wesen der Kunst und im besonderen einer zeitgemäßen Kunst wurden die Theaterkritiken zu einer nicht unwesentlichen vorbereitenden Phase auf dem Wege zum Romancier, der sich gerade in den 70er Jahren mit der Arbeit an „Vor dem Sturm“ ankündigt. Es ist von daher tiefer motiviert, wenn Fontane später in einer bekannten Äußerung die Haltung des Theaterkritikers zur Metapher der eigenen gesellschaftskritischen und künstlerischen Auffassungsweise macht: „Ich betrachte das Leben, und ganz besonders das Gesellschaftliche darin, wie ein Theaterstück und folge jeder Scene mit einem künstlerischen Interesse wie von meinem Parquetplatz No. 23 aus“ (Briefe an Georg Friedlaender, S. 40). Die Kunst Mün-

chens hat ein Stück jener Folie abgegeben, in deren kritischer Durchdringung der Dichter Fontane sich fand.

München hat seine Schwächen. Clara Ziegler, der wir gerade in diesen Tagen die Ausstellung im Münchner Theatrumuseum danken und der die Theatergeschichte nicht ganz so kritisch gegenübersteht, ist gestorben, aber Geibels Dichtung und die „forcierte Gotik“ sind uns geblieben. Münster ordnen wir eine wahre Prosa zu, der es an Schönheit gebricht, München – freilich nur ganz am Rande – die Erscheinungsform einer Schönheit ohne Wahrheit. Beiden Städten fehlt darin etwas, beide nennen etwas ihr eigen, das sie, extrem ästhetisch gesehen, ebensogut entbehren könnten, in beiden Fällen knüpfte sich an das Bewußtsein der Defekte – wir denken an Fontane wie an das Gedicht Heines – die Wirksamkeit einer stilbildenden Kraft. Aber weil in solchen Annäherungen die differenzierende Wissenschaft nun doch zu bedenklich vermittelt, dürfen wir abschließend noch unser besseres Teil, das Gefühl, und den gesunden Menschenverstand mit in die Waagschale werfen und vorsorglich noch einmal festhalten: München ist besser als Münster!

*Karl Richter*

## **Großes Gesetz, Brauch und Vernunftgebot**

### **Vom No-Drama „Taniko“ zu Brechts „Jasager“ und „Neinsager“**

Unter Brechts Lehrstücken scheint eines von einer Aktualität zu sein, die geradezu von den Tagesereignissen eingegeben sein könnte. Die Worte des Neinsagers haben, so könnte es scheinen, in unserer heutigen Situation völlig ihren Verfremdungscharakter verloren und sind fast in Gefahr, zu einem neuen Klischee zu werden: „Wenn es drüben etwas zu lernen gibt, was ich hoffe, so könnte es nur das sein, daß man in unserer Lage umkehren muß. Und was den alten großen Brauch betrifft, so sehe ich keine Vernunft an ihm. Ich brauche vielmehr einen neuen großen Brauch, den wir sofort einführen müssen, nämlich den Brauch, in jeder neuen Lage neu nachzudenken.“

Ein Lehrstück, geschrieben für Schüler – oder doch nicht nur? Von Bedeutung ist, daß die Gestalt des Lehrers mit jeder neuen Fassung an Gewicht gewinnt, indem sie an Autorität verliert. Und wie Brecht selbst in diesem Schaffensprozeß der von Schülern Lernende ist (vgl. dazu die Diskussionsprotokolle über den „Jasager“ in der Berliner Karl Marx-Schule), wie er durch die Kritik der Schüler zum Neinsager gegenüber seinem eigenen „Jasager“ (1. Fassung) wird und in den beiden Neufassungen die Gegenposition bezieht, so führt den Lehrer im „Neinsager“ das „Nein“ des Schülers als ersten dazu, „den Brauch in jeder neuen Lage neu zu durchdenken“. Aber nicht diesen an sich reizvollen Beziehungen soll im Folgenden nachgegangen werden, und sie waren nicht das Kriterium für die Wahl der Brechtschen Lehrstücke, sondern eine andere Beziehung ist interessant an diesen Texten, nämlich die Beziehung zum japanischen No-Drama, das hier – soweit ich sehe – zum einzigen Mal direkt in die deutsche Literatur eingegangen ist.

Nicht nur der für Brecht, jedenfalls gemäß seiner Vorlage, fast ideale Stoff des „Taniko“ ist der Grund dafür, sondern auch eine Wahlverwandtschaft zum No als nichtaristotelischer Dramenform, die Brecht in seinen Überlegungen über eine nichtaristotelische Dramatik andeutet: „In stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues. Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es dem uralten asiatischen Theater verwandt.“ Das Abrücken vom Illusionstheater (Kargheit der No-Bühne und der Darstellungsmittel) und vom individuell gezeichneten Helden (die Maske im No), die Kunst der Stilisierung (Sparsamkeit und Bedeutungsgeladenheit der Gesten), die Reduk-

tion auf die Wesenslinien und der Mangel an dramatischer Handlung sind die Momente, die diese dem Abendländer in vieler Hinsicht so fremde Dramenform in gewisser Weise zum Modell für das epische Theater prädestinieren. Diese Beziehungen wie auch die speziellen zwischen „Taniko“ und Brechts Stücken sind zwar in der Forschung nicht unbeachtet geblieben, aber der Geist des No scheint doch für Brechts Umwandlung noch einige Aspekte bereitzustellen, denen hier nachgegangen werden soll.

Der Weg vom japanischen No-Stück „Taniko“ (wahrscheinlich von Zenchiku [1405–1468], in der Übersetzung von Sembritzki 1966) über die Übersetzung Waleys (1921) und die danach für Brecht eigens hergestellte von Hauptmann (1929) zu Brechts „Jasager“ (1. Fassung 1929), von diesem durch die Schülerkritik zur 2. Fassung des „Jasagers“ und zum „Neinsager“ (1930) ist erst seit der von Szondi besorgten Ausgabe der verschiedenen Vorlagen, Fassungen und Materialien überschaubar. Wenn nun Brecht durch die 2. Fassung des „Jasagers“ wie durch den „Neinsager“ die Lösung der ersten Fassung des „Jasagers“ ablehnt, so scheint darin auch das No-Stück in seiner Grundaussage infrage gestellt. Nun ist freilich zu sehen, daß die Übersetzung Waleys wegen ihrer starken Mängel und Lücken, vor allem durch den Wegfall des Gnadengeschehens des Schlusses, wohl nicht dem Geist des No-Stückes gerecht werden könnte, aber andererseits bietet sie sich in dieser beschnittenen Form zu einem Lehrstück mit der Intention Brechts eher an als das No-Stück in seiner reinen Form, der die Übersetzung von Sembritzki (1966) zum ersten Mal nahe zu kommen versucht, was jedoch wegen der immanenten Schwierigkeiten wohl nie in adäquater Weise gelingen kann.

Durch alle Etappen der Entwicklung hindurch zeigt sich, daß das Ja und das Nein bzw. Leben oder Tod des Knaben nirgendwo als überraschende Schlußpointe gedacht sind, sondern daß die Anlage des Dramas diese Entscheidung als notwendige Konsequenz in sich enthält. Am zwingendsten ist diese Konsequenz in „Taniko“ und im „Neinsager“, ein wenig abgeschwächt, aber doch noch klar bestimmend in der 2. Fassung des „Jasagers“, nicht mehr ganz zwingend in der Übersetzung Waley/Hauptmann und dann noch einmal verwässert in der 1. Fassung des „Jasagers“. Wenn somit die Entscheidung als Konsequenz der inneren Dramenstruktur gesehen wird, zeigt sich als der Angelpunkt des Ganzen das Große Gesetz, in den Übersetzungen als „Brauch“ wiedergegeben und als solcher von Brecht übernommen. Von dem Verständnis dieses zentralen Begriffes aus soll daher versucht werden, den Abstand zu beleuchten, der trotz der fast wörtlichen Übernahme durch Brecht zwischen „Taniko“ und Brechts Lehrstücken liegt. Schon der Titel des Dramas – Taniko (tani bedeutet Tal, kō bleibt in vieldeutiger Offenheit: Gang, Richtung, religiöse Übung, Zeremonie) – weist auf die zentrale

Stellung des Gesetzes für das Ganze hin. Aber keineswegs ist mit diesem zentralen Begriff des Talsturzes als religiösem Ritus schon das Ganze des „Großen Gesetzes“, das den Kern unseres Stückes bildet, wiedergegeben. Um dem Großen Gesetz in seiner letzten Bedeutung nahezukommen, muß das Stück auf seine geistige Substanz als No-Drama befragt werden. Über eine bloß äußerliche Zuordnung hinaus gibt die Zugehörigkeit zu einer der großen fünf Gruppen von No-Dramen gerade in unserem Falle Aufschluß über den Charakter des Stückes: „Taniko“ gehört zur 5. Gruppe der No-Dramen, die als kishin-mono bezeichnet werden, als Spiel von Geistern und Dämonen, in denen die Mächte der Überwirklichkeit in das Geschehen eingreifen, in denen Magisches, Mythisches und Religiöses die Quelle bilden, aus der die Handlung genährt wird.

Die Welt der Dämonen ihrerseits ist nur zu verstehen auf dem Hintergrund der shintoistischen Tradition: Beschwörung und Magie greifen in die vordergründige Wirklichkeit ein und geben ihr eine neue Tiefendimension. Durch den Auftritt des Geistergesandten (von Sembritzki irreführend mit „Engel“ übersetzt) als Mittler zum großen Dämonen Fudō Miyōō rückt dieser als überragende mythische Gestalt in den Mittelpunkt. Auch die Sekte der Yamabushi, die Elemente des Buddhismus und Shintoismus in sich schließt und deren Anhänger sich durch strenge religiöse Übungen in den Bergen auszeichnen, gehört in diese Welt des Mythischen, Zwielfichtigen, nicht bis in alle Elemente zu Klärenden hinein. Asketische Strenge steht neben dem Wunderbaren. Aber nicht nur der Shintoismus prägt den Geist des No, sondern in noch stärkerem Maße der Buddhismus, der das Element der Vergänglichkeit der Welt zu einem Wesenselement des No schlechthin macht. Auch in unserem Drama treten diese Züge deutlich zutage: „Aller Dinge ewiger Wandel ist das Gesetz der Welt. Sie gleicht einem Traum oder einer Blase, sie ist wie der Tau oder wie der Blitz, und so muß man sie betrachten. Bedenkt er nicht dies Gesetz und dieser Lehre tiefen Sinn? Denn obwohl er den Weg der Yamabushi beschritten hat, ist er nicht fähig, das Tor des Brennenden Hauses hinter sich zu lassen, und stimmt ein in die Klage der Liebe zwischen Eltern und Kindern in den friedelosen Drei Welten.“

Gerade diese Stelle faßt die verschiedenen Geistesströmungen noch einmal zusammen, die in friedlicher Koexistenz den Hintergrund für das Drama bilden: Wandel der Welt, Nichtigkeit der Welt als dem „Brennenden Haus“ und die „friedelosen Drei Welten“ der Begierden, der körperlichen Erscheinungen und der aus ihnen hervorgehenden Leidenschaften verraten die buddhistische Gedankenwelt; der Weg der Yamabushi als Weg der Erlösung durch strenge Askese in den Bergen gehört vor allem dem Bereich des Shintoismus an, der Hinweis schließlich auf die Liebe zwischen Eltern und Kindern, die auch schon im Gespräch zwischen

Mutter und Sohn und in dem Entschluß des Sohnes, für die Genesung seiner Mutter alle Mühsal der strengen Religionsübung auf sich zu nehmen, zum Ausdruck kommt und die am Schluß auch wieder im Zusammenhang mit der Rettung des Knaben genannt wird, zeigt den Einfluß des Konfuzianismus, der die ethische Verhaltensnorm bestimmt.

Dies alles bildet den Hintergrund für das das Drama konstituierende „Große Gesetz“ (taihō), das zwar nirgendwo direkt in Erscheinung tritt, aber dessen verschiedene Erscheinungsformen, die vordergründige Wirklichkeit übersteigend, die eigentliche Wirklichkeitsebene aufzeigen, um die es im No-Drama geht. Dieses Große Gesetz ist indirekt ausgesprochen, wenn von der Pilgerfahrt die Rede ist. Die vorliegende Übersetzung „ich habe gehört, daß diese Wallfahrten eine religiöse Übung von großer Bedeutung sind“ vermag nur schwach die Aussage des Begriffes „nangyo shashin“ (religiöse Übungen) wiederzugeben, der das Moment der Selbsthingabe, das Leerwerden vom Ich als Auslieferung an das Große Gesetz als das Ziel dieser Übungen ausdrückt. Damit wird die Ausrichtung auf das Große Gesetz schon in der Intention der Pilgerfahrt zum *Movens* für die Handlung, und der Wunsch des Knaben – „ich möchte mich der Wallfahrt mit all ihren ‚nangyo shashin‘ unterziehen“ – schließt bereits die Unterordnung unter das Große Gesetz ein, ohne daß es ausdrücklich genannt wird. Von hier aus fällt auch auf die Motivierung für den Talsturz ein neues Licht: Nicht um eine unmotivierte Tradition (wie im „Neinsager“), nicht um eine sozial begründete Notwendigkeit, ohne die die Gemeinschaft an ihrer Rückkehr gehindert würde (wie im „Jasager“), handelt es sich hier, sondern die Krankheit, von der der Pilger befallen wird, ist als solche Ausdruck der Nonkonformität mit dem Großen Gesetz, nicht um ihrer Folgen, sondern um ihrer Ursachen willen zu beseitigen durch den Talsturz.

Erst im 2. Teil des Dramas taucht das Wort „Großes Gesetz“ als solches auf: „Es gibt das seit alters überlieferte Große Gesetz, und sie sind alle der Meinung, daß wir ihn dem Brauch des Talwurfs unterwerfen sollten.“ Die Übersetzung ist insofern verengend, als sie dazu verleiten könnte, das Große Gesetz einfachhin mit dem Brauch zu identifizieren oder den Brauch des Talwurfs für das Große Gesetz zu halten. Das Wort „Brauch“ fehlt aber nicht nur an dieser Stelle, sondern tritt an keiner Stelle im ganzen Drama auf. Es ist jedoch an dieser Stelle in der Übersetzung annehmbar, wenn man Brauch, hier den Brauch des Talwurfs, als Konkretisierung des Großen Gesetzes, als eine der verschiedenen möglichen Ausdrucksformen des an sich unzugänglichen Großen Gesetzes versteht. Das absolute, nicht greifbare Große Gesetz wird greifbar im „Brauch“, hier des Talwurfs. So ist es zu erklären, daß der Talsturz nicht Schaudern erregt vor dem grauenhaften Geschick, das sich hier vollzieht, daß der Brauch des „Taniko“ nicht dem Gesetz

des schwer übersetzbaren Yugen als dem obersten ästhetischen Gesetz des No, dem Gesetz der Vollendung äußerer und innerer Anmut, widerspricht, sondern Ehrfurcht gilt vor dem sich in diesem Talsturz vollziehenden Großen Gesetz, dem alles untergeordnet wird: Der Vollzug dieses Gesetzes ist bereits „Yugen“, ästhetische Vollendung. Da die Krankheit keine physischen, psychischen oder moralischen Ursachen hat, sondern ontische, nämlich eine Störung des Großen Gesetzes bedeutet, kann es keine Alternative geben, ob der Talsturz vollzogen werden soll oder nicht: „Da es das Große Gesetz ist, haben wir keine Wahl“; „es gibt keinen Ausweg“; „hier aber geht es vor allem um das Große Gesetz. Im Angesicht der Götter gibt es keine Freiheit.“ Der Neinsager vor dem Großen Gesetz ist undenkbar, aber auch schon die in Brechts „Jasager“ bereits gestellte Frage nach dem Einverständnis wird angesichts des Großen Gesetzes wesenlos. Hingabe an das Große Gesetz in allen seinen möglichen Erscheinungsformen ist selbstverständliche Voraussetzung für die die großen Übungen antretenden Yamabushi, und das schließt ebenso fraglos die Annahme des Todes ein. Der Schmerz des Lehrers über den Tod des Knaben führt sogar dazu, daß er selbst den Schmerz als Krankheit ansieht, als das gleiche Zeichen der Verworfenheit wie die Krankheit, daß er den Tod als Konsequenz seines Schmerzes auf sich nehmen will: „Im Grunde ist kein Unterschied zwischen Krankheit und Schmerz. So unterwerft denn auch mich dem Brauch des Talwurfs.“

Die Rettung und Wiederbelebung des Knaben durch den Geistergesandten ist ebenfalls Wirkung des Großen Gesetzes: Einbruch der Transzendenz in die irdische Wirklichkeit, Theophanie als das das No-Drama konstituierende Element. Wenn nun nicht nur dieses Einbrechen des Überwirklichen in die irdische Wirklichkeit durch die Erscheinung des Geistergesandten und die Rettung des Knaben in der Übersetzung von Waley wegfällt, sondern auch das Große Gesetz als „Great Custom“ oder „Mighty Custom“ übersetzt wird, so werden darin einerseits die augenscheinlichen Mängel dieser Übersetzung deutlich, aber andererseits ermöglichen erst diese Eingriffe Brecht den Zugang zu diesem Drama. Die Umdeutung vom Großen Gesetz zum Brauch ist vorbereitet, wenn auch der Große Brauch bei Waley durchaus noch im Zusammenhang der religiösen Motivation steht (Pilgerreise, Gebet für die Mutter, religiöse Übungen), während der Brauch bei Brecht ‚umfunktioniert‘ wird durch Beseitigung dieser Motive (Forschungsreise, Lernen bei den großen Lehrern, Beschaffung von Medizin). An die Stelle des metaphysischen Horizontes des Großen Gesetzes tritt nun bei Brecht der Brauch als Norm für die Beziehungen der Menschen untereinander. Durch den Brauch ist der Einzelne eingefügt in die Gemeinschaft, deren Glied er ist. Die Krankheit ist nicht mehr Offenbarung eines ontischen Übels, eines inneren Wider-

spruchs zum Großen Gesetz bzw. zum Brauch, weswegen der Krankheitsherd ausgestoßen werden müßte, sondern der Brauch verlangt Unterordnung des Einzelnen unter die Notwendigkeiten der Gesellschaft. Weil der Kranke zum Hemmschuh für die Gesellschaft wird, muß er ausgeliefert werden. Wenn das Große Gesetz, das von vornherein jeden Widerspruch ausschließt, zum Brauch als sittliche Norm der Gemeinschaft wird, so wird es damit des Absolutheitsanspruchs entkleidet. Ein Nein wird möglich, ein Einverständnis rückt den Brauch in den Bereich der sittlichen Entscheidung hinein. Der Eingangschor, der in allen drei Fassungen Brechts den Brauch bzw. das Vernunftgebot in einen neuen Rahmen stellt, gibt dem neuen Stellenwert des Brauchs darin Ausdruck:

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis  
 Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis  
 Viele werden nicht gefragt, und viele  
 Sind einverstanden mit Falschem. Darum:  
 Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.

Das Wegfallen der im No durch die übernatürliche Perspektive gegebenen Motivierungszusammenhänge löst jedoch die innere Geschlossenheit des Gefüges. So wird in der 1. Fassung des „Jasagers“ nicht einsichtig, warum das Opfer des Knaben für die Gemeinschaft wirklich unumgänglich ist. „Das mit dem Brauch ist, glaube ich, nicht richtig“, sagt ein Schüler kritisch zur 1. Fassung, und andere finden, „daß das Schicksal des Jasagers nicht so dargestellt ist, daß man seine Notwendigkeit sieht. Warum ist nicht die ganze Gesellschaft umgekehrt und hat das kranke Glied gerettet, anstatt es zu töten? [...] Die Motivierung der Handlung ist nicht deutlich (real) genug.“

In der 2. Fassung des „Jasagers“ wird darum die Situation so verändert, daß sie das Ja des Knaben zwingend macht: Nicht ein Brauch, ein abstraktes Unterordnen unter einen neuen Mythos der Gemeinschaft fordert die Entscheidung des Knaben und seinen Tod, sondern ein Vernunftgesetz, dessen Verdeutlichung alle Änderungen der 2. Fassung dienen. So wird die Krankheit der Mutter in Verbindung mit einer Seuche gerückt, von der die Stadt befallen ist, die Forschungsreise bekommt daher als Hilfsexpedition eine konkretere Begründung, die Rettung des Knaben wird mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln versucht, und erst die Alternative, den Knaben im Gebirge allein zurückzulassen (nicht aktives Hinabstürzen!) oder die ganze Stadt durch Verzögerung der Hilfsexpedition zu gefährden, führt zum Entschluß, den Knaben seinem Schicksal zu überlassen, und zwar, wie schon in der 1. Fassung, unabhängig von seiner Entscheidung. Trotzdem wird auch hier seine Entscheidung gefordert, nicht weil der Brauch es vorschreibt, sondern weil die Einsicht es gebietet: „Ich halte es für richtig, daß man den, welcher



krank wurde, befragt, ob man umkehren soll seinetwegen.“ Erst nach einem Zögern antwortet der Knabe der Notwendigkeit und dem Vernunftgebot gemäß.

Die innere Logik, die den Jasager zum Ja, zum Annehmen seines Todes führt, diktiert dem Neinsager sein Nein. Nur wenige Umstände werden geändert, um völlig neue Voraussetzungen für die Entscheidung zu schaffen: Nicht mehr Seuche und Hilfsexpedition sind Motive der Reise, sondern, wie in der ersten Fassung, Forschungsreise und Studium. Um die spätere Entscheidung des Knaben noch mehr zu prononcieren, wird schon vor der Abreise sein globales Einverständnis gefordert „mit allem, was dir auf der Reise zustoßen könnte“. Wie im ganzen der Neinsager in den Voraussetzungen der 1. Fassung des „Jasagers“ entspricht, so tritt auch hier wieder an die Stelle des Vernunftgebotes der 2. Fassung der Große Brauch der 1. Fassung, der jedoch nun dahingehend präzisiert wird, daß es sich nicht um ein Erfordernis für die Gemeinschaft handelt, sondern um eine leer gewordene Tradition. Brauch ist nicht mehr, wie in der 1. Fassung, lebendiger Ausdruck der Gemeinschaftsforderung, sondern versteinertes Relikt einer erstarrten Gemeinschaftstradition.

Die verschiedenen Fassungen Brechts sind wie eine Exemplifizierung seiner Forderung, „in jeder neuen Lage neu nachzudenken“. Die erste, verworfene Fassung des „Jasagers“ wird durch neue Konstellationen und durch Aufspaltung des im Vagen bleibenden Brauches in das Vernunftgebot einerseits, den nun als überholten Traditionsbegriff gezeichneten alten Brauch andererseits aufgespalten in die zwei einander widersprechend scheinenden, gemäß ihrer inneren Logik aber einander bestätigenden und ergänzenden Neufassungen. Die Voraussetzungen der 1. Fassung führen, unter Verschärfung der einzelnen Begründungen, nun zur diametral entgegengesetzten Antwort im „Neinsager“, während für den „Jasager“ die Voraussetzungen in einer solchen Weise geändert werden, daß ein Ja doch noch als Konsequenz erscheinen kann. Eine nochmalige Bearbeitung des gleichen No-Dramas nimmt Brecht in der „Maßnahme“ vor, in der das Ja nun ganz aus der marxistischen Dialektik heraus begründet wird. Im Rahmen dieser Ausarbeitung kann darauf nicht mehr eingegangen werden.

Am Ende der Entwicklung schließt sich der Kreis: Bei aller Verschiedenheit in den Voraussetzungen und in den Konsequenzen rückt der „Neinsager“ durch die Wucht und Eindringlichkeit seiner Aussage wieder in die Nähe des japanischen Dramas. Aber die Handelnden handeln nicht mehr „mit geschlossenen Augen“, sondern sie sind Sehende geworden:

So nahmen die Freunde den Freund  
Und begründeten einen neuen Brauch  
Und ein neues Gesetz  
Und brachten den Knaben zurück.  
Seit an Seit gingen sie zusammengedrängt  
Entgegen der Schmähung  
Entgegen dem Gelächter, mit offenen Augen  
Keiner feiger als sein Nachbar.

*Irmgard Ackermann*

## **Mörike und der grüne Esel oder: Wie seraphisch ist Eduard Mörike?**

1861 erschien in Leipzig „zum besseren Verständnisse unserer Literaturgeschichte“ der „Illustrierte Neuhochdeutsche Parnaß“ des dortigen Literaturprofessors Johannes Minckwitz, eine kommentierte Anthologie „unserer vorzüglichsten Dichter“. Die Ironie der alphabetischen Anordnung in diesem dickleibigen Hausschatz plazierte Mörike zwischen Alfred Meißner, dem liberalen Emigranten und Freund Heines, und dem deutschtümelnden Turnfreund und „sächsischen Uhland“ Julius Mosen. Minckwitz, ein Mann von ausgesprochener Wertungsfreudigkeit, gesteht Mörike, den er als „vielgefeierten, aber mittelmäßigen Lyriker und Novellisten der ‚Schwäbischen Schule‘“ einführt, zwar „guten Willen und redliches Streben“ zu („mehr nicht“), unter anderem spricht er ihm aber ab, „daß er, was im Schwabenlande von ihm gerühmt wird, einen köstlichen Humor besitze“. „Einen gewissen Humor“ könne man allenfalls bei „diesem schwäbischen Halbdichter“ finden, „aber nicht den rechten; gesuchter Witz wetteifert bei ihm mit geschmacklosen Scherzgedanken und Wendungen aller Art. Man kann weder über die Äußerung seiner humoristischen Laune lächeln, noch sich daran ergötzen; es gebricht ihr die Schärfe des Verstandes ebensowohl als die Gewandtheit des Vortrags. Seine Naivität vollends ist nicht naiv, sondern so beschaffen, daß sie meist dem Kindischen sehr nahe kommt. Er möchte den Geistreichen spielen, den Witzkopf, aber es geht ihm nicht recht von der Hand.“

Heute darf uns das Minckwitzsche Verdikt mit Recht erheitern, umso mehr als auch Mörike selbst, wie ein Brief an Wilhelm Hartlaub vom März 1862 zeigt, das „Buch des Leipziger Windbeutel“ nicht sonderlich schwer genommen hat. Andererseits bildet es doch ein nicht zu unterschätzendes Glied in der Kette der Mörike-Verkennungen von Heine über Nietzsche bis hin zu Georg Lukács. So töricht es auch ist, es hat zumindest dazu beigetragen, daß Mörikes Werke zu seinen Lebzeiten nur sehr geringe Verbreitung fanden, während Dichter von „gediegener deutscher Gesinnung“ (Minckwitz) wie Geibel und Bodenstedt jedes Jahr eine neue Auflage einbringen konnten.

Wenn man sich auch heute noch in Leipzig und Umgebung – freilich aus nun ganz andersgearteten Gründen – mit Mörike schwer tut, so hat doch seine Dichtung jetzt weithin die Anerkennung und Wertschätzung gefunden, die ihr gebührt. Allerdings hat dieser langwierige und wechselvolle Prozeß des besseren

Verstehens, den S. S. Prawer in seinem Buch „Mörrike und seine Leser“ so fesselnd geschildert hat, zu Vereinseitigungen und Klischeebildungen geführt, die noch längst nicht alle ausgeräumt sind. Vielfach sind die alten Klischees schlicht durch neue ersetzt worden. Das trifft auch zu für das Bild von Mörrikes dichterischem Humor, das lange Zeit hinter den faszinierenden Entdeckungen der bedrohten Existenz des Dichters, des „schwarzen Kernhauses“ (A. Goes), zurücktreten mußte. Benno von Wiese kommt das Verdienst zu, in seinem Mörrike-Buch von 1950 auf der Basis der damals schon erreichten Differenzierungen als erster auch den Humor als eine Dominante von Mörrikes Dichtung herausgearbeitet zu haben. Dennoch gerät das Bild schief, da im Grunde genommen die Gesamterscheinung von Mörrikes Humor auf so irreführende Begriffe wie „Versteckspiel“, „Kindlichkeit“ („dieses Dichterkind will immer nur spielen“ [sic!]) und „hegende Liebe“ zurückgeführt wird – auf eine All-Liebe, vor deren vereinnahmender Kraft, folgt man Benno von Wiese, schlechthin nichts mehr sicher sein dürfte. In einem dem Humor gewidmeten Abschnitt des Nachwortes der neuen Winkler-Ausgabe wird Mörrike dann in Anlehnung an ein Wort von Isolde Kurz zum „lächelnden Ariel“ stilisiert und sein Humor „trotz [!] aller Freude an Schnurren und Schwänken, an koboldhaften Späßen [...], trotz des Erwärmenden und Gemüthafte[n]“ zum „seraphischen Humor“ befördert. Gleich ob man an Shakespeares „Sturm“, Popes „Lockenraub“ oder Goethes „Faust“ denkt, als ätherischer Ariel läßt sich Mörrike nur mit einiger Mühe vorstellen. Man muß nun nicht gerade (wie Hans Egon Holthusen jüngst in einem allerdings brillanten Essay) gegen solche schwärmerische Verstiegheiten im Mörrike-Verständnis massive Züge von sexuellem Freimut bis zur Obszönität, Verschlagenheit und Blasphemie ins Feld führen; es finden sich auch im Bereich der humoristischen Poesie Mörrikes genügend bisher unbeachtete Beispiele, die das so merkwürdig umstrittene Bild des Dichters aus seraphischen Höhen, von denen er unablässig über irdische Bedingtheiten zu lächeln hat, wieder in erfrischendere Erdnähe holen können.

Vielleicht kann dazu die Interpretation eines wenig bekannten Mörrike-Gedichtes beitragen, das ich zu den schönsten und gelungensten seines Werkes rechne. Es handelt sich um das Gedicht „Epistel“, das bisher von keinem Interpreten über bloße Erwähnung hinaus gewürdigt wurde.

## EPISTEL

Wie sich dein neuer Poet in unserem Kreise gefalle?  
 Nicht zum besten. Er meint, man verstünd ihn eben auch hier nicht.  
 Jetzo hat er ein griechisches Epos, hör ich, die Argonauten,  
 heroische Form, auf dem Amboß. Segn' es der Gott ihm.  
 Aber zu lesen begehrt ich es nicht. Glaub mir, das ist auch so  
 Eins von den sauren Genies, dergleichen wir mehrere kennen.  
 Wortkarg streicht er den Schnurrbart sich, wie verstimmt und befangen,  
 Wenn man des Trefflichsten irgend gedenkt von den Alten und Neuen;  
 Oder er mäkelte daran mit kleinlichem Tadel, von fern erst,  
 Bis er, hitziger werdend im Streit, Maßloses daherschwatzt  
 Und wie ein stätischer Esel hinausschlägt, wo es auch hintrifft.  
 Das sind schlimme Symptome. – Vernimm ein homerisches Gleichnis  
 (Pflügten wir doch vormals in parodischer Laune zuweilen  
 Stundenlang nach der Weise des göttlichen Alten zu reden):  
 Gleichwie die gelbliche Birne zur Herbstzeit, wenn sie gereifet  
 Fiel vom Ast und im Fall von der dornigen Hecke verwundet  
 Liegt am Boden, alsbald mit schwärmenden Wespen bedeckt ist,  
 Welche sie rings aushöhlen, die gierigen Kiefer bewegend:  
 Also strotzet sein Herz von wilden Gedanken der Ehrsucht  
 Und des verzehrenden Neids. Ihn blendete völlig ein Dämon.

Das Gedicht ist nach Mörikes eigenen Angaben im Jahre 1846, also in seiner Mergentheimer Zeit, entstanden. Es wurde zuerst im 15. Jahrgang des von Wolfgang Müller von Königswinter herausgegebenen „Düsseldorfer Künstler-Albums“ 1865 gedruckt. Zwei Jahre später nahm Mörike es in die vierte Auflage seiner Gedichte auf. Vorher schon hatte er die „Kleinigkeit“ für seinen Freund Karl Mayer abgeschrieben und dem Brief vom 14. Mai 1864 beigelegt, mit dem nicht unwichtigen Zusatz: „Der geschilderte Mann ist ein Typus von einer unausstehlichen Gattung Literaten, wovon Ihnen sicherlich auch Beispiele vorkamen.“ Bemerkenswert scheint mir an diesem Satz das Faktum, daß Mörike seine Epistel 20 Jahre nach ihrer Entstehung ohne weiteren Kommentar, ohne Hinweis auf den Anlaß und den betroffenen Autor für sich selbst sprechen lassen kann. Es handelt sich also nicht (oder nun nicht mehr) um ein ‚Gelegenheitsgedicht‘, zu denen besessene Systematiker Episteln zu rechnen pflegen; man braucht vom Gegenstand des Gedichts nicht mehr zu wissen, als in den Versen selbst steht. Es geht vielmehr – und Mörike sagt es selbst – um den ‚Typus‘ einer offensichtlich verbreiteten Spezies unleidlicher literarischer Zeitgenossen. Das rechtfertigt die ‚unbezogene‘ späte Publikation: offenbar war sie nicht nur 1846, sondern auch 1865 noch aktuell und bezeichnend

Nun hat freilich die Anonymität des Opfers dieser Epistel die Biographen vom guten alten Schlage nicht ruhen lassen, und dem Wiesbadener Gymnasialdirektor Dr. Karl Fischer ist die Identifizierung mit einiger, wenn auch nicht völ-

liger Sicherheit gelungen. Bevor wir uns genauer mit dem Text der Epistel befassen, soll doch der Gestalt des hier zitierten Poeten kurz gedacht sein, weniger um ihrer selbst als um der interessanten Bezugnahme Mörikes willen. Es handelt sich bei dem armen Betroffenen um den schwäbischen Oberamtsrichter und dilettierenden Dichter Friedrich Ernst Ostertag (geb. 1805), der eine Zeitlang zu den Gästen des Kerner-Hauses gehörte und später wegen irgendwelcher Verfehlungen nach Amerika flüchten mußte. Seine dichterischen Erfolge müssen gering gewesen sein; sie haben ihm nicht einmal ein bescheidenes Plätzchen in der ADB, im Brümmer oder im Kosch eingebracht. In den Jahren 1837 bis 1844 spielt er in Mörikes Briefwechsel mit Hartlaub und Kerner eine dauerhafte, doch wenig schmeichelhafte Rolle. Er erscheint dort unter so lapidaren Epitheta wie „Buckel“, „Großmaul“ und „Grandgoschier“, vor allem aber schlicht und grob als der „grüne Esel“, wohl nach seinem grün gebundenen Bändchen „Gedichte“ von 1837. (Man sieht, die Sitten im Freundeskreis Mörikes waren gar nicht so harmlos-biedermeierlich.) Die in unserem Zusammenhang aufschlußreichste Briefstelle (im Brief an Hartlaub vom 3. Dezember 1841) handelt von einem Widmungs-Poem Ostertags an den württembergischen König. Mörike schreibt: „Vorhin las ich den Königs-Buckel wieder, der 14 Tage lang verloren war und heute aus dem Staub unter der Uhr hervorgezogen wurde. Im einzelnen fand ich besonders die Phrase charakteristisch: ‚Aus seinen Händen (nämlich des Friedens, vor dessen Palmen der König Wacht stehen muß) fielen Bande Dir, Fürst, und deinem Volke zu, / Nicht Zwingherrnketten, nein, der Treue, der Liebe Bande.‘ Die letzten Zeilen desselben Verses: ‚Daß wie vom Schilde nicht dein Leue, dein Volk auch nimmer von Dir läßt‘, zählt er gewiß zu dem Prachtmäßigsten im ganzen Stück. Bei dem: ‚Es klingen neu die alten Lieder‘ dacht ich, ja ohne weiters ists der alte Gänsedreck.“

So geringfügig der Anlaß zunächst zu sein scheint, so läßt sich doch auch aus dieser für Mörike übrigens sehr typischen Stellungnahme ein Aspekt seiner Dichtungsauffassung herauslesen, der sich durch eine Fülle ähnlicher Belege bestätigen ließe: seine tiefe Abneigung gegen alles Aufgesetzte und Prätentiose in der Dichtung, gegen Pathos und Anbiederung, gegen die ungebrochene Übernahme des Alten und „Abgelebten“. Das führt uns zurück zu Mörikes „Epistel“, deren Ausgangspunkt ja der gleiche ist. Der karge, lakonische Titel des Gedichts, der nur die Gattungsbezeichnung gibt, deutet an, daß auch die typischen Gattungsmerkmale erfüllt werden sollen. So folgt die Epistel auch dem traditionellen Versmaß der antiken Vorbilder, sie besteht aus zwanzig stichischen Hexametern. Und wie häufig bei Horaz, dem Meister der klassischen Epistel, findet sich auch

hier die Ausgangssituation des Unmuts wie auch die lehrhafte Zielsetzung, die freilich bei Mörike durch den Humor gemildert wird.

Ohne jede Exposition setzt das Gedicht ein, indem es die Frage eines fiktiven Briefpartners aufzugreifen vorgibt. Diese Fiktion des Brieffragments war in der Überschrift des Erstdrucks „Aus einer Epistel“ noch deutlicher betont. Die erste Hälfte des Gedichtes führt uns das Bild eines sich verkannt fühlenden Genies vor, das diese Verkennung durch ehrgeizige Pläne und literarische Kritikasterei zu kompensieren sucht. Der Poet hat sich nicht gerade wenig vorgenommen: ausgerechnet den Argonautenstoff, der Grillparzer eine Trilogie abforderte, hat er sich erkoren. Danach, so darf man zwanglos vermuten, dürfte der Hohenstaufen-Zyklus fällig sein. Das hinterhältig-freundliche Bild vom Amboß (Vers 4) läßt auf eine gewisse Gewaltsamkeit des literarischen Fertigungsprozesses schließen, man assoziiert sogleich, wie da die Reime „geschmiedet“ werden. Offensichtlich sind dem Schreiber der Epistel Proben dieses ehrgeizigen Schaffens nicht unbekannt (wir sind durch den oben zitierten Brief auch schon ein wenig, aber ausreichend informiert): Zwar möchte er der Inspiration durch Apoll nicht vorgreifen, aber so viel weiß er schon jetzt, die Lektüre des entstehenden Werkes wird er sich sparen. Das Glück, von gewissen literarischen Produkten verschont zu bleiben, preist Mörike auch in der benachbarten „Apostrophe“, wenn er die Eichbäume, denen er soeben Gedichte in Rückerts Manier vorgetragen hat, folgendermaßen anredet

[...] Von Grund des Herzens preis ich euch,  
 Und übergücklich heiß ich euch,  
 Daß ihr so hoch euch beide streckt  
 Und in so dicken Häuten steckt,  
 Daß, was ich euch in künstlichen,  
 So äußerst sprachverdienstlichen  
 Reimweisen eben vorgesungen,  
 Euch gar nicht an das Ohr gedrungen.

Im folgenden wird das „saure Genie“ (V. 6) in actu vorgestellt (Kenner von Mörikes Briefen denken unwillkürlich an die wenig liebevolle Titulierung Rückerts als „Sauerampfergesicht“!): War schon in den ersten Versen mancher Anklang an die ehrwürdige Sprache des alten Voß zu vernehmen („jetzo“, die Inversion „Gott ihm“, das hochgegriffene „Aber zu lesen begehrt ich es nicht“), so weitet sich jetzt die Epistel zu einem Exkurs von wahrhaft homerischer Plastizität. In derselben Struktur der Steigerung, mit der bei Homer das Herannahen eines Verhängnisses geschildert wird, sieht man hier die verdrießliche, „saure“ Mäkelsucht des Pseudo-Dichters ihrem fulminanten Höhepunkt zustreben. Von dem großen epischen Bogen des Hyperbatons („wenn man des Trefflichsten irgend gedenkt von den Alten und Neuen“) bis zur sprechenden Dissonanz der Tonbeugung („Maßloses

daherschwatzt“) ist der altväterliche Ton der Vossischen Übersetzung exakt getroffen. Sogar der „statische Esel“ in V. 11 ist trotz leichter schwäbischer Einfärbung als gut homerisches Tier zu erkennen. Und – ebenfalls „nach der Weise des göttlichen Alten“ (V. 14) – folgt dem weitgespannten Exkurs ein lakonisch zusammenfassender Halbvers, der die kopfschüttelnde Diagnose stellt: „Das sind schlimme Symptome.“ Schließlich wiederholt sich im zweiten Teil der Epistel die bezeichnete Struktur in gesteigerter Form. Nun holt der Dichter (selbstverständlich der Schreiber der Epistel) gar zu einem echten „homerischen Gleichnis“ aus (V. 12ff.), das dem vermeinten Prestige des Poeten den Todesstoß versetzen wird.

Mit sanfter Arglist läßt der Dichter das Gleichnis mit dem amönen Bild der gereiften „gelblichen Birne“ einsetzen, um dann in der stets etwas umständlichen und gravitätischen Verfahrensweise der homerischen Gleichnisse zum traurigen Endzustand der einmal vom Baum gelösten, verfaulenden Frucht hinzuführen. Die Auflösung des bis dahin in seiner Funktion bewußt im Unklaren gelassenen Bildes ist ebenso frappant wie köstlich: mit der fauligen, von Wespen umschwärmten und angenagten Birne wird das von Ehrgeiz und Präntention erfüllte Herz des dilettantischen Poeten gleichgesetzt! Mörrike hat hier die redensartige verblaßte Metapher vom „nagenden Ehrgeiz“ und „verzehrenden Neid“ wieder in ein absichtlich gesuchtes, geniales Bild zurückgeführt. Der folgende Halbvers – „Ihn blendete völlig ein Dämon“ – setzt den vernichtenden Schlußpunkt; er insinuiert, ein solcher Mensch müsse einfach den Klauen anonymer feindseliger Mächte unrettbar verfallen sein.

Dieser letzte Abschnitt der Epistel ist ein Meisterstück von Mörikes humoristischer und parodistischer Kunst. Mit Akribie zieht er die Linien des homerischen Gleichnisses nach; der mit „Gleichwie“ eingeleitete Komparativsatz nennt zuerst das Vergleichsobjekt (die gelbliche Birne), dann wird die Spezifikation hin zum tertium comparationis („wenn sie ...“) in liebevoller Breite, fast pedantisch ausgeführt, wobei es – auch das ganz homerisch – durch den Verszwang zu Inversionen kommt, die der Hypotaxe zuwiderlaufen (so: „wenn sie [...] liegt am Boden“ statt „am Boden liegt“). Erst nach vier Versen folgt der Also-Satz, der das Vergleichene nennt. Es fehlen weder die homerischen bzw. vossischen Epitheta ornantia (gelbliche Birne, dornige Hecke, schwärmende Wespen, gierige Kiefer, verzehren – der Neid) noch die auffallenden Partizipienbildungen (gereifet, bewegend) noch die archaisierenden Verbformen (gereifet, strotzet). Es fiel wohl nicht schwer, in Vossens Homer-Übersetzung Belege für Parallelen und Anspielungen zu finden, obwohl kaum eine bestimmte, einzelne Stelle als Vorbild gedient haben wird. Vielmehr sind es ganz allgemein Geist und Sprach-Atmosphäre der Werke des „göttlichen Alten“, wie Homer in freundlicher Verehrung genannt wird, die



den Hintergrund der Parodie abgeben. Dennoch scheint mit einiger Sicherheit bei der markanten Schlußwendung die Unterweltszene der „Odyssee“ mit dem unseligen Tantalus Pate gestanden zu haben. Dort heißt es nach dem Text der 4. Auflage von 1814 im 11. Gesang, Verse 585–87:

Denn so oft sich bückte der Greis, nach dem Trunke verlangend,  
Schwand ihm das Wasser zurück, und versiegete, daß um die Füße  
Schwarz der Boden erschien: denn es trocknete solchen ein Dämon.

Ist es Zufall, daß zwei Verse danach von der „saftigen Birne“ die Rede ist? Ins Groteske wird die Parodie gesteigert, wenn in Vers 18 die Wespen mit „gierigen Kiefern“ ausgestattet werden. Wie dem Artikel „Biene“ (leider steht der Artikel „Wespe“ noch aus) in Pauly-Wissowas „Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“ (in seiner Ausführlichkeit wie der Artikel „Birne“ ein Ruhmesblatt altphilologischer Akribie des letzten Jahrhunderts) zu entnehmen ist, dachten sich die Alten die Biene – und so wohl auch die Wespe – zahnlos, womit sie freilich nicht ganz unrecht hatten. Mörike hat hier in grotesker Übertreibung den Raubtiertopos der „gierigen Kiefer“ auf die unschuldigen kleinen Wespen übertragen, um das Bild der verzehrenden Eifersucht ins Maßlose zu steigern. Der ehrgeizige Un-Poet wird gleichsam mit seinen eigenen Waffen geschlagen und ‚vernichtet‘. Ob den ebenfalls von einem Dämon verblendeten Johannes Minckwitz die Lektüre der Mörikeschen „Epistel“, die er ja noch nicht kennen konnte, eines besseren belehrt hätte? Das muß sehr fraglich bleiben. Dafür trifft die Epistel zu genau auf ihn selbst zu. Da er durch Mörikes Werk für die Literatur nicht zu retten war, muß er durch es gerichtet werden.

Auch Benno von Wieses Begriff von Mörikes Humor, wie er oben aufgezeigt wurde, muß durch Gedichte wie unsere „Epistel“, die er nicht beachtet hat und die nicht vereinzelt sind, korrigiert werden. Der Humor dieser Epistel dürfte sich kaum in Kategorien der Kindlichkeit (auch im positiven Sinne), des Seraphischen oder der hegenden Liebe einordnen lassen. Wir finden ihn eher, um die Gegenbegriffe zu bemühen, recht männlich, einigermaßen irdisch und ziemlich respektlos; so respektlos und mutwillig, wie Mörike immer sein konnte, wenn es um Dichtung oder Pseudo-Dichtung ging. Wir erinnern an Gedichte wie „Restauration“, in dem einem herzhaften Rettich uneingeschränkt der Vorzug vor einem lyrischen Manuskript gegeben wird, an die schon zitierte Rückert-Parodie „Apostrophe“, die Gedichte „Abschied“ und „Die Visite“ und vor allem an die großartigen, noch längst nicht gebührend gewürdigten „Wispeliaden“. So „verteufelt human“, wie Benno von Wiese es uns glauben machen will, war Mörike nun auch wieder nicht. In diesen Äußerungsformen hat Mörikes Humor zweifellos eine

Richtung hin zur Satire. Wodurch diese Tendenz – die man nicht bedauern sollte, weil sie nicht so recht ätherisch ist – indessen wieder aufgefangen wird, so daß es beim Humor bleibt, läßt sich hier nur noch andeuten. Zur Satire im strengen Sinne ist die Depravierung des Betroffenen doch wohl zu geringfügig; der angerichtete Schaden, das gegebene Ärgernis, wenngleich es nicht zu unterschätzen ist, reicht zur unversöhnlichen strafenden Geste der Satire noch nicht aus. Auch das so deutliche, in der „Epistel“ sich verselbständigende Kunstvergnügen, das der Autor auch sich selbst in der grotesken Parodie bereitet, will nicht so recht auf die strenge, zielgerichtete Satire passen. In einer Faustformel ließe sich etwa sagen: der Gestus des Gedichtes ist zwar dem Satirischen nahe, aber diese Haltung des Lyrischen Ichs ist selbst wieder Gegenstand humoristischer Relativierung. Die gewisse „Unangemessenheit“ von Anlaß und vernichtendem Richterspruch bleibt immer als humoristisches Kunstmittel bewußt. Der Humor beruht auf dem Bewußtsein der komischen und mit Genuß ausgekosteten Disproportion, daß hier mit den Kanonen des homerischen Apparates auf sehr graue Spatzen geschossen wird.

Mörikes „Epistel“ ist zugleich aber auch ein Indiz für seine ganz und gar unpräventöse Dichtungsauffassung, die sich wohltuend von der so weitverbreiteten Pose der zeitgenössischen Modedichter abhebt, die sich vornehmlich als weltüberlegene Künster und Seher glaubten verstehen zu müssen. Diese anachronistische Kunstideologie hat kürzlich Heinz Schlaffer in einem Aufsatz „Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie“ (im „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft“, 1966) auch in einzelnen Gedichten bedeutender Schriftsteller wie Gottfried Keller und der Droste nachgewiesen und sie von da aus für das gesamte 19. Jahrhundert bestimmend sehen wollen. Nicht nur von Goethes „West-östlichem Divan“ und von Heine her, der in Schlaffers Aufsatz nicht einmal erwähnt wird, sondern auch im Blick auf Mörikes zahlreiche Dichtergedichte muß dieser etwas leichtfertigen Verallgemeinerung widersprochen werden. Mörike ist weit davon entfernt, sich selbst in der im 19. Jahrhundert schon ziemlich dünn gewordenen Luft des Parnaßgipfels anzusiedeln. Umso mehr müssen wir uns davor hüten, ihn durch nebulöse Metaphern zu einer ätherischen Gestalt zu stilisieren. Man darf sicher sein, daß Mörike nicht anstehen würde, auf jeden Interpreten, der einen solchen Versuch unternimmt, die unnachahmliche Schlußzeile seiner „Epistel“ anzuwenden: „Ihn blendete völlig ein Dämon.“

*Walter Klaar*

## **Bratenduft und Dichterruhm**

### **Beobachtungen zur Wertung einer ‚minderen Dichtung‘**

Mit dem „Trompeter von Säckingen“ schuf Victor von Scheffel „unser größtes humoristisches Epos der Neuzeit“. Das hymnische Lob auf den „Lieblingsdichter der Deutschen“ und seine Versdichtung, die als „Gemeingut unseres Volkes [...] und Zierde der Weltliteratur“ gefeiert wird, findet sich in der Biographie des Dichters im XXX. Band der ADB von 1890. Heute jedoch klingt der einst als „köstlich“ empfundene „Humor“ hohl – sofern nicht bereits die Vorrede mit dem Dreiklang von Trinkfestigkeit, Verseschmieden und Deutschtum als Ausdruck dichterischen Selbstverständnisses grundsätzlicher verstimmt. Sogar den episch gefeierten Alt-Heidelbergern dürfte Scheffels Sang auf die „Stadt der fröhlichen Gesellen, an Weisheit schwer und Wein“ schrill in den Ohren klingen. Es mag also manches dagegen sprechen, der Quelle dieses Mißtons nachzugehen, besonders wenn man nicht die noch 1949 festgestellten „musikalisch-kontrapunktischen Feinheiten“ (Alker) zum Klingen bringen will, ja diese kaum mehr entdecken kann. Doch scheint es uns zur Schärfung des Gehörs beizutragen, wenn wir von der Wahrnehmung der Mißklänge ausgehen und auf ihr Echo achten.

Unser besonderes Interesse gilt zunächst jenem Echo, das der mit „einem seltenen Humor ausgezeichnete“ Dichter für sein Werk erwartet. Eine explizite Aussage dazu erfolgt in einem für den sogenannten Humor typischen Abschnitt am Anfang des zweiten Stücks aus dem „Trompeter“, in „Jung Werner beim Schwarzwälder Pfarrherrn“:

Traulich in der warmen Stube  
Saßen bei der Abendmahlzeit  
Der Trompeter und der Pfarrherr;  
Auf der Schüssel hatte dampfend  
Ein gebraten Huhn gepranget,  
Doch getilgt war's und entschwunden;  
Nur ein würz'ger Bratenduft noch  
Schwebte lieblich durch die Stube,  
Gleich dem Liede, drin der todte  
Sänger bei der Nachwelt fortlebt.

Zwei wesentliche Motive des Sanges klingen an und überlagern sich in unerwarteter Kombination. Denn wenn es der Sinn des Vergleichs ist, daß verschiedene

Gedanken aufeinander bezogen und in umfassender Weise miteinander verbunden werden, dann ergibt sich eine schwer nachvollziehbare Vorstellung von dichterischem Nachruhm. Dichterleben und Mahlzeit werden in Beziehung zueinander gesetzt; ihrer beider lieblich-würzige, verschwebende Überbleibsel sind bei der Nachwelt oder in der „warmen Stube“ aufgehoben und eingefangen. Parallelen für diese befremdliche Verbindung heterogener Elemente gibt es bei Scheffel in großer Zahl. Das Motiv von Essen und Trinken und das der Dichtung sind die leitmotivischen Signale des „Trompeters“. „Des Weines Revelationen“ werden als „Triumph des Geistes“, als „That der Selbstbefreiung“ gefeiert. Eine Warnung aus den lyrischen Einlagen wendet sich mit unüberhörbarem und von der Thematik nahegelegtem Doppelsinn gegen die „Nüchternheit“ der Zeit. Die Titelfigur als Inbild des Künstlers – der Pfarrer nennt ihn „Orpheus“, der Dichter spielt auf Dante als einen „düstren Trompeter“ an – widmet sich oft genug materiellen Genüssen. Daß dem Papst das Mittagmahl mit Ananas-Nachtisch gut gemundet hat, bildet schließlich eine implizite Voraussetzung für das glückliche Ende. Selbst die Instanz, die den Adel der Kunst bestätigt und die Standesschranken zwischen den Liebenden aufhebt, gehört also in den Bereich dieser Motive.

Auch sonst koppelt der Dichter disparat erscheinende Bereiche. Und daraus soll ihm kein Vorwurf gemacht werden – handelt es sich doch um ein konstitutives Merkmal der modernen Dichtung. Ebenso wenig darf auch die als lächelnde Selbstkritik interpretierbare Verbindung von materiellen und geistigen Momenten zur vorschnellen Abwertung verleiten. Über möglichen Niederungen im Ausdruck dichterischen Selbstverständnisses steht als überlegene Instanz das potentiell bessere Verständnis durch den Interpreten. Geht man jedoch von dessen Position aus und sucht nach weiteren Belegen von Scheffels Selbstverständnis, so stößt man in den Hohlraum einer ungelösten und offensichtlich unbewußt gebliebenen ‚Spannung‘. Die Darstellung künstlerischer Selbstreflexion wird zum Problem. Denn der ‚humoristischen‘ Relativierung der Dichtung steht eine dichterische Selbstbehauptung gegenüber, die in ähnlicher poetischer Verfahrensweise Vorstellungen zur Lösung der sozialen Frage beisteuern möchte. Von einem konkreten Detail des epischen Vorgangs ausgehend, gelangt der Dichter über einen Vergleich zu einer Reflexion und Ausweitung seiner Aussage in ein Allgemeines, Die Motive und Metaphorik des Essens spielt dabei wieder eine zentrale Rolle: Zur Vorbereitung eines Fischmahls werden die Netze an Land gezogen und Scheffel kommentiert die Ungerechtigkeit des Krieges.

Wie im Krieg unschuldig manch ein  
Bäuerlein wird totgeschossen,  
Traf des Fischzugs böß' Verhängniß

Hier manch' andern See-Cumpan:  
 Junge Barben, plumpe Grundeln,  
 Dünne grundsatzlose Weißfisch.

Als der Held am Rheinstrom das „Standrecht der kleinen Thierwelt“ beobachtet,  
 folgert der Dichter:

Denn der Große frißt den Kleinen,  
 Und der Größte frißt den Großen,  
 Also löst in der Natur sich  
 Einfach die sociale Frage.

Die Natur ist dabei der Orientierungspunkt des Dichters. Er bevölkert sie mit Erdmännchen und Wasserjungfrauen und läßt die Figuren sich unmittelbar sprachlich mit ihr verständigen:

Sprach die Tanne: „Jeder stehe  
 An dem Platz, wo er gewachsen.  
 Und erfülle, was ihm obliegt!  
 Also halten wir's im Wald hier,  
 Und 's ist gut so, ...“

Eine derart verklärte, als vorbildlich verstandene Natur bietet dem Dichter Gelegenheit, konkret zu werden. Das Lied findet plötzlich aus dem Schwebestand, in den es versetzt war, seinen festen Grund in Tagesfragen. Scheffel löst diese, mit dem Hinweis auf das „stets gleiche Weltgesetz“, auf den Jungbrunnen im „Waldesfrieden“.

Auch ohne in den Rigorismus Herman Brochs oder Karl Kraus' zu verfallen und Literatur ethisch abzuwerten, scheint uns den vorgelegten Textpassagen kein positiver Terminus wie Widerspruch, Spannung oder Bruch zu genügen. Sie können eigentlich nur als ‚Lüge‘ bezeichnet werden – mit einem Begriff, der hier durch ein weiterführendes Beispiel belegt und erläutert werden soll: Wer die wiederholten und fast generationstypischen Bannflüche gegen die Dampfmaschine, Technik und Industrielwelt der „nüchternen“ Zeit auf die kleinen, in den Bucheinband geklebten Firmenetikette bezieht, stößt auf das als ‚Lüge‘ bezeichnete Phänomen. Denn diese Etikette vermehren, daß die goldgeprägten und buntreliefierten Buchdeckel mit ihren gefälligen Ornamentmotiven aller Epochen und Erdteile einer Dampfbuchbinderei entstammen.

Diese Diskrepanz zwischen der undifferenzierten Negation von Symptomen der Zeit und der simultanen Anpassung an Publikumserwartungen – wobei man sich kunstfremder Einrichtungen bedient, sie zur Steigerung des ‚Künstlerischen‘ einsetzt, ohne sie ins dichterische Bewußtsein aufzunehmen – ist ein Grundzug des „Trompeter“. Bei Victor von Scheffel divergieren Zeitbewußtsein – „Ach, ich

bin ein Epigone“ – und seine auf die Gesellschaft ausgerichtete poetische Verfahrensweise. Mit Trompetenschall läßt er seinen Helden die Probleme der Zeit über-tönen, sich gesellschaftlich als Marchese etablieren und einen unmittelbaren Kon-takt zu einer romantisierend erlebten Natur gewinnen. Wiederholt wird deutlich, daß Scheffel dabei den Trompeter aus der Zeit vor 1700 als direkten Vorläufer und Vorbild sah. Die eigene Nobilitierung anläßlich seines 50. Geburtstags durch den Großherzog von Baden hat dann auch die dichterische Vision bestätigt – wie weit das für die Dichtung oder gegen die Zeit spricht, sei dahingestellt.

Der Versuch, unsere Reaktion auf den Scheffel-Text zu formulieren und Ansatzpunkte für eine Wertung zu suchen, ist zwiefach problematisch. Der allge-meine Nachhall des „Trompeter“ läßt sich mit beeindruckenden Zahlen belegen: Ein Werk mit literarischem Anspruch, das in fünfzig Jahren (1854–1905) zwei-hundertzweiundsiebzig Auflagen erreichte, fordert seinen Platz in der Literaturge-schichte. Die Tatsache, daß um 1900 jeder hundertste Deutsche einen Band Scheffel besaß, könnte Literatursoziologen einen interessanten Untersuchungsansatz bieten. Gegen diese schlagenden Fakten hat sich also eine ‚unwissenschaftliche Wertung‘ zu behaupten, für die Scheffels Platz in der Literaturgeschichte gegen den Raum spricht, den er in vielen Literaturgeschichten heute noch einnimmt. Dabei soll es nicht unser Ziel sein, anhand einer allgemein als ‚minder‘ anerkannt Dichtung auf eine leicht eingängige Weise die Existenz sicherer Kriterien vor-zuspiegeln und damit die durch Fakten abgesicherten Darstellungen zu relativie-ren. Dennoch scheint uns nach Überprüfung von Literaturgeschichten gerade die Beschäftigung mit ‚minderer‘ Dichtung einen Weg zu einer ‚wissenschaftlichen‘ Wertung zu weisen. Das Problem soll kurz anhand dreier Literaturgeschichten skizziert werden.

Unter den überschwänglichen Besprechungen um die Jahrhundertwende fällt Richard M. Meyers prononcierte Abwertung des Scheffelschen Werks auf. Im Bewußtsein, seine Leser zu schockieren, behauptet er, die Resonanz des „Trompeter“ habe „Popularität unpopulär“ gemacht. Meyer erklärt Scheffels „Bummelpoesie“ mit dem unregelmäßigen Leben des Dichters und seiner rein priva-ten „Tragik“. Als Grund für den großen Erfolg gibt er einerseits die „Virtuosität“ und andererseits die „Schwäche der Zeit“ an. Ernst Alker geht von einer entge-gengesetzten Auffassung aus. Er beklagt „die verdunkelnden Schatten eines un-modern gewordenen Modebuchs“, die uns eine, an der Zeit ihrer Entstehung ge-messen, „überragende“ Leistung verhüllen. „Daß in Scheffel ein Dichter steckte, bezeugt sein Leben, das bei aller ungewöhnlichen Gunst des Schicksals schwer von jenem Dämon bedrängt wurde, der fast hinter jedem Dichter steht.“ Was um 1900 als „Reizbarkeit“ angedeutet, von Meyer als „Wesen des Mannes“ abgetan

wurde, dient um die Jahrhundertmitte als Ansatz einer existenziellen Aufwertung. Fritz Martini schließlich widmet Scheffel in jüngster Zeit überraschend viel Raum und spricht dem Studenten, der im Herbst 1848 (!) s.c.l. zum Dr. jur. promoviert wurde, leidenschaftliche Anteilnahme am Zeitgeschehen zu. Scheffels politisches Interesse wird mit Briefzitatzen belegt und soll anscheinend – trotz der deutlich kritischen Werkcharakteristiken – die eher positive Tönung des Abschnitts rechtfertigen. Gegen eine derartige Betonung des politischen Engagements hat jedoch bereits R. M. Meyer Einwände geltend gemacht. Uns scheint sich dahinter eine zeitbedingte Überbetonung zu verbergen. Der unausgeführte Hinweis auf Scheffels Teilnahme an der politischen Mission eines Frankfurter Abgeordneten im Jahre 1848 kann m. E. kaum als Beweis für revolutionäres Bewußtsein dienen. Aus Meyers Lexikon erfahren wir, daß dieser Abgeordnete bereits im März 1849 in der Nationalversammlung die erbliche Kaiserwürde für das preußische Königshaus beantragte. Eine durch die Revolution bedingte Wendung vom engagierten zum resignierten Poeten läßt sich von hier aus also nicht belegen. Sie hätte zudem ein anderes Zeitbewußtsein vorausgesetzt, als es sich im Werk niederschlägt.

Neben den Biographismen, die in den angeführten ‚Wertungen‘ des Dichters und seines Werks anklingen, werden auch die erwähnten Ansätze – psychische Struktur, politisches Engagement und Publikumsresonanz – fraglich, sobald man sie auf einen Zeitgenossen überträgt. In dem Jahr, in dem Scheffel sein ganz privates Widmungsgedicht zur ersten Auflage des „Trompeter“ schreibt, veröffentlicht Stifter die Sammlung „Bunte Steine“ mit ihrer berühmten Vorrede. Zu jedem der Ansatzpunkte ließe sich eine Reihe von Parallelen zwischen beiden Schriftstellern finden, was m. E. weniger für die Ähnlichkeit ihrer Dichtung als gegen die angeführten neutralen Kategorien spricht. Denn diese scheinen auf allgemeine Symptome der Zeit um 1850 zu verweisen, von denen her eine Vielzahl von Dichtern vergleichbar wird, ohne daß damit etwas über ihr Werk ausgesagt wäre. Das folgende Zitat ist aus dem Zusammenhang gerissen, und das muß seinem Verfasser zugute gehalten werden. Dennoch dürfen wir es anführen, um das angesprochene Problem unter neuem Aspekt zu verdeutlichen. Fritz Martini sieht an einer Reihe von *poetae minores*, zu denen auch Scheffel gehört, eine für Raabe festgestellte sprachliche Tendenz fortgeführt: „Sie kehrten die Stilisierung um, indem sie die Banalität der ‚poetischen‘ Diktion demaskierten. Stifter beschritt den entgegengesetzten Weg zur idealtypischen Stilisierung mit der subjektivistischen Isolierung der Sprache.“ Diese Betrachtungsweise impliziert eine Wertung, die auch von Martinis ausführlicher und intensiver späterer Einzelbesprechung Stifters kaum korrigiert werden kann.

Das Kriterium, das die zitierte Beobachtung bestimmt, könnte dabei sinnvoll durch andere Momente ersetzt werden. Die Einbeziehung naturwissenschaftlicher Denkformen in das Werk Stifters bezeugt ein Zeitbewußtsein, das gerade bei Scheffel zu fehlen scheint. Man kann Stifter wohl kaum noch gerecht werden, wenn man gerade unter diesem Aspekt Scheffel zu rechtfertigen versucht und – wie Fritz Martini – die fluchtartige Hinwendung zur „Naturandacht“ mit der Demaskierung „der Wissenschaft als ein Vertrocknen des Poetisch-Humanen“ verbindet. Wenn wir die dichterische Auseinandersetzung mit Zeitphänomenen untersuchen, ist m. E. ein wesentliches Moment einzubeziehen, das Anlaß zu noch entschiedenerer Abgrenzung der beiden Dichter liefert: das dichterische Selbstbewußtsein. Im Falle Stifters ist es in anderem Maße als bei Scheffel belegt. Es bezeugt sich nicht nur in seinem poetischen Werk, sondern auch in den Essays, die im Jahr der Revolution entstanden. An diesem Werk läßt sich also nachweisen, daß trotz der Zeitsymptome eine Konvergenz von Zeitbewußtsein und einem die gesellschaftlichen Zustände reflektierenden Selbstbewußtsein möglich war. Und die Untersuchung und Bestimmung dieses Konvergenzpunktes, dessen Fehlen wir für Scheffel konstatierten, könnte uns wohl zu einer ‚wissenschaftlichen‘ Wertung führen, die sich auch gegen eine rein historische oder soziologische Methode behaupten kann. Daß ein Hohlraum leichter nachzuweisen ist (auch wenn noch nicht genug Kriterien erarbeitet sind, um ihn genauer zu umschreiben), verleitete uns zu dieser Hoffnung und zu einem Plädoyer für eine Beschäftigung mit ‚minderer‘ Dichtung.

*Ulrich Dittmann*



## Demokratie-Kritik

### Zu einigen „Politischen Aphorismen“ des Novalis

„Daher, wer über einen Gegenstand  
sich belehren will, hüte sich,  
sogleich nur nach den neuesten  
Büchern darüber zu greifen [...].“  
(Schopenhauer)

Unter den „Politischen Aphorismen“ Friedrichs von Hardenberg finden sich einige, in denen „der jetzige Streit über die Regierungsformen“ zum Anlaß geistreicher Gedanken über Demokratie und Monarchie als Staatsform geworden ist. Worum es hier im Besonderen gehen soll, das ist die Aktualität mancher dieser Äußerungen, die schon Thomas Mann entdeckt und 1922 in seiner Rede „Von deutscher Republik“ souverän ausgenützt hat, und die eigentümliche Kunstform, welche zur Durchführung des kontroversen Themas offenbar erforderlich wurde.

Wir zitieren den letzten Teil des Aphorismus 65 und dann im Zusammenhang die folgenden bis zum Ende der Sammlung (Novalis Schriften. Zweiter Band. Stuttgart 1965, S. 502f.):

[...] nur Regierungskunst und Philosophie – dazu glaubt jeder gehöre nur Dreistigkeit, und jeder vermißt sich, als Kenner, davon zu sprechen, und Prätensionen auf ihre Praxis und Virtuosität zu machen.

66. Aber die Vortrefflichkeit der repräsentativen Democratie ist doch unläugbar. Ein natürlicher, musterhafter Mensch ist ein Dichtertraum. Mithin, was bleibt übrig – Composition eines künstlichen. Die vortrefflichsten Menschen der Nation ergänzen einander – In dieser Gesellschaft entzündet sich ein reiner Geist der Gesellschaft. Ihre Decrete sind seine Emanationen – und der idealische Regent ist realisirt.

67. Zuerst zieh ich die vortrefflichsten Menschen der Nation und die Entzündung des reinen Geistes in Zweifel. Auf die sehr widersprechende Erfahrung will ich mich nicht einmal berufen. Es liegt am Tage, daß sich aus todtten Stoffen kein lebendiger Körper – aus ungerechten, eigennützigten und einseitigen Menschen kein gerechter, uneigennütziger und liberaler Mensch zusammensetzen läßt. Freilich ist das eben ein Irrthum einer einseitigen Majorität, und es wird noch lange Zeit vergehn, eh man sich von dieser simplen Wahrheit allgemein überzeugen wird. Eine so beschaffene Majorität wird nicht die Vortrefflichsten, sondern im Durchschnitt nur die Bornirtesten und die Weltklügsten wählen. Unter den Bornirtesten versteh ich solche, bei de-

nen Mittelmäßigkeit zur fertigen Natur geworden ist, die klassischen Muster des großen Haufens. Unter den Weltklügsten – die geschicktesten Courmacher des großen Haufens. Hier wird sich kein Geist entzünden – am wenigsten ein reiner – Ein großer Mechanismus wird sich bilden – ein Schlendrian – den nur die Intrigue zuweilen durchbricht. Die Zügel der Regierung werden zwischen den Buchstaben und mannichfaltigen Partheimachern hin und her schwanken. Die Despotie eines Einzelnen hat denn doch vor dieser Despotie noch den Vorzug, daß man wenigstens dort an Zeit und Schuhen erspart – wenn man mit der Regierung zu thun hat – und jene doch mit offenen Karten spielt, da man hier nicht immer gleich weiß, bei wem gerade den Tag die Regierung anzutreffen ist – und welche Wege die Vortheilhaftesten dahin einzuschlagen sind.

Wenn der Repräsentant schon durch die Höhe, auf die er gehoben wird – reifer und geläuterter werden soll, wie viel mehr der einzelne Regent? Wären die Menschen schon das, was sie sein sollten und werden können – so würden alle Regierungsformen einerlei sein – die Menschheit würde überall einerlei regiert, überall nach den ursprünglichen Gesetzen der Menschheit. Dann aber würde man am Ersten die schönste, poetische, die natürlichste Form wählen – Familienform – Monarchie, – Mehrere Herr – mehrere Familien – Ein Herr – Eine Familie!

68. Jetzt scheint die vollkommene Demokratie und die Monarchie in einer unauflöselichen Antinomie begriffen zu sein – der Vortheil der Einen durch einen entgegengesetzten Vortheil der Andern aufgewogen zu werden. Das junge Volk steht auf der Seite der ersten, gesetztere Hausväter auf der Seite der zweiten. Absolute Verschiedenheit der Neigungen scheint diese Trennung zu veranlassen. Einer liebt Veränderungen – der Andre nicht. Vielleicht lieben wir alle in gewissen Jahren Revolutionen, freie Concurrenz, Wettkämpfe und dergleichen demokratische Erscheinungen. Aber diese Jahre gehn bei den Meisten vorüber – und wir fühlen uns von einer friedlicheren Welt angezogen, wo eine Centralsonne den Reigen führt, und man lieber Planet wird, als einen zerstörenden Kampf um den Vortanz mitkämpft. Man sei also nur wenigstens politisch, wie religiös, tolerant – man nehme nur die Möglichkeit an, daß auch ein vernünftiges Wesen anders incliniren könne als wir. Diese Toleranz führt, wie mich dünkt, allmählig zur erhabenen Überzeugung von der Relativität jeder positiven Form – und der wahrhaften Unabhängigkeit eines reifen Geistes von jeder individuellen Form, die ihm nichts als nothwendiges Werkzeug ist. Die Zeit muß kommen, wo politischer Entheism und Pantheism als nothwendige Wechselglieder aufs innigste verbunden sein werden.

Unser Zitat beginnt wie ein Echo jenes Satzes, mit dem Descartes in der Frühzeit der neuzeitlichen Philosophie seinen „Discours de la méthode“ anfangen ließ: „Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée: car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n’ont point coutume d’en désirer plus qu’ils en ont“ (René Descartes: Discours de la méthode. Hamburg 1960, S. 2). Hier wie dort enthält der Gedankengang einen latenten Bezug auf eines der Grundprinzipien der Demokratie: die Gleichheit aller Menschen – und in beiden Fällen verrät die ironische Anwendung

dieses Prinzips zusammen mit der sprachlichen Diktion eine unverkennbare Skepsis, hinter der wir unsererseits eine weitere Erkenntnis vermuten möchten: daß man, um seine Beschränktheit einzusehen, immer schon ihre Schranken überwunden haben müßte. Damit öffnet sich für unsere Überlegungen zum Text die Frage, ob und wie der Verfasser es bewerkstelligen mag, jene Beschränktheit der Meinungen zu überwinden. Doch verfolgen wir zuerst den Gang des Gedankens ohne weitere Vorgriffe.

Der realpolitischen Skepsis, der hier eine Form der Gleichheit aller Menschen ausgesetzt wird, antwortet im folgenden Aphorismus (66) die Konstruktion eines Ideals: der „repräsentativen Démocratie“, in der „die vortrefflichsten Menschen“ einander ergänzen sollen. Dabei ist eine doppelte Ambivalenz zu beobachten. Es fällt auf, wie der Sprecher bemüht ist, seinen Vorstellungen eine Glaubhaftigkeit zu verleihen, die in der Distanzierung von einem unrealistischen Menschenbild begründet sein soll: „Ein natürlicher, musterhafter Mensch ist ein Dichtertraum.“ Gleichwohl erscheint als Konsequenz aus dieser realistisch getönten Einsicht ein umso idealistischerer Vorschlag: „Composition eines künstlichen.“ Zugleich verkehrt dieses Ideal die beargwöhnte Demokratie aller Gleichen in eine „repräsentative Démocratie“ der „vortrefflichsten Menschen“. Ähnlich offen bleibt der Widerspruch, daß der „idealische Regent“ „realisiert“ sei.

Es ist nun vergnüglich zu beobachten, wie der Verfasser im folgenden Fragment (67) das Sprachmaterial, dessen sich der idealistische Entwurf bediente, zum eigentlichen Mittel seiner Kritik macht, indem er es ironisch zitierend wiederaufnimmt. Er verzichtet darauf, die „widersprechende Erfahrung“ als Gegenargument zu benützen, und was er an Reflexionen vorbringt, versteht er als „simple Wahrheit“, der freilich der „Irrthum einer einseitigen Majorität“ entgegensteht. Das Faktum dieses Unterschiedes der Meinungen selbst und der damit verbundenen Mehrheitsverhältnisse begründet den Vorbehalt gegen eine Demokratie, in der gerade nicht die Vortrefflichsten, sondern die „Bornirtesten“ als der „große Haufen“ und die „Weltklügsten“ als die „geschicktesten Courmacher des großen Haufens“ den Ton angeben. Die Illusionslosigkeit des Blicks entspricht eine Formulierung, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Entscheidender als diese inhaltlichen Gegengründe aber ist wohl ihre Umrahmung durch ironische Zitate. „[...] entzündet sich ein reiner Geist“, so hieß es in Aphorismus 66. Der Zweifel, von dem Aphorismus 67 spricht, gilt nun weniger der Entzündung eines reinen Geistes, sondern – vor solcher konkreten Ablehnung – dem Sprachmaterial selbst, mit dem Inhalte wie „die vortrefflichsten Menschen der Nation“ und „ein reiner Geist“ gesetzt werden, als ob es sie gäbe. Darum der bestimmte Artikel im ironischen Zitat: „Zuerst zieh ich [...] die Entzündung des reinen Geistes in Zwei-

fel“ – von dem da die Rede war, möchte man ergänzen, als ob es ihn gäbe. Der Sprachschein wird entlarvt, ehe der skeptische Realist seine Gegenargumente vorträgt, und wird nach diesen noch einmal variierend aufgehoben: „Hier wird sich kein Geist entzünden – am wenigsten ein reiner“. Feinsinnige Formkritik – Kritik an und durch Form – übertrifft das Gewicht aller inhaltlichen Beweise. Diese Haltung bestätigt nun vollends der offene Umschlag ins Humoristische, durch welchen ein inhaltlich argumentierender Vergleich von Vor- und Nachteilen ad absurdum geführt wird. Die Konkurrenz der Regierungsformen stellt sich in der Perspektive des kleinen Untertans als verdächtige Kongruenz heraus – derart, daß das Abwägen des Für und Wider auf einen Vergleich zweier Spielarten der Despotie hinausläuft, von denen paradoxerweise die allgemein als Despotie verstandene Monarchie noch als das geringere Übel erscheint. Die demokratische Pluralität der Regierenden wird in der darin beschlossenen Möglichkeit der Anonymität der Verantwortung humorvoll, aber empfindlich kritisiert.

Der folgende zweite Abschnitt des Aphorismus 67 springt auf ein anderes Verfahren über. War bisher auf vielseitige Weise das in Aphorismus 66 konstruierte Ideal einer repräsentativen Demokratie in Zweifel gezogen worden, so erlaubt sich der Sprecher nun, in der entspannten Atmosphäre nach der humoristisch übersteigerten Konfrontation zweier Despotien ein spielerisch-hypothetisches Eingehen auf die erledigte idealistische Konzeption der Demokratie, indem er deren Vorteile für die Monarchie potenziert geltend macht. Akzeptiert man einmal die idealistischen Voraussetzungen – „Wären die Menschen schon das, was sie sein sollten und werden können“ – auch dann hätte die Monarchie den Vorzug: aber die gesamte Argumentation bleibt wohlweislich im Konditionalis! Immerhin ist damit ein Gleichgewicht hergestellt: dem Idealbild der Demokratie antwortet ein Idealbild der Monarchie, nachdem von beiden zuerst ein realistisches Gegenbild skizziert worden war.

Entsprechend erscheint Aphorismus 68 als eine Analyse der Situation des Widerstreits von erhöhtem Standpunkt aus. Die Diktion verrät Überlegenheit über beide streitenden Parteien: gegenüber dem „jungen Volk“ ebenso wie gegenüber den „gesetzteren Hausvätern“ schwingt im Unterton eine leise Distanzierung mit. Die Analyse betont die Relativität der Positionen, die Vergänglichkeit der „gewissen Jahre“ – auch hier ist es die Leichtigkeit des Tonfalls, die „dergleichen demokratischen Erscheinungen“ wie Revolution, Konkurrenz und Wettkämpfen ihr reales Gewicht nimmt. Auch die „friedlichere Welt“ der Monarchie wird mit einer leichten Ironie beschrieben als ein Reigen resignierter Planeten um die monarchische „Centralsonne“ – wiederum das kleinere Übel im Vergleich mit dem „zerstörenden Kampf um den Vortanz“. Wenn nun auch bis zu dieser Stelle sich die vor-

gegebene Sympathie des Verfassers für die Monarchie nicht verleugnet (zumal in der Entgegensetzung von Kampf und Frieden, von Vereinzelung und Gemeinschaft, die als Motive jeweils der Demokratie bzw. der Monarchie zugeordnet werden), so mündet die Auseinandersetzung doch völlig überzeugend in die Aufforderung zur Toleranz, einer Toleranz, für welche die ganze Sammlung der „Politischen Aphorismen“ ein Zeugnis darstellt: trotz aller scharfsinnigen Unterscheidungen gibt es keine scharfen Fronten; die Sammlung endet mit dem idealistischen Postulat einer Versöhnung und Wechselbeziehung der Gegensätze.

Dies allerdings überrascht am Ende eines Gedankengangs, der mit solch heiterem Scharfblick die kläglichen Chancen des Ideals in der Wirklichkeit aufzuzeigen wußte. Und so ist doch auch noch ein Wort zu sagen über das Verfahren, mit dem hier Toleranz nicht nur vom Leser gefordert, sondern auch als Haltung in ihm hergestellt wird. Wir haben es bis jetzt vermieden, nach dem Sprecher zu fragen, dessen Gedankengang wir skizzierten. Dem Titel „Politische Aphorismen“ zufolge haben wir uns zunächst unausdrücklich damit begnügt, an einen für alle Aphorismen gleichermaßen verantwortlichen Verfasser zu denken. Schien nun dessen Gedankengang auch ein konsequenter Denkprozeß zugrunde zu liegen, so mußte doch die Heterogenität seiner Elemente auffallen und das sprunghafte Hin und Her zwischen „idealistischen“ und „realistischen“ Positionen. Der Leser sieht sich streckenweise erheblichen Schwierigkeiten gegenüber, wenn er versuchen wollte, sich nachdenkend mit dem Gedankengang des Sprechenden zu identifizieren. Und zwar aufgrund des oft unverkennbar dialogischen Charakters dieser „Aphorismen“. Gesprächsformen bestimmen weithin die Denkform: schon vor der zitierten Textstelle findet sich wiederholt der Einsatz mit „aber“, der eine Gegenrede zum vorangegangenen Aphorismus einleitet. Auffälliger noch spricht dafür das Zitat-Verfahren: die Aufnahme gleicher Wörter auf anderer Stilebene (wie in der Rede vom „reinen Geist“). Nicht ohne Ursache hat daher Paul Kluckhohn in seiner vierbändigen Ausgabe diesen Text den anderen Hardenbergschen „Dialogen“ beigelegt. Erst Samuel hat den authentischen Zusammenhang mit der Fragmentensammlung „Glauben und Liebe“ in der Neuausgabe der „Schriften“ wiederhergestellt. Bestehen bleibt jedoch das merkwürdige Schwanken zwischen den Gattungen, das auch für die Aussage des Textes konstitutiv ist.

Die dialogischen Formen in Aphorismus 66 und 67 erlauben eine Gegenüberstellung verschiedener Ansichten, wie sie einem Sprecher kaum möglich gewesen wäre. Sie zwingen den Leser, den Gedankengang nicht als einsinnige Entwicklung oder gar als Demonstration aufzufassen, sondern selbst an dem wechselvollen Prozeß der Wahrheitsfindung im Verfolgen des Dialogs teilzunehmen. Gleichwohl bleibt es nicht bei einer bloßen Konfrontation der Meinungen, viel-

mehr macht sich gerade in der nicht konsequent durchgehaltenen Dialogform die Anwesenheit einer höheren Instanz über den sich entfaltenden Gegensätzen geltend. Die Autorität dieser Instanz, als welche nun doch wieder das die ganze Aphorismensammlung produzierende Ich erscheint, wird direkt fühlbar in der abschließenden Aufforderung zur Toleranz. Die als Konsequenz dieser Toleranz angegebene „erhabene Überzeugung von der Relativität jeder positiven Form“ ist in Form dieser höheren Instanz des Aphorismenverfassers gegenüber den Dialogpartnern als Voraussetzung vorhanden, ehe die Auseinandersetzung beginnt. Daher stets die Möglichkeit einer Evasion ins Heiter-Versöhnliche.

Endlich scheint uns der merkwürdige Zwischencharakter des Stücks zwischen Aphorismensammlung und Dialog selbst eine Bestätigung der „wahrhaften Unabhängigkeit eines reifen Geistes von jeder individuellen Form, die ihm nichts als notwendiges Werkzeug ist“: Werkzeug zur Herstellung einer Toleranz, um die es dem Textstück mehr geht als um die eine oder andere Form der Regierungen, die zur Debatte stehen. Diese „Unabhängigkeit eines reifen Geistes“ stellt überdies in erheiterndem Wechselbezug zu der Äußerung, mit der wir unser Zitat begonnen haben: „[...] jeder vermißt sich, als Kenner davon zu sprechen [...]“. Mit subtilster romantischer Ironie beginnt hier der Text, sich selbst aufzuheben. Zwischen dieser Aufhebung und den zahlreichen idealistischen Setzungen, zumal dem positiven Postulat des Schlusses, liegt die eigentliche Aussage des Textes. Der Mahnung zur Toleranz wird nichts von ihrem Ernst genommen, wenn zugleich einsichtig gemacht wird, daß sie als solche nicht das Produkt einer nachsichtslosen Konfrontation von Gegensätzen ist, sondern hervorgeht aus jenem Schweben über den Gegensätzen, auf welches die literarische Gestalt in ihren Formen der Ironie, der Uneindeutigkeit und des Humors immer schon verweist.

Will man wirklich auf der Meinung beharren, das Tun der Dichter sei in einer politisch erregten Zeit nur überflüssiges Schmarotzertum an der Gesellschaft? Freilich, ihr Votum will aufgesucht werden in den spezifischen Formen dichterischer Äußerung, die ihre eigenen (und vielleicht nicht die schlechtesten) Modi der Bewältigung von Wirklichkeit hat. Novalis ist gewiß keiner von denen, die sich des komplizierten Konnexes zwischen poetischer Wirkung und Wirklichkeit nicht bewußt gewesen wären. Angesichts der Diskreditierung, der gerade er immer wieder ausgesetzt ist, möchte man freilich an einen Aphorismus Georg Christoph Lichtenbergs erinnern: „Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, ist das allemal im Buch?“

*Hannelore Ries*

## **Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen“ im Jahre 1968**

Selbst der zum Verständnis ernsthaft bereite Leser wird, wenn er in dieser Zeit Thomas Manns monumentalen Rechenschaftsbericht von 1918 zur Hand nimmt und studiert, auf den ersten und auch zweiten Blick kaum eine Möglichkeit sehen, die Intention dieses Werkes zu rechtfertigen. In einer Zeit, die in einzelnen ihrer Haupttendenzen die Politisierung und Sozialisierung des Lebens in jeder Hinsicht und um jeden Preis fordert, dürfte allein schon der Titel auf eine bestimmte Zeitgenossenschaft erregend bis zur empörten Entrüstung wirken. Die im vergangenen Jahr nach dem 2. Juni in Berlin gegründete Kritische Universität hat sich deshalb auch dieses seit seinem Erscheinen immer wieder heftig umstrittenen Werkes sofort angenommen, um die Notwendigkeit einer erneuten Grablegung mit aller gebotenen Strenge zu prüfen. Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang dann noch die Tatsache, daß die „Betrachtungen“ in ihrem Ursprung mit einer ungeheuren Schärfe der Argumentation gegen Heinrich Manns „Zola“-Essay von 1915, gegen die in diesem Essay repräsentativ für eine bestimmte damalige Zeitströmung – und nicht nur damalige – zum Ausdruck gelangende geistige Haltung und Forderung einer absoluten Demokratisierung des öffentlichen Lebens geschrieben worden sind, so scheint nun in der Tat schon jeder Versuch eines Verständnisses einen reaktionären, zumindest regressiven Standpunkt zu enthüllen. Um trotzdem zu einem verbindlichen Urteil zu gelangen, und zwar gerade vor dem Hintergrund unserer gegenwärtigen Situation, die sich doch so erkenntnisfreudig gibt, will ich im folgenden ein kleines Experiment wagen, das über ein Zwischenglied Thomas Manns „Betrachtungen“ indirekt mit der radikal-kritischen Welt der sogenannten außerparlamentarischen Opposition konfrontieren soll. Der Verfasser, der nämlich bestimmten kritischen Grundintentionen dieser oppositionellen Haltung gegenüber erstarrten Lebens- und Denkformen der deutschen Nachkriegsgesellschaft seine Zustimmung nicht versagen kann, wäre mit sich selbst unzufrieden, wenn er aus einer reinen Verteidigungsstellung hinsichtlich der von ihm immer noch geschätzten „Betrachtungen“ nur die Möglichkeit des Schweigens sehen würde. Es soll im folgenden der skizzenhafte, nur thesenartige Versuch gemacht werden, Thomas Manns Werk in erster Linie als eine Antwort auf Heinrich Manns „Zola“-Essay in seinem auf die Gegenwart verweisenden Charakter zu verstehen, und zwar – das wäre der experimentell-modellhaft neue Ansatz – aus der Perspektive der seit jüngster Zeit diskutierten Vieldeutigkeit des Demokratiebegriffs, der verschiedenen Versionen des Demokratiebegriffs, die der brüderlichen Auseinandersetzung eine neue Aktualität zukommen

lassen. Es handelt sich also in diesem Fall nicht primär um eine schon oft diskutierte weltanschauliche, sondern um eine politologische Fragestellung, wenn auch im weiteren Sinne. Diese Fragestellung ist durchaus den „Betrachtungen“ angemessen, die in einer bestimmten Grunddimension ihrer komplexen Struktur nach fünfzig Jahren uns heute noch eine Antwort zu geben vermögen, die erst einmal verstanden werden muß, bevor eine Entscheidung für diese oder andere Möglichkeiten fallen kann.

Heinrich Manns Essay „Zola“, im November 1915 in der expressionistischen Zeitschrift „Die Weißen Blätter“ erschienen, hat Leben und Werk des französischen Schriftstellers, seine künstlerische und politische Tätigkeit, zum Gegenstand, ohne jedoch in einer sachlichen Darstellung, die ihre eigenen Voraussetzungen reflektiert, ihr eigentliches Ziel zu haben. Vielmehr werden, um die Struktur auf eine abgekürzte Formel zu bringen, Emile Zolas Leben und Werke als Grundlage und Mittel für eine ekstatisch-prophetische Proklamierung demokratischen Denkens, einer charakteristischen Idee von Demokratie für die eigene Gegenwart Deutschlands zu Beginn des Ersten Weltkrieges benutzt. Die in einem höheren Sinne vor allem emotional hergestellte Einheit von versuchter objektiver Darstellung und immer wieder einbrechender Inanspruchnahme dieser Darstellung für ein eigenes explizites ideelles Ziel besitzt gerade in diesem Essay aufgrund des Gleichgewichts zwischen beiden Seiten und der überlegenen sprachlichen Kraft, die höchste Formtradition verrät, eine faszinierende Großartigkeit. Aber diese formal-sprachliche Großartigkeit ist zugleich mit einer inhaltlich-gedanklichen Problematik gekoppelt, die dem ganzen Essay auch heute noch einen zwiespältigen Charakter verleiht. Es ist damit die Grundhaltung des Autors gemeint, der sich im Besitz einer absoluten Wahrheit weiß. Ausgehend von Zolas eigener Ansicht (die sich z. B. manifestiert in „Auf Grund aber der wahren Dokumente, die wir Naturalisten herbeibringen, wird man ohne Zweifel eines Tages eine bessere Gesellschaft errichten, die leben wird durch Logik und Methode. Da wir die Wahrheit sind, sind wir die Moral“ [Ausgew. Werke. Bd. XI. 1954, S. 169]) wird von Heinrich Mann verallgemeinert, daß Zolas „La Terre“ ein „Werk der äußersten Wahrheit“ (S. 188), seine Kapitel „Atemzüge der Ewigkeit“ (S. 189) seien, daß er und der Leser den Keim dieser Wahrheit schon in sich tragen: „Die Wahrheit ist da, wir tragen ihren Keim in uns, wir entwickeln ihn durch Arbeit. Wer die Wahrheit hat, erwirbt den Sieg“ (S. 198), um schließlich Zola mit einer religiösen Sphäre in Zusammenhang zu bringen: „Er sollte in der Wahrheit leben und nur für die Wahrheit kämpfen“ (S. 207), um „die Wahrheit und die Gerechtigkeit herabzureißen auf die Erde“ (S. 205), um „die wahre Republik, die Republik der Gerechtigkeit und der Wahrheit“ (S. 229) herbeizuführen.



Was aber ist das für eine Wahrheit, für die Zola eintrat, die ihn erfüllte, und die auch Heinrich Mann vertritt? Das letzte Zitat gibt schon einen zentralen Hinweis. Es ist die „wahre Republik“, die mit den „ewigen Dingen“ (S. 223) selbst identisch ist, es ist die Republik, die „das Wesen der politischen Wahrheit selbst, die voraussetzungslose Anerkennung alles dessen, was werden will, des wirklichen Lebens“ (S. 199) ist. Das wirkliche Leben aber ist identisch mit dem Leben des Volkes in seiner ganzen irrationalen Größe – nach Zola: „Der Volksstaat ist das Leben und die Gesundheit“ (S. 200), denn: „Diese Masse kam herauf mit Idealen, die Erfüllungen von morgen waren“ (S. 165). Zola erlebt „den Vernunft-rausch [...] von Gleichheit und unbegrenzter Vervollkommnung“ (S. 216) und erscheint damit in Gestalt seines Lebens und seiner Werke als „ein Lehrer der Demokratie“ (S. 232). Und die Wendung vom Vernunfttausch enthüllt nun schon hier die Grundstruktur von Zolas (und Heinrich Manns) Demokratiebegriff; es ist letztlich die totalitäre Version der Demokratie, die sich hier zu Wort meldet. Denn der leidenschaftliche Rausch, der die Vernunft erfaßt hat, setzt bestimmte Prinzipien der menschlichen Natur absolut, um damit andere zu negieren. Es sind in diesem Fall die von der Aufklärung und vor allem von Rousseau her überkommenen Prinzipien der Gleichheit und unbegrenzten Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen. Die verbindende philosophische Grundlage für beide Prinzipien ist der Glaube an eine natürliche Ordnung, die als solche dann auch mit einer umfassenden universalen Ordnung identifiziert werden kann. Das aus diesem Glauben, der in der konkreten geschichtlichen Erscheinungsform sich oft genug die Haltung absoluter und fanatischer Gewißheit gibt, gefolgte politische und soziale System ist totalitär, weil eben z. B. die der menschlichen Natur auch innewohnenden konstitutiven Ungleichheiten und Widerstände gegen die Vervollkommnungsmöglichkeiten nicht berücksichtigt werden. Der totalitäre Charakter kommt aber in Heinrich Manns Essay vor allem darin zum Ausdruck – was für Thomas Mann von wohl höchster Bedeutung war –, daß auf der Grundlage des Besitzes einer absoluten Wahrheit eine Identität von Politik und Literatur, künstlerischer und politischer Wahrheit hergestellt wird: „Literatur und Politik hatten denselben Gegenstand, dasselbe Ziel und mußten einander durchdringen, um nicht beide zu entarten. Geist ist Tat, die für den Menschen geschieht; – und so sei der Politiker Geist, und der Geistige handle!“ (S. 209). Damit die Masse künstlerisch dargestellt werden kann, „damit dies vollbracht werde, trage der Romancier in sich das rhythmische Wogen der modernen Demokratie“ (S. 166); „denn die Poesie der Demokratie, hier zeigte es sich das erstemal, ist üppiger und hinreißender als jede andere“ (S. 174f.), ja, da das Volk letztlich schon die Wahrheit ist, kann gefolgt werden: „Sogar in der Kunst war der Schöpfer zuweilen ein Volk“ (S. 199).

Thomas Mann hat den „Zola“-Essay seines Bruders mit den „Betrachtungen“ beantwortet. Zwar hat er mit der Vorarbeit schon einige Monate vor Lektüre des Essays begonnen, jedoch die tiefere geistige Orientierung und Richtung erhielten die „Betrachtungen“ durch des Bruders prinzipielle Äußerung, die ihrerseits schon als eine Stellungnahme zu Thomas Manns 1915 veröffentlichten Essay „Friedrich und die große Koalition“ gewertet werden kann. Die sehr weitläufig nach rückwärts verzweigte Vorgeschichte muß hier ausgeklammert werden. Daß Thomas Mann den „Zola“-Essay beantworten mußte, hat seinen bekannten entscheidenden Grund in den in diesem Essay geschickt versteckten persönlichen Angriffen Heinrich Manns auf des Bruders politische und künstlerische Existenz. Und diese persönlichen Angriffe führen erst zu der überspitzten Gegenhaltung, die der Auseinandersetzung heute eine so aktuell allgemeine Bedeutung zukommen lassen. Thomas Manns Angriffspunkt wird besonders an einer Stelle sichtbar, auf die er dann in dem eigenen Werk eine der unmißverständlichsten Antworten gegeben hat. Heinrich Manns gemeinte Aussage über Zola wird transparent, wenn berücksichtigt wird, daß Thomas Mann im Übergang vom Frühwerk zum mittleren Werk immer stärker eine charakteristische Vorliebe für ‚durchschnittliche‘, ‚mittelmäßige‘ Haupt- und auch Nebenfiguren entwickelt hat. Über Zola also heißt es: „Er lebt für keine schwachblütige Mittelmäßigkeit. Der Geist ist kein Wiesenbach, entschlossene Menschenliebe geht nicht friedlich in Gartenwegen“ (S. 207f.). Thomas Manns längere Antwort bezieht sich nur auf den Begriff der entschlossenen Menschenliebe. Ihr Kern besteht in der überdeutlichen Charakteristik, daß er mit diesem Begriff „die grauenhafteste Wortkoppelung vorführe, die je erfunden wurde, und deren übermäßige Geschmacklosigkeit ihrem Erfinder, dem Zivilisationsliteraten und politischen Propheten, Unsterblichkeit sichert“ (Ges. Werke. 1960, Bd. XII, S. 311). Der Begriff der entschlossenen Menschenliebe enthält für Thomas Mann in der Grundstruktur die gesamte gegnerische Welt, gegen die er sich wendet und die seiner so vehementen Kritik verfällt. Die von ihm in ihrer ganzen Problematik der indirekten, aber desto schärferen persönlichen Angriffe erkannte „doppelsinnige Biographie“ (S. 189) des „Zola“-Essays wird ihrerseits nun mit einer Doppeldeutigkeit der „Betrachtungen“ beantwortet, die an Schärfe dem Bruder nicht nachsteht, höchstens durch eine befreiende Ironie des sprachlichen Ausdrucks gemildert erscheint.

Verbirgt sich für Thomas Mann hinter einem Eintreten für entschlossene Menschenliebe die Problematik einer Haltung, die scheinbar genau weiß, was dem Menschen dient, die aus diesem Wissen und nur aus ihm den Menschen liebt, die den Menschen aus bestimmten Prinzipien und aus anderen nicht ehrt, die der Liebe des Menschen zum Menschen damit schon ihre eigentliche Grundlage genom-

men hat, nämlich ihre lebensverbundene, immer wieder neu zu leistende Ungesicherheit und Komplexheit, die jedes Systemdenken und jede systematisch geordnete Wirklichkeit in Frage zu stellen vermag, so wird nun Thomas Mann in seinen „Betrachtungen“ nicht müde, diese dogmatisch-totalitäre geistige Haltung mit einem polemischen Begriffsnetz zu belegen, das durchaus einen wenn auch einseitigen, so doch befreienden und zugleich aktuellen sprachschöpferischen Charakter besitzt. Das reicht von der „zuchtlosen Rechthaberei“, dem „reißenen Geschwätz“ des „in Bigotterie verknöcherten Doktrinärs und Schulmeisters“ (S. 203), dem „Ekel vor der Rechthaberei“ der „Prinzipiellen“ (S. 322f.), dem „radikalen Dogma“ des „Humanitätsprinzipienreiters“ (S. 386) über die „Renaissance des Jakobiners“ als „Moralbonzentum“ (S. 382), „die politische Raserei des Begriffs“ (S. 393), „diese salbungsvolle Begriffsfalschmünzerei“ (S. 535) bis hin zu der allgemeineren Feststellung, daß „Radikalismus [...] schöne Oberflächlichkeit“ (S. 545) sei, hinter der letztlich eine „nihilistische Utopie“, die „sterile Utopie des absoluten Geistes“ (S. 569) stehe. Geist ist als menschlicher Geist für Thomas Mann identisch mit Freiheit, mit individueller und künstlerischer Freiheit, die nicht aufgegeben werden kann, ohne den Menschen als Menschen in Frage zu stellen. Immer wieder klingt an, was er an einer Stelle so betont hervorhebt, daß der Geist, der mit einer politischen Idee, überhaupt mit einer fixierten, absolut gesetzten Idee identisch geworden ist und damit sich untergeordnet hat, eine mehr als große Problematik zeigt, daß „untergeordnete ‚Geistigkeit‘ das Schätzigste und Verächtlichste auf Erden ist“ (S. 93). Der Bruder hat sich für ihn untergeordnet, indem nur die Identifizierung des Geistes mit einer bestimmten politischen Idee den Anspruch rechtfertigen kann, sich im Besitz einer absoluten Wahrheit zu wissen. Thomas Manns schon in der Einleitung offen dargelegte Haltung zu sich lautstark durchsetzenden Zeittendenzen ist deshalb auch direkt auf den Bruder und seine Gefolgschaft bezogen, denen auch an dieser Stelle keineswegs nur eine antiquarische Aufmerksamkeit zuzubilligen ist: „Nein, zugegeben, ich bin kein Ritter der Zeit, bin auch kein ‚Führer‘ und will es nicht sein. Ich liebe nicht ‚Führer‘, und auch Lehrer liebe ich nicht, zum Beispiel ‚Lehrer der Demokratie‘. Am wenigsten aber liebe und achte ich jene Kleinen, Nichtigen Spürnäsigen, die davon leben, daß sie Bescheid wissen und Fährte haben, jenes Bedienten- und Läufergeschmeiß der Zeit, das [...] dem Neuen zur Seite trabt; oder auch die Stutzer und Zeitkorrekten, jene geistigen Swells und Elegants, welche die letzten Ideen und Worte tragen, wie sie ihr Monokel tragen: zum Beispiel ‚Geist‘, ‚Liebe‘, ‚Demokratie‘, – so daß es heute schon schwer ist, diesen Jargon ohne Ekel zu hören“ (S. 21f.).

Thomas Manns Abneigung gegenüber der Demokratie – um diesen Punkt nun einmal hervorzuheben – ist also im engeren Sinne ein Abscheu vor dem Jargon, in dem die Demokratie proklamiert wird, vor dem gegenüber der Wirklichkeit unverbindlichen Gerede über die Demokratie, das seinen ‚absolutistischen‘ Ursprung gerade dadurch verrät; es ist letztlich die tiefe Skepsis gegenüber einem ideellen Prinzip von Demokratie, das sich mit Hilfe eines ‚Vernunftfrausches‘ absolut setzt, um keine andere Spielart mehr gelten zu lassen, indem es sich die gesamte menschliche Wirklichkeit totalitär unterordnet. Sein Feind ist die ‚radikale Republik‘. Das aber heißt – und diese Folgerung darf gezogen werden –, daß Thomas Mann keineswegs gegen jegliche Art von Demokratie ist, keineswegs sich grundsätzlich als Gegner der Demokratie erklärt. Im Gegenteil, seine spätere ‚Wandlung‘ ist nur möglich geworden, weil eine allgemeine geistige Grundlage mit den ‚Betrachtungen‘ in einer ihrer Dimensionen schon gelegt worden war. Während die meisten späteren Interpreten Thomas Manns eigene Position als die des Künstlers verstanden und gerechtfertigt haben, scheint nun ein Blick auf seinen eigenen Demokratiebegriff gerade hier eine fruchtbare Ergänzungsmöglichkeit zu bieten. Sein Demokratiebegriff erscheint – dies ist die erste Feststellung – in einer primär verinnerlichten Form, wenn eine Demokratie des Herzens einer Demokratie des Prinzips übergeordnet wird: ‚denn die Demokratie des Herzens ist der Demokratie des Prinzips und der humanitären Rhetorik menschlich tief überlegen‘ (S. 437), was seine Reaktion auf den Begriff der entschlossenen Menschenliebe noch einmal bestätigt. Jedoch diese Demokratie des Herzens erscheint in anderen Zusammenhängen in einzelnen Perspektiven entfaltet, die durchaus einen im engeren Sinne politischen Charakter beanspruchen dürfen.

Ist das Herz nach Thomas Mann auf die Vielfalt des Menschlichen gerichtet, so folgt aus diesem Grundansatz die betonte Verteidigung individueller Freiheit auch für die staatlich-politische Sphäre mit Notwendigkeit. Gegenüber der aus der philosophischen Tradition übernommenen nivellierenden Gleichheitsidee wird der Gedanke der selbständigen, unverwechselbaren Persönlichkeit des Menschen herausgestellt, aber nun – und das ist das Entscheidende – keineswegs absolut gesetzt, sondern in Zusammenhang mit der Gleichheitsidee gebracht, wobei die Gleichheitsidee als Korrektiv zu wirken hat. In diesem so hergestellten Zusammenhang sieht er ‚die einzige wahre und wirkliche Rechtfertigung des politischen Demokratismus [...], welche sich nämlich in dem Grundsatz zusammenfassen läßt: ‚Wo es unmöglich ist, jedem das Seine zu geben, da soll man allen das Gleiche geben‘‘ (S. 255). Dieser Grundsatz spiegelt die liberale Version des Demokratiebegriffs, indem hier zwar die Idee der Gleichheit im Kern grundlegend berücksichtigt, aber diese Gleichheit nicht prinzipiell, in jeder Hinsicht absolut

gesetzt wird, so daß sie aus sozialer und ökonomischer Perspektive z. B. als Gleichheit der Ausgangschancen für das individuelle Streben aufgefaßt werden kann, auf deren Grundlage dann ein hohes Maß an Selbstverwirklichung des Menschen gegenüber egalitären und totalitären Formen der Demokratie noch möglich ist. Und gegenüber den letzteren ist ein weiteres Grundmerkmal der liberalen Version der auf der Grundlage des anerkannten Pluralismus der modernen Gesellschaft geforderte experimentelle Charakter der Auseinandersetzung zwischen den Einzel- und Gruppeninteressen, wobei fixiertes Ziel im günstigen Fall so etwas wie eine mittlere Linie zwischen möglichen konträren Positionen ist: „Da, wie gesagt, die Politik, das soziale Leben die Sphäre der Notdurft und der Kompromisse ist, so wird das eigentlich vernünftige Verhalten hier immer ein mäßig-mittleres, um nicht zu sagen: mittelmäßiges, eine Politik der mittleren Linie sein. Radikalismus sei statthaft oder notwendig wo man will, in der Moral, in der Kunst; in der Politik ist er ein Unfug“ (S. 257). Eine der wichtigsten konkreten Einzelforderungen an die Zukunft aber ist für Thomas Mann in sozialer Hinsicht, um eine höhere soziale Gerechtigkeit der Aufstiegschancen zu ermöglichen, die Forderung, „das Bildungsprivileg des Besitzes zu vereiteln“: „Glücklicher also und auch im guten, seelischen Sinn radikaler als die Forderung einer sozialdemokratischen Steuergesetzgebung ist die andere, die der Demokratisierung der Bildungsmittel gilt. Daß niemandem mehr, der von besonderer Begabung ist, die Geburt an einer höheren Laufbahn hindere, ist sie das eigentliche Mittel, und jeder gute soziale Wille wird dies Mittel empfehlen“ (S. 258f.). Die Demokratisierung der Bildungsmittel, wobei die Steuergesetzgebung heute wohl kaum unberücksichtigt bleiben dürfte, soll letztlich einer Erziehung des Volkes dienen, das Thomas Mann keineswegs so unproblematisch im Besitz der Wahrheit sieht wie der so begeisterte Bruder. Er bekundet, daß das Volk „absolut geistlos“ sei und erläutert in potenziertem Einseitigkeit weiter: „Es hat nichts als die Gewalt, verbunden mit Unwissenheit, Dummheit und Unrechtlichkeit“ (S. 369).

Der Erziehungsgedanke durchzieht denn auch in den verschiedensten Schattierungen die „Betrachtungen“. Ja ihnen selbst als Werk ist eine erzieherische Grundkomponente immanent, die durchaus auf eine demokratische Zukunft gerichtet ist, nämlich in der Intention, weniger die vermeintlich absolute Wahrheit eines einzigen Standpunktes, sondern der Öffentlichkeit aufklärende Informationen über eine Vielfalt von möglichen philosophischen, religiösen, künstlerischen, politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Standpunkten zu vermitteln. Ein Wille zur „Sachlichkeit“ der Argumentation, sich „wissenschaftlich und informativ zu verhalten“ (S. 64), wird immer wieder formuliert. Die „geistigen Zusammenhänge“, der „Zusammenhang der Dinge“ (S. 406) sind ein Hauptthema;

das Ziel ist, „mit Standpunkten Versuche anzustellen“ (S. 228), und das Werk sei, so wird behauptet, „experimentell und ohne letzte Verbindlichkeit“ (S. 517). Nicht vergessen werden darf schließlich die allgemeine ironische Haltung, die im letzten Kapitel „Ironie und Radikalismus“ selbst thematisch wird. Zusammenfassend darf also gefolgert werden, daß Thomas Mann – in mehrfacher Hinsicht – die Demokratie für die Zukunft Deutschlands schon in den „Betrachtungen“ durchaus akzeptiert, nur eine bestimmte ihrer Versionen unnachgiebig bekämpft: „Nicht die kommende Demokratie, [...] nicht die Verwirklichung irgendeines deutschen Volksstaates, der ja, ruhig überlegt, weder ein Pöbelstaat noch ein Literatenstaat wird sein müssen, ist es, wogegen ich mich auflehne. Was mich empört, ist die Erscheinung des geistigen Satisfait, der sich die Welt im Zeichen des demokratischen Gedankens systematisiert hat und nun als Rechthaber, Rechthabender lebt“ (S. 330f).

Thomas Mann kritisiert in seinen „Betrachtungen“ die Forderung einer totalitären Verwirklichung eines ideellen Prinzips von Demokratie. Während der „Zola“-Essay eine Reflexion der eigenen Voraussetzungen nicht kennt, Diskussionsmöglichkeiten zugunsten der vermeintlich von vornherein unbezweifelbaren Wahrheit abbiegt, ist die Argumentationsstruktur der „Betrachtungen“ pluralistischer Natur, deshalb in einem entscheidenden Grundzug von experimentellem Charakter, d. h. auf eine Diskussion der eigenen Voraussetzungen gerichtet, auch wenn diese dann faktisch zu früh abgebrochen wird. Die im letzten Punkt angesprochenen Rückneigungstendenzen von Thomas Manns Rechenschaftsbericht verhindern es aber, Thomas Mann zu dieser Zeit schon als einen ausdrücklichen Vorläufer der Demokratisierung Deutschlands zu verstehen, auch wenn der Weg schon angelegt ist. Denn wenn diese Tendenzen auch oft genug durch entgegengesetzte Aussagen relativiert erscheinen, so ist doch vor allem die unkontrollierte nationale Thematik in ihrer Irrationalität derart aufdringlich, daß metaphysischer Nebel und sachbezogene, reflektierte Argumentation in einem ungelösten Widerstreit zu liegen scheinen. Das reicht von der wiederholten Gegenüberstellung von „Deutschtum und Zivilisation“, vom Insistieren auf dem „deutschen Wesen“ (S. 32), „der deutschen Urbesonderheit, dem Ewig-Deutschen“ (S. 49) über den nicht nur sprachlich so schlechten Begriff der „Entdeutschung“ (S. 68, 273) bis hin zu umfassenderen Charakterisierungen, wie diejenige von Deutschlands Stellung im Ersten Weltkrieg, von dem Kampf, „den Deutschland mit einem wahrhaft germanischen Gehorsam gegen sein Schicksal [...] auf sich genommen hat“ (S. 52).

Sicherlich ist diese Einseitigkeit, auch in ihren weiteren Merkmalen, zu einem großen Teil von der Gegenposition abhängig – eine „Streitsucht, beruhend

auf dem Bedürfnis nach Gleichgewicht und darum ihrerseits wieder zur erbosten Einseitigkeit nur allzu entschlossen“ (S. 11) –, und nachweisbar ist, daß die Gegenposition eine ähnliche, nur anders gelagerte Irrationalität im Volksbegriff vor allem kennt, jedoch diese Abhängigkeit bietet nur eine begrenzte Möglichkeit der Erklärung. Ich möchte vielmehr die Folgerung und Behauptung wagen, die hier nur thesenhaft angedeutet werden können und für deren Erhärtung eine genauere Untersuchung der „Betrachtungen“ notwendig wäre, daß in diesem Widerstreit sich indirekt ein bestimmtes Grundproblem des liberalen demokratischen Denkens überhaupt zu Wort meldet, das heute unser besonderes Interesse besitzen muß. Gemeint ist das eine Grundproblem, daß das Eintreten für den liberalen, experimentellen Interessenausgleich aus pluralistischer Wirklichkeitsperspektive mit dem genaueren Ziel, daß die Lösungen auf einer mittleren Linie liegen, schon eine mündige Gesellschaft voraussetzt, die bereit ist, von dieser liberalen Haltung nicht abzuweichen, daß aber in dem Augenblick, wo bestimmte Interessengruppen in emotionaler Unkontrolliertheit, auf der Grundlage verstärkter Probleme, in einseitiger Vergangenheits- oder Zukunftsbezogenheit diese Haltung unterlaufen, eine Krise aufbrechen muß, die auf liberalem Wege dann möglicherweise nicht mehr zu lösen ist. Auf Thomas Mann zurückbezogen heißt das, daß seine Intention zur sachlichen, experimentellen und die eigenen Voraussetzungen reflektierenden Argumentation ihm nur begrenzt eine Möglichkeit bietet, im einzelnen inhaltlich die eigenen inneren Tendenzen in ihrem problematischen, zukunftsverweisenden Charakter zu erkennen, daß ihn letztlich die Ansicht bestimmt, er müsse eine radikale Gegenposition zu seinem Bruder beziehen, damit die ausgleichende Lösung des Gegensatzes dann einen mittleren Standpunkt ergebe, – gemäß des liberalen Prinzips, aber ohne eben die inhaltliche Problematik seines Standpunktes zu berücksichtigen. Diesen Zusammenhang bestätigt m. E. genau Thomas Manns spätere Entwicklung. Denn als er die eigenen Tendenzen dann in den zwanziger Jahren und im Dritten Reich vor allem – ganz anders als zur Zeit des Ersten Weltkrieges – massiv in der äußeren geschichtlichen Wirklichkeit wiederkehren und zunehmend verwirklicht sieht, gelingt ihm erst die inhaltliche Erkenntnis dieser Tendenzen in ihrem zuerst nur geistig-reaktionären, dann konkret ‚unmenschlichen‘ Charakter, und er bezieht nun, ohne seinen Ausgangspunkt dabei ganz aufzugeben, eine Art von inhaltlich eindeutiger und zugleich breit reflektierter Gegenposition, die in der Einheit von Nähe und Distanz fast einmalig zu dieser Zeit dasteht.

Auf dieser Grundlage wäre auch der so oft beschworene ‚Bruch‘ in der Entwicklung von Thomas Manns politischem Denken neu zu diskutieren. In diesem Zusammenhang gewinnt aber nun auch Heinrich Manns im „Zola“-Essay und

nicht nur dort vertretene Haltung eine Berechtigung, die die brüderliche Gegenseite in einem tieferen Sinne ergänzt. Dies insofern, als aus ihr der einseitige Entwurf einer bestimmten besseren Zukunft hervorgeht, der gegen gewisse problematische Tendenzen der Zeit gerichtet ist, genauer der sich die zur Zeit des Ersten Weltkriegs noch sehr komplexe Situation auf eine zukunftsweisende Problematik hin idealistisch im negativen Sinne stilisiert, um sich in positiver Utopie gegen die damit verabsolutierte Problematik zu richten. In diesem Fall entscheidet vor allem die spätere Zeit über die Verbindlichkeit des utopischen Entwurfs, und die folgenden Jahrzehnte haben Heinrich Mann in der Weise Recht gegeben, als sie in einem wesentlichen Maße durch die zur Zeit des Ersten Weltkrieges von ihm bestimmte Problematik gekennzeichnet waren. Es sei für diese Überlegung nur als Hauptbegründung angeführt, daß sich der „Zola“-Essay zentral gegen Thomas Manns nationalistische Haltung in „Friedrich und die große Koalition“ von 1915 wendet, die diejenige der „Betrachtungen“ in ihrem problematischen, weil zukunftsverweisenden Charakter vorwegnimmt.

Thomas Manns Stellungnahme gegen einen „internationalen Radikalismus“ (S. 38) und der aufgezeigten Begründung dieser Stellungnahme kann man seine Zustimmung wohl kaum versagen, denn der über längere Zeit hin radikal und damit einseitig politisierte Geist ist sein eigener Totengräber, insofern es eine Haupteigenschaft des lebendigen Geistes doch ist, jede eigene Fixierung immer wieder neu in Frage stellen zu können. Seiner gleichzeitigen grundsätzlichen Wendung gegen einen „Erneuerungs-Idealismus“ (S. 160), wie ihn Heinrich Mann vertritt, kann ich dagegen aus der zuletzt kurz dargelegten Überlegung nicht ganz zustimmen. Vielmehr möchte ich – die thesenhafte Form meiner Gedanken sei noch einmal ausdrücklich betont – hinsichtlich der eigenen Gegenwart folgern, was Thomas Mann in den „Betrachtungen“ einmal in anderer Einsicht, aber schon doppeldeutig auf sich und seinen Bruder bezogen, formuliert, nämlich daß es sich hier im übertragenen Sinne um „zwei brüderliche Möglichkeiten“ (S. 25) handelt, die zusammen erst in einem immer wieder neu zu bestimmenden und neu zu vermittelnden Verhältnis eine Entwicklung in Richtung auf eine vollkommenerere Zukunft ermöglichen. Wenn die von Thomas Mann vertretene Möglichkeit grundlegend wohl für jede Zukunft gerechtfertigt werden kann, so deshalb, weil die vom Bruder repräsentierte immer Ausdruck eines übersteigerten Überwindungsversuchs einer Krise ist – einer Krise, die nie eine immerwährende sein kann, etwa im Sinne derjenigen Voraussetzung, die hinter der Vorstellung einer permanenten Revolution steht. Wenn auf der anderen Seite die Notwendigkeit eines vorgreifenden utopischen Denkens anerkannt werden muß, so deshalb, weil gerade die Komplexheit heutiger Wirklichkeit und die in ihr begründeten gesellschaftlichen



Probleme vor allem ein weit vorausschauendes Denken unbedingt erfordern. Mit diesem ist dann eben nicht nur ein ‚technisch‘ planendes, sondern vor allem auch ein neue Impulse vermittelndes Denken gemeint. Nur sollte man sich immer der Gefahr bewußt sein, die dann entsteht, wenn die Mittel mit dem Ziel verwechselt oder sogar identifiziert werden, wenn sich das Denken, das immer der konkreten historischen Existenz des einzelnen, unverwechselbaren Menschen dienen sollte, verabsolutiert, um eine Zukunft zu erreichen, der vor übervollem Glück dann selbst die Zukunft abhanden gekommen ist. Nach 1918, dem Erscheinungsjahr der „Betrachtungen“, ist Thomas Mann selbst in wachsendem Maße diesen schwierigen Weg gegangen, und zwar im vollen Bewußtsein und in der anstrengenden Bewältigung der zuletzt genannten Problematik.

*Jürgen Scharfschwerdt*



## Verse 1968

### *Stimmen*

Katastrophenberichte statistisch  
Menschlichkeit in vibrato  
fürsorglich siebter Sinn

Dieses Ei schlürft Gedichte  
diese Brille kuppelt Daten  
diese Geduld säuft

Der Philosoph suhrkamp-sicher  
der Präsident siegfriedbar  
der Quizmann monkelnd

Zum Beispiel Goethe  
als Kleieleid Beethoven  
kein Augsburger beißt

Märzchen am Ostersonntag  
der Freitag im Chanson  
der Lust-und-Schwund-Napf

Und die Freund-und-Feind-Schoppen  
und die abgeordneten Zorn-und-Schmalz-Zungen  
und das Zahnfleisch für Jargon

Michels Phonumen  
Twensohns Totem  
Saubermanns ergo-sum-Töpfe

*I d e n t i t ä t*

(Aus einem Skizzenbuch)

Kreisend  
 kreisend  
 kreisend  
 Nicht zugelassen zu den Kreisen  
 Ich

Eingeschlossen  
 da geht es  
 ohrig

Nicht weichen der Dünstung  
 dem Halfter  
 den Haaren  
 der Losung des Scheuklappentiers

In Höfen Schnüre  
 An Schnüren Ställe  
 Unter Böden Gewaschenes  
 Lässe  
 (ein durch ab)  
 Auf Dächern Licht

Da sinnt es  
 lagert es  
 narbt sie  
 Wachtier  
 Ohrtier  
 Ichnuß

*A b z ü g e*

Altdeutsch:  
 Nachtigallen. Die Linde summt.  
 Einer mahlt Denksteine.  
 Was schert's den Kuckuck.

Reform:

Eine stattliche Feste  
das fragende Ich, Gräben gründend.  
Das Wort ficht.

Barock:

Des Körpers und der Seele Klavier  
brandschatzen Reiter.  
Noch tröstet Goldgrund.

Galant:

Korallenmund entzückt das Auge.  
Spiegel flüstern.  
Das Bildnis kommt.

Später:

Weisheit in Wiegenliedern.  
Der Mond als Amme. Gelassen rauscht  
in Reimen der Wald.

Vormärz:

Dampfmaschine und Trommel  
schlagen den lyrischen Leisten. Die Republik  
kommt nicht.

Verspätet:

Opheliabüsten. Um den Teich Gärtner.  
Durch Alleen tappt Hamlet.  
Die Bühne splittert.

Jüngst:

Krähen. Auch die Pappel  
nur eine Vettel. Auf den Chausseen  
fahren Kameras

Koffeinwach:

Verse und Messer.  
Im Labor Laugen. Wörter  
auf dem Operationstisch.

*Paul Konrad Kurz*



## Nachwort 2018

Mit Blick auf den 50. Geburtstag von Walter Müller-Seidel am 1. Juli 1968 wurde im Münchener Kreis derjenigen, die in Hinsicht ihrer Forschungsschwerpunkte und/oder in ihren Dienststellungen in Zusammenarbeit mit Walter Müller-Seidel standen, der Plan gefasst, ‚dem Meister‘ eine Art ‚Festschrift‘ in Typoskriptform zu widmen, das Konvolut binden zu lassen und ihm zur Geburtstagfeier in der Pienzenauerstraße 164 zu überreichen. Den Autor/innen sollte es freigestellt sein, wissenschaftliches Vorgehen mit feuilletonistischen Einlassungen zu verbinden; Bezüge unterschiedlicher Art zur Person des Geehrten (etwa im biographischen oder forschungspraktischen Zusammenhang) waren erwünscht, Fußnoten und Literaturverzeichnisse galten als entbehrlich; als Umfang für die einzelnen Beiträge waren jeweils fünf bis zehn Seiten vorgesehen. Pünktlich zum festlichen Anlass war ein siebzigseitiges Typoskript mit zehn Beiträgen fertiggestellt. Bislang konnte noch nicht herausgefunden werden, ob dieses Original in den Nachlass Walter Müller-Seidels im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) eingegangen ist.

Wie auch immer – 50 Jahre nach dem Festtagsgeschehen von 1968 hat Günter Hess in seinem Kempfenhausener Kellerarchiv ein Konvolut von Durchschlägen der Festschriftbeiträge mit handschriftlichen Verfasserkorrekturen aufgefunden. Diese Seiten wurden in Hamburg gescannt und (unter Einbezug der seinerzeitigen Verfasserkorrekturen) bearbeitet. Der originale Wortlaut blieb durchweg erhalten, Zitate und Literaturverweise wurden nicht erneut überprüft; lediglich formale Anpassungen waren für die Online-Publikation vorzunehmen; Dr. Wilhelm Schernus (Institut für Germanistik der Universität Hamburg) hat das elektronische Dokument in dankenswerter Weise erstellt. Wir konnten zum Einverständnis für die Veröffentlichung nicht in jedem Fall Kontakt mit den Rechteinhabern aufnehmen.

Die Kerngruppe der Beiträger zur Festschrift bildeten Mitarbeiter/innen von Walter Müller-Seidel – Irmgard Ackermann (geb. 1930, gest. 2017) und Karl Richter (geb. 1936) als die Älteren; Ulrich Dittmann, Günter Hess, Walter Klaar, Hannelore Ries (geb. 1940, gest. 1977), Jürgen Scharfschwerdt und Jörg Schönert gehörten zu den Geburtsjahrgängen um 1940. Den ersten Beitrag hatte Klaus

Kanzog (geb. 1926) übernommen, der durch seine Editionsarbeiten für das Werk Heinrich von Kleists mit dem Kleist-Forscher Walter Müller-Seidel verbunden und am Münchener Institut in der Dienststellung eines Konservators tätig war; den Schlussbeitrag erstellte Paul Konrad Kurz (geb. 1925, gest. 2005), der nach seiner Priesterweihe 1957 (als Mitglied des Jesuitenordens) und einem Philologie-Studium 1967 mit einer Dissertation zu Heinrich Heine bei Walter Müller-Seidel promoviert worden war, Dichtung und Publizistik veröffentlichte und einen Lehrauftrag im Münchener Institut wahrnahm. Die Themen der Beiträge aus der Kerngruppe bezogen sich – wie beispielsweise bei Hannelore Ries (verehelichte Link) – auf Autoren, zu denen eine Dissertation in Bearbeitung war, oder auf Forschungsgebiete, die mit Walter Müller-Seidel geteilt wurden (so etwa Karl Richter zu Theodor Fontane oder Ulrich Dittmann zu Problemen wissenschaftlicher Wertung von Literatur). Lebensgeschichtliche Bezüge zur Herkunft des Geehrten, zu seiner Münchener Lebenssituation und Stationen seiner akademischen Karriere finden sich in den Texten von Jörg Schönert, Günter Hess und Karl Richter (zum Ruf von Walter Müller-Seidel an die Universität Münster). Dass die ‚Festschrift‘ in ‚einer politisch erregten Zeit‘ (Hannelore Ries) entstand, kann inhaltlichen Orientierungen der letzten drei Beiträge abgelesen werden; auch Irmgard Ackermanns Engagement für Bertolt Brecht (verbunden mit ihren später weiter entwickelten Interessen für ‚Interkulturelle Germanistik‘) verweist auf Umbesetzungen im germanistischen Kanon der Autoren. Methodologische und hochschulpolitische Kontroversen waren allerdings in den Präsentkorb dieser Festschrift nicht eingegangen.

Hamburg, im Juni 2018

Jörg Schönert