

Information und Geschichte

Hans W. Giessen
Informationswissenschaft
Universität des Saarlandes
D-66041 Saarbrücken

Inhalt

1. The Family of Man	3
2. Marathon	9
3. Römisch-keltisches Kulturerbe als Medienprodukt	27
4. Karl Friedrich Schinkel und die Kirche von Bischmisheim	41
5. Nationalismus und Sexualität, Kleist und der Zeitgeist. Claus Peymanns Die Hermannsschlacht nach Heinrich von Kleist: Das Theaterstück, der Fernsehfilm – eine Medienanalyse	57
6. Ein interkulturelles Puzzle. Michel Bréal, Lew Nikolajewitsch Tolstoj und die ‚Eugubinischen Tafeln‘	89
7. Ludwig Bamberger 1823 – 1899	101
8. Hoflieferantentitel als Indikatoren für Wandlungsprozesse der öffentlichen Meinung in der Pfalz	111
9. Poul Anderson, Edward Steichen und "The Family of Man"	128
10. Aus Anlass der Lektüre von Robert D. Putnam, Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community. 2000	133
11. Rezension Youssef Courbage, Emmanuel Todd, Le rendez-vous des civilisations, 2007	141
13. Welche Medienwirkungen werden für die Zukunft erwartet? Eine Meta-Medienanalyse	143

The Family of Man

Die Ausstellung

Eduard J. Steichen, geboren 1879 in Bivange, Luxembourg, aber bereits als achtzehn Monate altes Kind mit den Eltern nach Amerika emmigriert, brachte es nach wechselvoller künstlerischer Karriere bis zum Leiter der Photographieabteilung des Museum of Modern Art in New York (J. Steichen 1994). Dort organisierte er 1955 die Ausstellung "The Family of Man", die bis heute eine der erfolgreichsten Ausstellungen des MoMA ist. Steichen versammelte nach von ihm selbst entwickelten Kriterien 503 Aufnahmen von 273 Fotografen, ausgewählt aus mehreren Millionen Bildern (Edward Steichen hat zunächst von zwei Millionen gesprochen, um, wie er sagte, glaubwürdiger zu sein; nachträglich wurde die Zahl auf rund vier Millionen korrigiert. Vergleiche Miller 1994).

Die Kriterien waren intuitiv, hatten aber ein klares Ziel: Die Ausstellung sollte – nach den Schrecken des zweiten Weltkriegs – zeigen, daß die Menschheit trotz aller Probleme und Schlechtigkeiten ‚eins‘ ist und zu einer humanen Weltordnung gelangen kann.

Um diesem optimistisch-humanistischen Ziel zu dienen, schien ihm die Fotografie als Mittel der Massenkommunikation besonders geeignet: "the art of photography is a dynamic process of giving form to ideas and of explaining man to man", schreibt er im Vorwort des Ausstellungskatalogs (1955); da es ein emotionales Mittel ist, kann es zu einem starken emotionalen Appel genutzt werden. Da das Konzept das Gemeinsame der Menschen betonen will, zeigt die Ausstellung Personen aller Rassen, Altersgruppen und sozialen Schichten in Situationen, die universell gültig sind: Liebe, Hochzeit, Geburt, Arbeit, Mitleid, Erfolg...

Hier setzt die Kritik an der Ausstellung ein: dies seien anthropologische Grundkonstanten, die aber ohne Hinweis auf den Kontext sinnlos blieben, so bereits Hilton Kramer, der Kritiker der New York Times, aus Anlass der Ausstellungseröffnung (vergleiche Back/Bauret 1994. 43). Diese Kritik hat Steichen vorweg zu entkräften versucht, indem er sein Ziel explizit formulierte; bereits in der Einführung des Ausstellungskatalogs (1955) schreibt er, die gezeigten Fotografien handelten "[...] with the religious rather than religions. With basic human consciousness rather than social consciousness". Dennoch zieht sich die Kritik seither durch und wird an nahezu jedem Ort, an dem die Ausstellung gezeigt wird, neu formuliert.

Ungeachtet aller Kritik war die Ausstellung außergewöhnlich erfolgreich; rund neun Millionen Besucher sahen sie insgesamt, während sie um die Welt tourte (in 69 Ländern). Heute hat sie im Schloß von Clerveaux einen festen Platz gefunden, nachdem Steichen sie noch zu

Lebzeiten seinem Heimatstaat vermacht hatte. Erst 1995 wurde sie aber wiedereröffnet und bleibt nun als ständige Einrichtung in Clerveaux.

Struktur vs. Kultur

Die Kritik ist in der Regel ebenso pauschal, emotional und von verschiedenen immanent zugrunde liegenden Weltvorstellungen und Menschenbildern geprägt, wie umgekehrt Steichens Ziel und seine Methode pauschal, subjektiv und euphorisch erschienen. Eine der wenigen sachlichen Diskussionen stammt von Martine Segalen (1994). Sie schreibt, zunächst das Beispiel der Liebe aufgreifend:

Quand on connaît la diversité, culturelle et historiques des modes de formation du couple, peut-on rapprocher, sans commentaire, les photos – si belles au demeurant – des amoureux de Doisneau qui s'embrassent dans un Paris libéré et les jeunes japonais encore sous le joug d'un système familial très contraignant: l'amour d'un couple est une donnée socialement construite, et historiquement bien datée.

Non seulement l'exposition n'apprend rien, mais elle est une sorte de leurre qui nous donne à croire que partout dans le monde, la vie familiale se déroule selon des schèmes identiques. Elle dit que naissance, amour, mort sont les phénomènes d'ordre naturel: l'exposition met en scène une grande illusion, celle d'un universalisme familial. Pour aller à l'essentiel, disons que cet universalisme transculturel, éternel et immanent est absolument contraire aux analyses des anthropologues sociaux qui n'en finissent pas de saluer l'infinie diversité des formes de la vie sociale. Naître, aimer, s'unir, mourir, mais aussi travailler, souffrir, jouer ... rien n'est plus culturel, rien n'est plus différent d'un groupe ethnique à l'autre comme d'un groupe social à l'autre.

Fraglich ist, ob nicht bereits ein logischer Fehler in dieser Aussage steckt: Gebe es keine Gemeinsamkeiten hinsichtlich Geburt, Liebe, Arbeit, Trauer, Tod... dann wären auch die Begriffe nicht nötig oder gar möglich. Segalen scheint mithin, wie die Mehrzahl der Kritiker, den Fehler begangen zu haben, kulturelle Ausprägungen (die Steichen ja, wie sein Zitat belegt hat, bewußt ausklammern wollte) mit strukturellen Gemeinsamkeiten zu verwechseln. Im Gegensatz zur Aussage Segalens ist diese Diskussion im Rahmen der *social anthropology* aber weitgehend geklärt, spätestens seit den Arbeiten von Robert Adams (1966).

Im Gegensatz zu strukturellen Wandlungsprozessen können in kulturellen Wandlungsprozessen kaum Regel- und Gesetzmäßigkeiten festgestellt werden. Es ist ein alter Topos der Geistesgeschichte, dass kulturelle Wandlungsprozesse von äußerst vielen, sich wechselseitig, aber vor allem ungleich- und -regelmäßig beeinflussenden Faktoren bestimmt werden. Bereits Charles de Montesquieu (der ebenfalls auf der Suche nach strukturellen Merkmalen war, um

jeder Gesellschaft einen angemessenen staatlichen beziehungsweise gesetzlichen Rahmen geben zu können) hat schon im Jahre 1748 zwischen kulturellen und grundlegend-strukturellen gesellschaftlichen Einflußfaktoren unterschieden (seine Erkenntnisinteressen lagen bei gesellschaftsübergreifend funktionierende Ordnungsfaktoren und Gesetze herauszuarbeiten). Dabei sind hier seine Überlegungen hinsichtlich kultureller Wandlungsprozesse von Belang: Sie erschienen ihm unbeeinflussbar, weil zu zahlreich, zu vielfältig und in ihren Wirkungen zu unberechenbar, und deshalb auch nur im nachhinein bewertbar und beschreibbar. Das Spektrum der Einflußfaktoren auf kulturelle Wandlungsprozesse reicht von klimatischen Faktoren über Kriege bis zu technischen Errungenschaften.

Die Einschätzung, dass kulturelle Wandlungsprozesse – im Gegensatz zu strukturellen – nicht vorausgesagt werden können, ist universell. So findet sie sich etwa auch bei Abdurrahman ibn Chaldun wieder, dem bedeutendsten islamischen Staats- und Geschichtsphilosophen, der 1332 in Tunis geboren wurde. Die diesbezügliche Gemeinsamkeit zwischen Montesquieu und Ibn Chaldun geht beispielsweise so weit, dass beide etwa das Klima als wesentlichen Faktor auf kulturelle Entwicklungen nennen.

Theoretische und allgemeine Aussagen über strukturelle Wandlungsprozesse implizieren also ein bestimmtes Verhältnis zwischen kulturellen und strukturellen Faktoren: Auch wenn die einzelnen Gesellschaften kulturell äußerst verschieden sind, müssen die Strukturmerkmale unabhängig von beziehungsweise parallel zu den kulturellen Faktoren existieren und betrachtet werden können. So müsste pauschal behauptet werden können, dass beispielsweise die Zugehörigkeit zum christlichen oder zum islamischen Kulturkreis oder zur gemäßigten oder zur subtropischen Klimazone eine Gesellschaft auf der kulturellen Ebene prägt, aber grundsätzlich irrelevant für die strukturelle Prägung ist – wobei einschränkend (und wieder differenzierend) auf die Möglichkeit hingewiesen werden muss, dass wohl auch kulturelle Faktoren auf strukturelle gesellschaftliche Erscheinungsformen einwirken können, und umgekehrt.

In den Gesellschaftswissenschaften ist lange diskutiert worden, ob Verallgemeinerungen und Vergleiche auf der strukturellen Ebene legitim und möglich sind – was Franz Boas schon 1896 sehr pauschal bezweifelt hat. Robert Lowie betonte in den dreißiger Jahren sogar, dass auch die gesellschaftlichen Unterschiede heutiger Kulturen sehr groß seien, während Gemeinsamkeiten leicht auf eine jeweilige gegenseitige Beeinflussung zurückgeführt werden könnten. Die Unterschiede ließen auf eine jeweils lange Geschichte schließen, so dass über historische Gesellschaften erst recht keine allgemeinen Aussagen möglich seien.

Julian Steward (1949) und Robert Adams (1966) haben allerdings verschiedene (und äußerst unterschiedliche) Kulturen untersucht und miteinander verglichen. Sie liegen – räumlich

wie zeitlich – so weit auseinander, dass eine Beeinflussung nicht möglich war: bei Adams etwa das antike Mesopotamien mit den Hochkulturen Zentral-Mexikos vor der spanischen Eroberung. Das Ergebnis war, dass es tatsächlich gemeinsame strukturelle Gesetzmäßigkeiten gibt, die unabhängig von der Geschichte der jeweiligen Kulturen existieren (bei der Untersuchung von Adams liegen sie auf der jeweils anderen Seite des Globus, zudem sind sie zeitlich voneinander um rund viertausend Jahre getrennt) – aber abhängig vom gesellschaftlichen Organisationsgrad und Status. So weisen die Hochkulturen Mesopotamiens wie Zentral-Mexikos etwa bezüglich ihrer Verwandtschaftsstrukturen Gemeinsamkeiten auf, oder auch bezüglich der Sozialordnung; beiden gemein ist auch die Entwicklung arbeitsteiliger Prozesse durch Spezialisierung, die Intensivierung landwirtschaftlicher Bodennutzung, die religiöse Fundamentierung von Herrschaft oder der Ablauf von Führungswechseln durch innenpolitische Krisen.

Da die Parallelen (nur) struktureller Art sind, ist es durch sie nicht möglich, kulturell-historische Abläufe vorherzusagen. Robert Adams selbst hat im übrigen auch viele Unterschiede zwischen den Kulturen beobachtet, auch in elementaren Bereichen – beispielsweise gab es Privateigentum an Grund und Boden im Fall des antiken Mesopotamien, nicht aber im prähispanischen Mexiko –, so dass eine Aussage über die eventuelle Zwangsläufigkeit historischer Abläufe nur in strukturellen Bereichen, und auch dort nur als Tendenz, gestattet sein kann.

Andererseits gibt es so viele strukturelle Gemeinsamkeiten, dass es sich (zumindest bei vielen von ihnen) nicht um Zufall handeln kann. Die Gemeinsamkeiten werden anhand weiterer offenbar universell gültiger Beschreibungskriterien (wie ‚Stammesgesellschaften‘, ‚Städte‘, ‚Priester‘, ‚Inzesttabu‘) deutlich; sie weisen auf funktionale Übereinstimmungen hin, die – auch im Prozess ihrer Entstehung und ihres Wandels – ein hohes Maß an Parallelität und damit auch struktureller Vergleichbarkeit aufweisen. Die Vergleichbarkeit geht soweit, dass sie Erklärungen ermöglicht, die über bloße Funktionsbeschreibungen hinausgehen (da sie sogar kausale Erklärungen ermöglicht). Es gibt sie auch in Bereichen, die offensichtlich nicht ursächlich miteinander zusammenhängen (wie: die Arbeitsteilung sowie die Ablösung von Führungsschichten). Eine tautologische Aussage kann von daher ausgeschlossen werden. (Der Verdacht könnte zunächst naheliegen, denn natürlich zeichnen sich gerade ‚Hochkulturen‘ dadurch aus, dass sie einen höheren Organisationsgrad beispielsweise im Produktionsbereich erreicht haben. Wenn dies das einzige Kriterium wäre, ‚Hochkulturen‘ also nur dadurch beschrieben werden könnten, dann wäre dieses Kriterium gleichzeitig Ursache wie Begründung; die Beweisführung wäre tautologisch. Wenn aber eben auch andere Bereiche vergleichbar

sind, dann kann von strukturellen, funktionalen Gemeinsamkeiten oder gar Gesetzmäßigkeiten gesprochen werden. Es muss aber noch einmal darauf hingewiesen werden, dass solche Aussagen nur für strukturelle Bereich gelten dürfen, nicht für historisch-kulturelle.)

Auf funktionale Gemeinsamkeiten reduziert, sind Verallgemeinerungen und Vergleiche auf der strukturellen Ebene mithin in jedem Fall zulässig. Sie werden tatsächlich auch häufig und selbstverständlich angestellt, nicht nur auf ‚Hochkulturen‘ bezogen, sondern auch beispielsweise im Hinblick auf das Prinzip des Austauschs (vergleiche Mauss 1924) oder der Partnerwahl (vergleiche Lévy-Strauss 1947) – im übrigen mithin gerade von Sozialwissenschaftlern aus dem selben (französischen) Kulturkreis, dem auch Martine Segalen angehört. Der Wunsch Edward Steichens, die Aufmerksamkeit auf Universalien, also anthropologische Strukturkonstanten zu lenken, ist mithin legitim und durch die Forschung abgedeckt.

Problematisch bleibt es allerdings, wenn die Ursachen von Wandlungsprozessen und strukturellen Veränderungen erklärt und theoretisch begründet werden sollen. Auch wenn die Prozesse selbst vergleichbar oder gar gesetzmäßig sein sollten, hängen die Ursachen von kulturell-historischen Situationen ab, die zwar im Einzelfall nachvollziehbar sind, aber nur schwer zu einem übergreifenden Erklärungsmodell führen. Verschiedene Versuche, solche Modelle zu begründen, sind gescheitert (so wird beispielsweise die ‚hydraulische Theorie‘ Karl August Wittfogels (1957), die die Einrichtung von Bewässerungsanlagen als Ursache von ‚Hochkulturen‘ ansieht, trotz vieler Gemeinsamkeiten im Einzelfall als Theorie heute abgelehnt, da sie einer Verifikation nicht in allen Fällen standgehalten hat).

Aus diesem Grund soll hier auch nur behauptet werden, dass der Versuch Edward Steichens, so legitim er ist, lediglich zu den von ihm intendierten Konsequenzen (zu einer universalen, humanistischen Welt zu kommen) führen kann. Gesetzmäßigkeiten diesbezüglich gibt es allerdings nicht.

Literatur

- Adams 1966:** Robert McC. Adams, *The Evolution of Urban Society. Early Mesopotamia and Prehispanic Mexico*. Chicago 1966
- Auquier 1994:** Yves Auquier, « Bruxelles 1958 ». In: Jean Back, Gabriel Bauret, *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg 1994, 155 – 162.
- Back/Bauret 1994:** Jean Back, Gabriel Bauret, *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg 1994
- Barthes 1957:** Roland Barthes, « La grande famille des hommes ». In: *Mythologies*. Paris 1957, 173 – 176.
- Boas 1896:** Franz Boas, “The Limitations of the Comparative Method in Anthropology”. In: *Science* Vol 4, 1896, Pp. 901.

- The Family of Man 1955:** *The Family of Man*. New York, Museum of Modern Art, 1955. Quoted from 30th anniversary edition 1986, 5th printing, 1994
- Ibn Chaldun muqaddima:** Abdurahman ibn Chaldun, *muqaddima*. Nach der Ausgabe: Ibn Chaldun, Ausgewählte Abschnitte aus der muqaddima. Tübingen: Aus dem Arabischen von A. Schimmel. Tübingen 1951
- Kuramochi/Watanabe 1994:** Goro Kuramochi, Yoshio Watanabe, « Tokyo 1956 ». In: Jean Back, Gabriel Bauret, *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg: 1994, 147 – 154.
- Lévy-Strauss 1947:** C. Lévy-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris 1947
- Lowie 1937:** Robert Lowie, *History of Ethnological Theory*. New York 1937
- Mauss 1924:** Marcel Mauss, *Essai sur le don*. Paris 1924
- Miller 1994:** Wayne F. Miller, « 1953 – 1955 ». In: Jean Back, Gabriel Bauret, *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg: 1994, 45 – 54.
- Montesquieu 1748:** Montesquieu, Charles de, *De l'Esprit des Lois*. Genève: Barrillot & Fils 1748. Zitiert nach der Ausgabe Montesquieu, Charles de, *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Éditions de la Pléiade 1949
- Nothhelfer/Nothhelfer 1994:** Gabriele Nothhelfer, Helmut Nothhelfer, « 1955 - "Nous tous" – The Family of Man ... Berlin ». In: Jean Back, Gabriel Bauret, *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg: 1994, 141 – 146.
- Sapir 1921:** Edward A. Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*. New York 1921
- Sapir 1949:** Edward A. Sapir, *Selected Writings in Language, Culture, and Personality*. Berkeley, Ca. 1949
- Segalen 1994:** Martine Segalen, « The Family of man ou la Grande Illusion ». In: Jean Back, Gabriel Bauret, *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg: 1994. 117 – 128.
- Sontag 1977:** Susan Sontag, *On Photography*. New York 1977
- E. Steichen 1963:** Edward Steichen, *A Life in Photography*. New York 1963
- E. Steichen 1955:** Edward Steichen, "Introduction". In: *The Family of Man*. New York, Museum of Modern Art, 1955. Quoted from 30th anniversary edition 1986, 5th printing, 1994
- J. Steichen 1994:** Joanna. Steichen, « Edward Steichen et The Family of Man ». In: Jean Back, Gabriel Bauret, *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg: 1994, 11 – 26.
- Steward 1949:** Julian H. Steward, "Cultural Casualty and Law: A Trial Formulation of the Development of Early Civilizations". In: *American Anthropologist*. Vol. 51, January - March 1949, Pp. 1.
- Whorf 1956:** Benjamin Lee Whorf, *Language. Thought and Reality*. Cambridge, Mass. 1956
- Wittfogel 1957:** Karl August Wittfogel, *Oriental Despotism*. New Haven 1957

(geschrieben 1995)

Marathon

1.

Der erste Marathonlauf der Geschichte fand vor 2500 Jahren, im Hochsommer des Jahres 490 vor unserer Zeitrechnung statt: Die Athener hatten in den Ebenen von Marathon, etwa 40 Kilometer von Athen entfernt, das große Perserheer zurückgeschlagen; daraufhin rannte ein Bote von Marathon nach Athen, um die erfreuliche Botschaft zu überbringen. Die älteste uns bekannte Schilderung stammt von Plutarch. In seiner kurzen Schrift *De Gloria Atheniensium* heißt es:

„Die Nachrichten über die Schlacht von Marathon wurden, so der Geschichtsschreiber Herakleides Pontikos, von Thersippos aus Eroiadès übermittelt; aber gemäß der am weitesten verbreiteten Ansicht war es Euklès, der, noch in voller Kriegsmontur und vom Kampf schwitzend, losgerannt sei, mit letzter Kraft den Eingang des Ratsgebäudes erreicht habe und dort nur noch rufen konnte: ‚Freut Euch!‘ und ‚Wir haben gewonnen!‘ – und unmittelbar danach starb.“

Was ist an dieser Geschichte wahr, was erlogen? Was wusste Plutarch wirklich? Wie kam er an diese Geschichte? Was wissen wir über den ‚wahren‘ ersten Marathonlauf? Und wie kam es, dass sich aus dieser kuzen Textpassage ein weltweit wirksamer Mythos entwickeln konnte, der jedes Jahr Hundertausende in seinen Bann zieht, von Berlin bis Sydney, von Osaka bis Rio?

Mythen wandeln sich – die meisten großen Mythen der Menschheitsgeschichte haben sich immer wieder gewandelt; und vielleicht kann man sagen, dass gerade die Wandelbarkeit einen großen Mythos ausmacht. Dennoch: Ihr Grundgedanke, der entscheidende Kern muss erkennbar bleiben. Denn einen Mythos macht aus, dass man glaubt, Handlungen aus der Vergangenheit aufzunehmen. Die Motive hinter den Handlungen sind neu, selbst wenn sie mit historischen Handlungen vergleichbar sind (die Belastungen eines 40-Kilometer-Laufs sind immer gleich, unabhängig davon, welche Motive auch immer uns zum Laufen veranlassen). Die Realität der Vergangenheit wird also verzerrt, manchmal gänzlich verändert. Aber wir glauben, dass wir uns in der Kontinuität einer Traditionskette bewegen.

Was also ist der Ursprung dieser Traditionskette?

2.

Am Ausgangspunkt steht der Krieg zwischen den Griechen und den Persern. Dabei handelt es sich nur teilweise um den Konflikt zweier ‚Völker‘, wie es seit dem 19. Jahrhundert immer behauptet worden ist – weil ab dem 19. Jahrhundert der Nationalstaatsgedanke immer wichtiger wurde. Viel eher war es der Kampf zweier Gesellschafts- und Lebensformen.

Das Perserreich war das mächtigste Reich der damaligen Welt, mit angeblich rund 50 Millionen Einwohnern, zentral regiert von König Darius – ein reiches Land mit einheitlicher Währung und gut ausgebautem, zentral geplantem Straßennetz; der erste Staat der Welt mit stehendem Heer, geregelter Besteuerung und (deshalb) gut ausgebauter Bürokratie – und eben ein ‚Vielvölkerstaat‘: man kämpfte für das Reich, den König, aber nicht für die eigene ‚Nation‘.

Die Griechen dagegen waren ein durch eine Sprache, eine gemeinsame kulturelle Tradition verbundenes Volk, hatten aber keinen Zentralstaat. Hier wurde das gesellschaftliche Gleichgewicht durch das relativ gleichwertige Nebeneinander, häufig aber auch Gegeneinander einzelner Familienverbände und Gruppierungen erreicht. Wenn niemand allzu sehr dominiert, kann ebenfalls ein Zustand entstehen, der stabil ist. Diese Stabilität braucht keinen übergeordneten König, keine Zentralinstanz, keinen Staat. Es reicht, wenn sich die einzelnen Gemeinschaftsmitglieder wie auch die benachbarten Gemeinschaften gegenseitig in Schach halten. Die Folge sind Zank und Streit, stete Konflikte, ständiger Hader, keine Einheit, dafür Zersplitterung und immer wieder störanfällige Beziehungen. Neben der permanenten Kontrolle und Konkurrenz war die Verpflichtung zur gegenseitigen Hilfe das zweite, ebenso wichtige Gesellschaftsprinzip.

Auf der Insel Naxos lebte kurz vor 500 die bis dahin herrschende Adelsgruppe im Dauerkonflikt mit anderen Bevölkerungsgruppen, sie wurde besiegt und floh in die Stadt Milet auf der asiatischen Seite der Ägäis. Dort regierte gerade ein *Tyrann*, Aristagoras, der nun verpflichtet war, den Flüchtlingen, die sich unter seinen Schutz gestellt hatten, zu helfen.

Die asiatische Seite der Ägäis war seit rund fünfzig Jahren unter persischer Oberhoheit. Das bedeutete einerseits nicht viel, denn die Perser waren weit weg: Selbst der *Satrap*, der für die Region zuständig war – um 500 war es ein gewisser Artaphernes, immerhin ein Stiefbruder des Darius –, regierte eine gute Tagesreise entfernt in Sardes. Als Landmacht wollten die Perser ihren Herrschaftsraum zwar bis zur Ägäis abrunden, aber es war klar, dass die Orte dort aus ihrer Sicht das geographische Ende des Reichs waren, abgelegene Provinz eben. Zumeist waren die Perser zufrieden, wenn die Griechen an der Küste ihre Oberhoheit anerkannten und ihre Abgaben zahlten. Ansonsten ließ man sie in ihren kleinen Gemeinshaf-

ten in Frieden. Sie hielten sich ja ganz offensichtlich selbst gegenseitig in Schach, stellten keine Bedrohung dar. Immerhin: Die griechische und die persische Welt berührten sich nun direkt.

Und so bekamen sie auch miteinander zu tun. Aristagoras wollte Naxos angreifen. Das hätte er aus Sicht der Perser problemlos machen können – solche lokalen Rivalitäten störten sie nicht, umso weniger, da das Angriffsziel außerhalb des ‚offiziellen‘ persischen Einflussbereichs lag. Aber Naxos war wohlhabend, und Aristagoras gelang es, den persischen *Satrapen* zur Beteiligung an diesem eigentlich nur innergriechischen Konflikt zu gewinnen. Offenbar konnte Aristagoras den Artaphernes davon überzeugen, dass das Kriegsrisiko bei einem gemeinsamen Vorgehen gering – die Beute jedoch groß sei.

Aber das Kalkül von Artaphernes und Aristagoras ging nicht auf. Artaphernes hatte den Aufwand eines See-Angriffs offenbar unterschätzt, was für einen Heerführer, der bis dahin kaum See-Erfahrungen hatte, nicht verwunderlich ist. Was schwerer wiegt: Artaphernes hatte die griechischen Gesellschaftsstrukturen unterschätzt. Da nämlich Aristagoras nun (wahrscheinlich nicht grundlos) Angst hatte, der Perser könne sich an ihm schadlos halten, zettelte er einfach einen Aufstand an – er wusste: Die anderen Griechen, zumindest diejenigen, mit denen er Beziehungen hatte, waren verpflichtet, ihm zu helfen.

In der Tat sandten ihm beispielsweise die Bürger von Eretria sofort fünf Schiffe. Wo es noch keine direkten Verpflichtungen gab, konnte Aristagoras an die griechische Solidarität appellieren. Dies funktionierte fast immer, denn es war der Anfang neuer Koalitionen und Bündnisse, die sich in anderen Situationen als nützlich erweise konnten – der Beginn neuer Verpflichtungen. Dies und natürlich die Aussicht auf den Kriegsgewinn veranlasste beispielsweise Athen, zwanzig Schiffe zu schicken.

Aber da es kein zentralistisches Griechenland gab, konnte Aristagoras niemanden zwingen, mitzumachen. Mitunter hatte er auch Pech. Die Gründe der Absagen werfen ebenfalls ein schönes Licht auf die griechischen Denkstrukturen. Um die Spartaner zu gewinnen, bot Aristagoras ihnen an, nach einem Sieg könnten sie ja die Herrscher Asiens werden. Diese Aussage war der entscheidende Fehler: Die Spartaner bedeuteten ihm, er müsse die Stadt noch vor Sonnenuntergang verlassen. Anderen Griechen zu helfen, oder auch: Beute machen und Verpflichtungen zu entsprechen – dies kam für die Spartaner als Kriegsgründe in Betracht. Die Herren Asiens zu werden aber war kein Ziel, das ihren Denkgewohnheiten entsprach.

Insgesamt hatte Aristagoras aber Erfolg. Mit 353 Kriegsschiffen zog er im folgenden Jahr gegen die Perser. Überraschenderweise stieß er bis Sardes vor. Offenbar war sein Tempo so

schnell gewesen, dass die Perser Zeit benötigten, um die Abwehr zu organisieren. Dann aber schlug die persische Reiterei zurück. Bei Ephesos stellte sie die Griechen und brachte ihnen große Verluste bei. Der schnelle Feldzug nach Sardes war also verblüffend, aber letztlich ein Fehlschlag. Schritt für Schritt zogen die Perser wieder in die verlorenen Gebiete ein. Sechs Jahre nach dem Aufstand des Aristagoras hatten sie alle verlorenen Gebiete zurückerobert. Dann begannen sie, die am Aufstand beteiligten griechischen Inseln anzugreifen. Erst ein Unwetter, das Teile der Flotte zerstörte, setzte 493 dem Feldzug ein vorläufiges Ende.

Aber nur kurze Zeit später griffen die Perser unter Artaphernes, dem Sohn des *Satrapen* von Sardis, und einem gewissen Datis als Feldherr erneut an. Das persische Aufgebot soll rund 600 Kampfschiffe betragen haben, dazu Pferdetransportschiffe mit 1.200 Tieren, alles in allem offenbar fast 100.000 Soldaten (und insgesamt rund eine halbe Million Mann!), wie der griechische Geschichtsschreiber Herodot suggeriert hat. Manche Althistoriker halten diese Zahlen für stark übertrieben. Aber die Übermacht der Perser war wohl überwältigend. Zunächst forderten sie die griechischen *Poleis* auf, ihnen *Erde und Wasser* darzubringen. Manche Gemeinschaften akzeptierten angstvoll, so Aigina, die Insel, die vor Athen im saronischen Golf liegt. Aber Athen selbst, Sparta sowie einige andere bedeutsame Gemeinschaften wie Eretria weigerten sich. Die Athener sollen den persischen Gesandten gar in einen Brunnen geworfen haben, die Spartaner haben angeblich ebenso reagiert und den Boten in eine Schlucht gestürzt – er könne sich ja dort *Erde und Wasser* holen.

Natürlich nahmen die Perser diese Herausforderung an. Im Sommer 490 landeten sie an der Ebene von Marathon. Die befindet sich an der Ostküste der Halbinsel Attika; die Stadt Athen liegt an der Westküste – der Landeplatz war also zu weit entfernt, um gut gesichert zu sein, aber für die Angreifer nah genug, um die Stadt Athen bald erreichen zu können.

Athenische Beobachter haben die Landung wohl observiert. Das muss eindrucksvoll gewesen sein! Offenbar war es Teil der persischen Kriegsführung, den Athener zu demonstrieren, wie groß und gut ausgerüstet die anrückenden Streitkräfte waren. Vielleicht wären viele Bürger entmutigt, würden den Kampf vermeiden wollen und überlaufen, um einer Bestrafung nach der abzusehenden Niederlage zu entgehen?

In Athen tagte die Volksversammlung. Man beschloss, sich nicht hinter den Stadtmauern zu verschanzen, sondern den Kampf anzunehmen. Vermutlich knapp 10.000 Bürger – samt einiger Sklaven, die bereit waren, zu kämpfen, weil man ihnen die Freiheit versprochen hatte, und rund 1.000 Bürger aus Plataia – zogen zur Ostküste und errichteten ihr Heerlager am südlichen Rand der Ebene, wo sie den Persern den direkten Weg nach Athen versperren konnten.

Offenbar war Marathon von den Persern nur als Basis gedacht gewesen, um verhandeln zu können – oder anzugreifen. Vermutlich waren sie überrascht, dass die Athener ihre Stadt relativ schutzlos zurückließen und sich so weit von ihr entfernt zum Kampf bereithielten. Das war überraschend, aber auch überraschend wirkungsvoll, denn nun waren die Perser an die Ebene von Marathon gebunden, konnten nicht mehr so frei operieren, wie sie wollten.

So standen sich die beiden Streitkräfte im Sommer 490 in der Ebene von Marathon gegenüber und beäugten sich.

3.

Gleichzeitig schickten die Athener einen Boten nach Sparta, um dort Unterstützung einzufordern. Der Tagesläufer Pheidippidès spurtete los.

Die Geschichte hat uns Herodot von Halikarnassos erzählt. Er wurde offenbar zwischen 490 und 480 geboren – mithin kurz nach der *Schlacht von Marathon*. Die Perserkriege zogen sich anschließend noch rund ein Jahrzehnt hin, und so ist anzunehmen, dass der Junge schon manches bewusst miterlebt hatte. Zumal sein Geburtsort, die Kleinstadt Halikarnassos (das heutige Bodrum in der Türkei), im asiatischen, von den Persern eroberten Teil des griechischen Siedlungsgebiets lag – die Auswirkungen des Konflikts waren dort zweifellos deutlich zu spüren. Schließlich war Herodot auch ein höchst politischer Kopf, der die wichtigen und prägenden Motive kannte, die in Griechenland das politische Handeln bestimmt haben – denn später war er selbst in solche Händel verwickelt, wenn auch nur im Kleinen, in seiner Heimatstadt Halikarnassos. Herodots Familie zählte nämlich zur städtischen Oberschicht, und die vornehmen Familien lebten ja im steten Konkurrenzkämpfen miteinander – und in fast automatischer Opposition zu lokalen Herrschern, wenn es sie gab und sie sich halten konnten. Halikarnassos hatte um Herodots Geburtszeit herum eine bedeutende Königin namens Artemisia. Nach dem Tod der Königin kam ihr Sohn Lygdamis an die Macht. Bald fühlten sich die anderen vornehmen Familien von Halikarnassos wieder stark genug, um die herrschende Familie herauszufordern.

Doch der Aufstand gegen Lygdamis schlug fehl, und Herodot musste in die Verbannung. Er soll sich mehrere Jahre lang auf der Insel Samos aufgehalten haben und konnte erst nach dem endgültigen Sturz des Lygdamis in seine Heimat zurück; dies war wohl zwischen 460 und 450 vor unserer Zeitrechnung der Fall.

Aber mit der Rückkehr der Verbannten begannen neue Kontroversen innerhalb der führenden Schicht von Halikarnassos. Herodot und seine Familie hatten offenbar zur unterlege-

nen Gruppierung gehört – zumindest wissen wir, dass Herodot schon kurze Zeit nach der Rückkehr die Heimatstadt wieder verlassen hat, diesmal endgültig.

Vielleicht war ihm jetzt auch einfach alles zu eng geworden, und er hatte keine Lust mehr auf kleinliche Grabenkämpfe, nachdem er die damals bekannte Welt bereist und sich über den Gang der Weltgeschichte seine Gedanken gemacht hatte. Denn der reiche, politisch interessierte junge Mann hatte seine Zeit als Exilant genutzt, um die Geschichte der Perserkriege zu recherchieren und zu schreiben. Dafür zog er um die Welt und interviewte alle noch lebenden Entscheidungsträger aus der Zeit der Perserkriege. Als er erstmals Teile seines Geschichtswerks vorgetragen hatte, war die Begeisterung so groß, dass ihm die Athener ganz offiziell eine staatliche Belohnung von zehn Talenten zuerkannten. Wann genau das Gesamtwerk fertiggestellt war, wissen wir übrigens nicht – nur, dass es 425 auf jeden Fall schon veröffentlicht und weit bekannt war.

Der Ruhm hielt sich über die Jahrhunderte. Der römische Autor Marcus Tullius Cicero, der fast 300 Jahre nach Herodot lebte, nannte ihn den „Vater der Geschichtsschreibung“. Und noch heute ist er eine wichtige Quelle für Historiker. Besonders bedeutsam ist, dass er in der Tat wohl der erste Autor war, der versuchte, alle Schauplätze, über die er berichtete, selbst zu besichtigen, um die Plausibilität der Ereignisse bewerten zu können. Er versuchte auch stets, alle Seiten zu Wort kommen zu lassen – *„Ich sehe es als meine Aufgabe, alles, was ich höre, zu berichten – das bedeutet freilich nicht, dass ich allen diesen Berichten glauben muss“*, schrieb er. So gilt er als erster *kritischer* Berichterstatter. Er unterschied zwischen Anlass und Ursache, machte sich Gedanken über die Motive hinter den Taten – all dies war völlig neu und ungewöhnlich.

Dass er dann doch – insbesondere, wenn er Berichte von Augenzeugen weitergab – deren mitunter magisches Denken und religiöse Erfahrungen allzu ausführlich und unkommentiert nacherzählte, ist ein angesichts seiner Pionierleistung verzeihlicher, gelegentlicher Rückfall. Gerade diese Passagen haben jedoch ihren Reiz, wie nicht zuletzt die Schilderung des langen Laufs belegt, den Pheidippidès von Athen nach Sparta antrat.

„Bevor die Generäle die Stadt verließen, sandten sie den Pheidippidès als Boten nach Sparta. Er war ein professioneller Tagesläufer, der aus Athen stammte. Unterwegs, am Berg Parthenion bei Tegea, so berichtete er den Athenern, sei ihm der Gott Pan begegnet und habe ihn mit seinem Namen angerufen. Dann habe ihn Pan gefragt, warum sich die Athener gar nicht für ihn interessierten, obwohl er ihnen doch stets wohlgesonnen und schon häufig nützlich gewesen sei, und dies auch weiterhin bleiben wolle. Die Athener glaubten dem Bericht des Pheidippidès, und als die Verhältnisse wieder besser waren, errichteten sie unterhalb der Akropolis einen Tempel zu Ehren Pans. Seitdem organisierten sie jährlich ein Opferfest und einen Fackellauf, um den Gott versöhnlich zu stimmen.“

Pheidippidès also, der von den Generälen losgeschickt worden war und der berichtete, dass er Pan gesehen hatte, kam am Tag, nachdem er Athen verlassen hatte, in Sparta an. Dort gab er die Botschaft an die Verantwortlichen weiter: ‚Lakedaimonier, die Athener bitten Euch, ihnen zu helfen und nicht zuzulassen, dass die ehrwürdigste Stadt der Hellenen unter die Herrschaft der Barbaren gerät. Eretria ist schon unterjocht, so dass Griechenland bereits eine bedeutende Stadt verloren hat.‘ Getreulich erfüllte er also seinen Auftrag, und die Spartaner waren in der Tat auch bereit, den Athenern zu helfen. Sie konnten dies aber nicht sofort, denn sie wollten ihr Gesetz nicht brechen. Es war nämlich erst der neunte Tag des Monats, und sie durften, wie sie sagten, nicht vor dem Vollmond ausrücken. Dieses Datum mussten sie abwarten.“

Die Schilderung des Herodot ist glaubhaft und plausibel. Jede Armee hatte sogenannte ‚Tageläufer‘, die – der Name sagt es schon – mehr als nur ein paar Stunden laufen konnten; Pferde spielten bei den antiken Griechen keine Rolle. Von Athen nach Sparta sind es zwar rund 250 Kilometer, und Pheidippidès musste dazu zwei Tage fast ununterbrochen rennen, aber es gibt Beispiele, dass dies möglich ist: So organisierten britische Soldaten 1982 einen Lauf von Athen nach Sparta, und seither wird jedes Jahr ein sogenannter *Spartathlon* veranstaltet. Zahlreiche Wettkämpfer nehmen die Tortur auf sich, die meisten schließen sie erfolgreich ab, und die Schnellsten bleiben deutlich unter 30 Stunden!

Zudem: Herodot berichtet nichts davon, dass Pheidippidès auch wieder zurückrannte – zumindest nicht sofort. Offenbar erholte er sich zunächst in Sparta von den Strapazen. Und dass der Läufer auf dem Weg von Athen nach Sparta durchaus an seine Grenzen stieß, kann die Geschichte um Pan andeuten: Sie wird mitunter als Hinweis auf Erschöpfungs-Halluzinationen interpretiert. Aber dass ein solcher Lauf möglich war, gilt als sicher – und die geschilderten politischen, militärischen und religiösen Umstände sind erst Recht glaubhaft und wahrscheinlich.

Das *Karneia*-Fest der Spartaner ermöglicht uns übrigens auch die Datierung der *Schlacht von Marathon*. Als Pheidippidès in Sparta eintraf, waren es noch sechs Tage bis zum Vollmond. Nach der Vollmondnacht zogen die Spartaner zwar sofort los, erreichten das Schlachtfeld aber zu spät. Herodot schildert exakt, wie lange die Spartaner für ihren Weg nach Marathon brauchten und mit welcher Verspätung sie ankamen. Bereits 1855 rechnete der deutsche Forscher August Böckh aus, dass die *Schlacht von Marathon* am 10. September 490 vor unserer Zeitrechnung stattgefunden haben müsse. Inzwischen gibt es aber Zweifel an diesem Datum, denn es hat sich gezeigt, dass nicht alle griechischen Städte den selben Mondkalender nutzten; Böckh hatte sich auf den ihm bekannten Kalender von Athen bezogen. Vielleicht feierten die Spartaner das Fest einen Monat früher; dann hätte die *Schlacht von Marathon* bereits am 12. August 490 stattgefunden.

4.

Bis es dazu kam, standen sich die beiden Streitkräfte, mehrere Tage wartend, kampfbereit gegenüber. Da die Athener entweder am südlichen Ende der Ebene von Marathon lagen oder auf einer Anhöhe im Südwesten, konnten die Perser ihre Kavallerie nicht recht einsetzen. Ein bisschen war es wie bei einem Schachspiel: Zumeist gewinnt, wer den Druck aufrechterhält. Wer sich dagegen immer neu orientieren muss und mit seiner Verteidigung den Angriffen sozusagen hinterherrennt, kann keine eigene Strategie entwickeln. Normalerweise waren die Perser in der Angreiferrolle. Der überraschende Zug der Athener, ihre Heimatstadt zu verlassen und gen Marathon zu ziehen, hatte zumindest dies geändert. Daher hatten die Perser eigentlich keine andere Wahl, als zu versuchen, die Initiative zurückzugewinnen. So vermuten die meisten Historiker, dass die Perser vorrückten, sei es, um die Athener zur entscheidenden Schlacht zu zwingen, sei es, um sie (lediglich) umgekehrt an die Ebene von Marathon zu binden und ihr Hauptkontingent weitersegeln und zum Angriff auf die Stadt Athen eilen zu lassen.

Die Athener hatten, dessen sind sich alle Historiker einig, nur ein kleines Zeitfenster, und es war nicht sicher, ob sie es nutzen konnten. Aber möglicherweise war die persische Kavallerie schon nicht mehr an Land. Herodot erwähnt überhaupt keine Pferde in der Schlacht von Marathon; andere zeitgenössische Quellen berichten immerhin, dass einige Pferde von den Griechen erbeutet worden seien, aber das kann kaum mehr als die Nachhut gewesen sein. Vielleicht stammten sie auch von den wenigen später noch gekaperten Schiffe. Im Übrigen: Dass die Griechen nur so wenige Schiffe versenken konnten – die meisten also offenbar schon abgelegt hatten –, ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Perser ihre Truppen wieder verladen hatten, um nach Athen zu segeln. Und ein Indiz dafür, wie spät der Angriff der Griechen erfolgte. Man ist geneigt, zu glauben, dass es fast der letztmögliche Zeitpunkt war.

Aber die Athener kamen offenbar (noch) rechtzeitig und trieben die Perser zurück. Damit waren die Auseinandersetzungen in der Ebene von Marathon beendet. Dies war der Zeitpunkt des Marathonlaufs, den Plutarch beschrieben hat.

Hat dieser Marathonlauf tatsächlich stattgefunden? Immerhin: Herodot erwähnt ihn nicht. Aber es ist unwahrscheinlich, dass er eine reine Erfindung ist. Wer, wie Herodot, zeitnah schreibt, muss Banales – das, was den Zeitgenossen keine Erwähnung Wert ist, weil naheliegend und selbstverständlich – nicht schildern. Es liegt nun aber eben nahe, zu vermuten, dass die Griechen durchaus standardmäßig nach einer Schlacht einen Boten ausgesandt haben, um den Daheimgebliebenen den Ausgang zu schildern; die Familien mussten rasch informiert

werden – auch, um im Falle einer Niederlage noch rechtzeitig fliehen zu können. Dass also ein Bote von Marathon nach Athen geschickt wurde, ist durchaus wahrscheinlich – und wohl ebenso, dass der die Strecke so schnell wie möglich zurückgelegt hat. Dass es damals Läufer gab, die viel längere Strecken schnell zurücklegen konnten, hat im Übrigen Herodot selbst mit der Geschichte vom ‚Tagesläufer Pheidippiès‘ bestätigt.

So können wir davon ausgehen, dass die Aussage des Plutarch stimmt und der erste Marathonlauf der Geschichte fast sicher im Hochsommer des Jahres 490 vor unserer Zeitrechnung stattfand, entweder am 12. August, oder am 10. September.

5.

Und wie ist die Geschichte des dramatischen Tods zu bewerten?

Sicher scheint zumindest, dass Plutarchs Version auf eine damals allgemein bekannte Legende zurückgeht – und nicht der Fantasie des Autors entsprungen ist. Gegen eine Erfindung spricht zunächst der eher beiläufige Stil des Plutarch. Wenn er eine überraschende, neu ersonnene und faszinierende Anekdote hätte erzählen wollen, hätte er die *Pointe* anders aufbauen müssen. Der Text geht jedoch ohne Absatz, ohne Unterbrechung weiter und diskutiert die Frage, die der Titel des Aufsatzes andeutet: „Gebührt den Athenern eher Ruhm für ihre Kriegstaten oder für ihre kulturellen Leistungen?“

Gegen eine Erfindung sprechen auch die wenigen Fakten, die wir über das Werk *De Gloria Atheniensium* und den Autoren haben. Plutarch hat sie offenbar im Rahmen seiner Ausbildung an der berühmten *Akademie von Athen* geschrieben. Dazu zählte auch, sich rhetorisch zu schulen – und die rhetorischen Standardformen zu üben und wieder zu üben. Es ist nun auffällig, dass der Text *De Gloria Atheniensium*, in dem sich der Hinweis auf den ersten Marathonlauf findet, alle Regeln besonders penibel einsetzt. Geradezu skrupulös hält sich der Autor an die rhetorischen Prinzipien. Zu all dem ‚passt‘ auch das inhaltliche Argument: Der Autor beschäftigt sich ausschließlich mit dem Ruhm von Athen, ohne sozusagen ‚über den Tellerrand‘ zu blicken – was er später immer tat. Schließlich haben philologische Studien ergeben, dass es bei *De Gloria Atheniensium* wie bei drei weiteren frühen Werken einen gemeinsamen, besonders streng befolgten Aufbau gibt. Aus all dem wird geschlossen, dass der Text *De Gloria Atheniensium* ein Rhetorik-Übungstext des Schülers Plutarch ist. Der französische Altphilologe Jean Claude Thiolier vermutet gar, „dass unser Text von allen, die berechtigterweise Plutarch zugeschrieben werden, der älteste ist“. Und daraus lässt sich des Weiteren schließen, dass *De Gloria Atheniensium* den damals akzeptierten Kenntnisstand bezüglich des Mara-

thonlaufs wiedergibt: Der Text hat gar nicht die Absicht, etwas erfinden zu wollen, etwas Neues auszudrücken. Ziel jeder rhetorischen Ausbildung war ja, sich so sehr wie möglich den Klassikern zu nähern. Innovation war verpönt; für Schüler galt das natürlich erst recht. Daher kann davon ausgegangen werden, dass die Geschichte vom Tod des Euklès beziehungsweise Thersippos 500 Jahre nach dem Ereignis Gemeingut gewesen war.

Die Tatsache, dass eine Geschichte Allgemeingut ist, sagt aber umgekehrt noch nichts über ihren Wahrheitsgehalt oder ihre Plausibilität aus. So beeindruckend die Geschichte klingt: sehr wahrscheinlich ist sie nicht. Viel spricht dafür, dass sie erst später dazuerfunden wurde. Kurz nach den Perserkriegen war sie nämlich noch nicht bekannt – wenn sie wahr gewesen wäre, wäre *diese* Geschichte aber zweifellos bekannt gewesen. Wenn sie einen realen Kern hätte, wäre dies nicht zuletzt von Herodot ausführlichst geschildert worden; eine gute Anekdote ließ er sich nie entgehen, wie die vergleichsweise harmlose *Pan-Geschichte* des Pheidippiès belegt. Es hätte sich ja nicht um Selbstverständliches gehandelt (wie die Überbringung der Nachricht vom Verlauf der Schlacht an die Daheimgebliebenen durch einen Läufer), sondern um eine höchstexistenzielle *Human-interest*-Tragödie.

Zudem ist die Geschichte auch wenig plausibel. Unglaublich ist vor allem, dass der Läufer in voller Kriegsmontur die Strecke von Marathon nach Athen gelaufen sein soll. Selbst Weltklasseläufer von heute hätten Schwierigkeiten, in Kampfausrüstung aus schwerem Leder und Stahl die Strecke zu rennen. Aber natürlich erklärt die Kriegsmontur die totale Erschöpfung des Läufers; sie ist also notwendig, um den dramatischen Tod plausibel erscheinen zu lassen. Aber glaubwürdig konnte sie nur erscheinen, nachdem man keine Erfahrungen mehr mit Botenläufern hatte.

Die Geschichte vom Tod des Läufers entstammt also mit großer Sicherheit einer späteren Zeit und hat mit der Wirklichkeit des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung wohl nichts gemein – es gab den Botenlauf, und die Botschaft selbst war bemerkenswert genug; aber die weitere Dramatik wurde erst später hinzu erdichtet. Immerhin war sie so bewegend, dass sie sich ins kollektive Gedächtnis eingebrannt hatte, bis heute.

6.

Die *Schlacht von Marathon* war ein sehr glücklicher Triumph der Athener – und keine endgültige Niederlage der Perser. Zu der kam es auch nicht. Um beim Schachspiel zu bleiben: Die Partie endete *remis*. Die Perser waren in ihrer Offensive gestört. Als sie sahen, dass sich

nichts mehr machen ließ – dass sie es waren, die jetzt den Ereignissen hinterherrannten – zogen sie sich zurück und verließen fürs erste die griechischen Kernlande.

Natürlich feierte man in Athen. Auch Pan wurde nicht vergessen, wie uns Herodot mitteilt: Er hatte ja dem Läufer Pheidippidès unterwegs auf dessen Lauf nach Sparta vermittelt, dass er auf Seite der Athener stünde und sich über etwas mehr Aufmerksamkeit freuen würde. Die Spartaner, die tatsächlich stur ihr Fest gefeiert und bis Vollmond gewartet hatten, bevor sie ausrückten, kamen erst am Tag nach dem Sieg an. Sie ließen sich das Schlachtfeld zeigen und zollten den Athenern Respekt.

Aber die Schlacht hatte letztlich nichts gelöst. Die Bedrohung durch die Perser hielt an; mehr noch: Aufgrund der Schlacht von Marathon wurde den Griechen offenbar erst richtig bewusst, wie mächtig und gefährlich ihr Gegner war. Aus Sicht der Perser war die Schlacht übrigens kein dramatisches Ereignis, sondern ein kleiner Misserfolg, ärgerlich zwar, aber durchaus korrigierbar. Sie beschlossen, einen neuen Feldzug vorzubereiten, der die kecken Städte wie Athen nicht nur bestrafen, sondern die Halbinsel ein für allemal unterwerfen sollte. Der neue Griechenlandfeldzug scheint aber keine besondere Priorität genossen zu haben (was im übrigen noch einmal verdeutlicht, dass die Niederlage in der Ebene von Marathon als nicht allzu besorgniserregend bewertet wurde), und als Dareios vier Jahre später starb, waren die Perser noch immer nicht aufgebrochen. Nach dem Tod des Dareios musste zunächst der Machtübergang auf den Nachfolger Xerxes geregelt werden. Dann stand die Niederschlagung von Unruhen in Ägypten an. Erst zehn Jahre später wandten sich die Perser wieder den Griechen zu.

480 fielen die Perser in Griechenland ein. Xerxes wollte an den Ruhm seines Vaters anknüpfen und das Reich noch mächtiger werden lassen. Im August erreichte er Mittelgriechenland. Die Griechen stritten noch über die beste Verteidigungsstrategie. Diesmal waren es die Spartaner, die – offenbar in der Absicht, den Konflikt zu lösen – die Flucht nach vorn antraten und sich den Persern an einem Engpass entgegenstellten, den sogenannten Thermopylen im Kallidromos-Gebirge. Eigentlich wollten sie das griechische Kernland preisgeben und den Peloponnes an der strategisch günstigen Landbrücke von Korinth verteidigen. Da der Peloponnes, ihre südgriechische Heimatregion, nur durch eine Landbrücke mit den Kernlanden verbunden war, schien das die militärisch vernünftigste Strategie. Die Bündnispartner, deren Heimatstädte demnach aufgegeben werden sollten, witterten freilich spartanischen Verrat. Das wollten die Spartaner nicht auf sich sitzen lassen. Um zu beweisen, dass sie hinter der gemeinsamen Sache stünden, stellten sie sich mit einigen Bundesgenossen dem Perserheer in Nordgriechenland entgegen. Unter ihrem Befehlshaber Leonidas blockierten sie die Thermo-

phylen. Die Schlacht dauerte mehrere Tage, und nur einem Verräter haben es die Perser zu verdanken, dass der Kampf für sie nicht noch länger und blutiger wurde. Als der letzte Grieche getötet war, wurde der Weg für die Perser frei.

Nun musste Athen doch geräumt werden, und Xerxes nahm die Stadt ein. Sofort begannen die Vorbereitungen zur nächsten Schlacht. Von erhöhter Stelle an Land beobachtete Xerxes an einem Septembermorgen das Geschehen auf dem Meer nahe der Insel Sálamis. Eine gewaltige persische Flotte war aufgefahren, eine eindrucksvolle Übermacht. Offenbar waren sich die vielen Schiffe der Perser aber gegenseitig im Weg. Überraschenderweise konnten die Griechen Schiff für Schiff attackieren. Xerxes musste zusehen, wie seine Seestreitmacht aufgerieben wurde. Der überwältigende und scheinbar problemlose Sieg der Griechen war für fast alle Teilnehmer überraschend. Die Landstreitkräfte der Perser wurden ebenfalls besiegt, in Schlachten bei Plataia und Mykale. Der Perserzug war abgewehrt, das Riesenheer geschlagen. Im Gegensatz zur *Schlacht von Marathon* war dies kein Geplänkel, kein *remis*. Dies war der gigantische, völlig verblüffende Sieg kleiner randständiger Städte gegen ein Weltreich.

Historisch ist also der zweite Perserzug entscheidend gewesen, nicht der erste, zehn Jahre früher. Die Bedeutung der *Schlacht von Sálamis* überwiegt diejenige der *Schlacht von Marathon* um ein vielfaches. Nun erst war die Unabhängigkeit der Griechen wirklich gesichert. Natürlich sahen das die Griechen genauso.

Schon eineinhalb Jahrzehnte später war die Bewertung auf griechischer Seite aber offenbar wieder ganz anders! Zumindest in Athen hatte sich die öffentliche Meinung fast vollständig gedreht. Denn nach der Niederlage der Perser hatten die innergriechischen Rivalitäten wieder an Bedeutung gewonnen. Im Wesentlichen spitzte es sich auf den Konflikt zwischen Athen und Sparta zu.

Aber hätten die Athener nicht dankbar sein müssen? Bei den Thermopylen hatten sich die Spartaner ja für sie und für ganz Griechenland geopfert; und auch bei Sálamis waren Spartaner dabei. Insgesamt hatten gerade sie besonderen Heldenmut bewiesen, scheinbar selbstverständlich, ohne deshalb besondere Ehrungen einzufordern, zunächst auch, ohne daraus weitere Ansprüche abzuleiten.

Ja, die Athener hätten dankbar sein können. Vermutlich war gerade das der Grund für die Schwierigkeiten, die sie bald danach mit dem Gedenken an den zweiten Perserkrieg hatten. Wirtschaftlich und kulturell entwickelte sich Athen zur führenden Metropole Griechenlands. Sparta war die einzige Stadt, die mit Athen noch mithalten konnte. Dem Konkurrenten gegenüber wollten sich die Athener nicht mehr dankbar fühlen müssen! Aber wie konnten sie der Verpflichtung angesichts des außergewöhnlichen Einsatzes der Spartaner entgehen? – Dies

war nicht schwer: Die Athener warfen den Spartanern vor, bei den Thermopylen die größte und militärisch nicht einmal notwendige Niederlage des zweiten Perserkriegs verantworten zu müssen – während sie, die Athener, an der Spitze der Siege von Sálamis gestanden hatten. Die Debatte um die Bewertung der Perserkriege nahm höchst unerfreuliche Formen an.

Vor diesem Hintergrund war der erste Perserkrieg mit der *Schlacht von Marathon* viel unproblematischer – dort waren die Spartaner ja gar nicht dabei, weil sie wegen ihres Feiertags zu spät gekommen waren. Dort war wirklich nur den Athenern und niemandem sonst zu verdanken, dass die Perser zurückgedrängt worden waren. Hinsichtlich *Marathon* mussten die Athener um den Ruhm nicht streiten, hier mussten sie nichts teilen.

Der Mythos der *Schlacht von Marathon* ist mithin unbegründet. Aber er setzte sich durch. In diesem Zusammenhang gewann auch der Mythos des Marathonlaufs ein Eigenleben.

7.

Rund 500 Jahre nach dem tatsächlichen Ereignis war der Tod des Läufers schon eine allgemein akzeptierte Tatsache, wie wir den Aussagen eines weiteren Autoren namens Lukian entnehmen können.

Wer war Lukian? Er verdiente sein Geld lange Jahre als freier Rhetor, tingelte durch das Römische Reich, war als gewitzter, geistreicher Spötter geschätzt, wie heute manche Stars der 'Late Night Shows'. In Amerika werden mitunter Schauspieler zu Gouverneuren oder Präsidenten gewählt; auch Lukian hatte später ähnliches Glück und wurde immerhin *Archistator* des römischen Präfekten in Ägypten – sozusagen zum ‚Büroleiter‘ der Präfektur.

Wie entwickelte sich der Spötter und Unterhalter im Staatsamt? Kleine Kontroversen – selbst mit seinem Vorgesetzten, dem Präfekten, einem gewissen Statianus – beweisen, dass sich Lukian nach wie vor an ritualisierten Gesellschaftsregeln rieb. Eine solche Kontroverse führte zu dem Artikel, der unsere nächste wichtige Quelle im Bezug auf den Mythos des Marathonlaufs ist.

Offenbar hat er die Geschichte in seiner Zeit als *Archistator* geschrieben. Die Geschichte ist durchaus subversiv; trotzdem konnte er sein Amt weiterführen – ihre Abfassung und auch ihr Anlass waren also kein Kündigungsgrund. Der Präfekt stand grundsätzlich hinter Lukian, duldete und förderte ihn, auch wenn er sich vermutlich manchmal über ihn ärgerte. Ein Konflikt zwischen beiden war auch Anlass für die Abfassung der Marathon-Geschichte. Statt an einem Morgen höflich zu grüßen, murmelte Lukian ein „Bleibe gesund“. Dies war die Formel, die man zur Verabschiedung verwendete – und um jemanden wegzukomplimentieren.

Offensichtlich gab es Missmut über Lukians Frechheit, und er sah sich veranlasst (vielleicht wurde er auch explizit dazu aufgefordert), eine ‚Entschuldigung für seinen Fehler beim Grüßen‘ zu verfassen (*Pro lapsu in salutando*). Aber wenn sich der Präfekt wirklich über Lukians freches Auftreten geärgert haben sollte, war er nach der Bußeleistung in Form dieser ‚Schrift‘ offenbar versöhnt.

Lukians kleiner Aufsatz hat anarchischen Charme. Er verweigert sich einer ernsthaften Begründung ritualisierter Gesellschaftsregeln. Vielmehr nimmt er die Sache, dem strengen Titel *Pro lapsu in salutando* zum Trotz, einfach nicht ganz ernst. Er argumentiert nicht, sondern erzählt und verweist auf den offenbar allseits bekannten Mythos vom Marathonlauf:

„Man grüßt heutzutage wie damals der Tagesläufer Pheidippidès, als er den Sieg von Marathon meldete. Er rief den gespannt auf den Ausgang der Schlacht wartenden Archonten zu: ‚Freut Euch, wir haben gewonnen!‘ Er hat dies als Grußformel gemeint, sich aber zugleich mit dem Gruß vom Leben verabschiedet.“

Offenbar demonstriert die Geschichte, dass es in manchen Situationen auch völlig egal sein kann, wenn die Grußworte für Willkommen und Abschied verkehrt benutzt werden. Lukians Hinweis ist ein wenig makaber, aber er bringt sein Argument auf den Punkt. Er spinnt den Gedanken nicht weiter, und in der Tat taugt eine solche Geschichte ja auch immer nur so viel, wie Erzähler und Publikum ihr zubilligen. Zumindest sollte sie wohl ein wenig provozieren. Man kann sie demnach als zusätzliche Reaktion Lukians auf die Forderungen bürgerlicher Schicklichkeit und hierarchischen Anstands interpretieren. Dass er sie so erzählt, belegt Lukians souveräne Distanz – er war souverän genug, mit einer skurrilen Geschichte auf einen Disziplinierungsversuch reagieren zu können.

Und der Präfekt war offenbar souverän genug, amüsiert zu reagieren.

Dass Lukian die Marathon-Geschichte so makaber erzählt – das ursprüngliche Ereignis nur noch zum Instrument für seinen Spott nutzend –, zeigt, wieviel Distanz inzwischen auch zum historischen Marathonlauf bestand. Lukian gebrauchte offenbar eine altbekannte, hundertmal gehörte Version, die ebenfalls (fast) Selbstzweck geworden war. Man konnte sie erzählen und trotz oder wegen ihres tödlichen Ernstes über sie lachen. Das dramatische Schicksal des Läufers berührte nicht mehr. Das Schicksal einer Geschichte, die zum kulturellen Inventar gehört, die ihre Funktion aber weitgehend verloren hat. Dass Lukian die Geschichte nur wegen ihrer *Pointe* nutzen konnte, zeigt, wie bekannt und selbstverständlich sie war. Offenbar nutzt er den Mythos in der Form, in der er zu seinen Lebzeiten erzählt wurde.

Die Geschichte, die Lukian aufgegriffen und benutzt hat, handelt nun vom ‚Tagesläufer Pheidippidès‘, also von einem Mann mit dem selben Namen, den der Tagesläufer trug, der in

Herodots Bericht nach Sparta rannte. Lukian schreibt nichts vom Lauf nach Sparta, lediglich vom Marathonlauf – aber da er den Namen nutzt, den wir von Herodot kennen, und ihn zudem mit der Berufsbezeichnung ‚Tagesläufer‘ verknüpft, sind die späteren Kommentatoren davon ausgegangen, dass Lukian wohl die von Herodot bekannte Figur anspricht. Pheidippidès wäre demnach im August oder September 490 rund 250 Kilometer von Athen nach Sparta gespurtet, trotz der Hochsommerhitze sofort wieder zurückgerannt, hätte an der *Schlacht von Marathon* teilgenommen, wäre schließlich in voller Kampfmontur von Marathon nach Athen geeilt und dort verstorben. Der Marathonlauf hatte sich offenbar zu einem Großmythos entfaltet; Pheidippidès, der Tagesläufer aus Athen, war zum *Superman* mutiert. Kein Wunder, dass Lukian sie für makabre Scherze nutzen konnte!

Vermutlich wäre diese Geschichte zu extrem gewesen, um daraus den Marathonlauf gewinnen zu lassen, den wir heute kennen. Beim heutigen Marathonlauf geht es um eine extreme Erfahrung, aber es geht auch um einen Wettkampf, nicht um einen einzelnen *Superman*. Und selbst der Spartathlon, ein Lauf von Marathon nach Sparta, den britische Armeeingehörige 1982 zum ersten Mal erprobten, geht es ‚nur‘ um die einfache Strecke von 250 Kilometer, nicht um den Wahnsinn dieser Erzählung.

Als aktive Sportart konnte sich der Marathonlauf vermutlich nur etablieren, weil er eine Herausforderung darstellt, die für eine größere Gruppe Menschen gerade noch zu bewältigen war. Da man auch damals auf den bekannten Mythos zurückgegriffen hat, scheint die Version, die für Lukian offenbar noch selbstverständlich war, vom kollektiven Bewusstsein zugunsten der Version des Plutarch aufgegeben worden zu sein. Von Lukian und Herodot blieb im kulturellen Gedächtnis nur der Name des sterbenden Läufers, Pheidippidès.

8.

Deutsche und Franzosen können sich streiten, ob der endgültige Erfinder des heute so wirkungsmächtigen *Mythos vom Marathonlauf* ein Landsmann war. Geboren ist er in Landau in der Pfalz, seit dem Wiener Kongress unter bayerischer Verwaltung stand. Die Mutter war eine deutschstämmige Jüdin aus Metz; der Vater war ein Jude aus dem pfälzischen Pirmasens. Dessen Geburtsname war Abraham Machol – außerhalb der Heimatstadt wurde er als ‚Pirmasenser‘ bezeichnet. Erst nach der Revolution und der Eroberung der linksrheinischen Gebiete nahm er die französische Staatsbürgerschaft, und nach den Dekreten in Folge des *Code civil*, der feste Familiennamen zur Pflicht machte, den neuen, französisch klingenden Kunstnamen Bréal an – vermutlich, weil es damals so aussah, als bliebe die Region auf ab-

sehbarer Zeit französisch. Aber die Bréals waren in beiden Kulturen zu Hause. Der Vater studierte Jurisprudenz in Bayern und in Frankreich; sein Examen legte er in Straßburg ab. Danach arbeitete er als Jurist in Weißenburg, einer Stadt im Elsass, nur rund 25 Kilometer südlich von Landau, wo vor allem seine Mutter nach dem Tod des Vaters in zweiter Ehe lebte.

1816 ermöglichte dem pfälzischen Juden, der erst durch die Französische Republik volle Bürgerrechte erhalten hatte (und sie ohne die Revolution in einer ‚deutschen‘ Pfalz vermutlich nie hätte erringen können), ausgerechnet die im Wiener Kongress verabredete Zuordnung der Pfalz zum Königreich Bayern neue Karrieremöglichkeiten. Da den Pfälzer zugesichert worden war, dass der *Code civil* gültig blieb, brauchte man Juristen, die mit beiden Rechtssystemen vertraut waren. Die Kenntnisse in französischem und bayerischem Recht machte August Bréal zu einem gesuchten Mann. Sofort 1816 wurde er zum Staatsanwalt beim Königlich Bayerischen Bezirksgericht in Landau berufen.

Doch er starb früh, offenbar überraschend, als der kleine Michael noch Grundschüler war. Die Mutter zog sich nach Weißenburg zurück. Dort schloss Michel Bréal die Grundschule ab; später ging er in Metz und Paris zur Schule. Nachdem er auch sein Studium in Paris beendet hatte, zog es ihn nach Deutschland zurück, und er verbrachte an der Berliner Universität mit die glücklichste Zeit seines Lebens. Er studierte historische und indogermanische Sprachwissenschaft. Die deutsche Sprachwissenschaft war damals weltweit führend. Einer ihrer renommiertesten Professoren war Franz Bopp – sofort nach seiner Rückkehr nach Frankreich übersetzte Michel Bréal das Hauptwerk seines deutschen Professors, die *"Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Send, Armenischen, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Altslawischen, Gothischen und Deutschen"* ins Französische.

Nur kurze Zeit später begann die beeindruckende Karriere des Michel Bréal. Er wurde zum Professor für Vergleichende Sprachwissenschaft ans prestigieuse *Collège de France* berufen. Später wurde er zusätzlich noch Professor an der *"L'École Pratique des Hautes Etudes"*, dann wurde er zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt, erhielt die Ehrendoktorwürde der Universitäten in Zürich und in Bologna (der ältesten Universität Europas, im Übrigen aus einem Anlass, der noch einmal seine Bedeutung symbolisiert: aus Anlass des 800jährigen Bestehens der Universität, zusammen mit dem ersten italienischen Nobelpreisträger Giosué Carducci). Er gilt als Begründer einer Wissenschaftsdisziplin, der Semantik. Einer der bedeutendsten französischen Politiker seiner Zeit, Jules Ferry, zunächst Bildungsminister und dann Ministerpräsident, wollte Michel Bréal zu sich ins Ministerium holen (er lehnte ab). Eine Aussage über seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch, dass seine Tochter die Liebblingsschülerin des Komponisten César Franck war; später heiratete sie den Literaturnobelpreisträ-

ger Romain Rolland. Hätte es damals eine Liste der 100 einflussreichsten Franzosen der Gegenwart gegeben – Bréal hätte darauf erscheinen müssen.

Die Beschäftigung mit alten Sprachen und alten Mythen war Michel Bréals Beruf. So lag es nahe, seinem Freund, dem Baron Pierre de Coubertins, der gerade die ersten Olympischen Spiele in Athen 1896 plante, den Vorschlag zu unterbreiten, in das offizielle Programm einen Lauf von Marathon zum Pnyx, dem berühmten Versammlungsort der Athener neben der Akropolis, als offiziellen olympischen Wettbewerb einzuführen. Bréal stiftete sogar einen Pokal für den Sieger. Das Schreiben, mit dem er dem Baron de Coubertin die Idee vorschlug, hat den Wortlaut:

„Wenn Sie nach Athen gehen, könnten Sie doch versuchen, ob nicht ein Lauf von Marathon zum Pnyx organisiert werden kann. Das würde den antiken Charakter unterstreichen. Wenn wir die Zeit, die der griechische Soldat (für diese Strecke) gebraucht hat, kennen würden, könnten wir einen Rekord führen. Für meine Person beanspruche ich die Ehre, den ‚Marathon-Pokal‘ zu stiften.“

De Coubertin war so fasziniert, dass er den Marathonlauf als eigenständige Kategorie ins Olympische Programm aufnahm. In der Tat begann fast sofort der Triumphzug dieser Idee. Schon im Folgejahr gab es den ersten Marathonwettbewerb außerhalb der Olympischen Spiele, den noch heute berühmten *Boston-Marathon*. Auch die Olympischen Spiele selbst waren immer wieder von der Dramatik des Marathonlaufs geprägt.

Auf solch dramatische Art entwickelten sich auch die noch heute gültigen Regeln des Marathonlaufs. Für die Olympischen Spiele 1908 in London wurde festgelegt, dass der Lauf vor Schloss Windsor beginnen solle. Da das Ziel – selbstverständlich – an der königlichen Loge im *White City Stadium*, dem damaligen Londoner Olympiastadion lag, ergab sich eine exakte Länge von 42 Kilometern und 195 Metern.

Über weite Strecken führte der Italiener Dorando Pietri. Er scheiterte jedoch an der königlichen Zusatzdistanz. Beim Einlauf ins Stadion rannte er zunächst in die falsche Richtung, kehrte um, stürzte, noch immer an der Spitze liegend, doch völlig erschöpft, rappelte sich auf, doch gleich darauf brach er wieder zusammen und dann noch ein drittes Mal. Da griffen beherzte Zuschauer ein; angeblich war auch der bekannte Krimi- und *Fantasy*-Autor Sir Arthur Conan Doyle unter den Helfern. Auf historischen Bildern erkennt man sie gut: Sie tragen Dreiteiler, Krawatte und Hut und schoben Pietri über die Ziellinie. So sympathisch das war: Die Kampfrichter disqualifizierten Pietri und ernannten den Zweitplatzierten John Hayes, der mit großem Abstand einlief, zum Gewinner des olympischen Marathonlaufs. Immerhin überreichte Königin Alexandra dem besiegten Publikumsliebbling Dorando Pietri, dem tragisch gescheiterten ‚Helden von London‘, zum Trost einen Goldpokal. Und das Publikum lechzte

nach einer *Revanche*. So organisierte man ein erneutes Spektakel und ließ die beiden Finalisten noch einmal gegeneinander antreten. Da die Wettkampfbedingungen identisch mit denen des Londoner Marathonlaufs sein mussten, blieb man bei der ‚neuen‘ Distanz von 42,195 Kilometern. Im November 1908 wurde ein erneuter Zweikampf zwischen Pietri und Hayes im New Yorker *Madison Square Garden* organisiert, den Pietri klar gewann. Das ‚Drama von London‘ führte demnach dazu, dass sich die neue Streckenlänge für den Marathonlauf durchsetzte, auch außerhalb der Olympischen Spiele. 1921 übernahm die *International Amateur Athletic Federation* (IAAF) die Londoner Regelung.

Seither hat dieser Lauf mit der antiken Strecke nur noch den mythenbildenden Namen gemein; die Länge entspricht dem Londoner Rennen von Windsor zum Stadion; dies war mithin der erste Marathonlauf entsprechend der heute gültigen Regeln. Aus dieser Geschichte entwickelte sich ein neuer Ritus: Wenn geschichtsbewusste Läufer die 40-Kilometer-Marke erreichen, rufen sie „Es lebe der König!“. Dem König – es war Edward VII. – sind die zusätzlichen zwei Kilometer und fast zweihundert Meter zu ‚verdanken‘; die Teilnehmer laufen sie also zu seinem Gedächtnis.

(geschrieben 2005)

Römisch-keltisches Kulturerbe als Medienprodukt

1. Einleitung

Dass Medien jeweils unterschiedlich wirken und teilweise auch unterschiedliche Formen der Darstellung, selbst unterschiedliche Inhalte verlangen, ist lange bekannt (natürlich erfordert beispielsweise die visuelle Aufbereitung eines Films andere Vorgehensweisen und führt zu anderen inhaltlichen Schwerpunkten als die geschriebene Argumentation oder Narration eines Buchs – dies nicht zu berücksichtigen, führt zu zwar nachvollziehbaren, aber letztlich unergiebigem Klagen wie diejenige, dass eine Verfilmung ein Buch nicht in seiner argumentativen Tiefe wiedergegeben habe, auch wenn der Film als solcher überzeugend gewesen sein mag).

Digitale Medien sind noch immer ‚neu‘, und es ist nicht immer eindeutig, wie sie optimal eingesetzt werden sollen. Wir befinden uns noch immer in einer Experimentalphase, in der erprobt wird, was dabei von Bedeutung ist. So ist ein wichtiges Charakteristikum dieser Medien, dass sie eine gewisse Vernetzung und somit neue, kooperative Formen des Lernens und Arbeitens ermöglichen. Dies kann insbesondere im Bereich des Sprachenlernens zu neuen Mehrwerten führen. Hier ist die Vernetzung von besonderem Charme, denn hier kann sie mit Muttersprachlern erfolgen. Ein solcher Kontakt hat vielfältige positive Auswirkungen. So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, auf diese Art und Weise eine individuelle beziehungsweise subjektive Erfolgskontrolle und -spiegelung möglich.

Dennoch ist auch eine virtuelle Begegnung störanfällig. Bereits bei realen Zusammenhängen gibt es eher kontraproduktive Erfahrungen (ein Beispiel, das mir an einer saarländischen Gesamtschule – nicht diejenigen des Projekts, das im Folgenden dargestellt wird – berichtet wurde: Französische Schüler kamen zu einem Gastbesuch, deutsche Schüler wussten nicht mit ihnen anzufangen und gingen aus Verlegenheit mit ihnen in die Kneipe und luden sie zu einem Glas Bier ein. Zur Völkerverständigung – einige der französischen Schüler waren muslimischen Glaubens – oder auch nur zum Sprachenlernen hat dieser Besuch wenig beigetragen). Es sollte also eine Sachebene geben, die das Treffen strukturiert und unterstützt: Man muss etwas haben, worüber man sprechen kann. Dies wird gewährleistet, indem die Begegnung mit inhaltlichen Projektarbeiten gekoppelt ist. Bei virtuellen Begegnungen scheint dies (mindestens) ebenso wichtig zu sein.

In einem deutsch-französischen mediengestützten Partnerprojekt wurden daher exemplarisch das Konzept einer virtuellen Zusammenarbeit zu einem für beide naheliegenden Thema

erprobt. Damit sollten die Konzepte des integrierten Fremdsprachen- und Sachfachlernens mit mediengestützter Projektarbeit gekoppelt werden.

2. Das Projekt

Konkret wurde eine CD-Rom erstellt, die den grenzüberschreitenden Kulturpark Bliesbruck-Reinheim zum Thema hatte. Dieser Archäologiepark liegt direkt an der deutsch-französischen (saarländisch-lothringischen) Grenze; er wird auch grenzüberschreitend betrieben (www.archeo57.com; www.kulturpark-online.de). Anlass sind römische und keltische Funde, darunter auf deutscher Seite das Grab einer keltischen Fürstin, auf französischer Seite eine freigelegte und rekonstruierte römische Thermenanlage. Der Kulturpark belegt, dass die Region, obwohl heute von Grenzen durchzogen, historisch als einheitlicher Kulturraum zu verstehen ist. Diese historische Verbindung sollte Nähe schaffen; gleichzeitig sollte die so andere, fast exotische Lebensform (in der Heimatregion!) zusätzliche Faszination entstehen lassen.

Die Projektpartner waren die beiden benachbarten Schulen, die Gesamtschule Gersheim auf saarländischer Seite, und das Collège Fullrad in Sarreguemines auf lothringischer Seite. Die Schüler sollten gemeinsam den Kulturpark vorstellen. Die CD-Rom hat den Titel „Parc archéologique européen de Bliesbruck-Reinheim : Un voyage archéologique dans le passé – Europäischer Kulturpark Bliesbruck-Reinheim: Schüler reisen in die Vergangenheit“. Die Zusammenarbeit erfolgte real und vor Ort, also bei Begegnungen im Kulturpark, sowie virtuell, also vernetzt per Computer. Somit waren Medien zweifach eingesetzt: Einerseits als Transmitter im Produktionsprozess, andererseits und gleichzeitig als Produkt. Der Beitrag oszilliert zwischen den unterschiedlichen Medienbegriffen, da die doppelte Nutzung von Rezeptions- und Trägermedium im Zentrum des Projekts stand.

Die Konzeption sah zudem vor, dass dieses Medienprodukt zweisprachig sein sollte. Die CD-Rom musste also von den Schülern auch jeweils zweisprachig erstellt werden. Dabei waren die Muttersprachler jeweils für die Endredaktion verantwortlich; im Vorfeld wurde aber immer versucht, dass jede Gruppe Aufgaben in der jeweiligen Zielsprache löste.

Die CD-Rom wurde sowohl auf der deutschen, als auch auf der französischen Seite des Kulturparks erarbeitet. Da, aller Zusammenarbeit zum Trotz, das Personal auf jeder Seite mit geringen Ausnahmen aus dem jeweiligen Land stammt (auch wenn es der Nachbarsprache mächtig ist), bedeutet dies, dass die Produktion, die in Lothringen durchgeführt wurde, in der Regel auf Französisch, und diejenige, die auf saarländischer Seite durchgeführt wurde, mit

Hilfe der deutschen Sprache erfolgt ist. Die Jugendlichen aus dem jeweils anderen Land mussten zumindest in diesem Zusammenhang intensiv die Zielsprache einsetzen. In den Schulen folgte dann die jeweilige Nachbearbeitung (mit Vokabellisten, vertiefender Textproduktion u.a.).

Zudem war bereits zu Beginn des Projekts geplant, dass die CD-Rom im Kulturpark verkauft werden sollte – und mithin von anderen Jugendlichen etwa zur Vor- oder Nachbereitung eines Besuchs im Kulturpark, vielleicht anlässlich eines Wandertags, zur Kenntnis genommen werden konnte. Die Tatsache, dass das Projektergebnis vertrieben und von Teilnehmern der *Peer-Group* zu sehen sein würde, sollte die Identifikation mit dem Projekt steigern und garantieren, dass ‚unsere‘ Schülerinnen und Schüler ernsthaft und mit Selbstdisziplin bei der Sache blieben. Das Produkt war also nicht nur auf den schulischen Kontext (und seine Lern- und Bewertungskontexte) reduziert; vielmehr wurde versucht, der Projektarbeit einen den Schülern vermittelbaren inhaltlichen wie sozialen Sinn zu geben.

Der Begriff der ‚Partizipation‘ hatte dabei eine mehrfache Bedeutung. Natürlich waren die Schüler ‚für ihre Lehrer tätig‘, die das Projekt vorgaben und in anderen Kontexten auch Bewertungskompetenz hatten; dies sollte nicht übersehen werden. Aber die Schüler sollten auch das Gefühl haben, für sich selbst zu arbeiten. Dies sollte gelingen, indem sie die CD-Rom nicht nur mit anderen, sondern vor allem auch, indem sie sie für andere erstellten. Die Tatsache, dass die CD-Rom auch an andere Schüler verteilt wurde, sollte dazu führen, dass die Schüler als Produzenten Teil eines öffentlichen Diskurses beziehungsweise des Mediendiskurses werden konnten. Dies sollte dem Produktionsprozess eine implizite Legitimation geben. Dies bedeutete andererseits, dass die Schüler in Konkurrenz zu anderen (professionellen) Medienprodukten und -produzenten treten mussten.

Die Veröffentlichung nicht nur als Schul- und Schülerprojekt, sondern als ‚offizielles Produkt‘ sollte die Trennung zwischen *mass medium* und *self medium* überwinden. Im Sinn sowohl eines integrierten Fremdsprachen- und Sachfachlernens wie auch einer *pédagogie événementielle* scheint von besonderer Bedeutung zu sein, dass die Schüler als ‚Medienproduzenten‘ zwangsläufig andere (und häufig intensive) Lernerfahrungen als im traditionellen Unterricht haben. Schülerinnen und Schüler können neue soziale Rollen annehmen (etwa als Rechercheure, als Autoren, als Regisseure oder Kameraleute, die gegebenenfalls auch in der Fremdsprache Weisungen erteilen). Die neuen Erfahrungen implizieren Momente psychologischer Selbsterfahrung oder reichen in die Semiotik und Rhetorik hinein. Insbesondere müssen die Schülerinnen und Schüler medientypische Sprachcharakteristika anwenden. Sie müssen beispielsweise in der und für die Fremdsprache Texte erarbeiten, die dann im Kontext eines

auf der CD-Rom gezeigten Films ‚wirksam‘ sein müssen. Dies bedeutet, dass zahlreiche weitere sprachliche und soziale beziehungsweise interkulturelle Kompetenzen innerhalb kürzester Zeit erworben werden mussten, die ohne das Projekt nicht erlebt worden wären; der Kompetenzzugewinn sollte also Bereiche umfassen, die im traditionellen Unterricht nicht berührt werden können. Damit sollten die Vorteile des Medieneinsatzes von einer passiven Mediennutzung – die zu Verbesserung der Sprachrezeption führen kann – hin zur Sprachproduktion erweitert werden.

3. Das Produkt

Die CD-Rom weist verschiedene Kapitel auf. Sie umfassen allgemeine Informationen, Graben, Backen, Töpfern, Hausbau, Raufen, Zeiten und Zahlen. An manchen dieser Überschriften wird bereits deutlich, dass sie von Jugendlichen stammen und auf ein jugendliches Publikum zielen. ‚Graben‘ meint natürlich die Ausgrabungen – hier berichten die Jugendlichen beispielsweise von ihren Erfahrungen im Rahmen einer Projektwoche, in der sie selbst archäologisch forschen durften. Ähnlich war es beim ‚Backen‘ oder ‚Töpfern‘ – jeweils berichten Schülerinnen und Schüler, die selbst nach traditionellen Methoden und vor Ort getöpft oder Brot gebacken hatten. Fast immer beginnt ein Kapitel mit solchen sehr anschaulichen Berichten über die konkreten Erfahrungen der Jungs und Mädchen, die auch bei anderen Schülerinnen und Schülern – den ‚Nutzern‘ der CD-Rom – Nähe und Verständnis schaffen. Diesen kurzen Berichten folgen dann jeweils allgemeinere historische Informationen, die dabei helfen, die konkreten Erfahrungen einzuordnen und besser zu verstehen.



Abbildung 1: CD-Rom „Europäischer Kulturpark Bliesbruck-Reinheim – Parc Européen archéologique Bliesbruck-Reinheim“, Einleitung 1 – deutsch

Der Aufbau der CD-Rom ist in jedem Kapitel gleich: Zu Bildern gibt es die Texte der Schülerinnen und Schüler. Dazu kommen weitere Bilder (das heißt: die CD-Rom kann für weitere Auflagen ausgebaut werden – es gibt genug Bilder, um noch weitere Berichte und Artikel zu illustrieren). Neben diesen Texten und Bildern gibt es in jedem Kapitel noch ein sogenanntes ‚Zusatz-Feature‘. Dabei kann es sich um ein *Memory*-Spiel handeln, in dem die Schülerinnen und Schüler Ausgrabungsgegenstände aufdecken können, andere Zusatzfeatures sind *Flash*-produzierte Spiele, die die Nutzer selbst zum Handeln bringen sollen. Gelegentlich gibt es als ‚Zusatz-Feature‘ auch Filme. Besonders dramatisch sind die Filme im Kapitel ‚Raufen‘: Gladiatorenkämpfe, die im Kulturpark Bliesbruck-Reinheim im Rahmen eines ‚römischen Fests‘ (*Vita Romana*) stattfanden, präsentiert von einer französischen Gruppe, die anstrebt, das Leben der Vergangenheit möglichst detailgenau nachzuleben, mit Originalkleidern und Originalwaffen (im Rahmen eines *Living History*-Projekts). Diese Filme der Gladiatorenkämpfe waren vor allem bei den männlichen Nutzern besonders beliebt.

Auf jeder Seite befindet sich die Möglichkeit zum Sprachwechsel. Die CD-Rom ist komplett zweisprachig. Man kann also direkt vergleichen und die selben Inhalte mit dem passenden Vokabular in der anderen Sprache lesen.

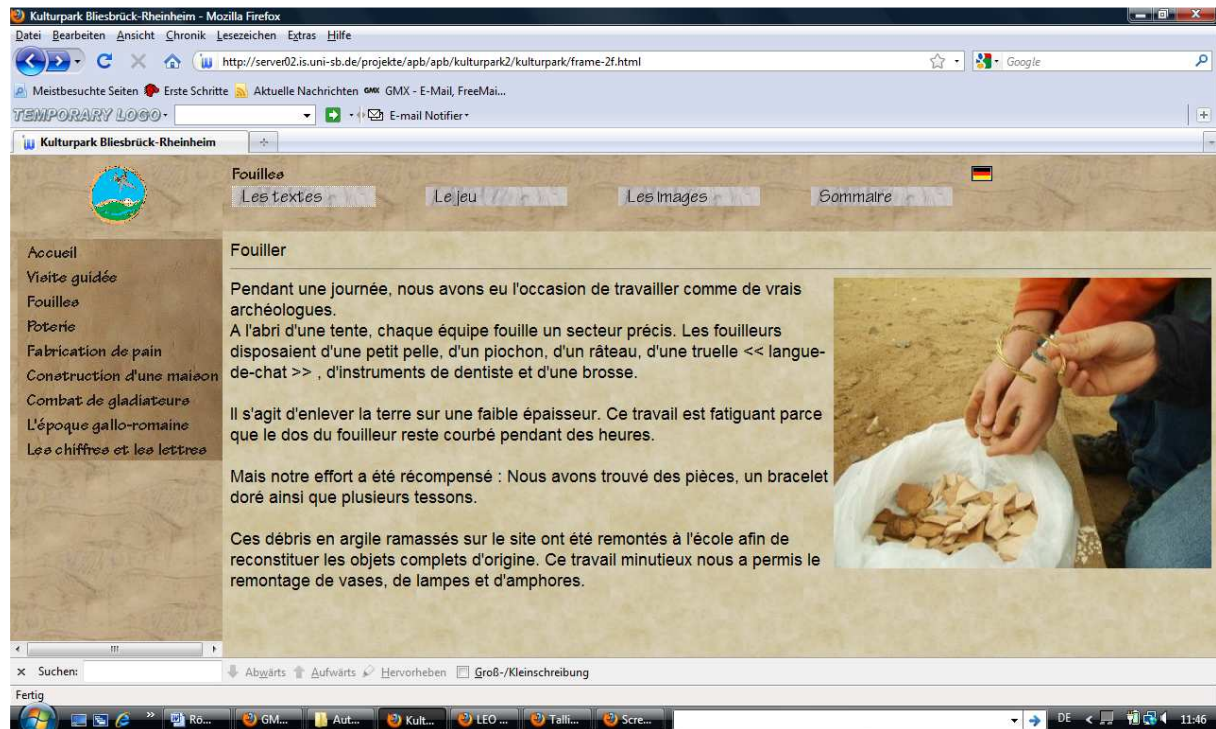


Abbildung 2: CD-Rom „Europäischer Kulturpark Bliesbruck-Reinheim – Parc Européen archéologique Bliesbruck-Reinheim“, „Fouiller“

Der Produktionsprozess sollte als Metanarration und Strukturprinzip der CD-Rom in die Darstellung integriert werden. Die Jugendlichen erhielten die Vorgabe, zu zeigen, was ihnen selbst am Kulturpark interessant und spannend erschien; sie sollten dies darstellen und Hintergründe dazu erarbeiten.

Die Einbindung der Jugendlichen wird auch am folgenden Beispiel deutlich, in dem sie über ihre eigenen Erlebnisse berichten:



Abbildung 3: CD-Rom „Europäischer Kulturpark Bliesbruck-Reinheim – Parc Européen archéologique Bliesbruck-Reinheim“, „Töpfern“ 2

Ähnlich verhält es sich mit anderen Kapiteln etwa zu den Themen ‚Backen‘, ‚Hausbau‘ oder ‚Raufen‘ – jeweils berichten Schülerinnen und Schüler, die selbst nach traditionellen Methoden und vor Ort Brot gebacken hatten. Dazu gibt es, wie erwähnt, Zusatzfeatures, die mitunter die Erfahrungen der Jugendlichen zeigen (etwa ein Video, das den Vorgang des Töpferns darstellt; die jugendlichen Autoren drehen dabei selbst die Töpferscheibe) – den Nutzern der CD-Rom soll so die metanarrative und damit identifikationsstiftende Herangehensweise deutlich werden.

Zuletzt seien exemplarisch zwei Seiten zum Thema „Haus bauen“ vorgestellt:

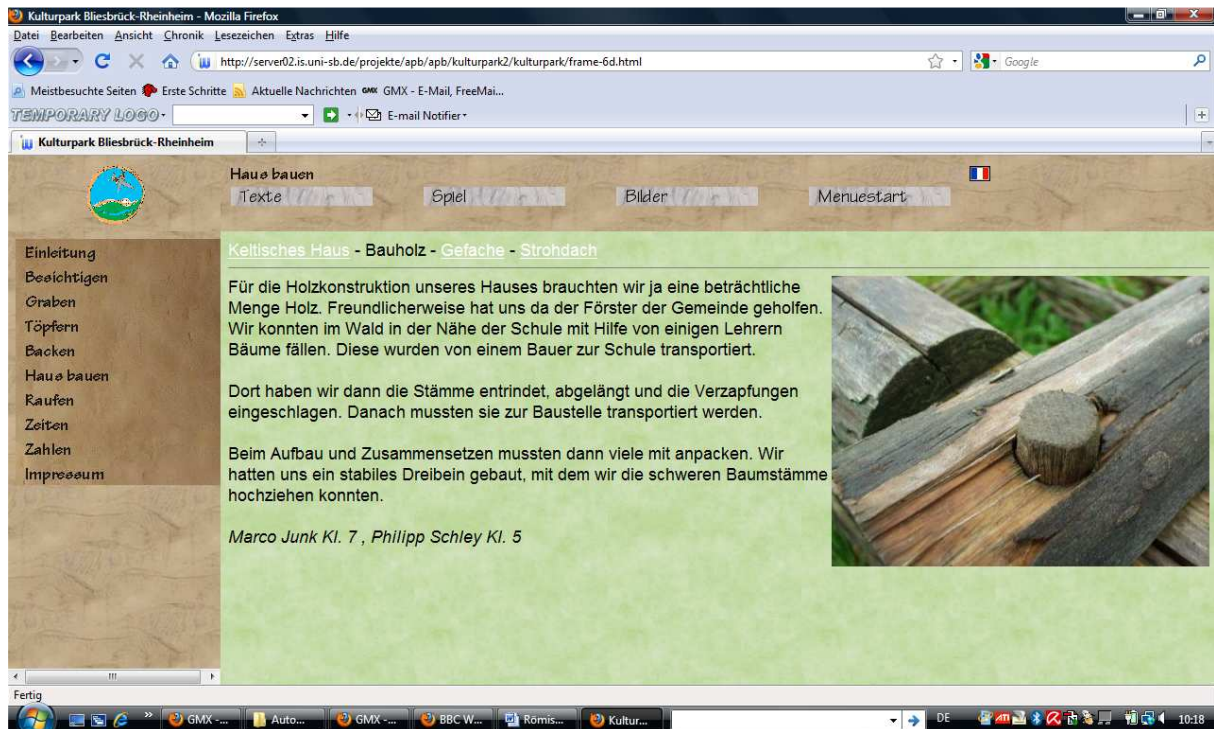


Abbildung 4: CD-Rom „Europäischer Kulturpark Bliesbruck-Reinheim – Parc Européen archéologique Bliesbruck-Reinheim“, „Haus bauen“ 2



Abbildung 5: CD-Rom „Europäischer Kulturpark Bliesbruck-Reinheim – Parc Européen archéologique Bliesbruck-Reinheim“, „Construction d'une maison“ 4

4. Bewertungen

Natürlich unterscheiden sich die Nutzungsarten und die Mehrwerte je nach der Art des Medieneinsatzes. Zunächst seien typische mit spezifischen Mediennutzungsformen verbundene Charakteristika und Mehrwerte der traditionellen Medien und der neuen digitalen Medien – insbesondere bezogen auf den Fremdsprachenunterricht – aufgelistet:

	traditionelle (passive) Formen der Mediennutzung	Lernen im Kontext eigener (digitaler) Medienproduktionen
Medienkompetenz	bedarf der zusätzlichen Didaktisierung durch die Lehrer	entsteht weitgehend durch Primärerfahrung
Sprachkompetenz	wichtiges Instrument zur Kompetenzsteigerung bezüglich der Sprachrezeption	wichtiges Instrument zur Kompetenzsteigerung bezüglich der Sprachproduktion
	muttersprachliches Arbeitsmaterial, aber unabhängig vom individuellen Kenntnisstand der Lerner	weniger Kontrolle bezüglich der Korrektheit des Sprachmaterials, aber bessere Möglichkeit, auf die individuellen Lernerbedürfnisse und -kenntnisse einzugehen
interkulturelle Kompetenzen	Kulturvermittlung	Vermittlung interkultureller Kompetenzen
	Wissen über die fremdsprachige Kultur	Wissen über den Umgang mit der fremdsprachigen Kultur

Tabelle 1: Lernen mit medialen Projekten

Insbesondere hat die CD-Rom-Produktion in ihrer Kombination als distribuiertes Massenmedium und als pädagogisch legitimierte Medienprodukt eigenen Rechts zu auch im Kontext von Klassenarbeiten und Abfragungen messbaren Effizienzzuwächsen bezüglich der Kenntnisse über den Kulturpark, sowie über Medienmechanismen und -zwänge geführt. Im Bereich

der Sprachdidaktik liegen die ebenfalls ins Auge springenden und ebenfalls messbaren Hauptvorteile im Bereich der mündlichen Sprachproduktion.

^

<i>mass media</i> (wie Radio, Fernsehen, Internet, aber auch Bücher ...)	<i>self media</i> (Medienproduktion als pädagogisches Mittel)
in unserem Projekt	
<i>native speakers</i>	<i>native speakers</i> und Fremdsprachler
allgemein	
eine große Auswahl unterschiedlicher Angebote (Programme)	(nur) die eigene Produktion
„Einbahnstraße“	<i>feed back</i>
(passive) Sprachrezeption	Interaktion
Wahrnehmung des Anderen	Wahrnehmung nicht nur des Anderen, sondern auch Selbstwahrnehmung im Umgang mit dem Anderen
Abhängigkeit von fremden Angeboten	weitgehende Unabhängigkeit von fremden Angeboten
das Produkt wird von anderen erstellt	das Produkt ist das Ergebnis der (eigenen) Verhandlungen

Tabelle 2: *Mass media* und *self media* im Kontext der Fremdsprachendidaktik

Die Lehrer wie die Schulleitung haben bestätigt, dass die Motivation der Schülerinnen und Schüler überraschend hoch war. Im Rahmen dieses Projekts ließen sich in jedem Fall sprachliche Lernerfolge beobachten. Da sich das Projekt auf ein landeskundliches, für die Region wichtiges Thema bezogen hat, waren auch vielfältige Lernerfolge auf dieser Ebene beobachtbar; verallgemeinernd ließen sich interkulturelle Lernerfolge bestätigen. Dazu kamen neue Medienerfahrungen, so dass wir auch medienkompetenzbezogene Lernerfolge konstatieren konnten.

Der CD-Rom über den Europäischen Kulturpark Bliesbruck-Reinheim kommt natürlich der Umstand zugute, dass beide Schulen grenznah sind und mithin nahe beieinander liegen; der Kulturpark selbst befindet sich fast exakt in der Mitte zwischen ihnen. Die konkrete Produktion wäre an anderen Orten sicher nicht so problemlos und schnell möglich gewesen. Andere, aber ähnlich verbindende Themen (oder vielleicht noch jugendadäquatere, wie etwa Popmusik) lassen sich jedoch überall finden und können auch gänzlich ortsunabhängig umgesetzt werden. Dank der technischen Entwicklung ist beispielsweise ein kreativer Umgang mit fremdem (französischsprachigem) Material auch dann möglich, wenn die Bildungseinrichtung nicht im Grenzland beheimatet ist. Schließlich ist der Datenaustausch mit einer Partnerklasse dank Internet kein Problem mehr und kann ebenfalls emotionale ‚Mehrwerte‘ ermöglichen.

Es ist auffällig, dass die technische Partizipation immer leichter wird. Konnten etwa Filme früher (bis in die neunziger Jahre hinein) und vor allem aus finanziellen Gründen nur von professionellen und finanziell gut ausgestatteten Sendeanstalten produziert werden, so ist dies heute bereits aus den Eigenetats der meisten Schulen oder zumindest mit Unterstützung etwa der Eltern oder eines Fördervereins in fast jeder Bildungseinrichtung möglich. Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Artikels lag etwa der Preis einer qualitativ durchaus akzeptable Bilder aufzeichnenden digitalen Filmkamera nur noch im niedrigen dreistelligen Eurobereich (während professionelle *Betacam*-Kameras noch immer im fünfstelligen Bereich angesiedelt sind). Immerhin fallen weitere Kosten für Bearbeitungsprogramme an. – Noch günstiger ist die Produktion von Bildern (Fotos) und Text, sowie von *Html*-Seiten. Entsprechende Editorenprogramme gehören heute zur Standardausstattung fast aller PCs. Insgesamt kann daher festgestellt werden, dass es theoretisch jeder Schule möglich ist, entsprechende Medien zu erstellen. Der erleichterte Medienzugang ermöglicht nun relativ problemlos auch die Teilnahme am Mediendiskurs. Im Übrigen sind die meisten Schüler aufgrund ihrer Erfahrungen etwa im Kontext von vielbesuchten Plattformen wie *SchülerVZ* oder *Facebook* dazu auch nahezu direkt in der Lage. Tatsächlich sind die *mass media* also bereits *self media* geworden, und es

kann diskutiert werden, in wieweit die Trennung zwischen Rezeptions- und Trägermedium noch sinnvoll ist.

Ein Charakteristikum der neuen Bedeutung der *self media* (und ein entscheidender Unterschied zum ‚normalen‘ Schulunterricht) scheint der *Peer Group*-induzierte soziale Druck (fast schon Zwang) darzustellen, Verantwortlichkeit für das Produkt zu übernehmen, der von den Schülern überraschend problemlos akzeptiert wird. Er richtet sich einerseits auf soziale Aspekte wie die interkulturelle Teamarbeit, die als sehr positiv empfunden wird. Zum anderen richtet er sich auf die Tatsache, dass wir uns in Konkurrenz zu professionellen Medienprodukten gegeben haben. Dies hat dazu geführt, dass die Produktion besonders ernst genommen wurde. Recherche, Texterstellung oder Dreharbeiten verlangten nicht nur allgemeine Sprachkenntnisse, sondern die Einarbeitung in Fachsprachen oder in medienspezifische Sprachschemata.

Fraglich ist dennoch, wie verallgemeinerbar die hier beschriebenen Erfahrungen sind. Zum Lernen in und mit Museen (und in Erweiterung dazu auch in Rahmen von Einrichtungen des *Cultural Heritage*) gibt es bereits einige Erfahrungen (Hein 1998). Dabei wird stets die narrative Herangehensweise als sinnvoll und erfolgreich beschrieben. Die aktive Medienproduktion durch Schüler sowie eine Situation unterschiedlicher Sprachen spielen im Kontext von Museen und *Cultural Heritage* bislang aber keine große Rolle. Gerade die Wertschätzung narrativer Vorgehensweisen nicht zuletzt in der Museumspädagogik scheint dem Medieneinsatz aber eine besondere Chance zukommen zu lassen (Egan 2005). In unserem Fall war eindrücklich, dass die Dominanz des Narrativen fast zwangsläufig mit dem Rollenwechsel einherging, den die Schüler für dieses Projekt vollziehen mussten. Wenn sie beispielsweise recherchierten oder Interviews führten, handelten sie zwangsläufig sehr anders als im Schulalltag, da sie nicht vorstrukturiert dargebotenes Wissen aufnahmen, sondern sich ihre Kenntnisse subjektiv konstruieren mussten.

Die Medien – in der Doppelfunktion als Rezeptions- und Trägermedien – können die Erforschung, Darstellung und Interpretation der Realität intensivieren (Murray 1997: 204). Kognitive Lernleistungen wirken stärker und sind nachhaltiger, wenn sie mit emotionalen Konnotationen oder Eigenhandlungen verknüpft sind. Zudem ermöglicht die Doppelfunktion als Rezeptions- und Trägermedium, dass durch unterschiedliche Geschichten verschiedene Stimmen zu Wort kommen und Spannung in der Darbietung und Neugierde bei den Schülern erzeugt werden. Gleichzeitig können die Schüler bei der vergleichenden Betrachtung und Bewertung der Geschichten ihre eigenen Erfahrungen einbringen und ihre eigenen Bedeutungen konstruieren (Schank 1990). Diese Einbeziehung ist essentieller Bestandteil der Hyper-

texttheorie (bereits Dillon 1994: 125) und lässt sich durchaus auf die Narration und das (virtuelle) *Storytelling* übertragen.

5. Literatur

Dillon 1994: Dillon, Andrew: *Designing Usable Electronic Text: Ergonomic Aspects of Human Information Usage*. London; Bristol: Taylor & Francis 1994

Egan 2005: Egan, Kieran: *An Imaginative Approach to Teaching*. San Francisco: Jossey Bass 2005

Hein 1998: Hein, George E.: *Learning in the Museum*. London: Routledge 1998

Murray 1997: Murray, Janet H.: *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. New York, NY: The Free Press 1997

Schank 1990: Schank, Roger C.: *Tell me a Story. A New Look at Real and Artificial Memory*. New York: Collier 1990

(geschrieben 2004)

Karl Friedrich Schinkel und die Kirche von Bischmisheim

I.

Karl Friedrich Schinkel, geboren am 13 März 1781 in Neuruppin nordwestlich von Berlin, war, so Joachim C. Fest, „der erste Künstler von europäischem Rang, den [...] Preußen hervorgebracht hat“ (1981. 172). Schinkels Freund Clemens Brentano bezeichnete ihn gar als „größten Architekten seit Jahrhunderten“ und als eine „so reiche Kunstnatur, als sie das große italienische Mittelalter hervorgebracht“ habe (1951. 2. 153 – 155). Vor allem gilt Schinkel als der ‚Baumeister Berlins‘. Daher betonte Arnt Cobbers vor wenigen Jahren: „Man spricht von der ‚Schinkel-Zeit‘, der ‚Schinkel-Schule‘, ein Berliner Kunstführer nennt das 19. Jahrhundert gar das ‚Jahrhundert Schinkels‘“ (2002.3). Zumindest für Berlin hat Karl Friedrich Schinkel mithin die Bedeutung, die beispielsweise Christopher Wren für London oder Leo von Klenze für München hat – oder Schinkels Studienkollege an der Berliner Bauakademie, Carl Ludwig Engel, für Helsinki.

Natürlich deutet bereits das Faktum, dass zwei so prägend wirkende Architekten wie Schinkel und Engel aus dem selben Umfeld stammen, (zumindest auch) auf überindividuelle Gründe für den Erfolg: Offenbar deckt sich die an diesem Ort und zu dieser Zeit gelehrte und dann auch gebaute Architektur in besonderem Maße mit dem Publikumsgeschmack damals und auch noch Jahrhunderte später. Es waren also die Personen, ihre Fähigkeiten, ihr Stil, auch ihr Fleiß; es war aber ebenso der *Genius loci*, die Zeit – glückliche Umstände. Der Berliner Freundeskreis hat weitere Architekten und Stadtplaner von besonderer regionaler oder überregionaler Bedeutung hervorgebracht, etwa Schinkels Freund Johann Gottfried Steinmeyer, der als der ‚Baumeister von Putbus‘ gefeiert wird. Schinkel allerdings ist, der allgemeinen Einschätzung zufolge, der Wichtigste. Ein Grund dafür ist, dass seine Karriere in der Hauptstadt Preußens verlief, das gerade zur fünften europäischen Großmacht (neben Russland, Österreich, Frankreich und England) aufgestiegen war und wo nun Bedarf nach eindrucksvoller Hauptstadtarchitektur bestand.

Schinkel war ab 1810 Beamter der Preußischen ‚Oberbaudeputation‘, die sowohl Funktionen eines königlichen Hofbauamts, aber auch eines, wie es heute heißen würde, Landesbauministeriums, zumindest einer Landesbaudirektion in sich vereinte. Vom einfachen Dezernenten beziehungsweise ‚Geheimen Oberbauassessor‘ stieg er zum ‚Geheimen Oberbaurat‘ und weiter bis zur Spitze der Behörde als ‚Oberlandesbaudirektor‘ auf. Die Behörde hatte alle Bauprojekte im Königreich Preußen zu bewerten – und gegebenenfalls zu korrigieren –, die

für die Staatskasse beziehungsweise den Etat des Königs relevant waren; und Schinkel machte von seinem Recht und seinen Möglichkeiten offensiv Gebrauch. Daher gibt es von Schinkel entworfene Bauwerke auch nicht nur in Berlin, sondern im gesamten ehemaligen Königreich Preußen, von Aachen im Westen bis Königsberg im Osten und darüber hinaus bis St. Petersburg, eine Folge der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Preußen und Russland (die älteste Tochter des preußischen Königs, Charlotte, hatte 1817 Großfürst Nikolai geheiratet, der 1825 zum Zaren ernannt wurde – der preußische König war also der Schwiegervater des russischen Monarchen).

Die Formel ‚Von Aachen bis St. Petersburg‘, so der Titel eines Werküberblicks (2006 II), bezeichnet die Ost-West-Ausdehnung der Orte, in denen von Schinkel entworfene Bauwerke stehen. Geringfügig anders ist die Formel, wenn man auf die nördlichsten und südlichsten Punkte abstellt. Der nördlichste Punkt mit einem Schinkel-Bau wäre dann, nach wie vor, St. Petersburg mit der 1829 entworfenen Alexander Newski-Kapelle im Park von Peterhof. Der südlichste ist dann Bischmisheim im ehemaligen Landkreis Saarbrücken, weniger als zehn Kilometer von der französischen Grenze entfernt, damals rund 650 Einwohner zählend.

Wieso Bischmisheim? Der Ort wurde 1816 in der Folge des Wiener Kongresses preußisch. Zuvor hatten die Franzosen im Zuge ihrer Revolution und der napoléonischen Kriege das politische System Europas durcheinandergewirbelt und auch das Gebiet an der Saar (und damit auch Bischmisheim) erobert, das zuvor zur Grafschaft Nassau-Saarbrücken zählte. Nach der Niederlage Napoléons sollten im Wiener Kongress die vorrevolutionären Zustände wiederhergestellt werden, aber vielerorts kam es auch zu völlig neuen Lösungen. So wurde Preußen die ‚Rheinprovinz‘ zugeschlagen: ein Großteil jener historisch deutschen Gebiete auf der linken Rheinseite, die zuvor Französisch waren. Die ‚preußische Rheinprovinz‘ war als Riegel gegen Frankreich gedacht. In der Folge bestand das Königreich Preußen aus zwei großen, aber nicht zusammenhängenden Teilen: das historische Kernland im Osten, und die neuen Gebiete im Westen.

Die Hauptstadt der Rheinprovinz war Koblenz, die Stadt an der Mündung der Mosel in den Rhein. Im Norden reichte die neue Provinz bis Emmerich am Niederrhein, im Westen entlang der damaligen niederländischen Grenze bis Aachen, Eupen und Malmedy, dann weiter entlang der Grenze zu Luxemburg, westlich von Trier, unweit der Stelle, wo die Saar in die Mosel fließt. Der südlichste Teil der preußischen Rheinprovinz verlief entlang der Saar, er reichte bis zu ihrem Mittellauf, bis zum Landkreis Saarbrücken – und damit auch bis Bischmisheim, knapp zehn Kilometer östlich von Saarbrücken.

Hier war die alte Dorfkirche, offenbar eine kleine mittelalterliche Wehrkirche aus dem 11. Jahrhundert, schon länger baufällig gewesen. 1813 musste sie sogar polizeilich geschlossen werden. Natürlich war in der Zeit der napoléonischen Kriege nicht an einen Neubau zu denken (obwohl es sogar entsprechende Pläne gegeben hat); eine notdürftige Reparatur musste reichen. Nachdem Napoléon besiegt war, Friede einkehrte und sich die neue preußische Verwaltung etabliert hatte, versuchten es die Bischmisheimer erneut. Ein Baumeister und Architekt aus dem benachbarten Saarbrücken, Johann Adam Knipper, wurde 1819 beauftragt, den Plan für einen Kirchenneubau zu erarbeiten.

Gab es Vorgaben der Bischmisheimer an Knipper, die endlich eine große, moderne Kirche wollten? Oder schwatzte Knipper ihnen eine solche Kirche auf, um damit mehr Geld zu verdienen? Wie auch immer, die Pläne sahen ein Langhaus mit angebautem Turm vor, deren Realisierung sich die Gemeinde finanziell nicht leisten konnte. Um die benötigten Mittel zu erhalten, stellte sie einen Antrag an die Regierung beziehungsweise den König, der sich gerade zum Oberhaupt, zum ‚Summus Episcopus‘ der evangelischen ‚Unierten Kirche‘ Preußens ernannt hatte. Zur Prüfung mussten nicht nur ein Gutachten über die Notwendigkeit des Kirchenneubaus, sondern auch die Baupläne und eine Kostenkalkulation eingereicht werden. Also wurden die Pläne noch einmal überarbeitet und Ende Mai 1821 nach Berlin geschickt. Die Prüfung oblag der Oberbaudeputation in Berlin.

Hier kommt Schinkel ins Spiel. Er schaute die Unterlagen durch, offenbar sehr gründlich, wie es seine Art war; und er war nicht zufrieden. So zeichnete er einen eigenen, neuen Plan (heute einsehbar im Archiv der Staatlichen Museen zu Berlin, SM 44c.102 und SM 44c.103). Das ist der Grund, warum in einem Dorf nördlich der Saar, gut 750 Kilometer von Berlin entfernt, ein von Schinkel entworfenes Gebäude steht.

Ein in vielerlei Hinsicht besonderer Bau, für Bischmisheim, aber auch für Schinkel, nicht nur aufgrund der geografischen Sonderposition als sein südlichstes Gebäude. Der Bischmisheimer Kirche kommt auch in seiner Biografie und bezüglich seiner Ideen als Architekt eine spezielle Rolle zu.

II.

Der Erfolg war Karl Friedrich Schinkel nicht in die Wiege gelegt worden, aber die Voraussetzungen waren auch nicht ungünstig. Schinkels Vater war Prediger in Neuruppin und dort seitens der protestantischen Kirche für die Schulen und Kirchen verantwortlich („Archidiakon und Inspektor [...] der Kirchen und Schulen zu Neu-Ruppin“). Bildung war demnach ein

wichtiges Thema im Elternhaus, und natürlich auch eine starke protestantische Frömmigkeit. Auch die sogenannten ‚preußischen Tugenden‘ spielten eine große Rolle: Pflichterfüllung, Selbstdisziplin. Insgesamt der Idealtypus des preußischen Provinzbürgertums jener Zeit.

Die Kindheit beziehungsweise Jugend ist von dramatischen Ereignissen geprägt. Im Sommer 1787, Karl Friedrich war gerade sechs Jahre alt, wütete ein verheerender Stadtbrand – eine Jahrhundertkatastrophe für Neuruppin, die auch das Haus der Schinkels zerstörte. Die Familie war nun obdachlos. Und es kam noch schlimmer: Der Vater Johann Cuno Christoph Schinkel, der offenbar bis zur Erschöpfung bei den Löscharbeiten geholfen hatte, bekam in der Folge eine Lungenentzündung. Er überlebte sie nicht.

Damit war die Mutter Dorothea Schinkel Witwe. Natürlich war die erste Zeit furchtbar. Doch die Mutter hatte Erfolg mit ihrem Bemühen, ihre fünf Kinder – Karl Friedrich war das zweitälteste – entsprechend der Familienansprüche aufzuziehen. Karl Friedrichs ältere Schwester heiratete wenige Jahre später einen Prediger aus dem Nachbarort Krenzlin. Aber es gab auch weitere Schicksalsschläge. Zwei Geschwister starben, 1794 eine jüngere Schwester, 1797 ein Bruder. Auch finanziell wurde es offenbar eng. 1794 entschloss sich die Mutter, nach Berlin umzuziehen, wo sie im Predigerwitwenhaus der Marienkirche unterkam. In Berlin konnte Karl Friedrich das berühmte Gymnasium zum Grauen Kloster besuchen; der Rektor, Friedrich Gedecke, war ein Bekannter des verstorbenen Vaters gewesen.

Karl Friedrich Schinkel war kein besonders guter Schüler, zeigte aber besondere Begabung in den musischen Fächern. Und in diesem Bereich fand er bald auch seine Berufung. Es gab dazu einen konkreten Anstoß: Der Architekt Friedrich Gilly hatte 1796 ein Denkmal für den Preußenkönig Friedrich den Großen konzipiert, der zehn Jahre zuvor verstorben war. Es kam zwar nicht zur Realisierung, aber die Ausstellung des Entwurfs, der einem dorischen Tempel nachempfunden war, machte großen Eindruck. Der Hof gewährte Gilly ein Stipendium für eine ausgedehnte Studienreise durch Europa. Auch der siebzehnjährige Karl Friedrich Schinkel war von der Ausstellung und den Ideen Gillys begeistert, verstört, fasziniert – er hatte geradezu ein ‚Erweckungserlebnis‘. Er beschloss, bei Friedrich Gilly zu studieren.

Friedrich Gilly war nicht viel älter als Schinkel, gerade neun Jahre. Er aber hatte die allerbesten Voraussetzungen, um in diesem Beruf zu arbeiten und rasch Karriere zu machen. Sein Vater David Gilly war einer der wichtigsten Architekten Preußens. Bereits mit 16 begann Friedrich Gillys Ausbildung bei seinem Vater, zudem studierte er an der Akademie der Bildenden Künste. Der Vater baute in der Zeit bereits Schlösser für den König. Insgesamt sicher ein höchst stimulierendes Umfeld.

Karl Friedrich Schinkel bewarb sich bei den Gillys um eine Ausbildung und wurde genommen. 1798 ging er vom Gymnasium ab und zog ins Gebäude der von den Gillys betriebenen Bauschule. Nun musste er seinen Lebensunterhalt selbst verdienen. Es lag nahe, seine künstlerische Begabung zu nutzen; das erste regelmäßige Einkommen erhielt der junge Student, indem er in der Fayencefabrik des Baron von Eckardtstein Geschirr bemalte.

Die Ausbildung bei den Gillys war, wie insgesamt die Atmosphäre im damaligen Berlin, sehr offen und stilistisch kaum festgelegt, was durch die Tatsache erleichtert wurde, dass Berlin eine sehr junge Hauptstadt war. Damit war auch die Bausubstanz ‚jung‘, denn die Stadt besaß ja keine Tradition wie Rom oder Paris. Furore erregten etwa die Gebäude von Carl Gotthart Langhans: sein ‚Brandenburger Tor‘ aus dem Jahr 1790 orientierte sich an den Propyläen in Athen; im selben Jahr schuf er das Belvedere im Schlosspark von Charlottenburg als dreigeschossigen Barockbau mit klassizistischen Elementen. Vieles war möglich; es herrschte Euphorie und Aufbruchstimmung.

David Gilly gründete in dieser Zeit die Berliner Bauakademie („Allgemeine Bau-Unterrichts-Anstalt für die gesamten königlichen Staaten“), die 1799 ihren Lehrbetrieb aufnahm und schnell zu einer der bedeutendsten Architekturhochschulen avancierte, die Vorläuferinstitution der heutigen Technischen Universität Berlin. Sein Sohn Friedrich wurde dort ebenfalls Professor. Auch Karl Friedrich Schinkel immatrikulierte sich.

Der junge Student wurde schnell einbezogen, er durfte experimentieren und bei Projekten mitarbeiten. Schnell änderte sich auch die Beziehung zwischen Karl Friedrich Schinkel und Friedrich Gilly. Schinkel schätzte ihn lebenslang als Vorbild und Lehrer, aber aus dem Lehrer wurde bald auch der wichtige Freund; die geringe Altersdifferenz erleichterte dies.

Aber schon ein Jahr später war der Überschwang jäh gestoppt. Am 3. März 1800 starb Schinkels Mutter, und exakt fünf Monate später, am 3. August 1800, erlag der junge Friedrich Gilly, achtundzwanzigjährig, im tschechischen Kurort Karlsbad, wo er vergebens auf Heilung hoffte, einer Tuberkuloseerkrankung.

Natürlich war auch der Freund Karl Friedrich Schinkel zutiefst betroffen. Aber die Beziehung zur Familie Gilly war inzwischen so eng – und sein Talent schon so anerkannt –, dass er offenbar ganz selbstverständlich mit Vater David Gilly die Projekte Friedrichs fortführte, etwa die Schlossanlage von Owinsk bei Posen. Er übernahm auch die Federführung bei den Wiederaufbauarbeiten an der durch Brand zerstörten Herrschaft Neuhardenberg, denn David Gilly war vom Tod des Sohnes sehr mitgenommen und wurde krank. So war Karl Friedrich Schinkel nach nur zweijähriger Ausbildung gezwungen, auf Augenhöhe mit seinem Vorbild zu agieren und dessen Aufgaben zu beenden. Schinkel erwies sich diesem Druck gewachsen.

Wie entwickelte sich das Verhältnis zu David Gilly? Es wurde nie so eng wie zu seinem Sohn; mehr noch: Es war stets durch den verstorbenen Friedrich geprägt. Dies aber war für beide eine tragfähige Basis, die anhielt. Von 1803 bis 1805 zog Karl Friedrich Schinkel auf eigener Bildungsreise durch Italien und Frankreich, und von unterwegs schrieb er noch 1804 an David Gilly „daß für jedes Glück, was mir bis jetzt in meiner Laufbahn begegnete und was in Zukunft vielleicht noch meiner wartet, nur von ihm [i.e. Friedrich Gilly] her der erste Samen fiel; daß ein unauslöschliches Dankgefühl immer in meinem Herzen leben und mich an den Schöpfer dessen, was ich bin, erinnern wird“ (1979a. 123). – Auf der Reise traf er in Rom den Staatsmann und Wissenschaftler Wilhelm von Humboldt, der dort seit 1802 als preußischer Gesandter wirkte. Humboldt erkannte das Potenzial des jungen Mannes und wurde sein Freund und Förderer.

Dennoch blieben die folgenden Jahre schwer. Im Oktober 1806 besiegte Napoléon mit seinen französischen Truppen in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt die Preußen. Das Königspaar floh nach Ostpreußen und kehrte erst im Dezember 1809 zurück. Es gab in dieser Zeit nahezu keine Möglichkeiten für einen Architekten, Bauprojekte zu akquirieren. Schinkel schlug sich, durchaus mit Erfolg, als Maler durch. So wurde er schon 1806 für den Posten des Theatermalers für das Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt vorgeschlagen. Allerdings lehnte ihn der berühmteste Schauspieler und Regisseur der Epoche, August Iffland, in seiner Funktion als Direktor des Berliner Nationaltheaters ab – was er später bereute; als er Schinkel dann aber als Mitarbeiter gewinnen wollte, hatte der kein Interesse mehr.

1807 hatte Karl Friedrich Schinkel seine erste große Einzelausstellung, 1808 eine zweite, die so erfolgreich war, dass sich sogar das Königspaar nach seiner Rückkehr die Bilder zeigen ließ. Aber sein Ziel war die Architektur. So lehnte Schinkel umgekehrt das Angebot ab, an der Akademie als Professor für Geometrie und Perspektive zu unterrichten.

Dennoch bedurfte es der Vermittlung Wilhelm von Humboldts, inzwischen nach Berlin zurückgerufen und dort als Bildungsreformer tätig, dass Schinkel 1810 eine erste Anstellung bei der Berliner Oberbaudeputation als ‚Geheimer Oberbauassessor‘, verantwortlich ‚für das ästhetische Fach‘ erhielt. Wir wissen dies durch einen Brief Humboldts vom 4. August 1810 an seine noch in Rom zurückgebliebenen Ehefrau Caroline, in dem er schreibt, „daß es mir endlich gelungen ist, ihm [i.e. Schinkel] eine Stelle hier zu verschaffen, und auch zu einem Anbau des Königspalais, der angefangen ist, habe ich gemacht, daß er zu Rate gezogen ist“.

Dann aber ging es Schritt für Schritt weiter. Schon 1811 wurde Schinkel zum Mitglied der ‚Berliner Akademie der Künste‘ ernannt. 1815 erfolgte die Ernennung zum ‚Geheimen Oberbaurat‘ bei der Oberbaudeputation.

Nun, mit 34 Jahren, war Karl Friedrich Schinkel in der Position, für die er bekannt ist. Ihm oblag damit die Verantwortung für alle öffentlichen Bauprojekte Preußens, die aus Staatsmitteln beziehungsweise königlichen Geldern finanziert werden sollten. Schwerpunkt war natürlich Berlin, die Um- beziehungsweise Neugestaltung der Hauptstadt. Schinkel war beim Bau fast aller wichtigen Staatsbauten involviert; für viele zeichnete er selbst die Pläne. Als seine wichtigsten Bauten gelten die ‚Königswache‘ (1818), das ‚Schauspielhaus am Gendarmenmarkt‘ (1821) und das ‚Alte Museum‘ (1830) in Berlin, oder die Nikolaikirche (1830) in Potsdam. Besonders eindrucksvoll ist, dass er sich ebenso intensiv um die ‚Provinz‘ kümmerte, insbesondere um die „Begutachtungen aller Kirchenbauten im ganzen Königreiche und die dabei nothwendig werdenden Umarbeitungen und Vervollständigungen der Entwürfe und Anträge“.

Als die Bischmisheimer Kirchenpläne auf seinem Schreibtisch landeten, war der berühmteste Architekt Preußens also gerade auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Zumindest war es seine ergiebigste Schaffensperiode. Er schien seine Ideen durchsetzen zu können, stand fachlich auf dem Zenit seines Tuns. Dennoch erwarteten die Bischmisheimer nicht, dass er ihren Antrag ablehnen oder umarbeiten würde. Sie hatten sogar schon damit begonnen, die alte Kirche abzureißen und ein neues Fundament zu legen – immerhin war der Vorentwurf bereits von der Bezirksverwaltung in Trier gebilligt worden. Es war also eine komplette Überraschung, als Anfang März 1822 die neuen Pläne Schinkels eintrafen. So überraschend, dass man den Entwurf überhaupt nicht schätzen konnte, auch wenn er von Schinkel selbst stammte. Karl Friedrich Schinkel hatte etwas völlig Neues konzipiert – kein rechteckiges ‚traditionelles‘ Kirchengebäude, sondern einen oktogonalen Zentralbau.

Das wollten die Bischmisheimer nicht, das war zu ungewöhnlich für diese Zeit und Region. Erst als klar war, dass nur bei Akzeptanz von Schinkels Entwurf Gelder fließen würden, stimmte man zähneknirschend zu. Es sollte noch deutlich mehr als ein Jahrhundert dauern, bis man sich mit dem Bau versöhnt hatte und schließlich, langsam, stolz auf ihn wurde. Manchmal dauert es eben lange, bis sich neue Ideen gegen das Althergebrachte durchsetzen.

III.

Karl Friedrich Schinkels Hinwendung zur Architektur bedeutete einerseits eine Abkehr von der Familientradition: Über Generationen hinweg stellten die Schinkels Prediger. Andererseits lässt sich ein solches Erbe mit den damit verbundenen Werten, Handlungsrichtlinien, und Selbstverständlichkeiten im gegenseitigen Umgang nicht einfach ‚abschütteln‘, selbst wenn

man dies wollte. Aber Karl Friedrich Schinkel sah sich auch nicht in Opposition zur Familientradition. Sein *Handlungsfeld* war ein anderes als das der Vorfahren, aber die *Motive* waren die gleichen. Die ‚Pfarrhausfrömmigkeit‘, seinen tiefen Protestantismus hat er nie abgelegt – und wäre wohl auch gar nicht auf den Gedanken gekommen, dass dies eine Option sein könnte. Im Gegenteil galt er stets als frommer Mann.

So war Architektur zwar ein völlig anderes Medium als ein Gottesdienst, hatte aber immer auch das Ziel, Transzendenz ins menschliche Leben zu bringen. Schinkel sah seine Aufgabe als Architekt demnach ähnlich derjenigen eines Pfarrers oder Predigers: Er geht „praktisch darauf“ aus, „den sittlichen Fortschritt im Menschen zu fördern“ (1863. III. 345). Als Architekt konnte er sogar an Orten und in Situationen wirken, die dem Pfarrer oder Prediger nicht, zumindest nicht permanent erreichbar waren: Selbst wenn das Gebäude, das zu entwerfen seine Aufgabe war, andere Funktionen hatte – als Bauernhof, Wohnhaus, Militärgebäude, selbst eine Brunnenanlage –, so war doch stets das immanente Ziel, die Architektur so ‚erhaben‘ und in einem tieferen, eben religiösen Sinn ‚schön‘ wirken zu lassen, dass sie der steten Erbauung dienen und zur Veredelung des Menschen und seines Alltags beitragen sollte, denn: „Die schöne Kunst wirkt zurück auf das Moralische“ (1979b. 27). Karl Friedrich Schinkel hat also die Familientradition nie verlassen, er hat sich nur ein anderes Medium gewählt. Sein Medium war nicht primär das Wort, sondern war Stein und Stahl, Form und Farbe.

Wenn man sich die Gesamtliste seiner Bauten betrachtet, fällt auf, dass religiöse Bauwerke – Kirchen, Kirchtürme, Grabdenkmäler – fast die Hälfte seines Werks ausmachen; rechnet man die Denkmäler hinzu, die in Verbindung zu religiösen Themen stehen – etwa das Denkmal für König Gustav Adolf oder das Lutherdenkmal, das zwar letztlich von Johann Gottfried Schadow konzipiert, aber mit einem von Schinkel entworfenen Baldachin versehen wurde –, so ist (je nach Abgrenzung im Einzelfall) sogar die deutliche Mehrheit des Schinkelschen Oeuvres religiös konnotiert. In jedem Fall hat Schinkel mehr Kirchen als Schlösser errichtet, es handelt sich um die wichtigste Einzelkategorie seines Schaffens.

Zunächst sei konzediert, dass er sich dies nur bedingt ausgesucht hat. Jeder preußische Ort hatte oder benötigte eine Kirche. Seine Abteilung der Oberbaudeputation befasste sich daher zwangsläufig und in bedeutendem Umfang mit Kirchen. Aber er wäre nicht gezwungen gewesen, so viele neue Entwürfe zu zeichnen. Tatsächlich war es ihm ein Bedürfnis – aufgrund seiner Herkunft, seiner Überzeugungen, seines Selbstbilds und -auftrags.

Karl Friedrich Schinkel hat im Laufe seines Lebens immer wieder über Kirchenbauten, ihre Funktion und die Konsequenzen für den Architekten nachgedacht. Und er hat im Verlauf

seines Lebens recht unterschiedliche Lösungen gefunden. Die hing natürlich oft vom zur Verfügung stehenden Geld ab. Auch der spezifische Ort und die spezifische Gemeinde spielten eine Rolle – die russisch-orthodoxe Alexander Newski-Kirche in Potsdam beispielsweise musste anders konzipiert werden und auf andere kulturelle und religiöse Vorstellungen Rücksicht nehmen als die evangelische St. Nikolai-Kirche in Magdeburg. Schinkel reagierte, auch wenn die Bischmischeimer dies nicht glauben mochten, in der Regel sehr flexibel und pragmatisch auf die jeweiligen Aufgaben. – Dann spielte die Zeit eine Rolle: Schinkel durchlief unterschiedliche Phasen, in seiner Jugend ‚romantischer‘, später ‚sachlicher‘, einmal eher der Neugotik, dann dem Klassizismus verbunden. Aber auch seine Auftraggeber und allen voran der König und der Kronprinz prägten mit ihren (sich teilweise ebenfalls wandelnden) Vorstellungen Schinkels Tun. Insgesamt gibt es also stets Anpassungen sowie Neu- und Weiterentwicklungen, aber es gibt auch unverbrüchliche Kernüberzeugungen.

Für evangelische Kirchenbauten hielt Schinkel nun in der Tat einen Zentralbau als besonders geeignet. Das ‚Evangelische‘ daran ist, dass hier die Predigt eine besondere Rolle spielt. Es entspricht der evangelischen Liturgie wie dem evangelischen Menschen- und Glaubensbild, dass alle Gottesdienstbesucher der Predigt aufmerksam zuhören sollen (und daher auch: zuhören können müssen), um über sie nachzudenken und sich von ihr inspirieren zu lassen. Von daher ist es ein Vorteil, wenn alle Gottesdienstbesucher möglichst nah am Kanzelaltar sitzen. Dies ermöglicht ein Zentralbau eher als ein Langbau. Der Zentralbau entsprach also bereits funktional eher Schinkels Auffassung über Aufgaben und Ziele eines evangelischen Gotteshauses.

Dann gab es natürlich die historischen Vorbilder. Bereits auf seiner ersten großen Bildungsfahrt hatte Karl Friedrich Schinkel 1804 in Rom das Pantheon und das Lateran-Baptistorium gesehen. Aufgrund des Wiener Kongress, der Aachen dem Königreich Preußen zugeschlagen hatte, gehörte der Kaiserdom in Aachen, einer der wichtigsten Zentralbauten der deutschen Geschichte, sogar zu Schinkels Zuständigkeitsbereich. Schinkel griff die Vorbilder in verschiedenen Entwürfen auf. Einen ersten Entwurf zeichnete er 1812 für eine Rundkirche in Kauern (Schlesien) – dabei ebenfalls bereits eingereichte Pläne beiseite schiebend. Dann gab er das Konzept der Rundkirche, dem Pantheon angelehnt, zugunsten der Oktagonalkirche auf, dem Vorbild des Aachener Doms folgend – und wohl auch, weil ein Rundbau aufwändig und teuer war (weswegen auch die Rundkirche in Kauern nicht gebaut wurde, so dass man dort, zur Erleichterung der Gemeinde, den ursprünglichen Entwurf realisieren konnte), ein Oktagonaltbau dagegen konnte kostengünstiger errichtet werden. Oktagonalkirchen entwarf Schinkel 1814 für Glienicke im Landkreis Ostprignitz-Ruppin (Brandenburg), 1817 für Arns-

berg (Westfalen), im selben Jahr für eine Kirche in Großbeeren und 1819 für eine Berliner Kirche, den Dom als Denkmal für die Befreiungskriege. Der erste Zentralbau, der realisiert wurde, war derjenige von Glienicke; im Übrigen erneut auf ähnliche Art, wie dies in Kauern und Bischmisheim geschah: Die alte Kirche war baufällig, man plante eine neue, die Schinkel verwarf, um sein Konzept durchzusetzen – eine Kirche, die „den Character einer kleinen Kapelle erhält und in ihrer einfachen achteckigen Form durch ihre spitze Zusammenziehung den Thurm zugleich bildet“. Die Glienicker Kirche wurde von 1815 bis 1817 erbaut.

Formal ist die Glienicker Kirche fast identisch mit dem Entwurf für Bischmisheim. Vom romantisierend-neugotischen Stil der Jugend hatte sich Schinkel entfernt, nun dominierten klassizistische Konzepte. Hier allerdings wirkt die Bischmisheimer Kirche als Weiterentwicklung erneut verfeinert. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass sie, im Gegensatz zur Glienicker Kirche, zweigeschossig – im Innern mit Empore – geplant wurde und daher als weiteres Gliederungs- und Strukturmerkmal Gesimse ermöglichte. Damit wirkt sie auf die meisten Betrachter besonders harmonisch.

Von daher wäre es auch interessant, zu wissen, wie Schinkel den Zentralkirchenbau weiter entwickelt hätte. Aber es kam nicht dazu. Eine weitere Besonderheit der Bischmisheimer Kirche ist nämlich, dass es Schinkels letzter Bau dieser Art ist. Er hatte seine eigene Form gefunden, sie erprobt und perfektioniert – und musste mit ihr brechen. König Friedrich Wilhelm III. gefiel sie nicht. Er setzte auf die traditionelle Form der Langkirche und verfügte, dass nur noch sie gebaut werden sollte. Schinkel war voller Bedauern. Im Jahr 1824, als die Bischmisheimer Kirche gerade fertiggestellt war, befand er sich auf seiner zweiten Italienreise und bewunderte den Zentralbau des Florentiner Baptisteriums, zu dem er sich Notizen in sein Tagebuch schrieb – ein Impuls für weitere Verbesserungen, Experimente, Pläne. Es ist eindeutig: Karl Friedrich Schinkel hätte das Kapitel ‚Zentralbau‘ von sich aus nicht abgeschlossen, er musste es schließen.

So ist die Tradition, die vielleicht hätte entstehen können, mit der Bischmisheimer Kirche auf einem ersten Höhepunkt angekommen – und gleich wieder beendet worden. Was bleibt, ist ein besonders harmonisches, ungewöhnliches Kirchengebäude. Ein Hinweis darauf, was sich in den nächsten Jahren und Jahrzehnten hätte entwickeln können. Die Bischmisheimer Kirche stellt einen Gipfel im Oeuvre Schinkels dar. Ein erzwungener Gipfel, weil es nicht mehr weiterging.

IV.

Widerstände gab es auch vor Ort. Ute Kegel hat nicht nur die Enttäuschung der Bischmisheimer über den unerwarteten Entwurf Schinkels beschrieben. Dazu kam die Enttäuschung des von den Bischmisheimern beauftragten Architekten Johann Adam Knipper, dessen Plan so schönede abgeschmettert worden war. Vor diesem Hintergrund ist durchaus problematisch, dass Knipper, wie vorgesehen, als Bauunternehmer die Bischmisheimer Kirche errichtete. Zumindest war er nun lustlos. Offensichtlich versuchte er, sich am Bau schadlos zu halten. Das mag verständlich sein, war aber sicher nicht fair – die Bischmisheimer konnten ja nichts für die geänderten Pläne. Wie auch immer: Ute Kegel, die 2000 sein Vorgehen im Rahmen einer wissenschaftlichen Qualifikationsschrift untersucht hatte, fand in einer späteren Publikation sogar den Begriff „Pfusch am Bau“ (o.J. 12) angemessen. Knipper muss fast überall gespart haben, wo es nur ging. So hat er dort, wo es nicht sofort sichtbar war, Schinkels Pläne bewusst unterlaufen: Schinkels korinthische Kapitelle hat er beispielsweise als „simple Zimmerkonstruktionen“ herstellen lassen. Auch bezüglich der Dachkonstruktion hat er die Berliner Pläne weitgehend ignoriert. Zwar ist fraglich, ob die Konzeption des schweren Dachreiters, die auch die Kirchenglocken aufnehmen musste, nicht grundsätzliche Probleme aufwarf (immerhin gibt es auch bei anderen Zentralkirchenbauten dieser Zeit immer wieder Probleme mit den Dach- und Glockenkonstruktionen), aber bereits rund „ein halbes Jahr nach der Einweihung traten schon erhebliche Schäden am Dach auf. Dabei war auch die erste Orgel in Mitleidenschaft gezogen worden“ (a.a.O.) – dies ist schon erstaunlich und geht zumindest auch auf die Missachtung expliziter Schinkelscher Bau- und Zimmerer-Anweisungen zurück. In der Folge traten immer neue Schäden auf, waren stete Reparaturen notwendig. Erst im zwanzigsten Jahrhundert wurde die Kirche so restauriert, dass sie den Ideen Schinkels entsprach und in der Substanz geschützt wurde.

Kurz nach der Fertigstellung reiste Schinkel auf dem Weg nach Paris durch Saarbrücken. Er hätte dabei leicht einen kurzen Abstecher nach Bischmisheim machen können, aber er hat ‚seine‘ Kirche nie gesehen. Fraglich ist, wie dringend Schinkels Bedürfnis war, sie zu besuchen. Sicherlich gab es in Saarbrücken anderes zu sehen, und Schinkel war ja auch nur auf der Durchreise. Vielleicht fehlten ihm schlicht Zeit und Lust für den Abstecher ins rund zehn Kilometer entfernte Dorf. Der frühere Bischmisheimer Pfarrer Friedrich Bettinger hat aber vermutet, dass ihm der Saarbrücker Landrat von einem Besuch in Bischmisheim abgeraten habe. Bettinger lässt offen, ob Schinkel vor dem nach wie vor ausgeprägten Unmut der Bischmisheimer geschützt werden sollte, oder ob man ihm den Anblick einer schludrig gebauten Kirche und ihrer bereits instandsetzungsbedürftigen Dachkonstruktion ersparen wollte. Wie auch

immer, heute mutet es traurig und beschämend an, dass man Schinkel ‚seine‘ Kirche auch gar nicht guten Gewissens hätte präsentieren können.

V.

Die Bischmisheimer Kirche ist entstanden, als Karl Friedrich Schinkels Leben und Wirken auf dem Höhepunkt war. Gerade eben war er zum Professor der Baukunst an der Bauakademie ernannt worden. Es folgten Orden, Auszeichnungen, Ehrenmitgliedschaften weiterer in- und ausländischer Akademien. Auch privat führte Schinkel ein bürgerliches, zufriedenes Leben: Er war verheiratet und hatte drei Kinder. Am 16. Dezember 1830 wurde er zum Oberbaudirektor befördert, am 13. November 1838 zum Oberlandesbaudirektor. Aber diese *Success Story* wirkt eindrucksvoller, als sein Leben in der Realität war. Die Tatsache, dass die 1822 entworfene Bischmisheimer Kirche Schinkels letzter Zentralbau war, belegt, dass er viel weniger Entfaltungsraum hatte, als man gemeinhin bei einer solchen Karriere annehmen würde.

Sein Lebensgefühl kippte etwa in der Zeit, aus der der Entwurf der Bischmisheimer Kirche stammte, eigentlich schon etwas früher. Bis dato fiel ihm, aller dramatischen Ereignisse zum Trotz, vieles in den Schoß – nun musste er fast alles erkämpfen. Der König machte immer weitere Auflagen; dass er die traditionelle Langkirche zum Normbau erhob, ist da schon fast nebensächlich. Offensichtlich erkannte der Monarch zwar das Talent seines Chef-Architekten, fühlte sich von ihm aber auch überfahren, und konnte – wollte? – ihm in Vielem nicht mehr folgen. Bereits 1817, einige Jahre vor dem Bischmisheimer Entwurf, brauste er in Gegenwart Johann Gottfried Schadows, bezogen auf Schinkel, genervt und kurz angebunden auf: „Muss ihm Zaum anlegen“ (Schadow 1849. 189 – 190).

Natürlich betraf die Skepsis Friedrich Wilhelm III. nicht nur Schinkel. So suchte beispielsweise auch Schinkels Förderer Wilhelm von Humboldt einen Weg, um dem Hof zu entkommen. Schinkel aber, als preußischer Beamter, pflichtbewusst und pflichtversessen, der sich nicht, wie Humboldt, als Gesandter nach Wien schicken lassen konnte, litt immer stärker unter seiner Situation. Es gab mehr und mehr Aufgaben bürokratischer Art, während die Bauprojekte kontinuierlich hinterfragt wurden. Oft musste er zwei, drei oder noch mehr Entwürfe zeichnen. Manche Projekte wie die königliche Bibliothek wurden auch ganz verhindert. Joachim C. Fest schreibt (1981. 306ff.), dass „die Entscheidungsschwäche des Königs, seine alles erstickende Grämlichkeit, die Scheu vor großen Ideen noch eher als vor großen Ausgaben, [...] fast alle [...] Absichten [Schinkels] zunichte gemacht und [sein] Lebenswerk [...] in einem

eigentümlich fragmentarischen Zustand hinterlassen“ hat. In vielerlei, auch in politischer Hinsicht war der grundsätzliche Charakterzug der Skepsis, der Friedrich Wilhelm III. charakterisierte, auch sinnvoll und vom Ergebnis her nicht ohne Berechtigung und Erfolg; Günter de Bruyn charakterisiert ihn als „nüchtern“, aber auch als „ständigen Zauderer und hausbackenen Praktiker, der für Poesie und geistige Höhenflüge nichts übrig hatte“ (2001. 35). Bezogen auf Schinkel aber erwies sich dieser Charakterzug als desaströs. Vor allem die zwanziger und noch mehr die dreißiger Jahre seien zu einem „stille[n], zähe[n] Dauerkonflikt mit dem königlichen Auftraggeber“ verkommen, an dem „so viele große Absichten gescheitert waren“, so nochmals Joachim C. Fest. – Ja, es ist schwer, wenn sich derjenige, der die Macht hat, scheinbar grundlos querstellt.

Wiederholt erbat sich Schinkel Entlastung, aber der bürokratische Druck nahm eher noch zu. Eigentlich in seinen besten Jahren, fühlte er sich überanstrengt und alt. Bereits 1831, mit Fünfundzwanzig, musste er eine erste Kur antreten. Die Zeit in Marienbad half ihm über die kommenden Jahre. Aber 1837 war eine weitere Kur notwendig, für die er nach Karlsbad reiste. 1838 folgte eine Kur in Bad Kissingen, 1839 musste er wieder dort hin. Dennoch brach er 1840 zusammen, hatte Lähmungserscheinungen und erholte sich nicht mehr. Am 9. Oktober 1841 starb er in Berlin. Karl Friedrich Schinkel wurde sechzig Jahre alt. Mindestens sein letztes Lebensjahrzehnt war wohl eher eine Qual, geprägt von Krankheit und Überanstrengung, von Demütigungen und Enttäuschungen.

Schinkels Glaubensbekenntnis lautete: „Der natürliche Trieb des Menschen ist der, den Himmel schon auf dieser Erde zu finden, und ewig Dauerndes zu verflößen in sein irdisches Tagewerk. Das Unvergängliche im Zeitlichen zu pflanzen und zu erziehn, nicht bloß auf eine unbegreifliche Weise, und allein durch die sterblichen Augen undurchdringbare Kluft mit dem Ewigen zusammenhängende, sondern auf eine dem sterblichen Auge selbst sichtbare Weise“ (1979b. 33). Offenbar konnte er die Diskrepanz zwischen seinen hohen Zielen und der banalen Alltagsrealität nicht meistern; vermutlich auch, weil er nicht zu Abstrichen bei seinen Zielen bereit war. Seine Krankheiten waren, wie man heute sagen würde, wohl psychosomatisch begründet.

Und er flüchtete in seine Ideale. In seinen letzten Jahren gab es noch zwei bedeutende Aufträge, beide für Paläste in südlichen Regionen. Zum Einen sollte Karl Friedrich Schinkel 1834 einen Plan für einen Palast auf der Akropolis in Athen als Residenz für den Wittelsbacherprinzen Otto entwerfen, der nach der Unabhängigkeit der Hellenen vom Osmanischen Reich den griechischen Thron bestiegen hatte. Der zweite Auftrag kam 1838 von der russischen Zarin, für die Schinkel ja bereits 1829 die Kapelle im Park von Peterhof entworfen hat-

te; sie wünschte ein Schloss auf der Krim. Schinkel verweigerte sich den Aufträgen nicht. Aber er kümmerte sich auch nicht mehr um die Realisierung oder auch nur Realisierbarkeit der Entwürfe. Es wirkt, als hätte er diese Kämpfe aufgegeben. Noch ein letztes Mal malte er wunderschöne Pläne, als wollte er zeigen, was alles möglich gewesen wäre. Aber es waren nur noch Bilder von Fantasieschlössern in südlichen, sehnsuchtsvollen Traumlandschaften, faszinierend, aber völlig überdimensioniert und überhaupt nicht mehr an irgendwelchen Praktikabilitätskriterien orientiert. Klaus Jan Philipp spricht bezüglich des Akropolis-Projekts denn auch von einem ‚Sommernachtstraum‘. Es waren Träume, in sich vollkommen, aber nichts davon wurde gebaut, nichts konnte gebaut werden.

So blieb die Bischmisheimer Kirche das südlichste Bauwerk Schinkels, aus einer Zeit seines Lebens stammend, in der tatsächlich noch alles möglich schien, auch wenn das damals schon nicht mehr ganz stimmte.

Literatur

- Bergdoll 1994:** Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister*. München: Klinkhardt & Biermann 1994
- Bettinger o.J.:** Friedrich Bettinger, „Geleitwort“. In: Ute Kegel, *Ev. Kirche Bischmisheim nach Plänen von K. F. Schinkel*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag: zweite, völlig neu bearbeitete Auflage o.J., 12.
- Börsch-Supan 2000:** Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*. München; London; New York; Berlin: Prestel 2000
- Börsch-Supan 2007:** Helmut Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel. Bild-Erfindungen*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, hrsg. von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann Band 20, 2007
- Brentano 1951:** Clemens Brentano, *Briefe*. Nürnberg: Carl (Herausgegeben von Friedrich Seebaß; Band 1-2, 1951 2 (zitiert: Jahr, Band, Seite)
- Büchel 1998:** Wolfgang Büchel, *Karl Friedrich Schinkel*. Hamburg: Rowohlt: 2. Auflage 1998
- Cobbers 2002:** Arnt Cobbers, *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin: Jaron 2002
- De Bruyn 2001:** Günter de Bruyn, *Preussens Luise. Vom Entstehen und Vergehen einer Legende*. Berlin: Siedler 2001
- De Bruyn 2010:** Günter de Bruyn, *Die Zeit der schweren Not. Schicksale aus dem Kulturleben Berlins 1807 bis 1815*. Frankfurt am Main: Fischer 2010
- Dorgerloh/Niedermeier/Bredenkamp 2007:** Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier, Horst Bredenkamp, (unter Mitarbeit von Axel Klausmeier) (Hrsg.), *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007
- Fest 1981:** Joachim C. Fest, „Architekt einer Übergangsepoche“. In: Joachim C. Fest, *Aufgehobene Vergangenheit*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1981, 172 – 193.
- Geschichtswerkstatt Bischmisheim 1994:** Geschichtswerkstatt Bischmisheim, *Bischmisheim*. Bischmisheim: Geschichtswerkstatt 1994
- Haus 2001:** Andreas Haus, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001

- Kachler 1940:** Karl Gotthild Kachler, Schinkels Kunstauffassung. Basel: Universität, Diss. phil. 1940
- Karg 2006:** Werner Karg, *Die Geschichte des Dorfes Bischmisheim im Mittelalter*. Bischmisheim: Geschichtswerkstatt 2006
- Kegel 2000:** Ute Kegel, *Die evangelische Kirche in Bischmisheim. Ein Oktogonalbau nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel*. Bochum: Ruhr Universität, Magisterarbeit 2000
- Kegel o.J.:** Ute Kegel, *Ev. Kirche Bischmisheim nach Plänen von K. F. Schinkel*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag: zweite, völlig neu bearbeitete Auflage o.J.
- Krenzlin 1995:** Ulrike Krenzlin, „Unter dem geringen Schirm des Doctorhuthes’. Das Lutherdenkmal in Wittenberg: ein vaterländisches Denkmal“. In: Stefan Oehmig (Hrsg.), *700 Jahre Wittenberg: Stadt, Universität, Reformation*. Weimar: Böhlau 1995, 385 – 404.
- Ohff 2000:** Heinz Ohff, *Karl Friedrich Schinkel oder Die Schönheit in Preußen*. München: Piper 2000
- Ohff 2003:** Heinz Ohff, *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin: Jaron 2003
- Philipp 2001:** Klaus Jan Philipp, „Sommernachtsträume – Karl Friedrich Schinkels und Leo von Klenzes Entwürfe für ein Schloß in Athen“. In: Susan M. Peik (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel: Aspekte seines Werks – Aspects of his Work*. Stuttgart: Menges 2001, S. 100 – 106.
- Saam 1966:** Rudolf Saam, „Die Schinkelkirche zu Bischmisheim“. In: *Saarbrücker Hefte*, Nr. 23, 1966, 31 –
- Saam 1970:** Rudolf Saam, „Neue Beiträge zur Schinkelkirche“. In: *Saarbrücker Hefte*, Nr. 31, 1970, 70 – 92.
- Schadow 1849:** Gottfried Schadow, *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten*. Berlin: Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofdruckerei. 1849
- Schinkel 1862 – 1864:** Karl Friedrich Schinkel, *Aus Schinkel’s Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofdruckerei. Mitgeteilt Und mit einem Verzeichniss Sämmtlicher Werke Schinkel’s Versehen von Alfred von Wolzogen. 4 Bände 1862 – 1864 (zitiert: Jahr, Band, Seite)
- Schinkel 1922:** Karl Friedrich Schinkel, *Briefe, Tagebücher, Gedanken*. Berlin: Propyläen. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hans Mackowsky. 1922
- Schinkel 1979a:** Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*. Berlin: Rütten & Loening. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gottfried Riemann. 1979
- Schinkel 1979b:** Karl Friedrich Schinkel, *Das Architektonische Lehrbuch*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag. Herausgegeben und kommentiert von Goerd Peschken. 1979
- Schinkel 2006:** Karl Friedrich Schinkel, *Führer zu seinen Bauten*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag. Band I, „Berlin und Potsdam“; Band II, „Aachen bis St. Petersburg“. 2006 (zitiert: Jahr, Band, Seite)
- Steffens 2003:** Martin Steffens: *K. F. Schinkel, 1781–1841. Ein Baumeister im Dienste der Schönheit*. Köln: Taschen 2003
- Wolzogen 1864:** Alfred von Wolzogen, *Aus Schinkel’s Nachlass, Band 4, Katalog des künstlerischen Nachlasses*, Berlin 1864 (Reprint: Mittenwald 1981)
- Zadow 2002a:** Mario A. Zadow: *Karl Friedrich Schinkel – ein Sohn der Spätaufklärung. Die Grundlagen seiner Erziehung und Bildung*. Stuttgart: Menges 2002
- Zadow 2002b:** Mario A. Zadow: *Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk*. Stuttgart: Menges 2002

(geschrieben 2010)

Nationalismus und Sexualität, Kleist und der Zeitgeist

Claus Peymanns Die Hermannsschlacht nach Heinrich von Kleist: Das Theaterstück, der Fernsehfilm – eine Medienanalyse

Allgemeine Vorbemerkung

Im Jahr 1984 hat das Zweite Deutsche Fernsehen einen Film in Auftrag gegeben, der die wichtige Inszenierung der Hermannsschlacht von Claus Peymann am Schauspielhaus Bochum zum Gegenstand hatte. Die Inszenierung bedeutete einen Wendepunkt in der Hermannsschlacht-Rezeption. Der Film ermöglichte die Auseinandersetzung mit dieser wirkungsgeschichtlich bedeutsamen Aufführung auch für denjenigen, dem der Besuch des Bochumer Schauspielhauses nicht möglich war; sie dokumentiert eine ansonsten allenfalls aus der Erinnerung (und der Literatur) rekonstruierbare, aufgrund ihres Ansatzes aber bleibende Auseinandersetzung mit der Hermannsschlacht Heinrich von Kleists, die ohne diesen Film nicht mehr (so gut) analysierbar wäre.

Der Film ist allerdings mehr als ‚nur‘ eine Abfilmung der Inszenierung. Die Bearbeitung und Regie erfolgte durch den Regisseur der Inszenierung selbst, durch Claus Peymann, der filmische Mittel bewusst eingesetzt hat, um sein Konzept in dem anderen Medium und vermittels dessen spezifischer Eigenschaften zu verdeutlichen. Von daher ist die Beschäftigung mit dieser Verfilmung auch als allgemeiner Beitrag über Möglichkeiten und Chancen einer filmischen Werkdeutung zu sehen.

Dieser Beitrag erschließt mit dem filmischen Medium eine neue, für die Rezeption der Hermannsschlacht wichtige Quelle. Von daher soll er auch einen Beitrag zur Bewertung des Werkes und seiner Rezeptionsgeschichte leisten.

Der ‚Hermann‘-Mythos

Der Mythos der Hermannsschlacht als deutsch-nationales Ereignis entstand wohl erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, zusammen mit der Entstehung des deutschen Nationalgedankens¹; zuvor scheint die spezifische Eigenschaft des ‚Deutsch-Seins‘ zwar als (gegenüber anderen) unterscheidendes und (gegenüber anderen Deutschen) kulturell verbindendes Merkmal empfunden worden zu sein, nicht aber als ein politisches Handeln motivierendes Moment. Das Fehlen nationalistischer Gefühle ist im übrigen wohl bis dahin für alle ‚Nationen‘ typisch

¹ Dazu und zum folgenden beispielsweise: H. A. Winkler (Hrsg.), Nationalismus, Meisenheim 1978.

gewesen – so bedeutete beispielsweise die Eroberung Straßburgs durch Louis XIV. im Jahr 1681 ja auch keineswegs eine Romanisierung der Stadt, und so war etwa die Straßburger Universität trotz französischer Oberhoheit noch weit länger als ein Jahrhundert eine ‚deutsche‘ Universität, an der zum Beispiel Johann Wolfgang Goethe noch rund hundert Jahre später, von 1770 bis 1771 studierte². Die Idee eines Nationalstaates, der alle Mitglieder einer Nation umfassen sollte (aber zunächst auch nur die Mitglieder der eigenen Nation und niemanden anderes) wurde erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts populär, im Zuge der geistesgeschichtlichen Umwälzungen in dieser Epoche. In Deutschland, das seine politische Einheit bereit im Mittelalter verloren hatte, verdrängte der Nationalstaatsgedanke bald die weiteren Ideale jener Epoche: dies wurde spätestens beim Wartburgfest 1817 offensichtlich³. Dieses Nationalgefühl steigerte sich während der napoleonischen Besetzung Deutschlands (und verursacht durch sie) zum Nationalismus. Es entstammte mithin der Ideenwelt der französischen Revolution, wandelte und veränderte sich aber aus dem Gefühl der vermeintlichen oder wirklichen Not des deutschen Vaterlands – verursacht durch die Truppen der Franzosen, die in Folge der Revolution nach Deutschland drangen.

Diese Prozesse lassen sich eindrucksvoll am Wandel des ‚Hermann‘-Mythos darstellen, an der Beschreibung der Veränderungen, denen der Stoff unterworfen war; ihm kommt mithin eine Indikatorenfunktion für die Entwicklung, Geschichte und Bedeutung nationalistischen Gedankenguts in Deutschland zu. Dabei ist deutlich, dass der Nationalgedanke selbst zunächst nicht im Vordergrund bei Bearbeitungen des Stoffes stand – wohl aber die Abgrenzung gegenüber anderen Völkern, die auf die gesellschaftliche und politische Ordnung in Deutschland Einfluss nehmen wollten. Wesentlich ist diese negative Begründung, die Abwehrhaltung; deren Stärkung (und positiven Fundierung) sollte der Mythos allerdings schon am Anfang dienen.

Die *Germania* des Tacitus wurde im Jahre 1470 wiederentdeckt⁴; im Zusammenhang mit dem die Renaissance charakterisierenden Interesse an der klassischen Vergangenheit als der Epoche, die einen ersten kulturellen Höhepunkt für Europa bedeutet habe, an den es nun anzuschließen gelte. Für die Deutschen bedeutete dies auch, sich ihrer Eigen-Art bewusst zu werden, die nun für die Antike gesichert (und von Tacitus mit überwiegend positiven Wertungen versehen) war. Aus diesem Grund wurde die *Germania* schnell und breit rezipiert; die

² Vgl. beispielsweise die Darstellung Ernst Traumanns, die deshalb besonders aussagekräftig ist, weil sie aus einer Zeit stammt, in der eine positive Würdigung alles Deutschen noch sehr wichtig war: E. Traumann, Goethe, der Straßburger Student, in: J. Vogel, E. Traumann, Goethe als Student, Leipzig 1923.

³ Vgl. beispielsweise O. Bardong, Hambacher Fest und Wartburgfest – Freiheit und Einheit für die Deutschen, in: M. H. Däuwel (Hrsg.), Hambach in Europa, Bonn 1983.

⁴ Tacitus *Germania*: De origine et situ Germanorum liber, zitiert nach der Ausgabe Stuttgart 1971.

Rezeption war insofern bereits politisch motiviert: allerdings eben (noch) nicht nationalistisch, sondern modernistisch-legitimativ.

In diesen Zusammenhang fällt auch die erste Beschäftigung mit dem Thema der ‚Hermannsschlacht‘. Der Humanist Ulrich von Hutten war in die Reformationswirren verwickelt; er hat die erste Bearbeitung des Stoffes vorgelegt, die posthum 1529 unter dem Titel „Arminius. Dialogus Huttenicus, quo homo patriae amantissimus, Germanorum laudem celebravit“ erschienen ist⁵. Auch hier ist die politische Funktion eindeutig; gleich in der ersten literarischen Verwendung wird der Stoff zur Abgrenzung genutzt: Rom ist die Metonymie für die katholische Kirche, dagegen verweisen Anspielungen auf eine Gleichsetzung der ‚Germanen‘ mit der Reformation – womit allerdings auch deutlich ist, dass die Abgrenzung nicht aus nationalistischen, sondern aus politisch-gesellschaftlichen Gründen erfolgt. Ein wichtiges Indiz für das Zielpublikum und damit die politische Intention des Werkes ist, dass es zur Gänze in lateinischer Sprache geschrieben wurde: Es richtete sich an ein gelehrtes Publikum, es beabsichtigte die intellektuelle Auseinandersetzung, nicht die möglicherweise demagogische Einflussnahme auf das ‚deutsche Volk‘, das das Werk bereits aus sprachlichen Gründen gar nicht verstehen konnte.

Auch die weiteren Beschäftigungen mit dem Stoff der ‚Hermannsschlacht‘ waren nicht von nationalistischen Absichten geprägt. Daniel Casper von Lohenstein gestaltete eine 1689/90 erschienene Barockversion, „Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann, Als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner Durchlauchtigten Thußnelda In einer sinnreichen Staats- Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In Zwey Theilen vorgestellt“, auf über 3.000 Seiten⁶. Seine Stoffgestaltung ist humanistisch-bürgerlich; ein bestimmendes politisches Anliegen kann nicht erkannt werden. Lohenstein ist vor allem deshalb rezeptionsgeschichtlich wichtig, weil sein Roman im gesamten 18. Jahrhundert vielgelesen war und somit das Thema populär gemacht beziehungsweise gehalten hat. Es folgten deshalb weitere Bearbeitungen, teilweise von noch heute bekannten Autoren, wie 1751 von Wieland („Hermann“, Epos) oder 1761 von Schlegel („Hermann“, Trauerspiel). Schlegel war auf Schulpforta ein Mitschüler Klopstocks; beide haben das Thema bearbeitet, Klopstock 1769 als Bardiet

⁵ U. v. Hutten, Arminius. Dialogus Huttenicus, quo homo patriae amantissimus, Germanorum laudem celebravit, Hagenau 1529, zitiert nach der Ausgabe Detmold 1954.

⁶ D. C. v. Lohenstein, Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann, Als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner Durchlauchtigten Thußnelda In einer sinnreichen Staats- Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In Zwey Theilen vorgestellt, Leipzig 1689/90.

(„Hermanns Schlacht, Ein Bardiet für die Schaubühne“)⁷. Bis dahin sind alle Bearbeitungen des Motivs von den Gedanken der Aufklärung getragen gewesen⁸; dagegen passt sich Klopstock dem Zeitgeist an und gestaltet das Thema vor einem christlich-pietistischen Hintergrund.

Auch diese Bearbeitung war weit verbreitet und sicherlich auch Heinrich von Kleist bekannt. Wie populär und verbreitet das Motiv inzwischen war (und wie wenig noch deutsch-national besetzt), demonstriert die Tatsache, dass sich auch Bearbeitungen in anderen Sprach- und Kulturkreisen finden: So schuf beispielsweise der Italiener Ippolito Pindemonte 1804 eine an klassischen Mustern orientierte Tragödie in fünf Akten mit dem Titel *Arminio*⁹. Und auch in Deutschland hörte die Bearbeitung des Stoffes mit Kleists Fassung der Hermannsschlacht nicht auf; aufgrund der geringen Verbreitung von Kleists Werk war seine Tendenz für andere Autoren auch noch nicht belastend – beispielsweise für Christian Dietrich Grabbe, der 1838 *Die Hermannsschlacht* als ‚Geschichtsdrama in Prosa‘ vorlegte¹⁰.

Die nationalistische Festlegung des Hermannsmythos bestimmt allerdings die Beschäftigung mit der ‚Hermannsschlacht‘ Heinrich von Kleists, der ihn auf eine Art und Weise genutzt hat, wie dies erst wieder durch den Nationalsozialismus geschehen ist (der sich demnach der Kleistschen Hermannsschlacht auch bedient hat). Kleist setzt ihn so ein, wie er weitgehend noch heute – vor allem aufgrund der mörderischen Auswirkungen seiner politischen Nutzung – die Diskussion prägt: als nationalistischer, fremdenfeindlicher und hasserfüllter Legitimationsmythos.

Gerade weil sie nationalistische Wirkungsabsichten besitzt, zeichnet die ‚Hermannsschlacht‘ Heinrich von Kleists nicht das Bild des historischen Ereignisses (was, wie gezeigt worden ist, anfangs des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr möglich war), sondern nutzt sie zu emotional-diffuser Propaganda. Bereits im neunzehnten Jahrhundert wurde deshalb über die genaue Zuordnung der Germanenfürsten in Kleists Hermannsschlacht gerätselt. Einigkeit herrschte zumindest darüber, dass die Römer des Stückes die Franzosen¹¹ und die ‚kleineren‘ Germanenfürher die Rheinbundfürsten repräsentierten¹². Zweifel hinsichtlich der

⁷ Fr. G. Klopstock, *Hermanns Schlacht, Ein Bardiet für die Schaubühne*, Bremen 1769, zitiert nach der Ausgabe Leipzig, Wien 1910.

⁸ F. Sengle, *Das deutsche Geschichtsdrama*, Stuttgart 1952, S. 12ff.

⁹ I. Pindemonte, *Arminio*, Verona 1804, zitiert nach der Ausgabe Milano 1938.

¹⁰ Chr. D. Grabbe, *Die Hermannsschlacht*, Düsseldorf 1838, zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1910.

¹¹ für alle, mit zahlreichen Belegen: G. Hempel, *Heinrich von Kleists Hermannsschlacht*, Erlangen 1930, S. 6ff.

¹² Vgl. das Dahlmann-Zitat, zitiert nach der Sembdnerausgabe a.a.O., S. 55; ebenfalls bei Streller, *Die Hermannsschlacht (Anmerkungen)*, in: H. v. Kleist, *Werke und Briefe*, Band 2, herausgegeben von S. Streller, Berlin, Weimar 1978, hier S. 686. Das Beispiel einer weiteren Zitation: G. Hempel, a.a.O., S. 6.

Zuordnung der Hauptvertreter der Germanen sind aber unvermeidbar¹³. So könnte Hermann Preußen und Marbod Österreich repräsentieren¹⁴. Andererseits waren die Preußen in der aktuellen historischen Situation gerade ein (und sei es auch nur taktisch motiviertes) Bündnis mit Frankreich eingegangen (wie im Stück aber die Sueben mit den Römern), während Kleists Hoffnung ja bei den Österreichern lag¹⁵ (so, wie die Hoffnung der freiheitsliebenden Germanen in der Hermannsschlacht bei den Cheruskern liegt). Fraglich ist mithin, ob konkrete Zuweisungen möglich, fraglich ist auch, ob sie notwendig sind. Immerhin wird allgemein akzeptiert, dass Kleist mit der historischen Vorlage sehr frei umgegangen war¹⁶ – doch war er ja zumindest insoweit an den Hermann-Mythos gebunden, als er den Träger dieses Mythos als Hauptperson verwenden musste, von dem die Initiative zur Schlacht auszugehen und der die Schlacht als Sieger zu verlassen hatte. Eine andere Verwendung der Figur des Hermann hätte dem Mythos widersprochen und damit seine Verwendung zunichte gemacht – offenbar hat Kleist ihn aber bewusst eingesetzt. Mit der Festlegung der Figur des Hermann von außen entwickelten sich die anderen Personen stückimmanent, zumindest bezüglich ihres Verhältnisses zu Hermann und zu der von ihm vertretenen Sache. Aus diesem Grund ist die Frage nach konkreten Analogien zwar historisch interessant, wird aber der ‚Hermannsschlacht‘ – auch und gerade als ‚Tendenzstück‘ – nicht gerecht. Eine Äußerung Friedrich Christoph Dahlmanns in einem bekannten Brief¹⁷ an den Literaturhistoriker Georg Gottfried Gervinus – „[Die Hermannsschlacht] hat [...] historischen Wert; treffender kann der hündische Rheinbundsgeist, wie er damals herrschte (Sie haben das nicht erlebt) gar nicht geschildert werden. Damals verstand jeder die Beziehungen, wer der Fürst Aristan sei, der zuletzt zum Tode geführt wird, wer die wären, die durch Wichtigkeit und Botenschicken das Vaterland zu retten meinten [...]“ – deutet immerhin an, dass Nebenfiguren (wie der Fürst Aristan) zugeordnet werden können, und sicherlich auch die Atmosphäre, die politischen Empfindungen des Jahres 1808, des Entstehungsjahres der Hermannsschlacht – und dies war offensichtlich Kleists eigentliche Absicht. Die politische Absicht Kleists verdeutlicht sich demnach am Handeln der

¹³ R. Schäfer, Der gefälschte Brief, Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ‚Hermannsschlacht‘, in: Kleist-Jahrbuch 1993.

¹⁴ Schon Th. Zolling, in: Kleists sämtliche Werke, 3. Teil, Berlin, Stuttgart 1885

¹⁵ Dass Kleist politische Erfolge nur noch von den Österreichern erwartete, demonstriert ja eindrucksvoll die Tatsache, dass er sich 1809 mit Dahlmann auf den Weg nach Wien machte, um dort Zeuge der Ereignisse zu werden: „Wir wollten nicht bei den Sachsen bleiben, die unter Bernadotte gegen Deutschland zogen, Deutschland, das wir umso tiefer im Herzen trugen, je weniger es draußen zu finden war. Unser Vorsatz war, von Böhmen aus nach allen Kräften dahin zu wirken, dass aus dem österreichischen Kriege ein deutscher werde.“ Zit. bei P. Horn, Kleist-Chronik, Königstein 1980, S. 73.

¹⁶ Für alle: S. Streller, a.a.O., S. 681.

¹⁷ Zit. nach der Sembdnerausgabe a.a.O., S. 55; ebenfalls bei Streller, Die Hermannsschlacht (Anmerkungen), in: H. v. Kleist, Werke und Briefe, Band 2, herausgegeben von S. Streller, Berlin, Weimar 1978, hier S. 686. Das Beispiel einer weiteren Zitation: G. Hempel, a.a.O., S. 6.

Protagonisten: mit Hermann soll sich das Publikum offenbar identifizieren – er zeichnet sich durch seinen Römer- (also: Franzosen-) Hass aus; auch Marbod und die Sueben teilen diese Einstellung.

Rezeptions- und Aufführungsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der leitenden Prinzipien, samt einem kritischen Blick auf Probleme der Werkinterpretation

I.

Die aktuelle politische Wirkungsabsicht der ‚Hermannsschlacht‘ wurde bereits von Kleists Zeitgenossen deutlich empfunden¹⁸; sie bestimmte demnach auch die Bewertung durch die Rezipienten. Offenbar aufgrund dieser politischen Wirkungsabsicht konnte das Werk zunächst auch nicht in Druck gehen; zu Kleists Lebzeiten gab es deshalb keine gedruckte Fassung (der erste Abdruck erfolgte fragmentarisch 1818 in den Zeitschwingen, und die erste Drucklegung 1821 in der Tieckschen Ausgabe der Hinterlassenen Schriften Heinrich von Kleists)¹⁹. Aufgrund der politischen Aussage war auch eine Aufführung in den deutschen Ländern, auf die Napoleon Einfluss hatte, chancenlos. Kleist selbst sah nur in Österreich die Möglichkeit einer Präsentation auf der Bühne. Bereits am 1. Januar 1809 bot er sein Drama über den österreichischen Dichter und Hofsekretär Heinrich Josef von Collin, der über gute Kontakte verfügte, dem Wiener Hofburgtheater an; seine Eile lag gerade in der beabsichtigten politischen Wirkung begründet. Die napoleonischen Siege über Österreich im Sommer 1809 zerstörten aber alle Aufführungspläne; erst im Januar 1810 konnte Kleist diesbezüglich wieder bei Collin nachfragen. Dessen Versuche scheiterten allerdings, wie im übrigen auch weitere Pläne im darauffolgenden Jahr, das Stück im Theater an der Wien unterzubringen. So kam es zu Lebzeiten Kleists zu keiner Aufführung²⁰. Die Uraufführung erfolgte erst nahezu dreißig Jahre später, am 29. August 1839, durch das Detmolder Hoftheater in Pymont; am 20. Oktober 1839 wurde die Aufführung in Münster wiederholt. Die Einstudierung geriet aber schnell wieder in Vergessenheit, denn lange Zeit wurde eine Breslauer Inszenierung aus dem Jahr 1860, noch einmal zwanzig Jahre später, als erste Aufführung angesehen. Bemerkenswert ist, dass diese Einstudierung – insgesamt offenbar ein großer Erfolg – zuvor (durch Feodor Wehl) bearbeitet wurde, der unter ästhetischen Gesichtspunkten ‚die schärfsten Kanten

¹⁸ Vgl. beispielsweise Streller, a.a.O., S. 683.

¹⁹ L. Tieck, Hinterlassene Schriften von Heinrich von Kleist, Berlin 1821.

²⁰ Dazu und auch zum folgenden S. Streller, a.a.O., S. 683.

abgeschliffen' hatte²¹. So gesellt sich zum politischen Aspekt ein zweiter: derjenige der Form, der, eng verbunden mit dem ersten, die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte der Hermannsschlacht stark beeinflusst hat.

Unmittelbare Bekannte Kleists lobten die Intention der Hermannsschlacht – was wohl auch mit ihrer (sicherlich durch gemeinsame Überzeugungen getragenen) Freundschaft zu Kleist zusammenhängt und mithin den inhaltlichen Aspekt in den Vordergrund treten lässt. Kleists enger Freund Friedrich Christoph Dahlmann urteilte beispielsweise: „Für [Heinrich von Kleists] bestes Werk halte ich die am wenigsten besprochene Hermannsschlacht“²²; ähnlich schätzte Matthäus von Collin von den in der ersten Ausgabe der Werke Kleists (1821) gedruckten Dramen die Hermannsschlacht am höchsten ein²³.

Die positive Wertung der beiden, die auf persönlicher wie politischer Übereinstimmung fußte, hatte allerdings auch Folgen für die formale Einschätzung. Collin schrieb an der selben Stelle, die Zerstückelung der Hally sei würdig und groß, die Bestrafung des Ventidius sei angemessen: „Die Wahrheit des Gefühls ist hier nicht verletzt“. Dahlmann hatte zwar ästhetische Skrupel, akzeptierte inhaltlich aber die Position Kleists.

Die Aufnahme der Hermannsschlacht war insgesamt aber gerade aus diesen ästhetischen Gründen negativ, und so bemerkte Collin, Kleist habe sich – offenbar ja ganz im Gegensatz zu seiner Absicht! – mit diesem Stück zu seinem Zeitalter in Opposition gestellt. Die Kritik machte vor dem Bekanntenkreis Kleists nicht halt; sie wird beispielsweise von Clemens Brentano geteilt, der die Hermannsschlacht bei Marie von Kleist kennengelernt hatte²⁴. In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überwogen die eher abwägenden, vorsichtigen Urteile. Ludwig Tieck, der die hinterlassenen Schriften Heinrich von Kleists herausgab, teilte den nationalen Ansatz, hatte aber Bedenken insbesondere bezüglich der bereits geschilderten Details, die, seiner Meinung nach, die Wirkung auf viele Leser beeinträchtigen könnten²⁵. Der preußische Historiker Heinrich von Treitschke vertrat eine ähnliche Position: er äußerte sich begeistert über den ‚staatsmännischen Barbaren Hermann‘, aber insgesamt irritierte ihn die ‚maßlose Leidenschaft‘, und die Bärenszene fand er gar ‚empörend‘²⁶.

²¹ So Th. Zolling, a.a.O.

²² Zit. nach der Sempdnerausgabe a.a.O., S. 55; ebenfalls bei Streller, Die Hermannsschlacht (Anmerkungen), in: H. v. Kleist, Werke und Briefe, Band 2, herausgegeben von S. Streller, Berlin, Weimar 1978, hier S. 686. Das Beispiel einer weiteren Zitation: G. Hempel, a.a.O., S. 6.

²³ M. v. Collin, Über neuere dramatische Literatur, in: Jahrbuch der Literatur XX., Wien 1822.

²⁴ Nach S. Streller, a.a.O., S. 687.

²⁵ L. Tieck, Einleitung, in: Hinterlassene Schriften von Heinrich von Kleist, Berlin 1821.

²⁶ H. v. Treitschke, H. v. Kleist, in: Preußische Jahrbücher, 1858.

Die Beurteilungen des Werks lassen sich also auf die genannten zwei Positionen, den inhaltlich-politischen und den ästhetisch-formalen – und damit auf die folgenden vier Konstellationen reduzieren. Zunächst: Entweder wird die nationale Haltung des Stückes, seine politische Grundtendenz geteilt – oder heftig abgelehnt; der politischen Aussage kritisch gegenüberstehende Rezipienten schlossen in ihre Kritik häufig auch formale und ästhetische Punkte mit ein (und fanden daher überhaupt keinen positiven Aspekt in der Hermannsschlacht); umgekehrt wird die formal-ästhetische Seite von den Befürwortern durch die inhaltliche Aussage immer wieder legitimiert. Zwei weitere Positionen differenzieren zwischen Inhalt und Form – und bewundern das jeweils eine, ohne das andere gerechtfertigt zu sehen. Die Beschäftigung mit der Problematik von Form und Aussage prägt auch die hier besprochene Verfilmung; die Rezeption dieses Kriterienpaares soll deshalb zunächst in ihren wesentlichen Einschätzungen und Bewertungen weiter verfolgt und dargestellt werden.

Ein Beispiel für die absolute Kritik stellt der liberale Kleist-Biograph Adolf Willbrandt dar, der (1863) etwa für die Tat der Thusnelda keine hinreichend begründete Motivation sah und eine solche Tat auch grundsätzlich nicht legitimieren zu können meinte: Er bewertete die Hermannsschlacht als peinliches Merkmal der inneren Erkrankung, wo ein Kultus der Rache sein fürchterliches Spiel treibe²⁷. Ähnlich äußerte sich 1878 beispielsweise auch Karl Gutzkow²⁸.

Auch bei vielen Rezipienten des neunzehnten Jahrhunderts, die in ihrer politischen Einstellung eher national geprägt waren und die daher mit der Grundtendenz des Werkes sympathisierten, stieß die ‚Hermannsschlacht‘ aus ästhetischen und formalen Gründen auf Ablehnung: sie entsprach zumeist nicht ihrem literarischen Verständnis, den herrschenden Geschmacksvorstellungen. Beispielhaft ist hier die Ansicht Julian Schmidts, der ja eine erste kritische Ausgabe besorgte – er würdigte 1876 den deutschen Patriotismus der Hermannsschlacht und sah das Stück durchaus historisch, aber eben nicht dramatisch gerechtfertigt: „[...] einige wilde Szenen [...] hätten füglich wegbleiben können.“²⁹ Im Gegensatz zur zunächst dargestellten Position, die weder Form noch Aussage positiv bewertet, zeigt sich hier eine inhaltliche Übereinstimmung; die Kritik bezieht sich (lediglich) auf die Form. Diese Position prägt auch die weiteren Inszenierungen: Nach dem Deutsch-Französischen Krieg und offensichtlich in Zusammenhang mit der daraus resultierenden patriotischen Zeitstimmung wurde die Hermannsschlacht vermehrt aufgeführt. Seit 1875 spielte das Meiningensche Hof-

²⁷ A. Willbrandt, H. v. Kleist, Nördlingen 1863

²⁸ K. Gutzkow, Dionysius Longinus, Oder: Über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Literatur, Stuttgart 1878.

²⁹ J. Schmidt, H. v. Kleist, in: Preußische Jahrbücher, 1876, S. 593.

theater die Originalfassung des Werkes; 1876 folgte die Berliner Inszenierung Rudolf Genées, die „das allzu Schrofte und Wilde beseitigt oder doch gemildert“ hatte³⁰. Nun fand die Hermannsschlacht eine immer weitere Verbreitung. Alberti berichtet 1894 allein von mehreren Aufführungen in Berlin; sie waren deutlich nationalistisch geprägt, doch schien das Stück zumeist unter Berücksichtigung des ‚sittlichen Empfindens‘ bearbeitet worden zu sein³¹.

Es gab aber, wie die schon benannte Aufführung des Meiningensche Hoftheaters andeutet, im neunzehnten Jahrhundert zahlreiche Inszenierungen und Bewertungen, die ohne Einschränkung (bezüglich Form oder Aussage) positiv ausfielen: die also den ‚Nationalismus‘ des Stückes teilten und die seine Ästhetik als gerechtfertigt und notwendig ansahen. Otto Brahm schrieb beispielsweise 1884 in seiner Kleist-Biographie, die Hermannsschlacht sei kein ‚Bardengeheul‘ wie andere germanisierende Dichtungen, sondern wirklich die Verkörperung der Volksseele³². Die positive Bewertung des Nationalismus wurde in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, noch mehr nach der Jahrhundertwende immer ausgeprägter; damit wurden auch die formalen und ästhetischen Strukturen des Stückes immer stärker akzeptiert. Dementsprechend wurde die Hermannsschlacht nun sogar zur Vorlage weiterer Bearbeitungen, die auf dieser Einheit von Inhalt und Form fußten, wie die Bardenchorvertonung von Hans Pfitzner³³; weitere Pläne deuten bereits die nationalsozialistische Rezeptions- und Aufführungspraxis an, etwa die Idee Maria Grunewalds aus dem Jahr 1925, die Hermannsschlacht als ‚Weihespiel‘ darzubringen³⁴.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts entwickelte sich zu den drei dargestellten Positionen aber auch die vierte, die ihre Faszination (gerade hinsichtlich Ästhetik, Form und dramatischer Durchgestaltung) nicht leugnete, das nationalistische Konzept Kleists aber ablehnte. Max Quarck schrieb 1902, mit dem für bürgerliche Begriffe ‚maßlosen‘ Hass gegen seine Feinde demonstrierte Heinrich von Kleist gegen die bloße ‚Kulissenarbeit‘ seiner ‚Klassengenossen‘: „Jedenfalls war Heinrich von Kleist der letzte, der mit dem deutschen Spießbürgertum sich ausgesöhnt hätte.“³⁵

Daneben hatte aber auch nach wie vor die liberale Position Bestand. Wichtige Interpretationen finden sich in den Kleistbüchern Friedrich Gundolfs und Stefan Zweigs, die die ‚Hermannsschlacht‘ von einem eher individualistischen Standpunkt aus deuteten. Ihre Analy-

³⁰ G. Hempel, a.a.O., S. 9

³¹ C. Alberti, Die Hermannsschlacht, In: Zukunft VI., 25, 1894.

³² O. Brahm, Das Leben H. v. Kleists, Berlin 1884.

³³ H. Pfitzner, Die Hermannsschlacht, 1915.

³⁴ M. Grunewald, Heinrich von Kleist, Die Hermannsschlacht, in: Deutsches Adelsblatt XXXXIII., 1925.

³⁵ M. Quark, Ein preußischer Junker als dichterischer Revolutionär, in: Sozialistische Monatshefte, 1902, S. 949.

sen wollten insbesondere die nationalistische Entwicklung Kleists erklären – Gundolf führte sie 1924, psychologisierend, auf Kleists pathologischen Hass zurück³⁶; Stefan Zweig im darauffolgenden Jahr, ebenso psychologisierend, auf sexuelle Zwänge³⁷.

Wie bereits angedeutet, wurden aber bereits mit dem Erstarren der politischen Rechten am Ende der Weimarer Republik, vor allem aber in der Zeit des Nationalsozialismus nahezu ausschließlich Arbeiten publiziert, die die Anschauung teilten, sowohl den als nationalistisch empfundenen Charakter der ‚Hermannsschlacht‘, als auch die ästhetische Struktur uneingeschränkt positiv zu bewerten und die, wie beispielsweise Georg Hempel 1930, eine „völkische Deutung“³⁸ vertraten. Demzufolge hat sich auch das Theater während der nationalsozialistischen Herrschaft kräftig des Kleistschen Patriotismus bedient.

Ebenso zwangsläufig änderte sich nach dem zweiten Weltkrieg die Einschätzung diametral, gerade weil die ‚Hermannsschlacht‘ zur Bestätigung nationalsozialistischer Ideologie herangezogen worden war. Rechtsextreme Positionen wurden deshalb nun nicht mehr (öffentlich) vertreten. Vertreter liberal-konservativer Traditionen hatten zunächst noch versucht, die Hermannsschlacht wegen der (von ihnen immer noch geschätzten) künstlerisch-ästhetischen Qualitäten vor einer Verurteilung als nationalsozialistisches Wegbereiterstück zu retten. Aus diesem Grund wurde der formale Wert des Stückes gewürdigt, die als nationalistisch empfundene Aussage aber lediglich psychologisch erklärt und ihre politische Brisanz damit zumindest relativiert³⁹. Teilweise wurde gar dialektisch argumentiert, um (wie Heinz Ide 1965) Kleists ‚Nationalismus‘ als Ausdruck einer im Grunde kosmopolitischen Gesinnung darzustellen: „Die Franzosen missfielen Kleist, weil er selbst der ‚Franzose‘ zu sein meinte, der sie sein sollten, doch nicht zu sein vermöchten.“⁴⁰

Insgesamt wurde das Stück aber weitgehend gemieden; dies wird auch daran deutlich, dass wichtige Schaufühler sowohl der Bundesrepublik Deutschland⁴¹, als auch der Deutschen Demokratischen Republik⁴² die Hermannsschlacht kurz bei der Darstellung von Kleists Leben nennen, auf eine ausführliche Präsentation aber verzichten. Allerdings hatte es in der DDR in den fünfziger Jahren eine Inszenierungen gegeben: 1957 kam es im Harzer Bergthea-

³⁶ F. Gundolf (d. i. Friedrich Gundolfinger), Heinrich von Kleist, Berlin 1924, S. 118.

³⁷ S. Zweig, Der Kampf mit dem Dämon, Leipzig 1925.

³⁸ G. Hempel, a.a.O., insbesondere S. 22.

³⁹ C. Hohoff, Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Dokumenten, Hamburg 1958.

⁴⁰ H. Ide, Kleist im Niemandsland?, in: W. Müller-Seidel (Hrsg.), Kleist und die Gesellschaft. Berlin 1965

⁴¹ Beispielsweise G. Hensel, Spielplan, Teil 1, Berlin 1966.

⁴² Beispielsweise H. Berger, K. Böttcher, L. Hoffmann, M. Naumann (Hrsg.), Schaufühler, Band II/1, Berlin 1975.

ter zu Thale zu einer Freilichtaufführung; allerdings erst, nachdem „eine Anzahl führender Persönlichkeiten des kulturellen Lebens‘ nach ihrer Meinung darüber gefragt“ worden waren; Siegfried Streller berichtet aber auch, dass dieser ‚Versuch‘ „seither ohne Nachfolge“ geblieben sei⁴³. Theoretisch beschäftigte sich die marxistische Literaturgeschichtsschreibung allerdings mit Kleists Hermannsschlacht und entwickelte bereits in den frühen sechziger Jahren in Arbeiten von Hans Mayer⁴⁴ und Ernst Fischer⁴⁵ den Ansatz beispielsweise von Georg Lukàcs weiter, mit dem dieser 1936 auf die nationalistische Interpretation und Vereinnahmung Heinrich von Kleists reagiert hatte: sowohl Kleists soziale Herkunft wie auch die soziale Rolle seines Publikums stelle den sozialen Nährboden für nationalistisches Gedankengut dar⁴⁶.

In Westdeutschland wurde die Beschäftigung mit den Gründen, die Kleist zu diesem Stück veranlasst haben könnten, erst nach 1968 intensiviert. Jetzt wurde erneut die Frage diskutiert, „wieweit und in welcher Weise die Struktur des Werkes durch seine Tendenz bedingt ist“⁴⁷. Dennoch hatten die Bühnen der Bundesrepublik das Stück gemieden: Claus Peymanns Inszenierung ist demnach der erste Versuch einer Beantwortung dieser Frage; seine Verfilmung öffnete dieses Problem der Diskussion durch ein breites Publikum.

II.

Heute ist die psychologisierend-erklärende Bewertung wohl herrschende Meinung. Sie impliziert einen rechtfertigenden Ansatz, der Folge grundsätzlicher Probleme mit der Hermannsschlacht ist. Wie die folgende Interpretation verdeutlichen wird, teilt Claus Peymann offensichtlich diese psychologisierende Sicht.

Häufig wird betont, dass Heinrich von Kleist in Distanz zur ihn umgebenden Gesellschaft gelebt habe⁴⁸. Als Grund wird das besondere Ich-Bewusstsein Kleists genannt, das aus seiner konsequenten und radikalen Beschäftigung mit existentiellen Fragen hergerührt habe. Die Antworten Kleists auf die existentielle Problematik seien auf Unverständnis gestoßen beziehungsweise aus Furcht vor den Folgen verdrängt worden; diese Distanz habe Kleist jedoch seine Einzigartigkeit nur noch bewusster empfinden lassen. – Gleichzeitig habe Kleist die

⁴³ S. Streller, a.a.O., S. 695.

⁴⁴ H. Mayer, Heinrich von Kleist, Der geschichtliche Augenblick, Pfullingen 1962

⁴⁵ E. Fischer, Heinrich von Kleist, in: Sinn und Form, Heft 5/6, 1961.

⁴⁶ G. Lukàcs, Die Tragödie Heinrich von Kleists, insbesondere Seite 201 ff., zitiert nach der Ausgabe: G. Lukàcs, Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten, Neuwied, Berlin 1964.

⁴⁷ B. Allemann, Der Nationalismus Heinrich von Kleists, in: W. Müller-Seidel (Hrsg.), Kleists Aktualität, Darmstadt 1981, S. 53.

⁴⁸ Dies ist beispielsweise die These G. Blöckers, Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich, Berlin 1960. Ebenso bereits: C. Hohoff, a.a.O. S. 99.

Sehnsucht⁴⁹ nach dem Übereinklang von Innenwelt und Außenwelt besessen. Es habe sich dabei um den Wunsch gehandelt, die persönliche Einsamkeit zu überwinden, ohne von der (die Einsamkeit unter Umständen ja erst hervorrufenden) Beschäftigung mit existentiellen Problemen – und seinen persönlichen Antworten darauf – Abstand nehmen zu müssen. Heinrich von Kleist habe in der allgemeinen nationalen Stimmung, die er offenbar teilte, eine Möglichkeit gesehen, die Übereinstimmung seines Tuns mit dem gesellschaftlichen Wollen zu erreichen⁵⁰. Beda Allemann charakterisiert den „Nationalismus Heinrich von Kleists“ als „den Versuch der Integration seines schriftstellerischen Tuns in die Forderungen der Zeit und der Gesellschaft“, die „unter dem Zeichen eben des Nationalismus stand“⁵¹. Diese Bewertung (aus dem Jahr 1981) scheint auch heute noch die herrschende Meinung der Kleist-Forschung darzustellen.

Konservative Interpretatoren haben Kleists Nationalismus weniger sachlich-psychologisch als Allemann dargestellt (wo Kleist ja schon eine, wenn auch subjektiv von ihm wohl nicht empfundene, utilitaristische Tendenz unterstellt wurde). Ein Beispiel für diese Bewertung ist die populäre Schrift von Curt Hohoff aus dem Jahr 1958, die Kleists Entwicklung noch auf das Empfinden einer „heiligen‘ Pflicht“ zurückführt: „In den Monaten des Winters 1808/09 glaubte Kleist seiner Bestimmung nah zu sein wie nie zuvor, da das, was ihm teuer war, der ganzen Nation teuer war – oder teuer hätte sein sollen. Zum ersten Mal fühlte er sich befreit aus dem Gefängnis seiner Seele.“⁵² Der zweite Satz drückt die selbe Einschätzung aus; sie erfolgt aber nicht individualistisch-psychologisierend, sondern aus der Sicht eines moralischen Wertesystems, in dem Nationalismus nicht grundsätzlich hinterfragt wird. – Andererseits haben auch kritische Autoren die politische, nationale Absicht Kleists in der Regel nicht bestritten: so spricht Siegfried Streller deutlich von einem „politische[n] Tendenzdrama“⁵³.

Zumindest die persönlichen Hoffnungen, die sich Heinrich von Kleist bei der Abfassung der Hermannsschlacht (auch) gemacht hat, erfüllten sich nicht; das Werk stieß, wie beschrieben worden ist, zu seinen Lebzeiten überwiegend auf Ablehnung. Kleist blieb „unverstanden“ und zudem auch weiter stark „vereinsamt“⁵⁴; die ‚Sehnsucht‘ nach Aufhebung der Trennung von Innen- und Außenwelt wurde nicht aufgelöst. So hat die schlechte Aufnahme der Hermannsschlacht, wie auch des darauffolgenden Prinzen von Homburg, wohl einen nicht unbe-

⁴⁹ Dies deutet beispielsweise auch Regina Schäfer an: R. Schäfer, a.a.O.

⁵⁰ Für viele: B. Allemann, a.a.O., S. Streller, a.a.O.

⁵¹ B. Allemann, a.a.O., S. 47.

⁵² C. Hohoff, a.a.O., S. 104.

⁵³ S. Streller, a.a.O., S. 682.

⁵⁴ P. Horn, a.a.O., S. 112.

achtlichen Anteil an Kleists Selbstmord, der ja nur zwei Jahre nach Vollendung der Hermannsschlacht erfolgt ist.

Der psychologisierende Erklärungsansatz erlaubt es immerhin, politische Tendenz wie formale Gestaltung der Hermannsschlacht nun ‚von außen‘ zu bewerten und einzuordnen. Insbesondere ermöglicht er es zum ersten Mal wieder (nach der antibürgerlichen, marxistisch inspirierten Episode, die hier am Beispiel Max Quarcks dargestellt worden ist), sich der formalen Faszination des Werks zu stellen (und sich ihr auszusetzen), ohne sich ihre (politischen) Implikationen zu eigen machen zu müssen. Diesen Weg ist, wie gezeigt werden wird, Claus Peymann gegangen; darin liegt die historische Bedeutung seiner Interpretation.

Die Interpretation von Claus Peymann

I.

Die beiden leitenden Prinzipien – politische Tendenz und künstlerische Struktur – durchziehen die gesamte Rezeptionsgeschichte. Sie werden, je nach der Sicht des Beurteilenden und der historischen Situation, aus der seine Beurteilung erfolgt, in einem unterschiedlichen Verhältnis zueinander gesehen, wobei zwar Schwerpunkte gesetzt, aber keine zwangsläufigen Korrelationen gefunden werden können; alle vier möglichen Positionen sind – in historisch abhängiger, unterschiedlicher Intensität – bereits vertreten worden.

Umgekehrt sagt möglicherweise aber auch die Art und Weise der Beschäftigung mit der Hermannsschlacht, die Herangehensweise an diese Prinzipien, auch etwas über die jeweils aktuelle historische Situation aus: Sie hätte demnach eine Indikatorenfunktion für aktuelle, virulente Befindlichkeiten. Vor diesem Hintergrund ist die Beschäftigung mit Claus Peymanns Interpretation von besonderem Interesse.

Am 5. November 1982 hatte Peymanns Inszenierung der Hermannsschlacht im Bochumer Schauspielhaus Premiere. Die Hauptrollen spielten Gert Voss, Kirsten Dene, Ulrich Pleitgen und Urs Hefti; das Bühnenbild wurde von Vincent Callara, die Kostüme von Ursula Renzenbrink gestaltet; die musikalische Einrichtung besorgte Heiner Goebbels. Die Inszenierung, wurde als ‚radikale neue Deutung von Kleists Hermannsschlacht‘⁵⁵ bewertet (wobei anhand der hier herausgearbeiteten Kriterien zu untersuchen ist, ob sie dies tatsächlich ist); sie erhielt

⁵⁵ C. B. Sucher, Rettung? – Warten auf den Untergang. Claus Peymanns radikale neue Deutung von Kleists ‚Hermannsschlacht‘ in Bochum, Süddeutsche Zeitung (SZ) Nummer 261, München, Freitag, 12. November 1982, S. 12.

„am Ende der dreieinhalb Stunden [...] hungerissenen Beifall, lange währende Ovationen“⁵⁶, und wurde in der Kritikerumfrage der Zeitschrift ‚Theater heute‘ zur ‚Aufführung des Jahres‘ für die Saison 1982/83 gewählt⁵⁷. Zudem wurde sie, wie erwähnt, für die ZDF-Reihe ‚Die aktuelle Inszenierung‘ ausgewählt.⁵⁸

II.

Der Fernsehfilm ‚Heinrich von Kleist, ‚Die Hermannsschlacht‘, nach einer Aufführung aus dem Schauspielhaus Bochum‘ wurde vom Regisseur der Bochumer Inszenierung selbst bearbeitet. Das ZDF verpflichtete auch jeweils einen der profiliertesten Kameramänner, Thomas Mauch, und Cutter Deutschlands, Thorsten Näter⁵⁹. Der Film entstand auf der Bühne des Bochumer Schauspielhauses; in jeder Szene ist der Bühnenhintergrund zu sehen. Der Fernsehfilm scheint eine handlungs- und zeitmäßig exakte Abverfilmung der Inszenierung zu sein; auch spektakuläre Szenen, die die Kargheit, die das Bühnenbild nahezu die gesamte Inszenierung über charakterisiert, durchbrechen (wie die Zerstückelung Hallys, die Bärenszene, die Schlachtszene oder Hermanns ‚Schattenspiel‘⁶⁰), entstammen der Originalinszenierung⁶¹. Der Fernsehfilm ist damit an die Vorgaben der Bühneninszenierung zumindest gebunden, da sie das gesamte ‚Material‘ des Films liefert, der Film also keine ‚Ereignisse‘ zeigt, die nicht auch in Bochum zu sehen gewesen wären.

Die Aufführung wird durch bühnentechnische Notwendigkeiten begrenzt; dieser Begrenzung unterliegt demzufolge auch der Fernsehfilm, was bedeutsam ist, da es sich um ein anderes Medium handelt, dessen tatsächliche Möglichkeiten dadurch erheblich eingeschränkt werden. Der Zuschauer des Fernsehfilms ist sich mithin jederzeit bewusst, dass es sich um eine abgefilmte Bühneninszenierung handelt.

⁵⁶ G. Hensel, Che Guevara im Teutoburger Wald, ‚Die Hermannsschlacht‘ von Kleist, inszeniert von Claus Peymann in Bochum, Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), Nummer 263, Frankfurt am Main, Freitag, 12. November 1982, S. 25.

⁵⁷ Redaktionseditorial zu: C. Peymann, Eine ‚Hermannsschlacht‘ für den Frieden, in: Theater Heute, Heft 1, 1984.

⁵⁸ Auf der Videoaufzeichnung dieser Verfilmung aus dem Jahr 1984 fußt die folgende Analyse.

⁵⁹ Die Bewertung Näters und Mauchs ist nicht (nur, aber auch) subjektiv; sie wird allgemein geteilt; vergleiche beispielsweise J. Hembus, Der deutsche Film kann gar nicht besser sein, München 1981, S. 296.

⁶⁰ Der Begriff ‚Schattenspiel‘ wurde von Benjamin Henrichs übernommen; er wird später erläutert werden. B. Henrichs, Das anmutige Monster, Kleist. Claus Peymann entdeckt ein neues, altes Stück: ‚Die Hermannsschlacht‘, Die Zeit Nummer 47, Hamburg, 19. November 1982, S. 45.

⁶¹ Das ergab ein Vergleich der Verfilmung mit den Kritiken zur Premiere in Bochum, die diese Szenen ebenfalls besonders beschreiben. Demnach entsprechen die Szenen im Fernsehfilm denen der Inszenierung. Vergleiche C. B. Sucher, a.a.O.; G. Hensel, a.a.O.; B. Henrichs, a.a.O.; vergleiche dazu beispielsweise auch Peymanns Äußerungen selbst: C. Peymann, Eine ‚Hermannsschlacht‘ für den Frieden, in: Theater Heute, Heft 1, 1984, insbesondere S. 3.

Der Fernsehfilm erfüllt damit die Funktion der Dokumentation der Bochumer Inszenierung zumindest in bezug auf die äußere Handlung. Die Bühnenaufführung eines Theaterstücks ist jedoch grundsätzlich auf die Reaktion eines anwesenden Publikums hin konzipiert; dies unterscheidet sie in der Regel von einer Verfilmung. Auch die Inszenierung der Hermannsschlacht im Bochumer Schauspielhaus scheint (in sogar hohem Maße) auf die Reaktion des Publikums zugeschnitten gewesen zu sein: Georg Hensel betont beispielsweise in Bezug auf Peymanns Konzept, „[...] wo er Gelächter herausschlagen kann, da schlägt er unerbittlich zu.“⁶² Dass solche Reaktionen von Peymann auch tatsächlich einkalkuliert worden waren, hat er selbst betont: „Ich glaube, dass Kleist auch sehr für das Lachen war und dass er auch das Lachen des Schreckens kennt, das Lachen des Erschreckens und des Erkennens und des Verzweifeln. In diesem Sinne habe ich nichts dagegen, wenn die Leute sich in unserer Aufführung amüsieren.“⁶³ Dies scheint auch häufig geschehen zu sein; die Rezensenten der Premiere berichten von vielen solcher Momente, etwa „wenn Hermann über das Recht des Gefangenen höhnisch lacht und das Publikum mit ihm“ (Georg Hensel)⁶⁴, oder in Hinblick auf das bereits erwähnte ‚Schattenspiel‘, die Projektion von Hermanns Schatten an die Bühnenwand in Form eines riesigen Hermannsdenkmals: „Natürlich ein Riesengelächter“ (Benjamin Henrichs)⁶⁵, „ein Anlaß zu amüsiertem Gelächter“ (Georg Hensel)⁶⁶. Die Selbstverständlichkeit, mit der Benjamin Henrichs in bezug auf das ‚Riesengelächter‘ das Wort ‚natürlich‘ verwendet, lässt erkennen, als welcher wesentlicher Bestandteil der Inszenierung die Publikumsreaktionen einkalkuliert worden sein müssen.

Der Fernsehfilm wurde allerdings ohne Publikum produziert; damit entfallen (natürlich) auch die Zuschauerreaktionen. Sie ließen sich vom Fernsehzuschauer vermutlich auch nicht nachvollziehen: Vor allem ist die Wirkung solcher Szenen (wie der Genese eines monumentalen Hermannsdenkmals) grundsätzlich sehr anders, wenn sie auf einem kleinen Bildschirm beobachtet wird⁶⁷. Die Aussparung des originalen Theaterpublikums bei der Fernsehverfilmung ist also ein Indiz dafür, dass sich Peymann der Charakteristika des Mediums bewusst ist und sie auch gezielt einsetzt.

Dies zeigt sich auch an anderen Stellen. So nutzt Peymann beispielsweise die Kamera, um Abstraktes visuell zu verdeutlichen: Im ersten Auftritt des vierten Aktes erklärt Luitgar dem

⁶² G. Hensel a.a.O.

⁶³ C. Peymann a.a.O.

⁶⁴ G. Hensel a.a.O.

⁶⁵ B. Henrichs, a.a.O.

⁶⁶ G. Hensel a.a.O.

⁶⁷ Vgl. dazu H. W. Giessen, Überlegungen zu einer medienadäquaten Film-Ästhetik. In: Film und Fernsehen. 27. Jahrgang, Heft 2, 1999, S. 108–116.

Suebenfürsten Marbod den Schlachtplan Hermanns. In der Verfilmung zeichnet Luitgar dabei die Schlachtskizze mit weißer Kreide auf den schwarzen Boden der Bühne; dabei schaut ihm die Kamera über die Schulter und vermittelt dadurch dem Zuschauer ebenfalls die (visuelle) Kenntnis des Schlachtplans.

Der Fernsehfilm hat demnach nicht allein die Aufgabe, die Bochumer Inszenierung zu dokumentieren; im Gegenteil verändert sie die Originalinszenierung (durch die Art der Kamerablenkung, durch das Fehlen des Publikums) so sehr, dass von einer reinen Abfilmung nicht mehr gesprochen werden kann. Andererseits deutet die Nutzung der Inszenierung als ‚Material‘ (durch den selben Regisseur) darauf hin, dass das inhaltliche Konzept von Theaterinszenierung und Fernsehfilm identisch ist; indem es (mediengerecht) weitervermittelt wird, hat der Film gerade einen jenseits des Äußerlichen liegenden dokumentarischen Charakter. Offensichtlich liegt darin das Ziel Peymanns – nicht in der ‚reinen‘ (und damit äußerlichen) Dokumentation.

Dies soll noch einmal verdeutlicht werden. Die Unterschiede sind in den Gesetzmäßigkeiten des Mediums Film zu suchen (sie drücken sich in dem Untertitel des Films aus: „nach einer Aufführung aus dem Schauspielhaus Bochum“⁶⁸). Fraglich könnte dann aber gerade sein, warum Peymann über zahlreiche Entscheidungen bei der Filmfassung nicht freier verfügt hat – möglicherweise hätte er seine Intentionen noch medien- und damit publikumsgerichteter und wirksamer ausdrücken können. So hätte er beispielsweise für die Verfilmung die Bühne des Bochumer Schauspielhauses verlassen und in einer realen Landschaft drehen können, etwa im Teutoburger Wald selbst – Peter Stein hat eine solche Vorgehensweise ja beispielsweise in seiner Verfilmung von Maxim Gorkijs „Sommergästen“ getan, die auf seine Inszenierung an der Berliner Schaubühne (damals noch: am Halleschen Ufer) zurückging. Steins Bühnenfassung unterscheidet sich allerdings auf vielerlei Art und Weise von Peymanns Kleist-Inszenierung, so etwa durch die Wahl der Kostüme, die einheitlich sind und aus der Zeit stammen, in der Gorkij das Stück geschrieben hat und in der es auch spielt, während Peymann jede Epocheneinheitlichkeit bewusst vermieden und beispielsweise einen germanischen Flügelhelm neben einen an britische Kolonialisten mahnenden Tropenhelm oder eine (noch heute übliche) Baskenmütze gesetzt hat. Über die möglichen Intentionen Peymanns später mehr – auf jeden Fall wird dadurch der Effekt einer gewissen Verfremdung erreicht; dass diese beabsichtigt ist, macht die Inszenierung mit ihrer grundsätzlichen Kargheit, Schwärze und Leere der Bühne deutlich; dies wird aber auch in anderen, über diese Kargheit hinausgehenden Szenen vorgeführt, etwa bei der Zerstückelung Hallys; etwa in der Bärensze-

⁶⁸ Hervorhebung durch Autor, H. W. G.

ne, inszeniert als kitschiges Gruselstück; etwa durch die unreal-riesige Erstarrung Hermanns zum Hermanns-Denkmal. Mit diesem Ziel der Verfremdung, das die Bühneninszenierung geprägt hat, kann auch die Entscheidung Peymanns erklärt werden, nicht etwa im realen Teutoburger Wald zu drehen. Auch der Entschluss, häufig keine Änderungen bei der Verfilmung vorzunehmen, erscheint mithin nachvollziehbar und begründet.

Gerade diese Tatsache zwingt dazu, den Fernsehfilm als eigenständiges künstlerisches Werk zu bewerten. Es ist insoweit gelungen, als es ein konsistentes, autarkes Gebilde darstellt; das heißt, dass es auch allein, ohne Kenntnisse etwa bühnentechnischer Notwendigkeiten rezipiert werden kann. Es benutzt zwar ausschließlich das Bildmaterial, das ihm die Bochumer Aufführung zur Verfügung gestellt hat, ist aber keine Abfilmung (die dann ‚nur‘ dokumentarischen Wert hätte). Es benutzt die Inszenierung, um das selbe Konzept in einem anderen Medium zu vermitteln. Dieses Konzept soll im folgenden analysiert und seine Umsetzung bewertet werden.

Die Analyse hat damit die erste existente eigenständige Hermannsschlacht-Verfilmung zum Gegenstand. Die Verfilmung wirft ein neues Licht auf die genannten, rezeptionsgeschichtlich entscheidenden Prinzipien. Von daher ist sie für die Bewertung der Hermannsschlacht wie auch für die Rezeptionsgeschichte Kleists von besonderer historischer Bedeutung.

III.

Claus Peymanns Inszenierung der Hermannsschlacht zeichnet sich vor allem durch ihren Respekt vor Kleists Text aus. Als Beispiel für die Art und Weise, wie Peymann beim Streichen vorgegangen ist, soll nun der erste Auftritt des ersten Aktes dienen. Die Auslassungen Peymanns sind in eckige Klammern gesetzt:

Wolf:

Es ist umsonst, [Thuskar,] wir sind verloren!
Rom[, dieser Riese, der, das Mittelmeer beschreitend,
Gleich dem Koloß von Rhodos, trotzig,
Den Fuß auf Ost und Westen setzt,
Des Parthers mut'gen Nacken hier,
Und dort den tapfern Gallier niedertretend:
Er] wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub.
Gueltar[, der Nervier,] und Fust[, der Fürst der Cimbern,]
Erlagen dem Augustus schon;
Holm [auch, der Friese,] wehrt sich nur noch sterbend;
Aristan hat[, der Ubier,
Der ungroßmütigste von allen deutschen Fürsten,]

In Varus' Arme treulos sich geworfen;
Und Hermann, der Cherusker, endlich,
zu dem wir, als dem letzten Pfeiler, uns[,
Im allgemeinen Sturz Germaniens,] geflüchtet,
Ihr seht es, Freunde, wie er uns verhöhnt:
Statt die Legionen mutig aufzusuchen,
In seine Forsten spielend führt er uns,
und läßt den Hirsch uns und den Ur besiegen.

Thuiskomar:

Er muß hier diese Briefe lesen!
– Ich bitt' euch, meine Freunde, wanket nicht,
Bis die Verräterei des Varus ihm eröffnet.
Ein förmlicher Vertrag ward jüngst
Geschlossen zwischen mir und ihm:
Wenn ich dem Fürsten mich der Friesen nicht verbände,
So solle dem August mein Erbland heilig sein;
Und hier, seht diesen Brief, ihr Herrn,
Mein Erbland ist von Römern überflutet.
Der Krieg, so schreibt der falsche Schelm,
[In welchem er mit Holm, dem Friesen, liege,]
Erfordere, daß ihm Sicambrien sich öffne[:
Und meine Freundschaft zu Augustus lass' ihn hoffen,
Ich werd' ihm diesen dreisten Schritt,
Den Not ihm dringend abgepreßt, verzeihn].
Laßt Hermann, wenn er kömmt, den Gaunerstreich uns melden[:
So kommt gewiß, Freund Dagobert,
Freund Selgar, noch der Bund zustande,
Um dessenthalb wir hier bei ihm versammelt sind].

Dabobert:

[Freund Thuiskomar!] Ob ich dem Bündnis mich,
Das diese Fremdlinge aus Deutschland soll verjagen,
Anschließen werd', ob nicht: darüber, weißt du,
Entscheidet hier ein Wort aus Selgars Munde!
[Augustus trägt, Roms Kaiser, mir,
Wenn ich mich seiner Sache will vermählen,
Das ganze, jüngst dem Ariovist entrißne,
Reich der Narisker an -
Nichts! Nichts! Was fahrt ihr auf? Ich will es nicht!
Dem Vaterlande bleib' ich treu,
Ich schlag' es aus, ich bin bereits dazu.
Doch] der hier[, Selgar,] soll[, der Fürst der Brukterer,]
Den Strich mir, der mein Eigentum,
An dem Gestad' der Lippe überlassen;
Wir lagen längst im Streit darum.
Und wenn er mir Gerechtigkeit verweigert,
[Selbst jetzt noch, da er meine Großmut braucht,]
So werd' ich mich in euren Krieg nicht mischen.

Selgar:

Dein Eigentum! Sieh da! Mit welchem Rechte
Nennst du, was mir verpfändet, dein[,
Bevor das Pfand, das Horst, mein Ahnherr, zahlte,
An seinen Enkel du zurückgezahlt?
Ist jetzt der würd'ge Augenblick,
zur Sprache solche Zwigigkeit zu bringen?]
Eh' ich[, Unedelmüt'gen,] dir
Den Strich am Lippgestande überlasse,
Eh' will an Augusts Heere ich
Mein ganzes Reich, mit Haus und Hof, verlieren!

[Thuiskomar:
O meine Freunde!

Ein Fürst:
Selgar! Dagobert!

Ein Cherusker:
Hermann, der Fürst, kommt!

Thuiskomar:
Laßt den Strich, ich bitt' euch
Ruhn, an der Lippe, bis entschieden ist,
Wem das gesamte Reich Germaniens gehört!

Wolf:
Da hast du recht! Es bricht der Wolf, o Deutschland,
in deine Hürde ein, und deine Hirten streiten
Um eine Handvoll Wolle sich.]

Das Ausmaß der Kürzungen in diesem Auftritt ist in etwa repräsentativ für Peymanns Vorgehensweise: Er hat stellenweise konsequent, doch nie übermäßig oder verfälschend gestrichen.

Nur ein einziges Mal stellt Peymann Szenen um – allerdings an einer wichtigen Stelle: im dritten Auftritt des vierten Aktes. Er beginnt (wie im Originaltext, allerdings teilweise gekürzt) mit dem Zwiegespräch zwischen Hermann und Eginhardt, das vor dem für die Inszenierung charakteristischen schwarzen Hintergrund stattfindet. Es bricht jedoch mitten im dritten Auftritt mit Hermanns Ausruf „Horch! Still!“⁶⁹ ab; und es folgt die als „fernöstliches Maskenspiel“ stilisierte Szene, in der die Zerstückelung Hallys vorbereitet wird (und schließlich, später, auch erfolgt); also mit dem vierten Auftritt. Mit dem Aufschrei Teutholds „Gott im Himmel!/ Hally, mein Einziges, was widerfuhr dir?“⁷⁰ bricht wiederum das Maskenspiel ab; und Peymann setzt den dritten Auftritt bis zum Ende fort. Erst dann wird das Maskenspiel

⁶⁹ Hermannsschlacht 1519.

⁷⁰ Hermannsschlacht 1564f.

weitergeführt, zu dem später, entsprechend der Textvorlage, auch Hermann und Eginhardt stoßen⁷¹. Auch dieser Eingriff Peymanns ist eher behutsam; er bedeutet tatsächlich eine leichte Spannungssteigerung in Form eines retardierenden Moments, ohne den Charakter der Szene zu verändern.

Es findet sich auch nur eine einzige Stelle, an der Peymann Personen auslässt (und ihren Text anderen übergibt): im ersten und zweiten Auftritt des vierten Aktes, wo Hermanns Kriegsplan von Luitgar dem Marbod unterbreitet wird. In der Textvorlage ist Marbod zunächst skeptisch und fragt den misstrauischen Attarin um Rat; beide prüfen dann Hermanns Söhne, die dieser dem Marbod als Geißeln gegeben hatte, ob es die echten Kinder Hermanns seien. Dieses Fragespiel ist für den Leser (und Zuschauer), der den wahren Sachverhalt ja bereits kennt, ohne neuen Erkenntnisgewinn; auch dramaturgisch ist es nicht notwendig: (wohl) deshalb hat Peymann es ausgelassen – weder Hermanns Söhne noch Attarin erscheinen in der Inszenierung; der Schlachtplan wird dem Marbod von Luitgar direkt übermittelt. Marbod übernimmt hier auch den Originaltext Attarins (sofern er nicht wegfällt); an einer Stelle übernimmt Luitgar (sogar) den Text, den Kleist Marbod zgedacht hatte: In der Vorlage besänftigt Marbod Attarins Zweifel; bei Peymann äußert Marbod selbst die Bedenken, und Luitgar stellt sich ihnen mit Marbods Originaltext entgegen⁷².

Insgesamt war der Regisseur aber mit Kürzungen oder Veränderungen der Textvorlage zurückhaltend. In stärkerem Ausmaß hat er noch bei der Schluss-Szene gestrichen, wo die Diskussion über die Frage, wer Herrscher über die Deutschen werden solle⁷³, komplett ausgelassen worden ist. Es gibt aber auch Szenen, die mit der selben Berechtigung hätten gekürzt werden können, aber belassen wurden – so dass eher der Eindruck entsteht, Peymann wolle mit seiner Inszenierung Kleists Wortbilder zelebrieren: die Bescheidenheit eines Regisseurs vor einem bewunderten Text. So könnte auch die Tatsache interpretiert werden, dass die Bühne in Bochum fast durchgängig leer blieb, das Bühnenhaus mit schwarzen Wänden und Vorhängen bedeckt war: Dieser Entscheidung lag demnach der Wunsch zugrunde, Kleists Text für sich alleine wirken zu lassen, möglichst ohne ablenkende Einflüsse. Diese Interpretation wird durch Eigenbewertungen Peymanns gedeckt. Er hat beispielsweise Skrupel hinsichtlich der wenigen Szenen geäußert, die diese Kargheit durchbrechen: „Das sind für mich Bilder, bei denen wir eigentlich gar nicht die Mittel hatten, wo wir poetisieren mussten; obwohl es als ein großes Verdienst der Aufführung gewertet wird, ist es eher eine Schwäche.“⁷⁴ – Die Zu-

⁷¹ Hermannsschlacht 1580.

⁷² Hermannsschlacht 1345 ff.

⁷³ Hermannsschlacht 2547 ff.

⁷⁴ C. Peymann, a.a.O., S. 3.

rückhaltung des Regisseurs wurde auch von Kritikern beobachtet: „Noch nie hat Claus Peymann eine Inszenierung so ruhig entwickelt, ganz aus dem Innern des Textes. [...] Noch nie hat er so ‚erwachsen‘ inszeniert, seine Kindeslust an den schönen Spielen des Theaters bezähmt.“⁷⁵ Peymanns Absicht scheint es also (zumindest auch) gewesen zu sein, den Text Kleists möglichst wenig durch Eingriffe zu stören oder zu überlagern. Notwenigerweise gilt dies dann auch für den Fernsehfilm; darin muss ein weiterer Grund beispielsweise für die Entscheidung gesehen werden, den Fernsehfilm auf der leeren Bühne (und nicht etwa in einer realen Landschaft) zu drehen.

IV.

Problematisch wäre (insbesondere vor dem Hintergrund der schwierigen Rezeptionsgeschichte dieses Werkes) gewesen, wenn diese dienende Absicht das einzige Ziel Peymanns gewesen sei. Tatsächlich hat sich ein entsprechender Eindruck lange Zeit gehalten, wie beispielsweise C. Bernd Sucher verdeutlicht hat: „[...] - dass er [Claus Peymann] dieses Stück ausgegraben hatte, blieb überraschend, seltsam. Noch in der Pause, da waren die ersten sieben Szenen des vierten Aktes bereits gespielt, war unklar, wie Peymann seine Gratwanderung fortsetzen würde. Irgendetwas mußte er unternehmen, um Hermann, diesem kühlen Kopf mit Führeigenschaften, den Nimbus des Retters zu nehmen.“⁷⁶ Es gelang dem Regisseur dann doch, eine eigene Deutung der Hermannsschlacht zu Ausdruck zu bringen (Suchers nächster Satz lautet denn auch: „Und es geschah etwas.“) – dennoch muss die Frage diskutiert werden, ob ein Text, der in einem solchen Ausmaß (auch) Unmenschliches ausdrückt (inhaltlich wie sprachlich!) heute noch so respektvoll behandelt werden darf, nachdem ja bekannt ist, was die Folgen dieses Fremdenhasses sein können – beziehungsweise: was dieser Respekt im Jahr 1982 für die gesellschaftliche Entwicklung indiziert. Die Interpretation Peymanns stellt vor diesem Hintergrund eine wichtige Quelle dar, um Änderungen des ‚Zeitgeistes‘ zu erkennen und zu bewerten.

V.

Die Rezensenten der Premiere erklären das Konzept Peymanns von der Schluss-Szene aus:

⁷⁵ B. Henrichs a.a.O.

⁷⁶ C. B. Sucher a.a.O.

C. Bernd Sucher: „Und es geschah etwas. Peymann stellt Gert Voss, den Bochumer Hermann, in der Schlußszene ganz allein auf die große leere Bühne. Jubel, Gewehrsalven, Musikdröhnen, und Hermanns Schatten, das lebendige Denkmal, wächst an der Bühnenrückwand, je weiter sich der Fürst von seinem Volk entfernt. Dann reißt sich Voss den Wikingerhelm vom Kopf, ärgerlich, enttäuscht. Darunter trägt er noch immer die Che-Guevara-Mütze. Der Revolutionär, der listig-subversive, der handelt, während die anderen reden und lamentieren, hat gesiegt. Aber er weigert sich, als Kriegsheld gefeiert zu werden, weil er weiß, daß er keinen Schritt vorangekommen ist auf dem Weg, die Freiheit zu retten.“⁷⁷

Benjamin Henrichs: „Vor dem Finale [...] noch ein Schattenspiel. Hermann, der Sieger, von einem Scheinwerfer illuminiert. An der Bühnenwand sein ins Riesenhafte wachsender Schatten: das Hermannsdenkmal. Natürlich ein Riesengelächter.

Es ist gut, daß Peymann seine Inszenierung nicht mit diesem Licht- und Knalleffekt, mit dieser kritischen Platzpatrone aufhören läßt.

Sondern ganz anders: Die Bühne ist leer, das Bühnenhaus offen, die schwarzen Wände heruntergerissen. Hermann und Thusnelda, auf der weiten Bühne allein. Plötzlich erinnern die beiden an ein anderes großes Theaterpaar – an Bernhard Minetti und Edith Heerdegen, die im selben Theater Thomas Bernhards ‚Weltverbesserer‘ spielten. Ein Weltverbesserer ist auch Hermann der Cherusker – getreu Bernhards Devise, daß die Welt nur verbessern kann, wer sie vernichtet.

Das ist das Ende. Die Römer sind ausgerottet. Deutschland ist gerettet. Die Welt ist leer.“⁷⁸

Von dieser Schluss-Szene aus rückwirkend betrachtet, haben alle anderen wichtigen Elemente der Inszenierung – wie die kahle Schwärze des Bühnenhintergrunds oder die Kostüme – nur den Zweck, die Zeitlosigkeit und damit Abstraktionsfähigkeit dieses eigentlich für eine sehr konkrete politische Situation geschriebenen vaterländischen Schauspiels zu verdeutlichen; damit (auch) dem (negativen!) Interpretationskonzept dienend, das Sucher mit „Rettung? – Warten auf den Untergang“⁷⁹ umschrieben hat.

Zudem entsteht durch die genannten Inszenierungselemente eine symbolische Ebene (die bemerkenswerterweise von den Rezensenten zwar gesehen, aber nicht in ihrer Funktion gewürdigt wurde). So dient das Bühnenbild tatsächlich dem Abstraktionsprinzip – durch seine leere Schwärze, die keine Möglichkeit einer historischen Einordnung bietet; auch die Requisiten sind epochengeschichtlich und stilistisch uncharakterisierbar, wie der Thron Hermanns, ein lediglich in ein rotes Tuch eingeschlagener Stuhl; die Kostüme sind eine Mischung aus Gegenwartskleider (die quantitativ wohl dominieren und damit erneut die Distanz zum ‚klassischen Stoff‘ demonstrieren), Kleidung aus der Entstehungszeit des Werks, der Zeit Kleists (Uniformrelikte wie Jacken oder Hosen), sowie Fragmente von Kleidungsstücken, die (kli-

⁷⁷ C. B. Sucher a.a.O.

⁷⁸ B. Henrichs a.a.O.

⁷⁹ C. B. Sucher a.a.O.

scheehaft) auf die Zeit der historischen Hermannsschlacht verweisen sollen (sie sind besonders auffällig, allerdings quantitativ schwächer vertreten: beispielsweise eine Flügelhelm, ein Kriegshelm mit Hörnern, Waffenteile); dazu kommen Kleidungsstücke, die auf imperialistische beziehungsweise kolonialistische Perioden verweisen (so britische Tropenhelme); schließlich sind auch die musikalischen Einsprengsel als kurze Zitate (Marschmusik, hymnenartige Musik) konzipiert, die auf überzeitliche Motive verweisen sollen.

Diese Zitate weisen auf eine weitere Interpretationsebene: Denn es handelt sich, über die gesamte Inszenierung hinweg, um zwar zeitlich durcheinandergehende, stets ungenaue und teilweise nicht einzuordnende, so doch anthropologisch sehr konkrete Symbole. Insgesamt haben sie so die Wirkung von Metaphern. Dies soll kurz am Beispiel des römischen Feldherrn Varus verdeutlicht werden: Er trägt einen Tropenhelm, der an die Kopfbedeckung britischer Kolonialoffiziere erinnert. Damit werden Kolonialismus und Imperialismus als die das britische Weltreich (zumindest aus der Sicht der heute wohl herrschenden Meinung) prägenden und leitenden Prinzipien auf Varus übertragen und implizit den Römern unterstellt und vorgeworfen. Die ‚Hermannsschlacht‘ ist so zwar kein reales Ereignis mehr, sie wird aber (unter anderem) als Parabel auf den Kolonialismus genutzt. Damit kann das Stück auf alle historischen Situationen angewandt werden, die von ähnlichen Motiven geprägt sind. C. Bernd Sucher deutet die Implikationen dieses Inszenierungsmerkmals nur an, wenn er schreibt: „Nichts ist in dieser Inszenierung übrig von Kleists Propaganda von ‚Deutschlands großer Sache‘. Mit den Römern sind nicht mehr die Franzosen, mit den Cheruskern nicht die Preußen mehr gemeint, wenngleich auch in dieser Fassung [...] hier und dort die Anspielungen noch immer zu hören sind.“⁸⁰

Georg Hensels Differenzierung⁸¹ zwischen Hermann als Che Guevara und als Asterix kommt den Peymannschen Funktionsimplikationen bereits näher. Das Beispiel der Römer soll die Peymannsche Vorgehensweise weiter verdeutlichen: denn gerade die differenzierende, sich häufig widersprechende Symbolik, die gezielt negative, in bewusstem Gegensatz zur inhaltlichen Aussage des Stückes stehende Momente einsetzt, wurde von den Rezensenten der Premiere nicht herausgearbeitet. – Die Römer sind grundsätzlich weiß gekleidet, die Germanen schwarz: Dies ist die Umkehrung der Farbenfolge, die normalerweise in Trivialfilmen zur Charakterisierung der Personen benutzt wird (dort sind die Guten immer weiß, die Bösen immer schwarz gekleidet). Für Kleist sind die Germanen ‚gut‘ und die Römer ‚schlecht‘ (dies ist ja die Grundaussage der Hermannsschlacht); indem Peymann die Farbsymbolik umkehrt, distanziert er sich (doch!) von Kleist. Er verweist auf eine Ebene außerhalb des Stückes, in der

⁸⁰ C. B. Sucher a.a.O.

⁸¹ G. Hensel a.a.O.

diese ‚Schwarz-Weiß-Malerei‘ unzutreffend ist. Die Aussage des Stückes wird durch die symbolische Farbumkehrung relativiert, gebrochen.

Es gibt weitere Beispiele für die Peymannsche Methode der umgekehrten, negativen Symbolik (– erneut von keinem Kritiker erwähnt). Kleist geht es ja darum, die Römer als hasenswerte Eindringlinge darzustellen, während sich die Germanen in einem nationalen Befreiungskampf befinden. Die Kampfhandlungen haben also keine (moralische) Legitimation, was die Römer betrifft; dagegen führen die Germanen einen ‚gerechten Krieg‘ (der deshalb wiederum auch manch unmoralisches Verhalten legitimiert). Peymann relativiert diese Darstellung, indem er da, wo die Römer brutal sind, das Geschehen auf eine imaginäre Sphäre enthebt; die Grausamkeiten der Germanen werden dagegen überdeutlich dargestellt. Nie sieht man die Römer Gewalttaten begehen: Als das Römerheer, plündernd, durch Cheruska nach Teutoburg zieht⁸², wird auf die schwarze Bühnenwand lediglich ferner Feuerschein projiziert; das vergewaltigte Mädchen Hally, Opfer der Römer, taucht nur als ‚Maske‘ auf⁸³; die Schlacht selbst wird entsprechend der zwei Zeilen „Zerschellt ward nun das ganze Römerheer,/ Gleich einem Schiff, gewiegt in Klippen“⁸⁴ als grotesk hin- und herschwankendes, mit Musik unterlegtes Ballett, nicht als Kampf inszeniert⁸⁵. Die Aggressivität der Germanen wird dagegen mit viel Blut dargestellt: Dies beginnt bereits in den Anfangsszenen, als ein gerade erlegter Auerochse auf die Bühne geschleppt wird⁸⁶, „die Pfeile stecken noch in seinem Körper, plötzlich stürzt Blut aus seinem Maul – beschmutzt [... die] leere Bühne“⁸⁷; das setzt sich fort in der Bärenszene⁸⁸, in der tatsächlich ein Bär („ein[...] Schauspieler im schwarzen Bärenkostüm“)⁸⁹ auf der Bühne seine Krallen in Ventidius bohrt; und das endet damit, dass Varus brutal abgeschlachtet wird⁹⁰: „Wenn sie [die ‚germanischen Guerrilleros‘] dem Varus die Hose herunterzerren und ihn abstechen wie ein Stück Vieh, suhlen sie sich in einem sexuellen Blutrausch.“⁹¹

Die beiden Szenen, in denen der Auerochse und Varus getötet werden, sind von Peymann offenbar mit Absicht als eine Art Rahmen konzipiert worden: Gleich zu Beginn bringen die Germanen – ohne sichtbare Gefühlsregungen, mithin ohne Respekt vor dem Leben – das Tier

⁸² Hermannsschlacht 1108 ff.

⁸³ Hermannsschlacht 1528 ff.

⁸⁴ Hermannsschlacht 2426 ff.

⁸⁵ Allerdings entfällt bei Peymanns Inszenierung der Text mit Ausnahme der genannten beiden Zeilen „Zerschellt ward nun das ganze Römerheer, / Gleich einem Schiff, gewiegt in Klippen“, 2455f., die nun gesungen werden.

⁸⁶ Hermannsschlacht 75ff.

⁸⁷ C. B. Sucher a.a.O.

⁸⁸ Hermannsschlacht 2288 ff.

⁸⁹ C. B. Sucher a.a.O.

⁹⁰ Hermannsschlacht 2482

⁹¹ G. Hensel a.a.O.

um, und es verendet stark blutend; genauso stirbt vor dem Finale Varus, wörtlich: „Als wär' ich ein gefleckter Hirsch,/ Der, mit zwölf Enden, durch die Forsten bricht! –“⁹²; wie Georg Hensel ja betont hat, stechen ihn die Germanen „wie ein Stück Vieh“⁹³ ab. Die Feinde sind für die Germanen offenbar keine Menschen mehr, sie werden wie Tiere behandelt; gleichzeitig deutet das rohe ‚Abschlachten‘ der Feinde aber auch an, dass sich die Germanen selbst brutal, wie Tiere, verhalten: Der Bär, der Ventidius zerfleischt, ist gleichzeitig Teil der Persönlichkeit Thusneldas; als Varus umgebracht wird, „suhlen sie [die Germanen] sich in einem sexuellen Blutrausch“⁹⁴ – sie suhlen sich, wie wilde Tiere. Mit den Extremszenen des Rahmens werden die Motive, die (nach Peymanns Interpretation) die Germanen leiten, präsentiert: eine auf das Absolute zielende Grausamkeit, die gleichzeitig immer eine sexuelle Komponente hat.

Sehr aussagekräftig ist in diesem Kontext die Bärenszene, in der das Tier (anstelle von Thusnelda) den (offensichtlich noch immer) geliebten Mann, von dem aber klar geworden ist, dass er umgekehrt nicht verliebt ist, vielmehr ihre Liebe nur ausgenutzt hat, zerfleischt: durch das Zerfleischen kann er der Frau doch noch ganz gehören. Die Liebe ist demnach absolut und kann nur absolut empfunden werden; sie ist Ausdruck einer Geisteshaltung, die auf absoluten Werten besteht. Dies impliziert die totale Unterwerfung (hier: unter die Liebe Thusneldas). Ist die absolute Form nicht möglich, bleibt nur noch der Tod, das letzte Absolute. Dies ist einerseits eine Überhöhung (hier: der Liebe) ins Absolute, andererseits (und gleichzeitig) eine Reduktion: auf Selbstpreisgabe und Unterwürfigkeit. Mit dem Begriff der Liebe ist demnach zwangsläufig die Machtfrage gekoppelt, die hier vor allem physisch dargestellt und ausgelebt wird: sexuell und brutal.

Die Koppelung ist deshalb reziprok. Dies wird beispielsweise nach der Ermordung des Varus deutlich: Nachdem ihn die Germanenfürsten Fust und Gueltar getötet haben, nehmen sie ihn ganz in Besitz, indem sie sein Blut in ihren eigenen Gesichtern verreiben; dann küssen sie sich.

Wie eng Selbstaufgabe (beziehungsweise Macht) und Sexualität zusammenhängen, zeigt sich noch einmal im selben Auftritt, als Fust und Gueltar vor Hermann in Unterwürfigkeitspose knien. Hermann ist verwundet und blutet stark (die Wunde wurde von Gueltar selbst verursacht); aus ihrer Unterwürfigkeit heraus bedrängen beide Fürsten den Hermann sexuell (Gueltar: „Komm her, soll ich das Blut dir saugen?“ – Fust: „Mir laß – mir, mir!“)⁹⁵. Die Verbindung zwischen Sexualität und Brutalität einerseits sowie Macht und Selbstaufgabe anderer-

⁹² Hermannsschlacht 2510 f.

⁹³ G. Hensel a.a.O.

⁹⁴ G. Hensel a.a.O.

⁹⁵ Hermannsschlacht 3531f.

seits besteht, wie der Text beweist, bereits bei Kleist selbst; Peymann hat sie jedoch explizit herausgearbeitet und sie in den Mittelpunkt seiner Inszenierung gestellt. Sie verweist auf einen tiefenpsychologischen Zusammenhang, der gerade für den faschistischen beziehungsweise nationalsozialistischen Führerkult bestimmend war. In der Inszenierung erscheint Hermann in diesem Moment als mystisch überhöhter Führer, vor dem Gueltar und Fust in die Knie sinken.

Die Filmanalyse verdeutlicht den Interpretationsansatz von Claus Peymann. In der Regel bestimmen totale, teilweise auch halbtotale und amerikanische Einstellungen die Verfilmung, so dass die Bühne immer zu sehen ist und die Personen nie von ihrer Umgebung losgelöst erscheinen. Dadurch entsteht eine gewisse Distanz zu ihnen, da man sich visuell nie ganz auf sie einlassen muss. Die Einstellungen sind zumeist relativ lang; nie verliert der Zuschauer den Überblick. Dies ändert sich nur in einzelnen Szenen – so, wenn Fust und Gueltar ihre Hände über Varus' blutverschmierte Brust tasten lassen, sich das Blut in ihre Gesichter reiben und sich dann küssen. Nicht beim Kampf selbst, sondern erst dann, wenn die Protagonisten sozusagen ihr Innerstes zu erkennen geben und so die Erklärung der ‚Hermannsschlacht‘ versucht wird, ist der Zuschauer unmittelbar dabei und muss sich dem von Peymann herausgearbeiteten Motiv (Brutalität, verbunden mit Sexualität) direkt stellen; er kann (auf dem Bildschirm) nicht mehr ausweichen.

Im Finale zeigt Peymann dann die politischen Folgen dieses Zusammenhangs: Hermann, der Einzelne, wird (durch das Schattenspiel) zum gigantischen Denkmal, das allein bühnenbestimmend ist. Hymnenartige Musik überhöht das Bild noch mehr. Die Kamera bleibt bei ihrer unmittelbaren Darstellung; gleichzeitig wird die Kameraposition immer tiefer, so dass der Zuschauer, ähnlich wie Fust und Gueltar, klein und unterwürfig aus der Froschperspektive zu Hermann hinaufschauen muss. Wesentlich intensiver als die Theaterinszenierung kann der Film das Publikum zwangsidentifizieren; dieser Identifikationszwang hat eine Unmittelbarkeit zur Folge, die den Zuschauer die Position der Germanenfürsten quasi als eigene erleben lässt: ihre Unterwürfigkeit, ihre ‚absolute‘ Beantwortung der Machtfrage. Hermann schreitet langsam weiter, dadurch verändert sich sein Schatten – das Bild des Hermannsdenkmals im Teutoburger Wald –, der schließlich so groß wird, daß er die ganze Wand ausfüllt: Hermann, der Cherusker, überlebensgroß. Die Kameraeinstellung ist zwar eine Totale, aber Hermanns Abbild ist nun so groß, so total, dass es nahezu den gesamten Bildschirm einnimmt und damit – wie zuvor nur die Nahaufnahme – dem Zuschauer keine Distanz mehr erlaubt; es ist keine mehr möglich: so total, so gigantisch ist Hermann nun. Der Fernsehfilm kann damit mehrere Ebenen gleichzeitig ausdrücken: Zum einen ist sie ganz einfach notwendig, wenn das gezeigt

werden soll, was auf der Bühne zu sehen ist; zum anderen ist sie aber auch selbst ein Symbol. Wenn nur noch die Totale ausreicht, um Hermann ganz zu zeigen, demonstriert das auch, wie total und omnipotent er beziehungsweise sein Mythos geworden ist. Wie die Handlung, die gezeigt wird, erreicht auch das Fernsehbild eine mythische Ebene. Auch im Tontrakt überdeckt die hymnenartige Musik alle Geräusche. Neben dem Mythos kann nichts bestehen.

Dann aber wird die Musik immer mehr von Gewehrsalven und anderen Kriegsgeräuschen überlagert. Die folgende Einstellung des Fernsehfilms repräsentiert diesen Wechsel, erneut in der doppelten Funktion, das Bühnengeschehen zu dokumentieren und zeigen und gleichzeitig selbst Inhaltsträger zu sein. Sie zeigt Hermann im Gegenlicht... – er ist noch immer nicht als Individuum zu erkennen, sondern als überpersönlich mythische Figur – die jetzt aber keinen Schatten mehr wirft, sondern selbst zum (noch immer gigantischen) Schatten geworden ist. Dem entspricht die amerikanische Kameraeinstellung, die bereits wieder mehr Distanz ermöglicht.

Als die Hymne schließlich vom Kriegslärm ganz überdeckt ist, brechen alle Geräusche ab; die Demontage erfolgt auch bei Hermann selbst: er lässt seine Kriegsutensilien (Flügelhelm, Schwert, Schild) fallen, und das Licht geht an. Mit dem Licht endet die Erscheinung des Denkmals; es konnte nur im Dunkel wirken... – Als auch der Helm zu Boden gefallen ist, geht die normale Bühnenbeleuchtung wieder an, so dass Hermann nicht mehr als Einzelner, als überpersönlicher Mythos erscheint, sondern erneut (nur) als Mensch; mehr noch: er bleibt als einsamer (nicht mehr einzigartiger), „zerstörer“⁹⁶ (und nicht mehr verehrter und zu verehrender) Mann stehen. Dem Wechsel entspricht die Kameraeinstellung: erneut die Totale, die Hermann inmitten der großen leeren Bühne zeigt und damit dem Zuschauer wieder den Überblick ermöglicht.

Aber erneut relativiert Peymann. Zwar steht Hermann ‚zerbrochen‘ auf der leeren Bühne, aber seine Sprache ist noch immer aggressiv; er „droht, das Drama abschließend, Rom mit Vernichtung“⁹⁷, und seine letzten Worte lauten:⁹⁸

Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!
Denn' eh doch, seh' ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
Als bis das Raubnest ganz zerstört,
Und nichts, als eine schwarze Fahne,
Von seinem den Trümmerhaufen weht!

Peymann wollte den ‚zerbrochenen‘ Sieger darstellen:

⁹⁶ C. Peymann a.a.O.

⁹⁷ G. Hensel a.a.O.

⁹⁸ Hermannsschlacht 2631 ff.

„Wir sehen zwei zerstörte Menschen. Und so sieht halt die Maske des Siegers aus. Zwei Schauspieler – auf der leeren Bühne. Die Schlacht ist geschlagen. [...] Kleist zeigt einen ganz besonderen Mann, Hermann, sich selber, den Träumer und Sucher und Gewalttäter und Mörder, der auch die Maske des Führers bekommt, der im Aufstieg zur Macht und zum Sieg sich selber zerstört. Am Ende bleibt doch ein hergelaufener Killer auf der Bühne stehen, der auch seine Frau verloren hat, vor lauter Sieg und Befreiungskrieg. [...] Stellen Sie sich Leute vor, die endlich einen Befreiungskrieg gewonnen haben und dann plötzlich den Krieg nicht mehr loswerden. Selbst ein berechtigter Krieg – wenn es das überhaupt gibt – wie der, den Hermann gegen die Römer führt oder den die Deutschen damals gegen Napoleon hätten führen sollen, selbst dieser Krieg macht das Gesicht zur Fratze; das zeigt die Melancholie und Verstörung der Schlußzene, die wir erfunden haben, wo doch nur die leere Bühne übrigbleibt und zwei Leute, bei denen fast alles kaputt ist. Und das ist eine Aussage, die wir in Kleists Stück vorfinden.“⁹⁹

Hermann, der äußerlich vom Mythos zum Menschen degradiert worden ist, lässt verbal keine Einsicht erkennen: Alles ist so, wie es war: der Stil der Inszenierung, die Kameraeinstellung, und Hermann selbst. Seine letzten Worte sind nach wie vor Ausdruck der Zerstörungswut und des Hasses.

VI.

Kann das Konzept Claus Peymanns auch durch seine Bereitschaft zur Widersprüchlichkeit charakterisiert werden, so ist sein interpretatorisches Zentrum doch eindeutig (und eben durch die Kombination von Nationalismus und Macht einerseits, sowie Sexualität und Brutalität andererseits geprägt); eindeutig ist auch das selbstgestellte Ziel Peymanns: „Wir müssen bei einer Aufführung eigentlich immer einen unmittelbaren Ansatz haben, einen Angelhaken für das Stück. So gab es auch einen spezifischen Bochumer Grund für die Hermannsschlacht: es ist eine Hermannsschlacht für den Frieden.“¹⁰⁰

Die Inszenierung erweitert daher das beschriebene Kriterienfeld (zwischen ästhetischer beziehungsweise politischer Ablehnung beziehungsweise Bewunderung).

Auch Claus Peymann scheint von der Sprache und Form Kleists fasziniert zu sein, die politische Aussage Kleists (die ja offenbar auf einen Konflikt mit den Franzosen gezielt hat) scheint er abzulehnen – aber er interpretiert den Inhalt um, indem er ihn als monströse Warnung zu verstehen vorgibt. Peymann hat also die Rezeptionsgeschichte um einen Aspekt erweitert; von daher ist seine Interpretation historisch bedeutsam und der eingehenden Beschäftigung (wie auch der Dokumentation im Fernsehen) wert.

⁹⁹ C.Peymann a.a.O.

¹⁰⁰ C.Peymann a.a.O.

VII.

Auch dieser neue Aspekt in der Rezeptionsgeschichte muss aus der historischen Situation heraus verstanden werden, in der er entstanden ist. Einerseits und sehr konkret ist dies die Friedensbewegung, die Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre im Zusammenhang mit dem Nato-Doppelbeschluss und die durch ihn ausgelöste Kriegsangst insbesondere in Westdeutschland entstanden ist. Dabei ist unwichtig, ob diese Kriegsangst irrational gewesen oder durch objektive Gefährdungen hervorgerufen worden war – wie die Diskussion aus der Zeit deutlich macht¹⁰¹, ist die Angst von sehr vielen Bürgern empfunden worden. Offensichtlich bezieht sich Claus Peymann konkret auf diese historische Situation.

Andererseits verweist sein Ansatz auf die Rezeption der ebenfalls in der zeitgenössischen Literatur sogenannten ‚Postmoderne‘ in Deutschland (ihre theoretischen Grundlagen darzustellen, ist hier nicht der Platz; ein Hinweis auf die wichtigste Literatur, insbesondere auf Peter Koslowski und Wolfgang Welsch¹⁰², muss an dieser Stelle genügen). Ein Beispiel soll die Nähe Peymanns zur ‚postmodernen‘ Theorie verdeutlichen. So veröffentlichte Peter Sloterdijk im selben Jahr 1983 seine (auch kommerziell erfolgreiche) „Kritik der zynischen Vernunft“, in der er beispielsweise betont: „Im Grunde glaubt kein Mensch mehr, daß heutiges Lernen ‚Probleme‘ von morgen löst; fast sicher ist vielmehr, daß es sie auslöst.“¹⁰³ Claus Peymanns oben zitierter Satz, wonach auch ein ‚gerechter Krieg‘ die Ideale zerstört, die er retten will, ist allenfalls eine Transformation dieses Diktums von Peter Sloterdijk; in der Tendenz sind beide Feststellungen deckungsgleich. Claus Peymann hat also die erste ‚postmoderne‘ Interpretation der Hermannsschlacht vorgelegt; indem deutlich wurde, dass sich seine Interpretation tatsächlich von allen historischen Ansätzen unterscheidet, belegt er gleichzeitig (erneut) die Berechtigung des Signums ‚Postmoderne‘ (als Signum, unabhängig von der Problematik des Begriffs).

Vermutlich war die Hinwendung zur Hermannsschlacht erst möglich, seit und weil die ‚Postmoderne‘ in Deutschland rezipiert worden ist. Claus Peymanns Inszenierung (und Fernsehfilm) sind demnach nicht nur für die Kleistforschung wichtige Daten, sie stellen gleichzeitig ein Indiz für die Entwicklung des Zeitgeists in Deutschland zu Beginn der achtziger Jahre

¹⁰¹ Beispielsweise H. A. Pestalozzi, R. Schlegel, A. Bachmann (Hrsg.), Frieden in Deutschland. Die Friedensbewegung: wie sie wurde, was sie ist, was sie werden kann, München 1982; F. Alt, Frieden ist möglich, München, 13. Auflage, 1983; O. Lafontaine, Angst vor den Freunden. Die Atomwaffenstrategie der Supermächte zerstört die Bündnisse, Reinbek bei Hamburg 1983; H. Afheldt, Atomkrieg. Das Verhängnis einer Politik mit militärischen Mitteln, München 1984.

¹⁰² P. Koslowski, Die postmoderne Kultur, Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung, München 1987; W. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1987.

¹⁰³ P. Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt am Main 1983, Band I, S. 13.

dar. Um so wichtiger ist die Tatsache, dass die Peymannsche Interpretation (in der Form seines Fernsehfilms) dokumentiert werden konnte.

VIII.

Schließlich muss noch diskutiert werden, ob eine solche ‚postmoderne‘ Interpretation der Hermannsschlacht überhaupt sinnvoll und möglich ist.

Claus Peymann will zeigen, dass jeder Krieg, ob man ihn als Sieger oder Verlierer übersteht, immer zerstörende und vernichtende Folgen hat. Um seine Überzeugung zu verdeutlichen, stellt er die mit dem Krieg verbundenen Grausamkeiten (der Germanen) explizit, geradezu überdeutlich dar. In der Verbindung von Brutalität und Sexualität erhält der Krieg aber eine nicht rationale, sondern anthropologische Grundlage. Keine Person, die die Inszenierung portraitiert, entzieht sich diesem Schema, das zudem nicht begründet, sondern als gegeben gezeigt wird. So scheint es unmöglich zu sein, an den festen, zeitlosen Strukturen (die, wie die anachronistischen Kostüme demonstrieren, seit dem Altertum über die nachrevolutionären Kriege bis heute gelten) etwas ändern zu können. Damit ist aber auch die Möglichkeit fragwürdig geworden, selbst durch Aufzeigen der Strukturen ihre Existenz und Wirksamkeit zu beeinflussen.

Gerade dies scheint aber das Ziel Claus Peymanns gewesen zu sein: gemäß seiner Absicht, dem Frieden zu dienen.

Wie bereits dargestellt worden ist, hat Claus Peymann seine Umdeutung vor allem dadurch zu erreichen versucht, dass er die Originalaussage durch eine negative Symbolik permanent relativiert, dass er also dem Stück widerspricht – allerdings nur inhaltlich, nicht in Bezug auf die Form oder Sprache. Dieses Verfahren ist problematisch und nur als Symbol möglich, denn die Handlungen der Personen werden noch immer – und bei Peymann, der ja sehr viel Achtung vor der Kleistschen Sprache und Form zeigt, sogar sehr eindringlich – durch den Originaltext begründet. Die Hermannsschlacht rechtfertigt aber den Krieg – eine entgegengesetzte Interpretation ist mithin nahezu unmöglich. Werden die ‚rationalen‘ Gründe, die das Stück selbst liefert, dennoch hinterfragt, aber keine anderen ‚rationalen‘ Gründe für das Handeln der Personen entwickelt, dann bleiben nur die strukturellen, anthropologischen Gründe bestehen.

Offensichtlich hat Peymann seine Umdeutung auch dadurch zu erreichen versucht, dass er sämtliche Hauptpersonen der Lächerlichkeit preisgegeben hat –

Georg Hensel: „Peymann läßt keinen Zweifel, daß die Taten des Guerillero Hermann blutig sind, doch wo er Gelächter herausschlagen kann, da schlägt er unerbittlich zu, und besonders genießt er es, wenn er Gewalt und Gelächter zusammenzwingt: wenn die Römer über die Sümpfe schlittern; wenn ihre gesichtslose Armee als choreographische Gruppe im Kampfe wankt und im Tod erstarrt. Schlimme Gewalt und schlimmes Gelächter: wenn der gefangene Römer Septimius sich auf sein Recht beruft und Hermann ihn dennoch totschlagen läßt; wenn Hermann über das Recht des Gefangenen höhnisch lacht und das Publikum mit ihm.“¹⁰⁴

– aber auch dieses Gelächter erklärt nichts; es gibt dem Lachenden nur das Gefühl, über den lächerlichen Personen zu stehen (oder es drückt gar ein erkennendes Einverständnis aus). Wenn aber Sadismus und Masochismus tatsächlich universelle Phänomene sind, gibt es – vor dem Hintergrund der Absicht, für den Frieden zu wirken – keinen Grund, es dem Publikum zu ermöglichen, sich unschuldig oder einverständlich zu fühlen.

So bleibt die Einsicht, dass strukturelle, anthropologische Gründe allein den Krieg zu erklären in der Lage sind – und mit ihr das Problem, dass ein Widerspruch entsteht zwischen dem Wunsch, dem Frieden zu dienen, und dem interpretatorischen Ansatz, der Peymannschen Sicht auf die Hermannsschlacht, der die Unmöglichkeit impliziert, Frieden überhaupt als realisierbar erscheinen zu lassen. Der emotionale Eindruck C. Bernd Suchers von der Premiere weist in die selbe Richtung, wie bereits seine Überschrift („Rettung? – Warten auf den Untergang“)¹⁰⁵ belegt.

IX.

Offensichtlich mündet Claus Peymanns neuer Ansatz in eine Sackgasse – immerhin bleibt sein Verdienst, ihn gewagt zu haben; allein dies setzt seinen Versuch ins Recht. Damit hat Peymann auch die Notwendigkeit belegt, die Hermannsschlacht Heinrich von Kleists neu zu deuten und sich dem klassischen Kriteriensystem zwischen Form und Inhalt zu entziehen.

(geschrieben 1985)

¹⁰⁴ G. Hensel a.a.O.

¹⁰⁵ C. B. Sucher a.a.O.

Ein interkulturelles Puzzle. Michel Bréal, Lew Nikolajewitsch Tolstoj und die ‚Eugubini- nischen Tafeln‘

1. Die Textpassage

Der Verweis Tolstoj's bezieht sich auf ein ‚französisches Buch über die Eugubini-
schen Tafeln‘. Der Verweis findet sich im 14. Kapitel des dritten Teils von Anna Karenina. Alexej
Alexandrowitsch Karenin schreibt darin einen Brief an seine Ehefrau Anna Arkadjewna Kare-
nina. Die Beziehung der Eheleute ist in einer dramatischen Phase. Alexej Alexandrowitsch
Karenin hat davon erfahren, dass Anna ein Verhältnis mit einem Fürsten namens Alexej Ki-
rillowitsch Wronskij hat und gar ein Kind von ihm erwartet. Alexej Alexandrowitsch will die
Beziehung zu seiner Frau neu regeln (er will die Scheidung verweigern und droht ihr gleich-
zeitig, sie dürfe den geliebten gemeinsamen Sohn Serijoscha nie wieder sehen, wenn sie noch
einmal Kontakt mit Wronskij suche). Der Brief bereitet die Regelung vor, bezeichnet also
eine wichtige Entwicklung im Roman.

Nachdem er den Brief geschrieben hat, will Alexej Alexandrowitsch sich wohl ablenken,
aber dies gelingt ihm zunächst nicht – und gerade diese Stelle charakterisiert ihn eindrucks-
voll, denn er ist nicht wegen seiner Ehekrise irritiert, sondern wegen anderer Schwierigkeiten.
Die folgenden Absätze lauten in eigener Übersetzung:

„Alexej Alexandrowitsch befahl, dass ihm Tee in sein Arbeitszimmer gebracht würde,
und indem er mit dem großen Brieföffner spielte, ging er zu seinem Lehnstuhl, neben dem
eine Lampe stand und wo ein französisches Buch über die Eugubini-
schen Tafeln lag, das er zu lesen begonnen hatte. Über dem Lehnstuhl hing in einem Goldrahmen das ovale
Portrait von Anna, ein schönes Bild, gemalt von einem bekannten Künstler.

Alexej Alexandrowitsch schaute es an. Die unergründlichen Augen blickten ihn iro-
nisch und frech an, genauso wie in der Nacht ihrer letzten Geständnisse. Unerträglich
frech und herausfordernd war, der Ansicht Alexej Alexandrowitschs zufolge, auch die
Wirkung des schwarzen Kopfbands, das der Maler liebevoll eingefügt hatte, der schwar-
zen Haare und der eleganten weißen Hand, deren vierter Finger mit Ringen bedeckt war.
Nachdem er sich das Portrait eine Minute angeschaut hatte, erschauerte Alexej Alexan-
drowitsch, so dass seine Lippen zitterten und ein ‚brr‘ erzeugten, und er wandte er sich ab.
Eilig setzte er sich in seinen Lehnstuhl und öffnete das Buch. Er versuchte zu lesen, aber
er konnte das lebhaftere Interesse, das er zuvor für die Eugubini-
schen Tafeln verspürt hatte, nicht wiederherstellen. Er blickte das Buch an und dachte an etwas anderes. Er dachte
nicht an seine Frau, sondern an eine Schwierigkeit, die in seinem öffentlichen Leben auf-
getreten war und die derzeit seine ganze Aufmerksamkeit band. Er hatte den Eindruck,
dass er in diese verzwickte Geschichte tiefer als je zuvor eingebunden war, und dass er ei-
ne herausragende Idee – das konnte er ohne Selbstgefälligkeit feststellen – entwickelt hat-
te, die das ganze Schlamassel beenden, ihn und seine öffentliche Karriere stärken, seine
Feinde schwächen und auf diese Art und Weise von größtem Nutzen für den Staat sein
würde.“

Welche Funktion hat diese Passage? Zunächst scheint deutlich, dass die Machtspiele in der Verwaltung wichtiger für Alexej Alexandrowitsch sind als die Tatsache, dass seine Frau einen Liebhaber hat und die Scheidung möchte. Dies charakterisiert einerseits Alexej und macht andererseits den Scheidungswunsch Annas (noch) verständlicher, da sie als empfindsame Person geschildert wird, die nach einer authentischen Lebensweise sucht. Die Bedeutung, die die beruflichen Intrigen für Alexej haben, belegt umgekehrt, dass es vor allem gesellschaftliche Rücksichtnahmen waren, die ihn dazu veranlassten, die Scheidung zu verweigern. Zumindest ist es eindeutig nicht Liebe zu seiner Frau, die ihn daran hindert, sich von ihr zu trennen.

Es gibt im gesamten Roman Anna Karenina nur an dieser Stelle Hinweise auf „das Buch über die Eugubischen Tafeln“. Auch im Zusammenhang dieser Passage haben sie offenbar keine Funktion, die für die Handlung relevant wäre. Damit stellt sich die Frage nach der Absicht, die Tolstoj geleitet haben mag, als er die Verweise eingefügt hat.

Es sei zunächst unterstellt, dass dieser wie auch andere Verweise sowie die Konstruktion des Romans als Ganzes von Tolstoj in der Tat mit einer gewissen Absicht erfolgt sind. Auch dies ist nicht zwingend; Tolstoj gilt als Repräsentant einer realistischen Literatur – und es könnte ja seine Absicht gewesen sein, (zumindest auch) das Zufällige des Lebens, das Nebeneinander verschiedenster Aspekte der Lebenswirklichkeit einzufangen und darzustellen. An dieser Stelle sollen ein Hinweis genügen, um diese These auszuschließen (ihre ausführliche Erörterung kann nicht Sinn dieser Detailstudie sein). Literatur ist, wie Technik oder Wissenschaft, nicht willkürlich, sondern bezüglich der Themen und der Form von gesellschaftlich (und sei es nur in der kleinen gesellschaftlichen Gruppierung einer Avantgarde) akzeptierten Regeln abhängig, die durch Vorarbeiten und Entwicklungen ständig verändert und erweitert werden, jenseits derer Neuerungen aber (noch) nicht denkbar und möglich sind. Die *Stream-of-consciousness*-Technik hat erst rund ein halbes Jahrhundert später James Joyce insbesondere mit seinem Roman *Ulysses* ermöglicht – Tolstoj konnte eine solche Form also noch nicht nutzen.

Tolstoj könnte Bréal auch aus einer gewissen Nachlässigkeit heraus zitiert haben. Der Verweis hätte demnach keine Funktion, sondern wäre quasi „zufällig“ in den Roman „gerutscht“, etwa, weil Tolstoj selbst gerade das genannte Werk gelesen hat. Dies mag zumindest auch eine Rolle spielen, scheint aber angesichts der Tatsache, dass der Roman Anna Karenina insgesamt sehr durchkomponiert ist, zumindest nicht als alleiniger Grund zu tragen.

Somit bliebe die Möglichkeit, dass der Verweis eine Funktion für Tolstoj haben könnte. Welche semiotischen Aussagen können damit verknüpft werden? Es handelt sich, wie gesagt,

um ein Sachbuch, das sich mit einer vergangenen, weit zurückliegenden Epoche befasst. Zudem ist das Buch in französischer Sprache geschrieben. Für sich allein besagen diese Hinweise nicht viel; für Tolstoj war das Französische aber in der Tat ein Symbol, da es sich um die vom russischen Adel auch im Alltag gesprochene Sprache handelt – er kritisiert dies in seinen Selbstbekenntnissen (1882). Vor diesem Hintergrund erhält auch der Hinweis, dass Alexeij Alexandrowitsch den Brief an seine Frau auf Französisch geschrieben hat, eine weitere Bedeutung. Die verschiedenen Hinweise verdichten sich zu einem Netz, das den Schluss erlaubt, die Nennung eines französischsprachigen Werks über eine fremde und weit zurückliegende Epoche sei absichtsvoll erfolgt. Demnach dienten sie der weiteren Charakterisierung von Alexeij Alexandrowitsch Karenin und seinem Umfeld. Offenbar wollte Tolstoj zum Ausdruck bringen, dass Alexeij durchaus gebildet sei, sich seine Bildung und wahren Interessen aber eben auf Fernes bezögen. Im Kontext des Kapitels kann dies ein Hinweis darauf darstellen, dass sich Alexeij, und mit ihm weite Teile des Adels und der Beamtschaft, um sich selbst kreisen: Sie leben in einer eigenen Welt, weit entfernt von der Welt normaler, authentischer russischer Menschen, ihrer Probleme, selbst ihrer Sprache. Eine der wichtigen Interpretationslinien des Romans *Anna Karenina* sieht die Titelheldin mit ihrem Wunsch nach einer authentischen Liebe als Gegenpol zu dieser künstlichen, nur strategisch denkenden und handelnden Welt. Die Liebesgeschichte zwischen Anna Karenina und Alexeij Wronskij scheint lange Zeit durchaus ehrlich und tief geblieben zu sein (Wronskijs Selbstmordversuch oder der Bruch der beiden mit ihrem bisherigen Leben können nicht anders erklärt werden), aber letztlich scheiterte sie doch – vor allem aufgrund gesellschaftlicher Zwänge und Unehrlichkeiten. Nachdem Wronskij der Situation nicht mehr gewachsen ist und Anna zurückweist, sie aber auch nicht bereit ist, in das verhasste Petersburger Leben zurückzukehren, bleibt ihr nur der Tod. Lew Nikolajewitsch Tolstoj's Roman ist deshalb gleichzeitig eine anrührende und tragisch endende Liebesgeschichte wie auch am individuellen Beispiel verdichtete Gesellschaftskritik.

2. Michel Bréals ‚Eugubische Tafeln‘

Es scheint recht eindeutig zu sein, dass sich Lew Tolstoj auf die Schrift *Les Tables eugubines* von Michel Bréal bezieht. Zum einen legt die zeitliche Koinzidenz dies nahe: Bréals Buch erschien 1875, Tolstoj's Roman 1878. Es ist auch bekannt, dass Tolstoj die Zeitschrift *Revue des deux mondes* gekannt und gelesen hat. Dort hat Michel Bréal in der Novemberausgabe 1875 auf sein Buch hingewiesen. Nach Aussage des Kommentators zur Moskauer Tolstoj-Gesamtausgabe 1981 ist sicher, dass Lew Tolstoj zumindest diesen Artikel kannte.

Es heißt dort, den französischen Originaltitel von Bréals Buch wie auch das Erscheinungsdatum übrigens falsch wiedergebend (Tolstoj 1878, 1981. 487):

„«Евгубические надписи» — таблицы на умбрийском диалекте, найденные в 1444 г. в городе Gubbio (Италия), который в средние века назывался Eugubbium. В 1874 г. в газете «Revue de deux Mondes» печаталась статья Мишеля Бреала «Les tables Eugubies».

Damit scheint zumindest eindeutig, dass sich Tolstoj, selbst wenn er das eigentliche Buch nur aus zweiter Hand zitiert haben sollte, auf Michel Bréal bezieht.

Das Werk war offenbar weit über die Grenzen von Frankreich hinaus erfolgreich. Es beschreibt die titelgebenden Eugubinischen Tafeln, samt historischer Einordnung, Kommentierung und Übersetzung. Dabei handelt es sich um sieben Bronzetafeln, die im Jahr 1444 in Ruinen in der Nähe der umbrischen Stadt Gubbio gefunden wurden. Der Ortsname Gubbio lässt sich leicht als Kurzform der Bezeichnung Eugubium erkennen. Die Gemeinde Gubbio hat die Tafeln aufgekauft und präsentiert sie im Rathaus, dem Palazzo dei Consoli. Besonders bemerkenswert ist, dass fünf dieser sieben Tafeln keine lateinischen Inschrift aufwiesen, sondern eine unbekannte Schrift. Man nahm an, dass es sich um etruskische Schriftzeichen handelte; mithin schienen die Tafeln eine Spur zu diesem rätselhaften Volk zu weisen, von dem man bislang nicht viel mehr wusste, als dass es existiert und eine durchaus beachtliche Zivilisationsstufe erreicht hatte. Die Tafeln schienen also einen Hinweis auf jene große Zivilisation darzustellen.

Michel Bréal listete in seinem Vorwort die gesamte Forschungsgeschichte auf. Eine erste Studie stammte von einem Holländer namens Smetius; sie wurde aber erst 1588, einige Zeit nach seinem Tod, veröffentlicht. 1613 erschien der erste Übersetzungsversuch von einem Italiener, Bernardino Baldo, und im darauffolgenden Jahr eine weitere Arbeit von einem Holländer, Adrien van Screeck. Michel Bréal zitiert, amüsiert, Beispiele ihrer Übersetzungen – die geradezu absurd anmuten, Ratespielchen ohne jede Grundlage. Die Etrusker-Euphorie steigerte sich immer mehr. Ein italienischer Schriftsteller namens Tiraboschi habe dies den *entusiasmo etrusco* genannt, schrieb Bréal; 1726 habe er gar eine ‚etruskische Akademie‘ gegründet, die sich auch intensiv mit den Eugubinischen Tafeln befasst habe. Kurze Zeit später habe aber ein Franzose, Louis Bourget, erste Versuche einer ernsthaften philologischen Beschäftigung aufgenommen. Vor allem habe er festgestellt, dass auf den Tafeln immer wieder ein Ort namens Ikuvins genannt wird. Ein anderer Italiener namens Lanzi habe vermutet, dass die Igubiner Nachbarn der Etrusker gewesen seien und einen etruskischen Dialekt gesprochen haben. Auch diese Vermutung sei jedoch bald widerlegt worden. Ein Berliner Gelehrter namens Karl

Otfried Müller habe in seinem 1828 erschienenen Werk *Die Etrusker* gezeigt, dass die Inschriften der Tafeln nicht in Etruskisch, sondern in Umbrisch, einer altitalischen Sprache geschrieben gewesen seien, und dass beide Sprachen recht unterschiedlich seien, keinesfalls zwei eng verwandte Dialekte. Müller habe eine Inschrift als Gebet oder Anrufung an den höchsten Gott identifizieren können. Sein Schüler Carl Richard Lepsius habe dann 1833 als seine Doktorarbeit an der Berliner Universität die erste Gesamtdarstellung der *tabulis Eugubinis* vorgelegt. Im selben Jahr habe ein anderer Forscher, Christian Lassen, eine Studie über die „Deutung der eugubinischen Tafeln“ in Bonn veröffentlicht. Eine erste Dokumentation, die noch heute genutzt wird, stammte vom Autorenpaar Aufrecht und Kirchhoff (1849/51), und eine andere deutsche Forschungsarbeit eines Gelehrten namens E. Huschke aus dem Jahr 1859 habe erstmals von den Iguvinischen Tafeln gesprochen, den Begriff der Originaltexte aufgreifend.

Michel Bréal hat mit dem Grafen Ranghiasi-Brancaleone (aus einer alten adligen Familie von Gubbio) eine erste Fotodokumentation der Tafeln zusammengestellt und sie um eine Übersetzung ins Französische, sowie um einen wissenschaftlichen Kommentar, eine Grammatik und eine historische Einordnung ergänzt. Die Studie besteht aus zwei Bänden und einem ‚Album‘, in dem die Tafeln fotografisch auf hervorragende und damals ungewohnt aufwändige Art und Weise dokumentiert sind.

Auch die weit über Frankreich hinausreichende Bedeutung dieser Studie kann anhand verschiedener Indizien belegt werden. Ein solches Indiz ist die Tatsache, dass die Stadt Gubbio Michel Bréal die Ehrenbürgerschaft verlieh. Eine solche Ehrung aufgrund eines wissenschaftlichen Werks, und sei es noch so allgemeinverständlich geschrieben, ist durchaus ungewöhnlich, auch wenn Bréal die Arbeit in enger Zusammenarbeit mit der führenden Schicht der Stadt verfasst hatte. Offenbar war man in Gubbio geschmeichelt, dass das Buch die Stadt weit über die Landesgrenzen hinaus aufwertete. Ein weiteres Indiz scheint in der Nennung durch Tolstoj zu liegen.

3. Erklärungsversuche für die Nennung der Studie zu den ‚Eugubinischen Tafeln‘ im Roman *Anna Karenina*

Dennoch bleibt die Frage, warum Tolstoj die ‚Eugubinischen Tafeln‘ nennt und nicht ein anderes, bezogen auf die russische Realität ähnlich fernes französischsprachiges Werk, vielleicht einen im Mittelalter spielenden Roman wie Victor Hugos *Notre Dame de Paris* – das aber seinen Lesern doch etwas bekannter ist als die ‚Eugubinischen Tafeln‘?

Eine Erklärung wäre, dass die ‚Eugubinschen Tafeln‘ damals eben doch sehr bekannt waren – zumindest bekannt genug, um eine solche Textpassage nicht dunkel und irritierend erscheinen zu lassen.

Der einzige andere Grund mit einer gewissen Plausibilität wäre eine Bekanntschaft oder gar Freundschaft zwischen Lew Tolstoj und Michel Bréal. Tolstojis Bemerkung könnte dann sozusagen eine Hommage an einen geschätzten Kollegen darstellen. Es gibt in der Tat Hinweise auf diese Vermutung. So beschäftigte sich Tolstoj, wie Bréal, mit dem Bildungswesen. Was die Organisation der Schule und des Unterrichts betrifft, kommen beide zu ähnlichen Überlegungen. 1888 erschien eine Schrift Tolstojis über die Freiheit in der Schule in Frankreich, und bemerkenswerterweise finden wir einen ‚Brief‘ Bréals diesem Buch vorangestellt, offenbar anstelle eines Vorworts.

Wenn man den ‚Brief‘ von Michel Bréal liest, wird hingegen schnell deutlich, dass sich beide nicht gekannt haben können. Zumindest ging die Idee zum Vorwort nicht von Michel Bréal aus, scheint keinem inneren Bedürfnis aufgrund einer Freundschaft oder zumindest geistigen Verwandtschaft zu entspringen. Michel Bréal schreibt explizit, dass er von den französischen Herausgebern gebeten wurde, ein Vorwort zu formulieren – aber dass er dieser Bitte aus verschiedenen Gründen nicht nachkommen kann.

Offenbar haben die beiden französischen Übersetzer von Tolstojis Essay die inhaltliche Nähe der Beiden erkannt und sich gedacht, dass sie ihr Buch durch ein Vorwort Bréals – zumindest in Frankreich – noch weiter aufwerten könnten. Demnach wäre die Bitte der beiden Übersetzer beziehungsweise Herausgeber an Michel Bréal, ein Vorwort zu schreiben, ein Indiz für dessen Bedeutung im kulturellen Leben Frankreichs; darauf deutet auch die Tatsache hin, dass der ‚Brief‘ abgedruckt wird, obgleich er tatsächlich eine Absage darstellt. Mit Michel Bréal kann man also glänzen, selbst wenn er sich dazu gar nicht hergeben möchte!

Wie begründet Michel Bréal die Absage? Der Brief ist nur wenige Zeilen lang. Zunächst lobt Bréal die Schrift, für die er angefragt wurde. Die Ideen Tolstojis über das Bildungswesen seien ausgesprochen originell und tiefgehend. Dann einige sachliche Begründungen für die Weigerung: Tolstoj beziehe sich auf die russische Situation, und so sei eigentlich eine ganze Studie über den Autor als Einführung nötig. Dazu habe er, Michel Bréal, aber keine Zeit, und sie sei als Vorwort des Buches wohl auch fehl am Platz. Schließlich fügt er ein letztes Argument an: Tolstoj sei so bekannt, dass er eine Einführung eigentlich gar nicht benötige. Dies ist nun ein völliger Gegensatz innerhalb weniger Zeilen. Entweder ist eine ganze Studie notwendig, oder gar keine Einführung – aber beide Aussagen schließen sich gegenseitig aus.

Offenbar hat sich Michel Bréal also noch nicht einmal Gedanken um eine konsistente Absage gemacht, sondern einfach einige Höflichkeitsfloskeln aneinandergereiht. Auch das Zeitargument scheint eher eine Politesse zu sein, denn Michel Bréal schrieb gerne, viel und gut; vor allem ging er sehr diszipliniert zu Werke; er hätte durchaus einige Seiten formulieren können, wenn es ihm wirklich sinnvoll erschienen wäre. Wahrscheinlich hat er die Absage schnell ‚heruntergeschrieben‘ und nicht damit gerechnet, dass die Herausgeber sie veröffentlichen würden.

Der veröffentlichte ‚Brief‘ ist also für alle etwas peinlich, für Michel Bréal, für Lew Tolstoj (wenn er denn je davon erfahren haben sollte), am meisten aber für die Herausgeber. Bezüglich Michel Bréals bestätigt er immerhin, dass er es nicht nötig hatte, sich selbst durch Vorworte in Büchern berühmter Autoren aufzuwerten. Aber ebenso eindeutig ist, dass er keinen engen Kontakt zu Tolstoj hatte – ansonsten hätte er sich vermutlich schon aus Freundschaftsgründen verpflichtet gefühlt, etwas zu schreiben; dass ihm Höflichkeit etwas galt, können wir dem Brief ja auch entnehmen. Es scheint daher deutlich zu sein, dass es außer einer gewissen inhaltlichen Nähe keine Verbindung zwischen Michel Bréal und Lew Tolstoj gegeben hat. Und wenn, dann bestand diese Verbindung wohl eher einseitig: Lew Tolstoj schien von Michel Bréals Arbeit so fasziniert gewesen zu sein, dass er sie zitiert, während Michel Bréal gegenüber dem russischen Autor deutlich kühler erscheint – obwohl auch bekannt ist, dass er Tolstoj's Schriften gerne gelesen hat (Décimo 2000).

So lässt sich die Frage, warum die ‚Eugubinischen Tafeln‘ genannt werden, lediglich und recht banal damit erklären, dass dieses Werk den Lesern des Romans *Anna Karenina*, der Überzeugung Tolstoj's zufolge, (auch und ebenso wie etwa das Beispiel *Notre Dame de Paris*) bekannt und in seiner Funktion einzuordnen waren – sonst hätte er einen erläuternden Halbsatz eingefügt, einfügen müssen. Es ging Tolstoj also offenbar darum, ein bekanntes, zeitgenössisches, Bildung bezeugendes Werk zu nennen. So scheint diese Nennung der ‚Eugubinischen Tafeln‘ eher und vor allem ein Indiz für die damalige Popularität des Werks zu sein. Offenbar hatte Tolstoj den Eindruck, er könne es nennen, ohne dass es weiterer Erklärungen bedürfe; seine Leser wussten, davon glaubte er offenbar ausgehen zu können, was mit diesem Hinweis gemeint war.

4. Die Nennung der ‚Eugubinischen Tafeln‘ in verschiedenen Übersetzungen von Tolstojs *Anna Karenina*

Aber der Ruhm war offenbar von kurzer Dauer. Bereits in der wichtigsten englischen Übersetzung von Constance Garnett (1901) liest Alexej Karenin nicht die ‚Eugubinischen Tafeln‘, sie lässt ihn vielmehr in einem ‚französischen Buch mit ägyptischen Hieroglyphen‘ blättern (“the French work on Egyptian hieroglyphics”). Constance Garnett (1862-1946) war eine gebildete Frau, die zunächst die klassischen Sprachen Latein und Griechisch studiert und dann in Moskau Lew Tolstoj persönlich kennengelernt hatte. Sie hat auch viele weitere Klassiker der russischen Literatur ins Englische übersetzt, nicht nur mehrere Werke von Tolstoj, sondern auch die wichtigsten Bücher von Fjodor Dostojewskij, etwa *Schuld und Sühne*, sowie Werke von Nikolaj Gogol, Iwan Gontscharow, Aleksandr Ostrowskij, Aleksandr Puschkin und fast alles von Anton Tschechow und Iwan Turgenjew. Es gibt zwei Erklärungen für Constance Garnetts Änderung. Entweder sagten ihr die ‚Eugubinischen Tafeln‘ nichts, aber da sie wusste, dass Tolstoj an der Universität von Kazan orientalische Sprachen studiert hatte, nahm sie vielleicht ohne weitere Nachforschungen an, bei den ‚Eugubinischen Tafeln‘ handle es sich um einen ägyptischen Text; sie wäre demnach der Meinung gewesen, einfach eine allgemeinere und daher allgemeinverständlichere Übersetzung angefertigt zu haben. Die andere Erklärung wäre, dass sie möglicherweise sogar wusste, worum es sich bei den ‚Eugubinischen Tafeln‘ handelte, aber davon ausging, dass die Mehrzahl der (englischsprachigen) Leser mit diesem Hinweis nichts (mehr) anfangen könnten. Sie hätte demnach versucht, eine inhaltliche Entsprechung zu finden, um die Faszination, welche die ‚Eugubinischen Tafeln‘ für Tolstoj aufwiesen, mit einem vergleichbaren Hinweis zu spiegeln. In jedem Fall ist deutlich, dass zumindest in England breitere Schichten selbst des Bildungsbürgertums (die immerhin Tolstoj lasen), ein Vierteljahrhundert nach Erscheinen mit der Nennung des Bréalschen Werkes nichts anfangen konnten.

Ähnlich scheint die Situation in Deutschland gewesen zu sein. Darauf deuten die beiden wichtigsten Übersetzungen von Tolstojs Roman. Einer der beiden Übersetzer, Fred Ottow schreibt zwar, dass Alexej „ein französisches Buch über die Eugubinischen Tafeln“ studiere. Er sah sich jedoch zu einer erläuternden Anmerkung veranlasst. Dort nutzte er den inzwischen in Deutschland gebräuchlichen Ausdruck Iguvinische Tafeln. Fred Ottow hat nicht einmal erklärt, warum das von Tolstoj erwähnte ‚französische Buch‘ dann von Eugubinischen und nicht von Iguvinischen Tafeln spricht. Immerhin scheint er gewusst zu haben, dass sich das Tolstoj-Zitat auf eine Forschungsarbeit zu den in Deutschland als Iguvinischen Tafeln bezeichneten Texten bezieht – aber dass es die Studie von Michel Bréal war, wusste er offenbar

nicht; ihre Bedeutung ist demnach hinter anderen Studien zurückgefallen, die nun eben von den Iguvinischen Tafeln sprechen. Immerhin war Fred Ottow bekannt, wie seine Anmerkung bestätigt, dass die Tafeln „das Hauptdenkmal der umbrischen Sprachen“ darstellen.

Der andere der beiden Übersetzer, Arthur Luther, hat keine ergänzenden Anmerkungen verfasst, weder zu den Eugubischen Tafeln, noch sonst in seiner ganzen Arbeit. Er spricht aber im Text selbst bereits davon, dass auf einem ‚Tischchen‘ „ein französisches Buch über die Iguvinischen Tafeln bereitlag“. Immerhin schienen ihm die Tafeln selbst also etwas zu sagen, sonst hätte er nicht den russischen, auf Bréal zurückgehenden Ausdruck „евгубических надписях“, also ‚eugubische Tafeln‘, direkt mit iguvinisch übersetzt – aber das Buch von Michel Bréal muss ihm unbekannt gewesen sein; zumindest die Tatsache, dass sich Tolstoj darauf bezieht, da er es ansonsten vermutlich korrekt zitiert hätte. Selbst wenn es ihm doch bekannt gewesen sein sollte, war es wohl insgesamt in Deutschland so vergessen, dass der Übersetzer lieber einen für seine Leser möglicherweise eher verständlichen als den ‚korrekten‘ Bréalschen Titel genutzt hatte.

Ein letzter Hinweis soll die Situation in Frankreich beschreiben, wo Michel Bréals ‚Eugubischen Tafeln‘ ja ursprünglich erschienen sind und offenbar sehr erfolgreich waren. Die Fassung der Pléiade-Ausgabe spricht, ganz korrekt, von einem „französischen Werk über die Eugubischen Tafeln“ – « un ouvrage français sur les Tables eugubines ». Die Übersetzung wurde von einem Team besorgt, das aus drei Mitarbeitern bestanden hat; daher wurde der Text mit Hinweisen versehen und nahezu alle fraglichen und strittigen Punkte in einem ausführlichen Anmerkungsapparat erläutert. Zu den Eugubischen Tafeln gibt es jedoch keinen Hinweis. Dafür sind zwei Erklärungen möglich: Entweder war ihnen die Aussage bezüglich des „französischen Buchs über die eugubischen Tafeln“ sehr fremd, und sie fanden keine Erklärung; die Tatsache, dass sich überhaupt kein Hinweis findet, wäre dann ein Ausdruck der Hilflosigkeit. Allerdings wäre dies für französische Akademiker, die ein Werk der Weltliteratur darstellen und dabei einen Hinweis auf ein Werk in der selben Sprache und nationalen Herkunft finden, doch erstaunlich. Ist es also in der Tat so, dass der Mythos der Eugubischen Tafeln in Frankreich zumindest nach Ansicht der Herausgeber noch immer so populär ist, dass der Hinweis keiner weiteren Ergänzung bedurfte? Immerhin: Das Herausgabeteam konnte auch auf eine ununterbrochene Tradition der Forschung über die Eugubischen Tafeln zurückgreifen, denn Michel Bréals Schüler und Nachfolger auf dem Lehrstuhl am Collège de France, Antoine Meillet und vor allem dessen Mitarbeiter Alfred Ernout haben weiter über die Thematik geforscht (Ernouts Studie zu den Eugubischen Tafeln erschien zwar später als die Pléiade-Ausgabe, aber zumindest in Forscherkreisen waren die Tafeln also immer

présent). So könnte nun in der Tat vermutet werden, dass Michel Bréals Werk und die Forschungen zu den Eugubinischen Tafeln immerhin in Frankreich nach wie vor keiner weiteren Ergänzung bedurften.

In der Tat. In der « Flammarion »-Ausgabe des Tolstoj-Romans, die 1988 erschien und in dem Karenin ebenfalls « un livre français [...] sur les tables eugubines » liest, gibt es zwar eine Anmerkung, die aber sehr lapidar ist. Dort heißt es, kurz und bestimmt: « Le livre français que lit Karénine est de Michel Bréal, *Les Tables eugubines, texte, traduction et commentaire*, Paris, 1875 ».

5. Nachwort

Insgesamt: ein interkulturelles Puzzle mit faszinierenden Querverweisen, die die historische Bedeutung der Bréalschen Studie über die Eugubinischen Tafeln belegen, aber auch den Bekanntheitsverlust zumindest außerhalb Frankreichs andeuten. So zeigt diese Untersuchung vor allem eines: Auch Mythen haben ihre Moden. Michel Bréal hatte (auch) Glück, dass seine Interessen – die Mythen, die ihn faszinierten – zumindest phasenweise mit den Interessen einer breiteren Öffentlichkeit zusammenfielen. Aber er hatte dieses Glück nicht gepachtet, weder zeitlich, noch inhaltlich. Michel Bréal wusste also, wie zufällig, vergänglich, überraschend, wie besonders dieses Glück war. Noch bemerkenswerter ist, dass er dieses Glück mehrmals hatte, nicht zuletzt durch die Idee, für die er heute noch immer bekannt ist, die Erfindung des Marathonlaufs.

Literaturverzeichnis

Bréal 1875a: Bréal, Michel: *Les Tables eugubines. Texte, traduction et commentaire, avec une grammaire et une introduction historique*, 3 Vol. Paris: Vieweg 1975

Bréal 1875b: Bréal, Michel: « Les Tables eugubines ». In: *Revue des deux mondes*. 1er novembre 1875, 57 – 79.

Bréal 1888: Bréal, Michel: Lettre. In: Tolstoj, Comte Léon: *La Liberté dans l'école*. Paris: Savine (première traduction française, par B. Tseytline et E. Jaubert) 1888

Décimo 2000: Décimo, Marc: « Michel Bréal à travers sa correspondance ». In: Bergounioux, Gabriel (Ed): *Bréal et le sens de la Sémantique*. Orléans: P.U.O. 2000, 69 – 98.

Dostojewskij, Fjodor Michailowitsch: *Prestupljenije i nakazanije*, Petersburg (Достоевский, Фёдор Михайлович (1866): *Преступление и наказание*. Петербург; english: Dostoevsky, F. (1914): *Crime and Punishment*. translated by Constance Garnett).

Ernout 1961: Ernout, Alfred: *Le Dialecte Ombrien. Lexique du Vocabulaire des « Tables Eugubines » et des inscriptions*. Paris: Klincksiek 1961

Ernout/Meillet 1959/1960: Ernout, Alfred / Meillet, Antoine (1859/1960): *Dictionnaire étymologique de la langue Latine. Histoire des mots*, 2 Bde. Paris: Klincksiek.

Hugo 1831: Hugo, Victor: *Notre Dame de Paris*. Paris: Perotin, Garnier 1831

Joyce 1922: Joyce, James: *Ulysses*. London: Egoist Press 1922

Tolstoj 1878: Tolstoj, Lew Nikolajewitsch: *Anna Karenina*. Moskva (Толстой, Лев Николаевич (1878): *Анна Каренина*. Москва; zitiert nach der Ausgabe: Толстой, Л. Н. (1981): *Собрание сочинений в 22 Томах*. Москва: Художественная литература; english: Tolstoy, L.N. (1901): *Anna Karenin*. London: Heinemann, translated by Constance Garnett; français: Tolstoï, L. (1951): *Anna Karénine*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Introduction par Pierre Pascal. Traduction et notes de Henri Mongault, Sylvie Luneau et Édouard Beaux; Tolstoï, L. (1988), *Anna Karénine*. Paris : Flammarion, Présentation par M. Cadot, Traduction par S. Luneau; benutzte deutsche Ausgaben: Tolstoi, L.N. (1951): *Anna Karenina*. Gütersloh: Bertelsmann. Übersetzung aus dem Russischen von Arthur Luther; Tolstoy, L.N. (1953): *Anna Karenina*. Düsseldorf, Zürich: Winkler. Aus dem Russischen übertragen von Fred Ottow)

Tolstoj 1882: Tolstoj, Lew Nikolajewitsch: *Ispoved'*. Moskva (Толстой, Лев Николаевич, *Исповедь*. Москва) 1882

Tolstoi 1888: Tolstoi, Comte Léon: *La Liberté dans l'école* (= Première traduction française, par B. Tseytline et E. Jaubert, avec une lettre de Michel Bréal). Paris: Savine 1888

(geschrieben 2005)

Ludwig Bamberger (1823 – 1899)

In seiner Jugend wurde er der ‚rote Bamberger‘ genannt, und dies nicht nur wegen seiner Haarfarbe. 1852 verurteilte ihn die Anklagekammer des Königlichen Appellationsgerichtes der Pfalz wegen seiner Teilnahme am badisch-pfälzischen Aufstand gar zum Tode durch Enthaupten, „vollziehbar auf dem Marktplatz von Zweibrücken“, wie immer wieder gerne zitiert wird. Dabei entstammte Ludwig Bamberger, geboren am 22. Juli 1823 in Mainz, einer durch und durch bürgerlichen Familie: Der Vater August Bamberger leitete ein kleines Bankhaus; der Sohn, der am Bankberuf zunächst kein Interesse hatte, studierte ganz ordentlich Rechtswissenschaften in Gießen, Heidelberg und Göttingen. Dann aber kam es zur Revolution von 1848/1849. Der junge Jurist radikalisierte sich schnell. Aufgrund seiner Jugend konnte er nicht ins Frankfurter Parlament gewählt werden; so bewarb es sich als Leitartikler bei der ‚Mainzer Zeitung‘. Rasch errang er den Ruf eines wortgewaltigen Verfechters der Republik. Als das Paulskirchenparlament scheiterte, griff er im Mai 1849 gar zu den Waffen. Er befehligte ein rund 400 Mann starkes rheinhessisches Hilfscorps, das noch bis zuletzt versuchte, die Republik gegen preußische Truppen zu verteidigen.

Die Preußen sollten in Kirchheimbolanden gestoppt werden, der ersten pfälzischen Stadt hinter der Grenze zu Rheinhessen. Aber Bamberger hatte mit seinen 400 Mann gegen 3.000 gut ausgebildete preußische Soldaten keine Chance. 17 Freischärler starben, Bamberger floh in die Schweiz.

An seiner Einstellung änderte dies zunächst nichts. Noch 1849 erschien seine deutsche Übersetzung einer theoretischen Schrift des Linksanarchisten Pierre-Joseph Proudhon. Von Zürich aus zog er über Genf (wo er bei Alexander Herzen unterkam) nach London. Dort besuchte ihn gar Karl Marx, um ihn für den Bund der Kommunisten anzuwerben. – Ausgerechnet dieser revolutionäre Ludwig Bamberger gründete nur kurze Zeit später verschiedene Bankinstitute, darunter das Vorläuferinstitut einer der heute größten französischen Banken, der *BNP Paribas*; sowie die heute größte Bank Deutschlands, die *Deutsche Bank*! Und er war es, dem die Deutschen Mark und Pfennig zu verdanken haben. Welch überraschender Lebensweg!

Die Rückkehr zur Bürgerlichkeit deutete sich freilich schon in London an. Dort musste Bamberger eine Banklehre machen: Die Familie drängte ihn dazu. Mütterlicherseits war Ludwig Bamberger mit den Bischoffsheims verwandt, die mehrere Bankhäuser besaßen. Der Familienzweig stammte aus Tauberbischoffsheim; Ludwigs Großvater zog später nach Mainz,

wo er als Rabbiner wirkte. Als das napoleonische Dekret die Annahme eines Familiennamens erzwang, wählte er seinen Herkunftsort als Nachnamen und nannte sich fortan Raphael Bischoffsheim. Während seine Tochter Amalia (Ludwigs Mutter) in Mainz blieb und den Bankier August Bamberger heiratete, vermählten sich die beiden Söhne Jonathan Raphael und Ludwig Raphael (Ludwigs Onkel) mit zwei Schwestern der Frankfurter Bankiersdynastie Goldschmidt. Daraus entstand die Privatbank Bischoffsheim & Goldschmidt mit Dependancen in London, Paris, Brüssel, Amsterdam und Antwerpen. Da auch Ludwigs Bruder Heinrich eine Banklehre bei den Bischoffsheims in London antrat, zwang man den Flüchtling (wohl vor allem in der Hoffnung, ihn so besser kontrollieren zu können), ebenfalls dorthin zu gehen.

Er empfand dies zunächst als persönliche Niederlage; schließlich hatte er ja Jura studiert, um gerade nicht ins Bankfach gehen zu müssen. Aber langsam versöhnte er sich mit dem Gedanken an die Karriere als Banker und schloss im Bischoffsheimer Bankhaus von Antwerpen die Lehre ab. Sicher spielte eine Rolle, dass er seine Jugendliebe Anna Belmont aufgrund der Vorgaben ihres Vaters nur heiraten durfte, wenn er ihr eine gesicherte Existenz würde bieten können. Als an der Bank Ludwig Bischoffsheims in Paris 1853 eine Justitiarenstelle zu besetzen war, wechselte an die Seine; vorteilhaft war auch, dass sein Bruder Heinrich bereits im selben Institut arbeitete. Unter diesen Bedingungen konnte Annas Vater der Eheschließung nicht mehr widersprechen.

Die gemeinsame Pariser Zeit von Ludwig und Anna Bamberger dauerte rund eineinhalb Jahrzehnte und war überraschend erfolgreich, sowohl beruflich, als auch privat. Wir sind gewohnt, das Zusammenleben der Deutschen und der Franzosen im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Katastrophen der Geschichte zu sehen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Situation aber noch völlig anders. Die deutsche Kolonie in Paris war gut integriert. Die Brüder Bamberger konnten nicht nur ohne Probleme ihren Geschäften nachgehen; selbst im privaten Bereich gab es keine Ressentiments. Natürlich blieben die Kontakte zu anderen Revolutionsflüchtlingen, und es gab auch viele Verwandte in Paris, die nicht nur im Bankgewerbe tätig waren, sondern auch in anderen Berufen, nicht zuletzt als Künstler, wie etwa der Komponist Giacomo Meyerbeer (eigentlich Jakob Meyer Beer). So entwickelte sich ein Netz von Bekanntschaften, zu dem auch noch heute bekannte Namen zählten, beispielsweise die französischen Schriftsteller George Sand und Marcel Proust oder der russische Autor Ivan Turgenjew.

Das Pariser Netzwerk war so eng, dass daraus sogar neue Ehebündnisse erwachsen. Ludwig und Heinrich Bamberger hatten (außer dem älteren Bruder Rudolf, der in Mainz das

väterliche Bankhaus übernahm) noch eine Schwester, Henriette. Sie kam bald ebenfalls nach Paris, um Michel Bréal, Professor am Collège de France, zu heiraten. Das neue Familienmitglied war gerade in die *Académie* gewählt worden, kurze Zeit später erhielt er die Ehrendoktorwürden der Universitäten von Zürich und Bologna und wurde in die *légion d'honneur* aufgenommen. Bréal gilt als Begründer einer Wissenschaftsdisziplin, der Semantik (sein berühmter *Essai de sémantique* ist der Ehefrau Henriette gewidmet); später wurde er mit einer ‚beiläufigen‘ Erfindung populär, dem Marathonlauf: Die Idee kam ihm, als er mit seinem Freund Pierre de Coubertins die ersten Olympischen Spiele in Athen 1896 plante. Henriette und Michel Bréal hatten drei Kinder; die Tochter war die Lieblingsschülerin des Pianisten und Komponisten César Frank und heiratete dann den späteren Literaturnobelpreisträger Romain Rolland. So wurde Paris das Lebenszentrum der neuen Bamberger-Generation, die es schaffte, zur führenden Schicht der französischen Hauptstadt aufzuschließen; man war weltoffen, unterstützte sich aber auch stets gegenseitig.

Auch beruflich funktionierte die Zusammenarbeit. Ludwig wurde zu einer unentbehrlichen Kraft bei Bischoffsheim und Goldschmidt. 1862 wurde er beauftragt, eine neue Bank in den Niederlanden zu etablieren; dies war die Geburtsstunde der *Banque de crédit et de dépôt des Pays Bas*. Später übernahm dort Bruder Heinrich die Geschäfte. Ludwig kehrte nach Paris zurück und wurde Teilhaber bei Bischoffsheim und Goldschmidt – und ein reicher Mann; Ende der sechziger Jahre war er bereits Millionär.

Heute existiert das Mutterhaus Bischoffsheim und Goldschmidt nicht mehr – wohl aber das Nachfolgeinstitut der Neugründung Ludwig Bambergers, das inzwischen eine der drei größten Banken von Frankreich ist. In den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden nämlich die verschiedenen Banken, die Bischoffsheim und Goldschmidt in Belgien und den Niederlanden gegründet oder akquiriert hatte, mit der Banque de Paris fusioniert. So entstand die *Banque de Paris et des Pays Bas*, später kurz *Banque Paribas*. Inzwischen mit der *Banque nationale de Paris* fusioniert, ist die *BNP Paribas* bezüglich ihres Börsenwerts die größte Bank in der Eurozone. Es ist schon beeindruckend, welche Möglichkeiten deutsche Exilanten in Frankreich hatten, und was daraus wurde!

Die Tätigkeit als Banker veränderte auch die politische Einstellung Ludwig Bambergers – überraschend schnell und überraschend deutlich. Zwar war der Einstieg ins Bankgeschäft familiärer Protektion geschuldet, aber seine Karriere war zweifellos eigener Leistung zu verdanken. Zudem beobachtete er im Rahmen seines Haupttätigkeitsfelds, der Kreditvergabe, wie bedeutsam persönliche Leistungen für den Erfolg von Geschäftsideen waren. Daher bewertete er den individuellen Leistungswillen zunehmend höher, nicht nur im Wirtschaftsle-

ben, sondern auch insgesamt für das Gemeinwohl, und er leitete daraus die Forderung ab, der Staat dürfe gerade aus Gemeinwohlinteresse das Individuum nicht behindern. Dies brachte ihn in Widerspruch zu den sozialistischen Ideen seiner Jugend. Bamberger schrieb: „Nur die Klugheit und Ehrlichkeit, welche die Menschen in ihren Privatangelegenheiten anwenden, erhält die Welt und treibt sie vorwärts; dank ihnen ist auch die öffentliche Dummheit nicht imstande, die Welt zu Grunde zu richten oder rückwärts zu treiben. Aus dieser aus der Erfahrung gewonnenen Überzeugung beruht mein unerschütterliches individualistisches Bekenntnis, handele es sich nun um Staatssozialismus oder um Sozialdemokratie.“ Karl Marx war entsetzt und schrieb Bamberger einen wütenden Artikel hinterher. Er war nicht der erste, den der Lebensweg des Ludwig Bamberger irritierte; und er sollte auch nicht der letzte sein.

An Frankreich störte Ludwig Bamberger daher auch bald das, was er als ‚Staatssozialismus‘ geißelte: Immer wieder intervenierte der Staat, um einzelne Industriezweige zu schützen, oder aus sozialen Motiven. Bamberger war der Meinung, dass der Staat unproduktive Industrien nicht weiterpäppeln sollte, dass er seinen Bürgern damit gar schade. Kritiker warfen ihm vor, dass er (zumindest) das beste Beispiel für das Marx’sche Diktum sei, wonach das gesellschaftliche Sein das Bewusstsein präge. Solche Kritik beeindruckte ihn wenig: „Ein Individuum, das sich aus eigener Kraft um eine Sprosse der wirtschaftlichen Leiter hinaufarbeitet, ist für die Gesamtentwicklung wertvoller, als hundert, die von vormundschaftlichen Wohlfahrtanstalten – angeblich – hinaufgezogen werden“, schrieb er jetzt.

Aber es gab auch einiges an Frankreich, was ihm gefiel. Frankreich war geprägt von einem innovativen und kulturtragenden Bürgertum – im Gegensatz zu Deutschland. „Deutschland hat niemals eine Revolution von sich aus vollbracht. Ihm gebührt der Ruhm, den Protestantismus gegründet und den Freiheitsbegriff philosophisch entwickelt zu haben, aber bezüglich politischer Errungenschaften hat es nie etwas spontanes, originelles, dauerhaftes geschaffen. Diesbezüglich kann es sich weder mit England, Amerika, Frankreich, der Schweiz, Holland oder Belgien vergleichen. Deutschland ist die letzte der politischen Nationen ...“, schrieb er. Er genoss in Frankreich die stolze Bürgerlichkeit, gekoppelt mit einer souveränen Weltoffenheit. Wie anders war da, immer noch, die Situation in Deutschland! Hier behinderten schon die vielen Grenzen der Territorialstaaten die individuelle Freiheit. Gerade aus liberalen Bedürfnissen heraus schien ihm ein deutscher Nationalstaat immer wichtiger.

Aufmerksam verfolgte Ludwig Bamberger daher den Aufstieg des Otto von Bismarck. Großes Aufsehen erregte eine Schrift, mit der er den Franzosen das Phänomen ‚Bismarck‘ erklären wollte. Darin bezeichnete er Bismarck als ‚weißen Revolutionär‘ – eine Charakterisierung, die später immer wieder aufgegriffen wurde: „Man kann keinen Augenblick daran

zweifeln, dass er ein geborener Revolutionär ist. Denn man wird als Revolutionär geboren, wie als Legitimist durch die Bildung des Gehirns; während der Zufall allein entscheidet, ob die Lebensumstände aus dem selben Menschen einen Weißen oder Roten machen.“ Unabhängig davon, ob diese Charakterisierung zutreffend ist, wirft sie – soviel Psychologisierung sei erlaubt – ein interessantes Licht auf Bamberger selbst, entwickelte er damit doch eine Formel auch für seine eigene Vergangenheit und Gegenwart, die ihn die eigenen Lebensbrüche als kontinuierliche Entwicklung verstehen ließen.

Aber man kann das Leben des Ludwig Bamberger eben auch als ein Leben mit vielen Brüchen sehen. Nun stand der nächste Bruch an: Bismarck hatte seine ‚kleindeutsche‘ Vereinigung erreicht, und Ludwig Bamberger wurde amnestiert – er stieg aus seiner Bankierskarriere aus und ging als Politiker nach Deutschland zurück. Im heimischen Wahlkreis Mainz kandidierte er 1868 für das Zollparlament. Dies war eine rein ehrenamtliche Tätigkeit (es gab ja noch keinen „Politiker als Beruf“), aber reich genug war er ja.

Zumal er auch in Deutschland immer wieder Projekten nachging, die seinen ‚revolutionären‘, zumindest kreativen Geist belegten und die gleichzeitig höchst lukrativ waren. So kamen seine Erfahrungen bei der Etablierung der Paribas bald einer weiteren Neugründung zugute: derjenigen der Deutschen Bank. Aufgrund seiner Erfahrungen bereits aus London wusste Bamberger, wie wichtig es für eine Volkswirtschaft ist, ein großes Geldinstitut zu haben, das insbesondere bei der Exportfinanzierung und der Kreditvergabe für Auslandsgeschäfte tätig werden kann. Bis dahin wurden Auslandsgeschäfte deutscher Unternehmer fast ausschließlich über London abgewickelt. Die neue große Außenhandelsbank sollte den sogenannten ‚überseeischen‘ Handel unterstützen und „uns unabhängig machen (...) von England und den Kreditgewährungen, die der deutsche Kaufmann nur in London fand und suchen konnte“.

Deshalb war der Gedanke an die Etablierung einer neuen Großbank gar nicht so abwegig. Tatsächlich gab es fast zeitgleich eine ähnliche Neugründung in Hamburg (die *Internationale Bank*), und ein Jahr zuvor auch in München (die *Bayerische Vereinsbank*); dort war übrigens der Schwager Moritz von Hirsch maßgeblich beteiligt gewesen, Hofbankier des bayerischen Königs, angeblich der zu seiner Zeit reichste Mann Europas – Heinrich Bamberger hatte Moritz’ Schwester Amalie geheiratet. Ludwig Bambergers Idee war also weniger außergewöhnlich, als es uns heute erscheinen mag; außergewöhnlich wirkt aufgrund des weiteren Verlaufs der Geschichte, dass ein und die selbe Person an der Gründung der jeweils heute noch führenden französischen wie deutschen Bank beteiligt war. Eine Erwähnung wert ist sicherlich auch die Professionalität der Neugründung. Ludwig Bamberger hatte den Antrag

auf Konzessionierung formuliert, und er wachte in der Anfangszeit als Mitglied des Verwaltungsrats über die Entwicklung des neuen Kreditinstituts. Wichtig war auch die enge Zusammenarbeit mit kompetenten Partnern, so mit Georg von Siemens, der natürlich gute Kontakte zum gleichnamigen Elektrokonzern besaß, die der Cousin seines Vaters gegründet hatte. Siemens stand der neuen Bank als Direktor vor. Ein anderer Freund und Partner Bambergers war Adelbert Delbrück, ein Bankier, der beste Kontakte zur Regierung hatte: Sein Cousin leitete das Kanzleramt Bismarcks, und in der Tat ging die Konzessionierung der *Deutschen Bank* ungewöhnlich schnell von statten.

Übrigens soll auch die Idee des Namens *Deutsche Bank* auf Ludwig Bamberger zurückgehen. Weil er sich inzwischen aber vorrangig als Politiker sah und den Vorwurf von Interessenkonflikten fürchtete, zog sich Ludwig Bamberger bald wieder zurück.

Sein politisches Engagement in Deutschland stieß dennoch bei vielen alten Bekannten und besonders in seiner Verwandtschaft auf Unverständnis. Noch größer wurde die Irritation mit dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71, für den sich Bamberger einspannen ließ: Phasenweise gehörte er gar zum Beraterstab Bismarcks; später half er dabei, die neue deutsche Verwaltung in Elsass-Lothringen aufzubauen.

Viele ehemaligen Revolutionäre von 1848 verbanden mit Bismarcks Politik gewisse Hoffnungen. ‚Über die Einheit zur Freiheit‘ lautete eine oftzitierte Parole – vielleicht die einzige Hoffnung, die manchem noch blieb. Aber Ludwig Bamberger scheint Bismarck nicht nur als ‚geringeres Übel‘ akzeptiert zu haben. Vielmehr hat er ihn freudig begrüßt, hat ihm seine Mitarbeit angeboten. War dies wirklich der einzige Weg, um liberale Ideen in Deutschland umsetzen zu können? Haben gerade die liberalen Geister wie Ludwig Bamberger damit nicht zur spezifischen Schwäche des Bürgertums in Deutschland (mit ihren dramatischen Folgen im zwanzigsten Jahrhundert) beigetragen? Wir wissen heute, dass Bismarcks Politik – nach anfänglichen, durchaus liberalen Phasen – zunehmend autoritärer wurde, aber es ist im Nachhinein immer schwierig, Situationen und Motive zu bewerten, die ohne das Wissen um zukünftige Entwicklungen zustande gekommen waren. Immerhin: Diejenigen, die nach Frankreich geflüchtet waren und sich dort integriert hatten, kritisierten natürlich, dass die deutsche Einigung nur in Folge eines Krieges gegen ihr Zufluchtsland erreicht wurde.

Dies scheint auch der Hauptgrund dafür zu sein, dass sich Bambergers Ehefrau Anna von ihrem Mann distanzierte: Sie blieb in Paris zurück. Da die Bambergers kinderlos waren, schien das getrennte Leben in unterschiedlichen Ländern auf eine Scheidung hinzuführen, aber zumindest formal blieb die Beziehung immer bestehen. Gelegentlich besuchten sie sich auch, und es sieht nicht so aus, als ob sie sich nach jeweils neuen Partnern umgesehen hätten.

Was war das für eine Beziehung? Als Anna im November 1874 starb – sogar heimgekehrt nach Mainz –, war Ludwig als Politiker in Berlin unabhkömmlich. Aber er schrieb ihr, solange sie lebte, sehnsuchtsvolle Briefe, informierte sie immer, regelmäßig und ausführlich, über seinen Alltag und seine Pläne.

Noch dramatischer war der Bruch mit seinem Bruder Heinrich, mit dem er zusammen die Banklehre in London absolviert, in Paris gearbeitet und geschäftliche Erfolge gefeiert, mit dem zusammen er die Paribas gegründet hatte. Beide redeten nicht mehr miteinander. In seinen „Erinnerungen“ spielt der Bruder und die gemeinsame Bankgründung in Paris keine Rolle. Hier gab es offenbar schmerzliche Narben.

Als der Schwager Michel Bréal während des Krieges 1870/71 mit seiner hochschwangeren Frau Henriette, Bambergers Schwester, zu Verwandten nach Aachen kam, gab es einen symptomatischen Streit. Bréal äußerte sich kritisch über die deutsche Politik – und umgehend vermutete Ludwig in seinem Tagebuch, dass Heinrich ihn aufgestachelt habe. Ludwig wies seine Schwester und ihren Mann umgehend darauf hin, dass es doch ‚eigentlich‘ nicht gegen Frankreich gehe, sondern nur um die deutsche Einheit.

Natürlich hatte er Recht. Nach ihrem Sieg gründeten die Deutschen im Spiegelsaal zu Versailles ihr Reich, dem sie auch Elsass-Lothringen einverleibten. Ansonsten erklärte Bismarck aber, Deutschland sei ‚saturiert‘. Auch weite Teile der deutschen Bevölkerung waren nicht anti-französisch eingestellt – im Gegenteil hatten viele Süddeutsche noch immer mehr Ressentiments gegen Preußen als gegen Frankreich. So zitierte Ludwig Bamberger in seinem Tagebuch noch 1870 einen Neffe aus Franken, der ihm in einem Brief berichtet hatte: „Unsere Bauern haben die Ernte grün geschnitten, um sie heim zu holen, ehe der Feind sie zerstampft. Unter Feind verstehen sie aber nicht die Franzosen, sondern die Preußen. Lieber hundert Jahr französisch als ein Jahr preußisch, sagen die Bauern hier, und wenn man widerspricht, riskiert man totgeschlagen zu werden. Die Pfaffen wagen zwar nicht, von der Kanzel für die Franzosen zu predigen, aber im Wirtshaus tun sie's um so lauter.“

Aber langsam änderte sich die Situation. Die Mehrzahl der Jugendlichen beider Länder wurde zunehmend misstrauisch gegenüber den Nachbarn. In Frankreich schrieb der populäre Schriftsteller Maurice Barrès seine deutschenfeindlichen Romane. Und als in Deutschland 1888 Wilhelm II. den Thron übernommen hatte, war die Stimmung schon sehr aufgeladen. Wilhelm II. agierte immer aggressiver und jagte 1890 den altgedienten Reichskanzler Bismarck aus dem Amt.

Direkt nach Kriegsende sah es aber so aus, als könne sich das Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich noch einmal einpendeln. Die Bréals waren den Kriegsverlauf

hindurch getrennt geblieben, nun wollte Henriette wieder zurück nach Paris, um das ‚alte‘ Leben wieder aufzunehmen. Es ist ein Brief Ludwig Bambergers an seine Frau Anna erhalten, in dem er warnt: „Unsere Mutter schreibt aus Aachen, dass Henriette bald mit den Kindern und einer deutschen Amme nach Paris will. Ich finde das noch verfrüht, besonders nach Deinem Reisebericht.“ Das Wort ‚verfrüht‘ beweist jedoch: Auch Ludwig Bamberger war davon überzeugt, dass sich die Verhältnisse wieder normalisieren würden.

Aber auch die innerfamiliären Spannungen zeigten, dass die neuen Verwerfungen nicht mehr so einfach aus der Welt zu schaffen waren. Die in Paris lebenden Verwandten blieben eng miteinander verbunden; Michel Bréal hat ernannte Heinrich Bamberger zum Paten seines zweiten Sohnes und dann auch zu seinem Testamentvollstrecker. Heinrich blieb als Bankier in Frankreich, kaufte sich später in Hénonville, 50 Kilometer nördlich von Paris, ein Schloßchen, in dem er spektakuläre Empfänge und Jagdveranstaltungen ausrichtete. Ludwig blieb in Deutschland und war seit 1871 Abgeordneter im Reichstag, dem Parlament des frisch vereinigten Landes.

Fast zwangsläufig spezialisierte er sich auf die Geldpolitik. Bisher gab es in Deutschland höchst unterschiedliche Währungen. Im Süden zahlte man mit dem Gulden, im Norden überwiegend mit dem Taler. Aber auch der war keine einheitliche Währung. Der preußische Taler bestand aus 30 Groschen zu je 12 Pfennigen, der sächsische Taler aus 30 Groschen zu je 10 Pfennigen, während der Taler in Mecklenburg in 48 Schillinge zu je 12 Pfennigen unterteilt wurde. Dagegen war ein Gulden überall 60 Kreuzer wert, immerhin. Parallel wurden aber auch ausländische Münzen akzeptiert. Insgesamt war zumindest ein permanentes Umrechnen gefordert. Der Kampf um eine einheitliche deutsche Währung war trotzdem nicht leicht, auch nicht nach der Reichsgründung von 1870, denn die deutschen Fürsten sahen in der Münzhoheit ein Symbol ihrer Souveränität. Bismarck zögerte, die Fürstenmacht weiter zu beschneiden. Zunächst wollte er die Mark lediglich als Ergänzung; das System wäre dadurch noch ein bisschen komplizierter geworden. Aber sein Kanzleramtschef Rudolph von Delbrück (Cousin Adelbert Delbrücks, des Bankiers, mit dem Ludwig Bamberger die Deutsche Bank gegründet hatte), unterstützte Bambergers Bemühungen um die einheitliche Währung, und Bismarck ließ sich schließlich überzeugen.

Federführend wurde die Währungsunion in der Tat vom Reichstagsabgeordneten Ludwig Bamberger erarbeitet. Nicht nur, dass er von der Notwendigkeit einer einheitlichen Währung überzeugt war – sein Engagement hatte einen politischen Hintergedanken: Es würde die Institution des Reichstags und damit auch die Staatsform der Demokratie stärken, wenn dort praktikable und nützliche Gesetze erarbeitet worden wären – die besser und sinnvoller wären als

vieles aus der Ministerialbürokratie. Der allzugroße Respekt vor der Ministerialbürokratie war aus Sicht des liberalen Politikers ein großes Problem in Deutschland.

Bamberger setzte durch, dass die Münzhoheit auf das Reich überging. Dann sorgte er für eine rechnerische Vereinfachung: eine Mark bestand jetzt aus 100 Pfennigen. Er erreichte auch die Umstellung vom Silber- auf den Goldstandard, der die Stabilität des deutschen Finanzmarkts garantierte. Schließlich sorgte er dafür, dass Deutschland eine Nationalbank erhielt, die unabhängig von der Regierung war und daher nicht politisch instrumentalisiert werden konnte. Bambergers Schöpfung hielt länger als Bismarcks Reich, selbst heute noch sind seine Standards wirksam.

Dies freilich war der Gipfel an Einflussnahme, den Ludwig Bamberger erreichte. 1873 begann der sogenannte ‚Gründerkrach‘, der sich zu einer schweren Depression ausweitete, die bis in die Mitte der neunziger Jahre anhielt. Immer häufiger wurde diskutiert, ob der Marktliberalismus wirklich die besten Rezepte angesichts der neuen Situation aufweise. Bismarck beunruhigte der zunehmende Erfolg der Sozialdemokraten. Bamberger hielt auch unter den neuen Vorzeichen an seinen Überzeugungen fest.

Aber die großen Erfolge gehörten der Vergangenheit an. Die Nationalliberale Partei splittete sich auf; daran war Bismarck mit verschiedenen taktischen Feinheiten nicht unschuldig. Es blieben nur wenige Mitstreiter; dazu zählten sein Freund Eduard Lasker sowie der Althistoriker und späteren Literaturnobelpreisträger Theodor Mommsen. Es gab vier Jahre von 1879 bis 1893, in denen Bamberger buchstäblich keinem einzigen Gesetzesentwurf der Regierung zugestimmt hatte. Da Bismarck Kritik zumeist persönlich nahm (oder zumindest vorgab, dies zu tun), kam es zu Auseinandersetzungen. So war Ludwig Bamberger der wohl einzige Politiker Deutschlands, der von sich sagen konnte, dass zu einem gewissen Zeitpunkt sowohl Karl Marx wie auch Otto von Bismarck Hoffnungen in ihn gesetzt hatten, und der später von beiden jeweils persönlich attackiert wurde, weil er sich in ihren Augen zum Renegaten gewandelt hatte.

Ludwig Bamberger verteidigte nicht nur seinen strikten Marktliberalismus. In der Innenpolitik entwickelte sich eine neue Konfliktlinie. Bismarcks zunehmend autoritärer, ja reaktionärer Aktionismus veranlasste Bamberger 1882 gar zur Aussage, er wäre nicht überrascht, wenn der Reichskanzler die Folter wieder einführen wolle. 1888, als die Sozialistengesetze nach zehn Jahren überprüft werden sollten, kämpfte er, obwohl kein Freund linker Ansichten mehr, aus liberaler Überzeugung für deren Abschaffung und betonte, dass sozialdemokratische Abgeordnete im Reichstag ihre Ideen frei vertreten können sollten.

Da Bamberger einer der wortgewaltigsten Oppositionspolitiker in Deutschland war, war er auch einer der meistattackierten. Das zehrte, aber er konnte lange nicht von der Politik lassen, obwohl (oder weil) er aus Überzeugung und Begeisterung Politiker geworden war, nicht aus finanzieller Notwendigkeit; er sah sich auch in der Pflicht, sein Mandat – oder allgemeiner: den Reichstag – als Instrument zur Regierungskontrolle zu nutzen, Öffentlichkeit herzustellen und die Ideale einer parlamentarischen Demokratie auch in rauerer Zeiten hochzuhalten. Kurzzeitig blühte wieder Hoffnung auf, als Kaiser Wilhelm I. 1888 starb und sein liberal eingestellter Sohn Friedrich III. die Regentschaft antrat. Aber der erlag nur 99 Tage später einem Krebsleiden; ihm folgte Wilhelm II, der noch autoritärer regieren wollte als Bismarck. So wurde Ludwig Bamberger im Lauf der Zeit immer pessimistischer. In einem Artikel für den Londoner New Review schrieb er 1892, das Deutsche Reich, im Geist der bürgerlichen Freiheit geschaffen, werde mehr und mehr von den Junkern und den Militärs beherrscht. 1893 schließlich beendete er die Abgeordnetenkarriere. Noch knapp sechs Jahre lang blieb er immer wieder auch publizistisch aktiv, bevor er am 14. März 1899 in Berlin starb. Begraben liegt er auf dem Jüdischen Friedhof in der Schönhauser Allee.

(geschrieben 2007)

Hoflieferantentitel als Indikatoren für Wandlungsprozesse der öffentlichen Meinung in der Pfalz

Einleitung

Die Vergabe der königlich bayerischen Hof- und Hoflieferanten-Titel ist sehr ungleichmäßig erfolgt. Sie ballt sich in München, der Hauptstadt des Königreichs Bayern, also in unmittelbarer Nähe zum Hof. Dorthin gingen 546 der 1.026 zwischen 1859 und 1905 verliehenen Titel, also mehr als die Hälfte; ins restliche Bayern gingen dagegen nur 362 Titel (81 gingen an weitere deutsche Länder und 37 ins Ausland, alle Daten nach Krauss 2009: 36)¹⁰⁶.

Auf den ersten Blick erscheint dies naheliegend und verständlich, denn vermutlich geht die Mehrzahl der Leser dieses Zitats davon aus, dass insbesondere die ‚Hoflieferanten‘, wie die Bezeichnung anzudeuten scheint, tatsächlich den königlichen Hof mit Waren oder Dienstleistungen ‚beliefert‘ haben. Die war aber in Bayern – wie im Übrigen auch bei Hoflieferantentiteln anderer Monarchien, wie etwa (bis heute) bezüglich des *Koninklijk Hofleverancier* in den Niederlanden (Krogt 2000) – nicht notwendigerweise der Fall.

Im Gegenteil dürfte die Mehrzahl der ‚Hoflieferanten‘ den königlichen Hof gar nicht bedient haben, denn diejenigen, die im engen Kontakt mit dem Hof standen, strebten nach dem ‚Hoftitel‘, während der Titel des ‚Hoflieferanten‘ eher aus anderen Gründen verliehen beziehungsweise (von den jeweiligen Personen) angestrebt wurde. Auch in München selbst trug die Mehrzahl der Ausgezeichneten den ‚Hoflieferantentitel‘ – und nicht den ‚Hoftitel‘. Die rechtliche Grundlage dieses Sachverhalts ist eindeutig. Im Dezember 1851 wurde eine „Instruction über die Behandlung der Gesuche um allergnädigste Verleihung von Hoftiteln“ festgelegt. In den Ausführungsbestimmungen der Regelung vom Mai 1852 hieß es dann: „Die Verleihung des Hoftitels soll lediglich als Belohnung für den betreffenden Gewerbetreibenden angesehen werden, welcher zur Hebung und Ausdehnung seines Geschäfts Ausgezeichnetes oder doch Vorzügliches geleistet hat. Die Begutachtung eines Gesuches selbst wird dadurch bedingt, daß 1. der Gesuchsteller seinem Charakter, seinen moralischen und politischen Gesinnungen gemäß dieser Ehre würdig sei, 2. daß das Geschäft von dem Competenten auf eine schwungvolle Weise, d.h. derart betrieben werde, daß bei dem betreffenden Geschäfte ein

¹⁰⁶ Von Krauss 2009 stammen alle Daten in diesem Aufsatz, die sich allgemein auf die königlich-bayerischen Hoflieferantentitel beziehen; die eigenen Recherchen beziehen sich dann ergänzend und die Angaben von Krauss erweiternd auf die königlich-bayerischen Hoflieferanten in der Pfalz. Es ist im Übrigen unklar, wieso Krauss hier (2009: 36) nur auf „zwischen 1859 und 1905 genehmige[...] Hoftitel[...]“ rekurriert, obwohl Hoftitel bis 1918 verliehen wurden.

Fortschritt und Weiterentwicklung deutlich zu ersehen sei, 3. daß das fragliche Geschäft, insofern es eine freie Erwerbsart ist, oder als Privilegium betrieben wird, jedenfalls auf einer künstlerischen Grundlage und nicht klar auf mechanischer Tätigkeit beruhe. Ist ein Gewerbe die sub. 2 u. 3 gegebenen Bedürfnisse zu erfüllen im Stande, so soll jedoch der Umstand, daß selbes für den allerhöchsten Hof keine Lieferung hat, der Verleihung des Hoftitels nicht im Wege stehen.“

Eine Vielzahl von Motiven

Damit ist eindeutig, dass es zumindest seit der Regentschaft Maximilian II. Joseph in Bayern nicht Voraussetzung einer solchen Auszeichnung war, den Hof beliefert zu haben. Natürlich durfte man nicht monarchiefeindlich eingestellt gewesen sein. Ansonsten zählte aber vor allem „eine stark auf Innovation ausgerichtete Forderung“, wie Marita Krauss explizit betont hat (2009: 29).

Bedingung war deshalb, dass das „Geschäft [...] unter den gleichartigen Geschäften am Platze oder der Umgebung eine hervorragende Stellung einnehmen und die Garantie für eine solide Fortentwicklung bieten“ musste. Zu diesem Zweck mussten die örtliche Polizei und Rentenämter Angaben machen „über den Umfang und die Art des Geschäftsbetriebs und insbesondere darüber, ob im Vergleich mit Geschäften derselben Branche in loco oder der Umgegend seither ein Fortschritt oder eine Weiterentwicklung des Geschäftes deutlich zu ersehen ist“ („Instruction über die Behandlung der Gesuche um allergnädigste Verleihung von Hoftiteln“, München 1851). Die Vergabe war also (zumindest auch) ein Instrument der Wirtschaftsförderung und hatte die Folge, dass Qualität im lokalen produzierenden Gewerbe oder Handel belohnt und Innovationen gestärkt wurden.

Wer mit dem Hoflieferantentitel ausgezeichnet wurde, hatte die Bestätigung erhalten, dass er beziehungsweise sein Unternehmen sich bezüglich der Qualität, aber auch bezüglich des innovativen Potentials seiner Produkte oder Dienstleistungen deutlich über dem Durchschnitt bewegte. Die Bestätigung war möglicherweise noch nicht im heutigen Sinn objektivierbar beziehungsweise überprüfbar, aber doch nach klaren Kriterien erfolgt und von ‚höchster Stelle‘ aus bescheinigt.

In jedem Fall war der Titel des ‚Königlich Bayerischen Hoflieferanten‘ ab den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts nur noch sehr bedingt eine Auszeichnung für Günstlinge; dies galt allenfalls noch für den ‚eentlichen‘ ‚Hoftitel‘. Mit den neuen Richtlinien wird dagegen schon mehr oder weniger stark der Wettbewerbsgedanke sichtbar, der die Gesellschaft dann ab der Gründerzeit immer deutlicher prägte. Offensichtlich waren also dessen

Grundlagen bereits früher gelegt – nicht nur bezüglich der Gesellschaftsstrukturen in Deutschland und insbesondere in Bayern, sondern auch und sogar im Verständnis des Hofes.

Fraglich ist, ob die neue Konzeption tatsächlich im Hinblick auf solche gesellschaftlichen Auswirkungen durchdacht war – wie modern der Hof also wirklich war. War die Wettbewerbskonzeption tatsächlich und bewusst zu Veränderung der Wirtschaftsstrukturen in einer Region im Sinn eines marktwirtschaftlichen Fortschrittsgedankens geplant? Es ist heute schwer, die exakten Motive zu ergründen; die Unterlagen in München, die den Selektionsprozess, seine Motive und die genauen Entscheidungsgründe im Einzelfall darstellen, sind im Zweiten Weltkrieg verbrannt.

Sicherlich gab es auch andere Motive. Vermutlich spielte die Generierung einer neuen Einkommensmöglichkeit eine Rolle. Die Gebühren stiegen schnell und rasant an. Betrugten sie zur Zeit Ludwig II. noch 75 Mark, die zu zwei Dritteln dem Hof und zu einem Drittel dem Staat zufließen, so legte die letzte Erhöhung 1912 einen Höchstsatz von 15.000 Mark fest (bei identischem Aufteilungssatz zwischen Hof und Staat). Das Faktum dieser lukrativen Einnahmequelle führte aber nicht dazu, dass der Titel eines ‚Hoflieferanten‘ möglichst oft vergeben wurde. Für eine gewisse Exklusivität sprach zweifellos, dass nur die Verknappung solche Preise ermöglichte. Aus diesem Grund wurden viele Gesuche abgelehnt; phasenweise ‚nur‘ die Hälfte, phasenweise gar mehr als zwei Drittel (Krauss 2009: 32; 35).

Noch bedeutender scheint mir aber das Bestreben des Hofes gewesen zu sein, Allianzen zwischen loyalem, aufstrebendem Bürgertum und Monarchie zu bilden. In der heutigen Marketingterminologie könnte man davon sprechen, dass zumindest gegenseitige Ausstrahlungs- und Mitnahmeneffekte erhofft waren, die das *Image* der Monarchie mit demjenigen der innovativsten Bürger koppeln sollte; natürlich sollten gleichzeitig die innovativsten Bürger an das Königshaus gebunden werden. So entstanden gegenseitige Verstärkereffekte: Die Monarchie hatte ein Pool einflussreiche Fürsprecher, die am Fortbestand und an einem guten *Image* des Hofes interessiert waren, denn natürlich kann niemand mit der Auszeichnung einer unbeliebten Institution werben.

So waren die Motive seitens des Königshauses sicher vielschichtig; möglicherweise waren nicht alle gleich offensichtlich (auch den Handelnden nicht); sicherlich waren nicht alle zu einem gegebenen Zeitpunkt gleich bedeutsam. Dagegen dürfte die Interessenlage der Hoflieferanten wesentlich stabiler gewesen sein. Hier stand die Zertifizierung mit einem Qualitätssiegel im Vordergrund, dass die herausragende Qualität der Waren beziehungsweise Dienstleistungen bestätigte und der deshalb zu Werbezwecken genutzt werden konnte und damit ihren Trägern einen Wettbewerbsvorteil gab.

Pfälzer Hofitel: Raum und Zeit

Vor diesem Hintergrund ist bemerkenswert, dass es vor 1867 offenbar überhaupt keinen pfälzischen Hofitel beziehungsweise Hoflieferantentitel gab, obwohl die Pfalz ja seit dem Wiener Kongress zu Bayern gehörte und die Hof- beziehungsweise Hoflieferanten-Titel-Vergabe bereits in den 1820er Jahren (wenngleich zunächst nur für ‚wirkliche‘ Hoflieferanten) einsetzte.



Abbildung 1: Der Deutsche Bund 1815 - 1866; darin das Königreich Bayern und die Bayerische Pfalz (Quelle: Putzger 1965; eigene Überarbeitung)



Abbildung 2: Bayerische Pfalz (Quelle: Hergt 1900; eigene Überarbeitung)

Auch der erste und lange Zeit einzige Inhaber, Carl Theodor Kausler aus Edenkoben, hatte einen solchen ‚wirklichen‘ Hofstitel als Apotheker, verliehen am 25. März 1867. Edenkoben war der nächstgelegene größere Ort mit Apotheke zur königlichen Sommerresidenz, der ‚Villa Ludwigshöhe‘. Die Vergabe der Hoflieferanten-Titel an pfälzische Handwerker, Gewerbetreibende und Unternehmer lässt sich dagegen erst ab der Gründerzeit belegen.

André, Philipp und Emil	Möbelfabrikanten	Kaiserslautern	1889
Bach, Albert, Ludwig und Rudolf	Weinhandlung	Neustadt a.d.H.	1899
Baust, Heinrich	Weingutsbesitzer	Dürkheim a/H.	1891
Becker, Georg	Wurst- und Fleischwarenfabrikant	Landau/Pf.	1907
Berthold sen, Georg, und dessen drei Söhne, Friedrich, Wilhelm und Georg	Musikinstrumentenfabrikanten	Speyer	1893
Böhm, Georg	Weingroßhandlung	Neustadt a.d.H.	1917
Bopp, Albert	Spezialgeschäft für Herrengarderobe und Uniformen	Landau (Pfalz)	1914

Bopp, Philipp	Metzgermeister	Edenkoben	1914
Burschell, Friedrich Wilhelm	Uhrmachermeister	Ludwigshafen a.Rh	1918
Crusius, Eugen - Nachfolger: Karl Krauß	Buchhändler	Kaiserslautern	1901
Deidesheimer, Aldolf	Mosaikthonplattenfabrikant	Neustadt a.H.	1890
Dexheimer, Friedrich	Geschäftsbücherfabrikant	Kaiserslautern	1901
Dülk, Johannes	Conditior	Dürkheim a.H.	1894
Eberhardt, Jakob Carl	Fischhändler	Speyer	1889
Eichling, Franz	Kunst- und Handelsgärtner	Kaiserslautern	1894
Fasig, Anton	Holzbearbeitungsfabrik	Ludwigshafen	1891
Ferner, Georg - Nachfolger: Georg Ferner jun.	Photograph	Kaiserslautern	1894
Ferner jun., Georg - Nachfolger von Georg Ferner	Photographisches Atelier	Kaiserslautern	1905
Fischer, Friedrich; Wolf, Friedrich	Metzgermeister	Speyer	1888
Fischer, Georg Heinrich	Bürsten- und Pinselfabrikant	Neustadt a.H.	1910
Fitz, Georg	Weingutsbesitzer	Dürkheim a.H.	1891
Gebhard, Karl	Metzgermeister	Ludwigshafen a.Rh.	1911
Graf, August	Papier- und Schreibwarenhandlung	Landau/Pf.	1903
Graff, Arnold	Wäschefabrikant	Ludwigshafen a. Rh.	1908
Günther, Franz	Bonbonsfabrikant	Speyer	1889
Hammell, Konrad	Weingutsbesitzer und Weingroßhändler	Neustadt a.H.	1908
Hauer, Johannes	Weintrauben- und Obstversandsgeschäft	Dürkheim a.d.H.	1896
Hendel, Robert	Kolonialwaren-, Deliktessen- und Zigar- rengeschäft	Neustadt an der Haardt	1911
Henn, Ernst	Ofenfabrikant	Kaiserslautern	1905
Hoch, Johann Ludwig	Weingroßhandlung	Neustadt a.H.	1917
Joos, Ludwig	Metzgermeister und Wurstfabrikant	Ludwigshafen a.Rh	1894
Kahn, Wilhelm - Nachfolger: Ernst und August Kahn	Tuch- und Manufakturwarengeschäft	Germersheim	1889
Kahn, Ernst und August - Nachfolger von Wilhelm Kahn	Tuch- und Militäreffektengeschäft	Germersheim	1897
Kausler, Carl Theodor	Apotheker - Königlich Bayerischer Hofititel	Edenkoben	1867
Kayser, Hermann - Nachfolgerin: We Wilhelmine Kayer	Buchdruckerei	Kaiserslautern	1889
Kayser, Wilhelmine We - Nachfolgerin von Hermann Kayer; Nachfolger: Hermann Kayser	Buchdruckerei	Kaiserslautern	1900
Kayser, Hermann - Nachfolger von We Wilhelmine Kayser	Buchdruckerei	Kaiserslautern	1912
Kempf, Emil	Schaumweinfabrikant	Neustadt a.H.	1888
Kleehaas, Anton - Nachfolgerin: Anna Kleehaas	Goldarbeiter, Uhrmacher und Optiker	Germersheim	1899
Kleehaas, Anna - Nachfolgerin von Anton Kleehaas	Uhrmacher-, Goldarbeiter- und Optiker- geschäft	Germersheim	1911
Klein, Julius	Brot- und Feinbäckermeister	Kaiserslautern	1914

Koch, Heinrich	Weingutsbesitzer und Weingroßhändler	Deidesheim	1914
Krauß, Karl - Nachfolger von Eugen Crusius	Buchhandlung	Kaiserslautern	1914
Kuffler, Jakob	Installationsgeschäft	Ludwigshafen a.Rh.	1910
Kuhn, Hugo	Juwelier	Ludwigshafen a.Rh.	1911
Landmann, Gustav Wilhelm	Eisenhandlung	Speyer	1917
Leyser, Carl - siehe: Jakob Leyser	Möbelfabrikant	Ludwigshafen	1889
Leyser, Jakob - siehe: Carl Leyser	Möbelfabrikant	Zweibrücken	1889
Mager, Jakob	Möbelfabrikant und Ausstattungsge- schäft	Speyer	1905
Marwedel, Georg	Korkpfropfenfabricant	Frankenthal / Pfalz	1874
Maucher, Rudolf und Wilhelm - Nachfolger: Hans Maucher	Weingutsbesitzer und Weinhändler	Neustadt a.H	1891
Maucher, Hans - Nachfolger von Rudolf und Wilhelm Maucher	Weingroßhändler	Neustadt a.H.	1891
Möhl, Georg	Möbel- und Dekorationsgeschäftsinha- ber	Speyer	1914
Niederhöfer, Jakob und Christian; Späth, Adolf	Möbelfabrikanten	Edenkoben / Pf.	1892
Otto, Anton - Nachfolgerin: We Magdalena Otto	Buch-, Kunst und Musikalienhändler	Neustadt a.d.H.	1896
Otto, Magdalena We - Nachfolgerin: von Anton Otto	Buch-, Kunst und Musikalienhandlung	Neustadt a.H.	1905
Reinhard, Hermann	Photograph	Neustadt a.d.H.	1909
Rieche, A.H.	Buchhandlung	Speyer	1893
Rixius, Peter	Mineralwasser-Großhändler	Ludwigshafen	1903
Rödel, Johann	Schuhfabrikant	Ludwigshafen/Rh.	1896
Rühl, Fritz	Photograph	Landau/Pfalz	1892
Schläfer, Carl	Lederwaren-, Sport- und Reiseartikel- Fabrik	Kaiserslautern	1900
Schmidt, Karl	Photograph	Kaiserslautern	1899
Schmidt, Philipp	Pastetenfabrikant	Landau/Pfalz	1888
Schröck, Jakob	Besitzer eines photographischen Ateliers	Speyer	1905
Schulze, Karl	Konditoreibesitzer	Ludwigshafen a.Rh.	1908
Seiberth, Karl	Metzgermeister	Speyer	1910
Seyler, Friedrich	Weinhändler	Deidesheim	1888
Spiegel, Franz Karl	Musikwerke-Industrie	Ludwigshafen a.Rh.	1911
Straßer, Heinrich	Tapeten- und Linoleumversandgeschäft	Speyer	1914
Strauch, Julius	Obst- und Traubenversandgeschäft	Bad Dürkheim	1910
Tropf, Julius - 1906: statt des bisherigen Königlich Bayerischen Hoflieferantentitels der Titel als Besitzer einer Königlich Bayerischen Hof-Faßfabrik	Faßfabrikant	Frankenthal	1901
Wagner, Karl	Kassenfabrikant	Kaiserslautern	1906
Weiß, Wilhelm, und Hameier, Fried- rich	Buchdruckerei	Ludwigshafen a.Rh	1909

Weitlauff, Fritz	Kurz-, Konfektions- Manufaktur- und Modewarengeschäft	Landau/Pfalz	1909
Witter, Ludwig	Weingut und Weinhandlung	Neustadt a.d.H.	1900
Wormser, Max und Maier, Adolf	Schaumweinfabrikanten	Neustadt a.H.	1890
Zitzmann, Lorenz	Delikatessen- und Weinhändler	Landau/Pf.	1908
Zwick, Karl Th.	Sagofabrik	Neustadt a.H.	1917

Tabelle 1: Kompletliste der königlich bayerischen Hoflieferanten aus der Pfalz. Quelle: Haertle 2009; eigene Recherchen und Ergänzungen.

Die Liste zeigt, dass es auch in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts nur eine Ernennung (1874 an den ‚Korkpfropfenfabricanten‘ Georg Markwedel aus Frankenthal) gegeben hat. Erst in den späten achtziger Jahren setzt das Streben nach dem Titel verstärkt ein.

Die nächsten pfälzischen Hoflieferanten-Titel wurden 1888 verliehen – in diesem Jahr dann aber bereits vier. Die Träger stammten aus Deidesheim, Landau, Neustadt und Speyer. Geographisch bewegen sie sich also immer noch im Rheingraben und in einem Dreißig-Kilometer-Umfeld um die ‚Villa Ludwigshöhe‘, aber eine gewisse räumliche Ausweitung ist immerhin spürbar. Für das darauffolgende Jahr 1889 lassen sich bereits sieben weitere pfälzische Titelträger nachweisen. Mit diesem quantitativen Schub geht eine weitere regionale Ausweitung einher. Die neuen Träger stammten aus Germersheim, Kaiserslautern (zwei), Ludwigshafen, Speyer (zwei) und Zweibrücken.

Damit ist bereits die fast komplette Ausdehnung des Raums erreicht, für den sich die Titel nachweisen lassen. Nördlicher als Frankenthal gab es keinen Titel (Kirchheimbolanden etwa blieb vom stark einsetzenden Interesse am Hoflieferanten-Titel vollkommen unbeeindruckt). Auch im Süden der Pfalz wurden nur die Städte Landau, Speyer und Germersheim erreicht – nach Kandel, Bergzabern oder Dahn gingen dagegen keine Titel. Der 1889 ausgezeichnete Möbelfabrikant Jakob Leyser ist der einzige Zweibrücker, dem der Titel verliehen wurde; ansonsten hat ihn offenbar niemand in der Herkunftsstadt der Wittelsbacher-Monarchie (Heintz 1833) angestrebt, und es gab westlich von Kaiserslautern auch ansonsten keine weitere Titelvergabe, weder in Landstuhl oder Kusel, noch in Homburg oder in St. Ingbert. (Im Übrigen ist auch die Ausnahme des Möbelfabrikanten Jakob Leyser aus Zweibrücken in vielerlei Hinsicht untypisch, denn er wurde gemeinsam mit Carl Leyser ausgezeichnet, ebenfalls Möbelfabrikant, der aber aus Ludwigshafen stammt – es handelt sich also um eine überörtliche verwandtschaftliche Zusammenarbeit und keine Zweibrücker Solitärverleihung; die lokale Prägung und also auch Zuordnung kann daher nur eingeschränkte Geltung beanspruchen).

Die Titel konzentrieren sich auf elf Städte der Pfalz. Neustadt weist mit 16 Titeln die höchste Dichte der Ausgezeichneten auf, in Kaiserslautern sind es 15. Mehr als zehn Titel

wurden auch nach Ludwigshafen (13) und Speyer (11) vergeben. Landau hat sieben Träger, Dürkheim fünf.

Die geographische Verteilung konzentriert sich also auf zusammenhängende Linien in der Rheinebene, ergänzt um eine (einzige, aber prominente) Ausbuchtung nach Kaiserslautern. Zöge man um Neustadt / Edenkoben mit einem Zirkel einen Kreis, so befänden sich nahezu alle Hoflieferanten in den größeren Orten um dieses Zentrum; je weiter davon entfernt, desto weniger Titelträger gibt es. Alle pfälzischen ‚Grenzstädte‘ mit Titelträgern liegen im Osten (Ludwigshafen, Speyer), also in einer gewissen Nähe zum ‚Zentrum‘ Neustadt / Edenkoben. Im Pfälzer Wald oder im Nordpfälzer Bergland, auch im Süden zur (ehemaligen) französischen Grenze hin gab es offenbar kein Bedürfnis, einen Titel zu erwerben.

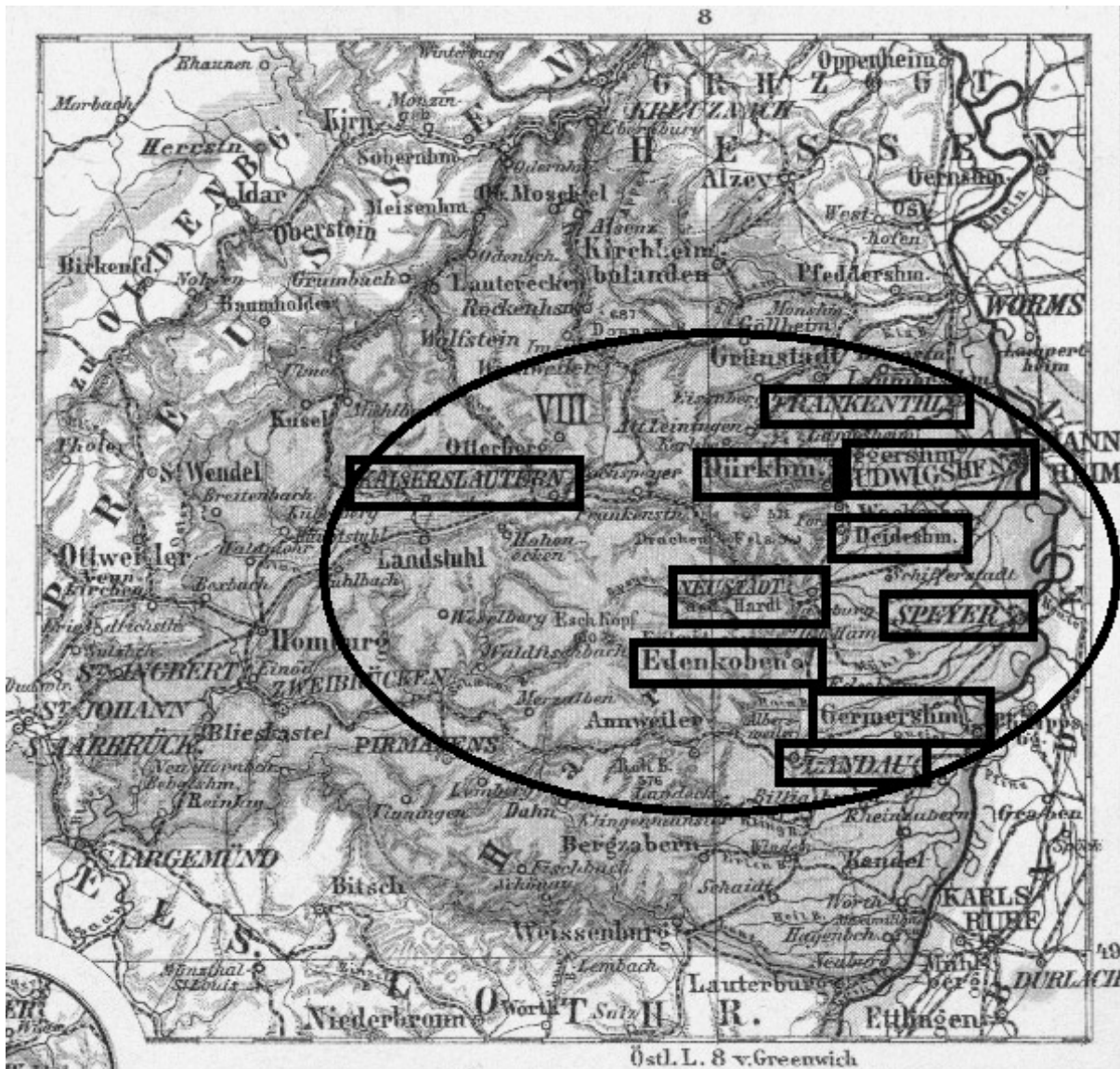


Abbildung 3: Räumliche Verteilung der Titel (ohne Zweibrücken – siehe dazu die Erläuterung im Text; Quelle: Hergt 1900; eigene Ergänzungen)

Was mögen die Gründe für die so ungleichmäßige Verteilung sein? Warum war der Papier- und Schreibwarenhändler August Graf in Landau stolz auf die Auszeichnung durch seinen 1903 erworbenen Hoflieferantentitel, während kompetente und geschäftstüchtige Handwerker und Gewerbetreibende in Bergzabern oder Kirchheimbolanden, in St. Ingbert oder Kandel auf die zwar teure, aber exklusive und damit sehr werbeträchtige Bestätigung verzichteten, die belegt hätte, dass sie ebenfalls zu den Besten und Innovativsten ihrer Branche zählten? Dies lässt sich im Einzelfall sicher individuell erklären; im statistischen Sinn signifikante Resultate deuten jedoch auf überindividuelle Gründe.

Natürlich kann eine Erklärung darin liegen, dass weite Teile des Pfälzer Waldes oder des Nordpfälzer Berglandes industriell nicht so entwickelt waren wie die urbanen Ballungsgebiete des Rheintals. Aber dieses Argument ist nur bedingt stichhaltig, denn es wurden überwiegend innovative Handwerker und Gewerbetreibende ausgezeichnet, und die gab es auch in St. Ingbert und Kirchheimbolanden. Wieso bewarben sie sich in Kaiserslautern um einen Hoflieferantentitel, aber nicht in Homburg?

Ein weiterer Erklärungsversuch geht nicht von Branchen und strukturellen ökonomischen Entwicklungen aus, sondern von politisch-kulturellen Faktoren. Offensichtlich gab es Verschiebungen in der politischen Bewertung der bayerischen Monarchie und allgemein der öffentlichen Meinung in verschiedenen Teilen der Pfalz.

Ein auffälliger Indikator dafür ist die Tatsache, dass die Titelvergabe hier sehr spät einsetzte. Zuvor waren offenbar die (hier: sehr positiven, siehe zum Beispiel Martin 1995) Aspekte in Verbindung mit der französischen Revolution bestimmend: Die Pfalz gehörte zu den linksrheinischen Gebieten, die die Französische Revolution begrüßt hatten und die neuen Freiheitsrechte sehr bewusst angenommen hatten. Die bayerische Herrschaft wurde nun als Rückschritt und Einschränkung empfunden, auch wenn der *Code Civil* gültig blieb (Schubert 2005) – mit der Folge, dass gerade in dieser Region 1848 die größten Unruhen aufloderten (Kultusministerium Rheinland-Pfalz 1982).

Das in den späten achtziger Jahren einsetzende Interesse an den Hoflieferantentiteln zeigt, dass spätestens zu diesem Zeitpunkt das kulturelle Gedächtnis (Assmann / Assmann 1994) an die Ereignisse, die nun seit fast zwei Generationen zurücklagen, unbedeutender wurde – und gar durch ein Gefühl der Verbundenheit mit der Monarchie ersetzt wurde. Auch diese Entwicklung ist zweifellos in einem größeren (gesamtdeutschen und gar -europäischen) Kontext zu sehen; in der Pfalz, wo die Ablehnung anfangs besonders stark war, erscheint sie aber umso auffälliger. Das auch im Kontext des Königreiches überproportionale Interesse an diesem Titel ist also ein semiotisches Zeichen für spezifisch pfälzische Entwicklungen.

Gleichzeitig zeigt diese Untersuchung, dass diese Entwicklung auch in der Pfalz nicht einheitlich war, sondern regional und lokal sehr differenziert zu betrachten ist.

Dennoch: In den späten achtziger Jahren erfolgte ein ‚Durchbruch‘. Nun nahm das Interesse am Hoflieferantentitel in der Pfalz massiv zu, stärker als in vielen anderen bayerischen Landesteilen. Im darauffolgenden Jahrzehnt, den 1890er Jahren, erwarben 22 Pfälzer den Hoflieferantentitel, in den 1900er Jahren waren es 23. Und selbst in den 1910er Jahren gab es 21 neue Titelträger. Bis 1918 wurden Hoflieferantentitel vergeben, und auch darüber hinaus hielt das Interesse an (siehe unten).

bis 1860er Jahre	1860er Jahre	1870er Jahre	1880er Jahre	1890er Jahre	1900er Jahre	1910er Jahre
0	1	0	11	22	23	21

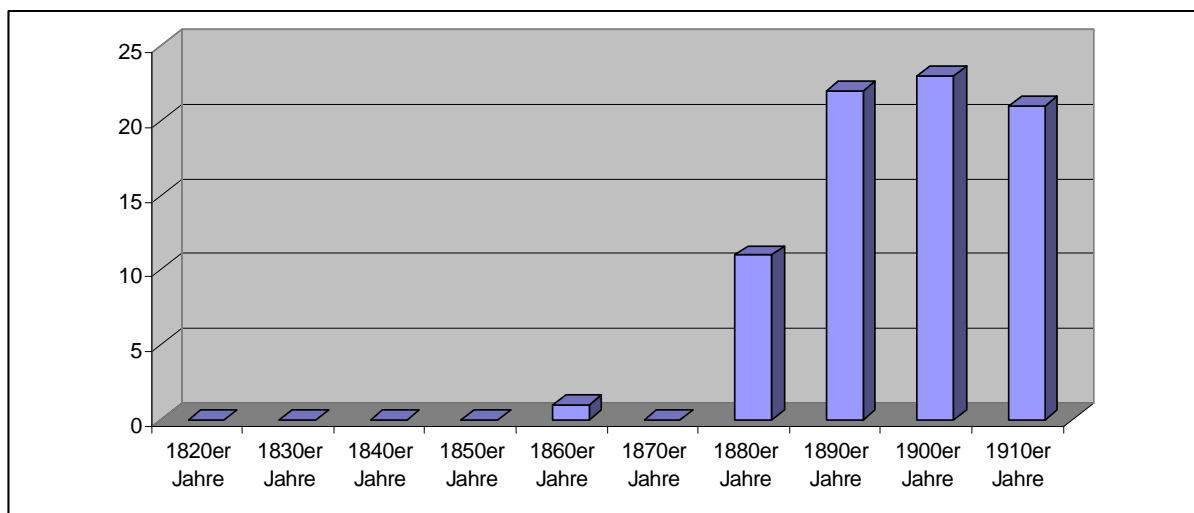


Tabelle 2: zeitliche Verteilung. Quelle: eigene Darstellung.

Offensichtlich ist also das raumzeitliche Interesse am Hoflieferantentitel recht exakt darstellbar. Die beschriebene *Imagekoppelung* hat demnach zwar nur in einigen Teilen der Pfalz funktioniert, und auch hier erst ab einem sehr klaren Anfangspunkt; vorher und jenseits des beschriebenen regional wie zeitlich darstellbaren Korridors war dies nicht der Fall. In dieser örtlichen und zeitlichen Rahmen belegt das Interesse am Titel aber eine völlige Neubewertung der Monarchie, die offenbar nun als ausgesprochen positiv bewertet wurde.

Zwar gibt es vermutlich in den verschiedenen Regionen der Pfalz, in denen das Interesse am Titel so rapide anstieg, auch unterschiedliche lokale Gründe. Beispielsweise war die starke Präsenz bayerischen Militärs in Landau und Germersheim ein Faktor, der die Einstellungen vor Ort geprägt hat. Das war wohl ein Motiv von August Graf, der die Garnison in Landau belieferte. Aber offenbar blieb der Imagegewinn nicht auf das Militär beschränkt, denn er konnte auch regelmäßig beispielsweise an Gemeindeverwaltungen im Umkreis ver-

kaufen. Dies lässt vermuten, dass die Verantwortlichen dieser Gemeinden nicht monarchiekritisch eingestellt waren, sondern das Qualitätssiegel samt der damit verbundenen Konnotationen wertschätzte. Offenbar galt dies noch über den Ersten Weltkrieg hinaus, wie die Nutzung der Hoflieferantentitels auch auf Rechnungen aus dem Jahr 1920 belegt (Abbildung 4). – Dagegen war es offenbar für Vertreter von „Formularen für Zivil-Ämter“ in anderen Landesteilen nicht notwendig, den Titel eines Hoflieferanten anzustreben. Zumindest scheint es ein solches Image das aufwändige Prozedere und die damit verbundenen Kosten nicht wert gewesen zu sein; vielleicht war die Wirkung dort sogar kontraproduktiv, sonst hätten einzelne Unternehmer dieses Qualitätssiegel dennoch angestrebt, um ihren Marktwert zu steigern (oder auch nur aus Eitelkeit).

Rechn. Nr. 200

August Graf, Landau

Buch-, Papier- und Schreibwaren-Handlung - Buchbinderei

Lager von allen Sorten Papieren und Papier-Ausstattungen. Größtes Geschäftsbücher-Lager, Kontor-Utensilien, Schreib-Maschinen, Kautschuk- und Metall-Stempel. Klischees etc.



Größtes Formularien-Magazin für Militär und Civil-Amt, Annahme von Lithographie- u. Druck-Arbeiten Filial-Expedition der „Pfälzischen Presse“ ... Besorgung von Musikalien, Werken und Zeitchriften. Annoncen-Büro

Fornsprecher Nr. 198.

Königl. Bayer. Hoflieferant

Fornsprecher Nr. 198.

Fol. 144

Landau, Pfalz, den 1. Januar 1927
(Postplatz)

Rechnung für Ditt.

Dossbuchkonto Nr. 115
Ludwigshafen a. Rh.

Girgermeisteramt
Mühlhofen

1914			
Juli	3.	50 Lebensmittel - Abmeld.	3 -
		1 W. Federn 5.50, Pz -20	5 70
	19.	35 Form. Holzeresteuerung.	5 25
		5 Gesuche f. Feuerlöschwesen	- 75
		50 Binnverkehrs. Binnreis.	4 -
		50 Aktensicke 5.-, Pz -25	5 25
	9.	24 Vers. d. empf. her. Pecora. m Pz	4 58
	23.	25 Aktensicke 2.50, Pz -10	2 68
Aug.	13.	25 Datenlisten 3.75, Pz -25	3 95
	10.	10r. Federn	5 50
	20.	10 Ablagenliste 10.-, Pz -10	10 40
		15 Bz. "	3 -
Sept.	25.	20 Gesuche Binnreis i. d. Pf.	4 -
	20.	20 geschnitt. Lischowsten	8 -
		25 gelbe Unfallanzeigen	2 50
		2 Tintenstifte 2.- Pz -20	2 20
Okt.	3.	50 Feldbescheinigungen m. Pz	7 75
		1 Postverf.	- 80
	10.	1 Gummi	6 -
Nov.	4.	25 Vers. f. Kriegsscheiden	6 25
		25 Liniendat. f. " " 3.75, Pz -20	3 95

			<i>Uebertrag</i>	1071 42
Des.	6.	15 Umschl. 2 Sammelkarten		12 -
		5 Kants. Reg. 1.25, De - Anteil - 50		175
	10.	50 Papgesuche 3		750
		50 Akkentaschen		6 -
		2 Kalender		3 50
		Porto - Anteil		- 25
	17.	104 Zahl Anweis. 12.-, PZ - 25		12 25
				<u>Sum 10 194 07</u>

Des Monats		Zahlungsanweisung.	
N	Tit. II Kapit. XII § 7. 194 u 67	Bist im Betrage von <u>1071 M 42</u>	
N	" " " " " "	(in Worten:) <u>einbundertundvierzig</u>	
N	" " " " " "	<u>vierzig Mark, siebenundsechzig Pfennige</u>	
	" " " " " "	zur Zahlung aus der Gemeinde-Kasse Rühlhofen an <u>die</u>	
	" " " " " "	<u>Buchhandlung Graf</u>	
	" " " " " "	in <u>Landau</u>	
	" " " " " "	für das Jahr 19 <u>19</u> hiermit angewiesen.	
	" " " " " "	Als weitere Belege sind beigelegt	
	Summe <u>194 M 67</u>	<u>Heint</u>	
Sum.	des Inventars <u>19</u>		

Rühlhofen, den 21. Juni 19 20.

Der Bürgermeister,
Rangert

Beitrag
Leistung einbundertvierzig
vier Mark sechsundsechzig Pfennige.
Landau, 21. 6. 20.

M 1098

Graf

Abbildung 4: Rechnung August Graf (August Graf – Nachfahren)

Zusammenfassung

Insgesamt deuten dies auf allgemeinere, übergreifende Erklärungen hin. Die raumzeitliche Verteilung der Titel kann zumindest als Indikator für ein jeweils unterschiedlich ausgeprägtes Arrangieren mit und teilweise gar des langsamen Entstehens einer gewissen emotionalen Nähe zum bayerischen Königshaus interpretiert werden, oder umgekehrt als Indikator für Gleichgültigkeit oder gar Ablehnung ihm gegenüber. Sie belegt mithin und überraschend deutlich, dass, wann, wie lange und wo die Bayern als ungeliebte Besatzer, die die Freiheitsrechte bedrohten, erlebt wurden; sie zeigt dann die langsame Akzeptanz und schließlich den fast plötzlichen Umschwung in verschiedenen Landesteilen, der – auch das ist eine interessante Beobachtung – auch durch die dramatische Erfahrung des ersten Weltkriegs keineswegs beeinträchtigt wurde. Und sie zeigt, wo es bis zum Schluss Gleichgültigkeit oder gar Ablehnung gab.

Dies ist kein isoliert pfälzisches Phänomen. Marita Krauss hat ja Ähnliches mit ihrem Hinweis auf die Münchner Dominanz und der an gleicher Stelle geschilderten Beobachtung, dass Hoflieferanten beispielsweise im schwäbischen Augsburg deutlich unterrepräsentiert gewesen seien, angedeutet (2009: 36). Allerdings überrascht die Klarheit, mit der Wandlungsprozesse der öffentlichen Meinung in der Pfalz herausgearbeitet werden können, sowohl räumlich, als auch zeitlich.

Die quantitative Analyse der Titelverteilung ergibt also erstaunlich präzise semiotisches Zeichen. Dies deutet darauf hin, dass solche semiotische Untersuchungen ergiebige klio-logische (mentalitätsgeschichtliche, kulturelle und politische) Verfahren sind und Prozesse bis in den lokalen Raum hinein sehr präzise darstellen können.

Referenzen

1. Quellen

Instruction über die Behandlung der Gesuche um allergnädigste Verleihung von Hoftiteln. München 1851 (Ausführungsbestimmungen: München 1852)

2. Sekundärliteratur

Assmann, Aleida; Assmann, Jan 1994: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberger, Siegfried (Hrsg.) 1994: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 114 – 140.

Haertle, Karl Maria 2009: „Gesamtverzeichnis aller königlich bayerischen Hoftitelinhaber und Hoflieferanten“. In: Krauss, Marita 2009: *Die königlich bayerischen Hoflieferanten.* München: Volk, 286 – 325.

Heintz, Philipp Casimir 1833: *Das ehemalige Fürstenthum Pfalz-Zweibrücken und seine Herzoge, bis zur Erhebung ihres Stammes auf den bayerischen Königsthron 1410 – 1514.* München: Königl. Akademie der Wissensch.. (Abhandlungen der Historischen Klasse der Königlich-Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1,1)

- Herkt, Otto 1900: *Allgemeiner Handatlas*. Berlin: Kameradschaft
- Krauss, Marita 2009: „Die Hoftitelvergabe – Regularien und Verleihpraxis“. In: Krauss Marita 2009: *Die königlich bayerischen Hoflieferanten*. München: Volk, 27 – 39.
- Krogt, M. R. van der 2000: *Een koninklijk gebaar. Hofleveranciers in Nederland*. Zaltbommel: Europeese bibliotheek
- Kultusministerium Rheinland-Pfalz (Hrsg.) 1982: *1832–1982. Hambacher Fest. Freiheit und Einheit, Deutschland und Europa*. Neustadt an der Weinstraße: Meininger (Katalog zur Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz zum 150-jährigen Jubiläum des Hambacher Festes. Hambacher Schloss, 18. Mai bis 19. September 1982)
- Martin, Michael 1995: *Revolution in der Provinz. Die französische Revolution in Landau und der Südpfalz*. Landau: Pfälzische Verlagsanstalt
- Putzger, Friedrich Wilhelm (Originalherausgeber, et al.) 1965: *Putzger Historischer Weltatlas*. Bielefeld: Velhagen und Klasing, 89. Auflage
- Schubert, Werner (Hrsg.) 2005: *200 Jahre Code civil. Die napoleonische Kodifikation in Deutschland und Europa*. Köln: Böhlau

(geschrieben 2010)

Poul Anderson, Edward Steichen und "The Family of Man"

Vorbemerkung

Im Jahr 1995 war Luxemburg die Kulturstadt Europas. In diesem Zusammenhang wurde im Schloss Clerveaux im Norden des Großherzogtums eine Ausstellung eröffnet, die in den fünfziger Jahren weltweit Aufsehen erregt hatte, inzwischen aber weitgehend vergessen ist: "The Family of Man" aus dem Museum of Modern Art in New York. Die Verbindung nach Luxemburg ergab sich, weil der Organisator dieser Ausstellung und Leiter der photographischen Abteilung des MoMA, Edward Steichen, ein gebürtiger Luxemburger war.

Eduard J. Steichen wurde 1879 im luxemburgischen Dörfchen Bivange geboren, ist aber bereits als achtzehn Monate altes Kind mit den Eltern nach Amerika emigriert. Dort gelangte er es nach wechselvoller künstlerischer Karriere zum MoMA. Die Ausstellung "The Family of Man" organisierte er 1955; es war die bis heute eine der erfolgreichsten Ausstellungen des MoMA überhaupt. Steichen versammelte nach von ihm selbst entwickelten Kriterien 503 Aufnahmen von 273 Fotografen, ausgewählt aus mehreren Millionen Bildern.

Die Kriterien waren intuitiv, hatten aber ein klares Ziel: Die Ausstellung sollte – nach den Schrecken des zweiten Weltkriegs – zeigen, dass die Menschheit trotz aller Probleme und Schlechtigkeiten ‚eins‘ ist und zu einer humanen Weltordnung gelangen kann. Um diesem optimistisch-humanistischen Ziel zu dienen, schien Steichen die Fotografie als Mittel der Massenkommunikation besonders geeignet: "the art of photography is a dynamic process of giving form to ideas and of explaining man to man", schreibt er im Vorwort des Ausstellungskatalogs; da es ein emotionales Mittel ist, kann es zu einem starken emotionalen Appell genutzt werden. Da das Konzept das Gemeinsame der Menschen betonen will, zeigt die Ausstellung Personen aller Rassen, Altersgruppen und sozialen Schichten in Situationen, die universell gültig sind: Liebe, Hochzeit, Geburt, Arbeit, Mitleid, Erfolg...

Auf der anschließenden Welttournee wurde die Ausstellung in insgesamt 69 Ländern von rund neun Millionen Besucher gesehen. Heute hat sie im Schloss von Clerveaux einen festen Platz gefunden, nachdem Steichen sie noch zu Lebzeiten seinem Heimatstaat vermacht hatte.

Ein Zufallsfund verdeutlicht den Stellenwert der Ausstellung. Er stammt von Poul Anderson, einem der bedeutendsten Science Fiction Autoren aus (nicht nur) der Zeit der Entstehung von "The Family of Man". Der Zufallsfund war Folge eines Wiederlesens von Andersons Roman "Guardians of Time" (1960). Die Verbindung zur wiedereröffneten Ausstellung er-

möglicht gleichzeitig ein weitergehendes Verständnis des Romans wie auch des Autors Poul Anderson.

Guardians of Time

Die Konzeption dieses Werks geht davon aus, dass einer zukünftigen Generation der Menschheit eine neue Entdeckung gelingt: den Transport von Materie durch die Zeit, in die Vergangenheit, wie auch in die Zukunft. Die neue Entdeckung hat neue Chancen und Möglichkeiten zur Folge: mit Reisen in die Vergangenheit können Ereignisse geändert werden, die die Gegenwart (negativ) beeinflussen. Allerdings problematisiert Anderson diesen Machtgewinn, denn die Gegenwart wird nun zum beliebigen Spielball unterschiedlicher Interessen aus der Zukunft (jener Zeit, in der die Zeitreisen entdeckt und angewandt wurden), die in die Vergangenheit eingreifen, um Ereignisse zu verhindern, die ihren Wünschen widersprechen. Dies hat für die ihnen wiederum nachfolgenden Generationen problematische Auswirkungen, denn dadurch ist unsicher, ob sie jemals existieren können. Der Roman spielt also mit der Vorstellung von Zeitschleifen; dies soll sogleich an einem Beispiel erläutert werden.

Die Generationen, die den Entdeckern der Zeitreisen nachfolgten, mussten also in die Vergangenheit eingreifen, um ihre Existenz zu sichern: Zeiteingriffe der Vorgeneration mussten verhindert werden. Zu diesem Zweck errichteten sie Büros in unterschiedlichen Epochen und an unterschiedlichen Orten, die sie mit Menschen aus der jeweiligen Zeit besetzten. Deren Ziel war es, Eingriffe in den Zeitfluss aufzuspüren und zu verhindern, um so die Zukunft zu sichern, der die Generation entstammt, die die Zeitbüros eingerichtet hat. Im Jahr 1960 wurde in New York Donald Emmeret Everard angeworben. Der Roman erzählt verschiedene Episoden aus dem Leben des ‚Zeitwächters‘ Everard.

Das Ziel Everards und seiner Kollegen war es also, den Zeitfluss zu sichern, der die Zukunft der hier eingreifenden Generationen ermöglichte - Ziel war es dagegen nicht, die Vergangenheit zu ‚bessern‘ (etwa: Hitler zu verhindern). Zudem wird verdeutlicht – eine für die damalige Zeit erstaunliche Aussage Andersons, die an postmoderne Einsichten erinnert –, dass die Ausmerzung eines schrecklichen Ereignisses in der Menschheitsgeschichte keine friedliche oder ‚bessere‘ Welt garantiert.

Eine Geschichte des Bandes "Guardians of Time" spielt zur Zeit des Kublai Khan, der eine Expedition ausschickte, die Amerika entdeckte – im Jahr 1280, lange vor Kolumbus. Die Mongolen hatten, dieser Konzeption Andersons zufolge, die Chance, den amerikanischen Kontinent zu erobern. Auch hier spielt Anderson mit der Relativität der Geschichte. Was wäre

gewesen, wenn die Mongolen Amerika tatsächlich erobert hätten? Ihre Kriegerkultur ließ sie diejenigen, die Widerstand leisteten, brutal verfolgen; diejenigen, die sich unterwarfen, wurden aber weitgehend mit Respekt behandelt und konnten ihre kulturellen Eigenarten behalten, erhielten sogar eigene Rechte, da die Mongolen nicht in Kategorien der Rasse oder Nation dachten. Zudem muss berücksichtigt werden, dass die Mongolen ein Nomadenvolk waren, entsprechend der Indianervölker Nordamerikas – der Konflikt zwischen Nomaden und Bauern, der ein weiterer Grund der Ausrottung durch die Weißen war, entfällt also. Demographische Wahrscheinlichkeiten führen zur Annahme, dass die Zahl der nach Amerika auswandernden Mongolen geringer gewesen wäre, als dies später bei den Europäern war: die Bevölkerungszahlen könnten sich angleichen, und die Gesellschaft hätte gerechter sein können, als dies zwischen Weißen und Indianern jemals der Fall war.

Um den Ablauf der Geschichte so zu garantieren, wie es unserer Realität entspricht, durfte die Expedition jedoch keinen Erfolg haben. Die Aufgabe des Zeitwächters war es also, einzugreifen. Everard nahm gemeinsam mit einem Kollegen Kontakt mit der Expedition auf; als diese bereits weit im Landesinnern des amerikanischen Kontinents angelangt war, zerstörten sie die Schiffe und Transportmittel, so dass eine Rückkehr unmöglich wurde. In der Geschichte erledigten die Zeitwächter also ihren Auftrag ohne Blutvergießen (obgleich sie damit die Möglichkeit dazu schufen, dass später, nach der Eroberung des amerikanischen Doppelkontinents durch die Europäer, ein grausames Blutvergießen anbrechen konnte). Die Geschichte war gesichert – zumindest der Verlauf, der zur ‚amerikanischen Zivilisation‘ führte, die wiederum eine Grundlage der Zukunftsgeneration war, in deren Auftrag die Zeitwächter arbeiteten.

In diese Episode fällt der genannte Zufallsfund. Bei der Kontaktaufnahme mit den Mongolen bringen Everard und ein Kollege Gastgeschenke mit, die sie dem Expeditionsleiter und einem chinesischen Begleiter, der als Schüler des Konfuzius charakterisiert wird, überreichen. Der Chinese erhält das Buch zur Ausstellung "The Family of Man". Das Geschenk wird nur genannt, aber nicht bewertet (außer mit der kurzen Vermutung, dass die Aufmachung, insbesondere die Bildtechnik, den Chinesen verwundern würde).

Die Tatsache, dass Anderson ein solches Gastgeschenk für einen Chinesen des dreizehnten Jahrhunderts nennt, lässt verschiedene Schlüsse zu.

Bewertungen und Interpretationen

I.

Zunächst verdeutlicht die Tatsache des Geschenks wie auch die kommentarlose Nennung im Text die Popularität der Ausstellung. Offenbar konnte Anderson davon ausgehen, dass jeder Leser wusste, was mit dem Buch zu "The Family of Man" gemeint war. Insofern handelt es sich um einen äußerst eindrucksvollen Indikator dafür, wie populär Edward Steichens Ausstellung zur Zeit der Entstehung des Romans war.

II.

Die Ausstellung wurde Ende der fünfziger Jahre weltweit gezeigt und auch weltweit rezipiert und gepriesen. Das heißt auch, dass sie interkulturell verständlich, zumindest wirksam war. Poul Anderson akzeptiert offenbar diese interkulturelle Wirksamkeit und erweitert sie: Dem Roman zufolge wird sie Konzeption von "The Family of Man" auch von einem Chinesen des Jahres 1280 verstanden. Die Wirksamkeit der Ausstellung ist also nicht nur im geographischen Sinn universal, sondern auch im temporären Sinn. Poul Anderson suggeriert, dass Edward Steichen ein raum- und zeitübergreifend gültiges Werk gelungen ist.

III.

Allerdings ist auffällig, dass dieses Geschenk nicht an den mongolischen Expeditionsleiter geht (der eine Taschenlampe erhält), sondern an den konfuzianistisch erzogenen Chinesen. Die Hinweise auf die Erziehung wie auch generell auf die Tatsache, dass die Chinesen kulturell höherstehend seien (als das nomadische Reitervolk der Monogolen) schränkt diese universelle Wirksamkeit zwar wieder etwas ein (auf gebildete Menschen aller Zeiten und Kulturen), verbindet sie aber mit neuen Assoziationen. Demnach können mit dem Buch Konnotationen wie Weisheit, Respekt oder Güte verbunden werden. Diese Eigenschaften werden von einem konfuzianistisch ausgebildeten Chinesen erwartet und unterscheiden ihn vom mongolischen Expeditionsleiter; wenn davon ausgegangen wird, dass er das Geschenk nicht nur erhält, um 'irgend etwas' als Gastgeschenk zu überreichen, sind diese Eigenschaften Voraussetzung einer entsprechenden Würdigung des Buches.

IV.

Es scheint schließlich so, dass diese Hinweise auch ein Bild auf den Autor Poul Anderson erlauben. "The Family of Man" ist das einzige konkret benannte Kulturprodukt aus der Zeit der Entstehung des Romans. Dies gilt im übrigen nicht nur für diesen Band, sondern für allen dem Autor dieser Zeilen bekannten Werke Andersons. Die Ausstellung scheint also wichtig für den Science Fiction Autor gewesen zu sein. Offenbar repräsentiert sie viele der Werte, die Anderson bedeutsam waren. Aus dem Kontext der oben geschilderten Romane darf geschlossen werden, dass insbesondere das Menschenbild demjenigen Steichens entspricht. Dazu kommen vermutlich Parallelen hinsichtlich des Eindrucks, dass die Geschichte (und die einzelnen Kulturen) durchaus relativ sind, keinen absoluten Wert besitzen, im Gegensatz zum Individuum.

Zusammenfassung

Der Hinweis belegt die enorme Popularität der Ausstellung "The Family of Man" zur Zeit der Entstehung des Romans "Guardians of Time", also Ende der fünfziger Jahre. Er zeigt auch, dass die Ausstellung als überkulturell, sowie überzeitlich wirksam angesehen worden war. Die Werte der Ausstellung wurden in diesem Roman offenbar konnotativ benutzt: sie sind hier mit den Begriffen Güte, Respekt und Weisheit eingegrenzt worden. Da im Roman jede Erläuterung fehlt, muss der Autor davon ausgegangen sein, dass diese Werte unzweideutig mit der Ausstellung in Zusammenhang gebracht werden.

Bedauerlicherweise sind die Kenntnisse über die Ausstellung "The Family of Man" heute weitgehend vergessen. Das erschwert vielen heutigen Lesern das Verständnis dieser Erwähnung, die einen interessanten Hinweis nicht nur auf den Zeitgeist der Fünfziger, sondern auch auf die Persönlichkeit Poul Andersons zu geben vermag.

(geschrieben 1995)

Aus Anlass der Lektüre von Robert D. Putnam, *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*. 2000

Verwaltung, Staatswesen, Gemeinschaftsgefühl und Medien

Robert D. Putnams vieldiskutiertes Buch hat den Titel "Bowling Alone"; dieser Titel stellt zugleich die Quintessenz seiner These dar, die er seit Mitte der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts zunächst in einigen Zeitschriftenartikeln dargestellt und die in der Vereinigten Staaten von Amerika für Aufsehen gesorgt hatte – immerhin so viel, dass der Autor, Politikwissenschaftler an der *John F. Kennedy School of Government* der *Harvard University*, gar Einladungen ins Weiße Haus erhielt, um dort seine Gedanken vorzustellen.

In seinem Buch geht es um die Frage, wieso sich manche Gesellschaften zu wohlhabenden Gebilden, ‚blühenden Gemeinwesen‘ entwickeln, und andere nicht. Das Dramatische der Antwort des Autors Robert D. Putnams ist, dass er nicht nur einen Schlüssel erkannt zu haben glaubt, sondern gleichzeitig die Begründung, warum offensichtlich die Grundlage des amerikanischen Wohlstands – langsam, aber stetig – im Schwinden begriffen sei. (Im Übrigen geht Putnam von langfristigen Prozessen aus; ein kurzfristiger Wirtschaftsaufschwung oder auch eine Wirtschaftskrise hat mit seiner These nichts zu tun).

Für Putnam hängen die wirtschaftliche Entwicklung und der gesellschaftliche Wohlstand einer Region unter anderem und insoweit leicht nachvollziehbar davon ab, wie die jeweilige Verwaltung funktioniert.

Putnam ergänzt diesen Satz mit der weiteren These, dass eine Verwaltung vor allem dann gut funktioniere, wenn sie von einem gewissen Verantwortungsgefühl geprägt sei. Dieses Verantwortungsgefühl entstehe vor allem – oder eigentlich: nur – dann, wenn es überhaupt Gemeinschaften mit einem Gefühl gegenseitiger Verpflichtungen gebe, für die die Verwaltung dann tätig werden könne. Putnams Kernfrage lautet demnach: Wie entsteht ein solches Verantwortungsgefühl und ein darauf fußendes Gemeinwesen, wie kann es gefördert oder gegebenenfalls auch nur bewahrt werden? Die Brisanz der Putnam'schen Argumentationskette liegt darin, dass der Autor dieses Gefühl und die darauf aufbauenden gut funktionierenden Gemeinwesen bedroht sieht, aus strukturellen Gründen.

Putnams eigene Studien begannen in den frühen siebziger Jahren mit Feldforschungen in unterschiedlichen Regionen Italiens. Dort wurde zum damaligen Zeitpunkt eine Verwaltungsreform durchgeführt, deren Ziel eine größere Freiheit der einzelnen Regionen von der bis dahin alleinentscheidenden, übermächtigen Zentralregierung in Rom war. Die zwanzig Regionen des Landes, von Sizilien im Süden bis zum Trentino im Norden, erhielten neue Gesetzgebungskompetenzen – und wurden jetzt natürlich auch verantwortlich für die eigene Entwicklung. Robert D. Putnam fuhr direkt 1970 mit einigen Kollegen nach Italien und untersuchte, wie die neuen Verwaltungen ihre Aufgaben erledigten, wo und warum es zum Aufschwung

kam, und weshalb es in manchen Regionen dennoch nicht so recht klappte. Es fiel auf, dass die stagnierenden Regionen allesamt im Süden lagen, während der Norden von der Reform im Grossen und Ganzen recht deutlich profitierte.

Dies mag aus verschiedenen Gründen überraschen. Zunächst war das Lebensniveau im Süden viel niedriger als im Norden. Nun kann eine zumindest relative Wohlstandssteigerung von einem niedrigen Sockel aus leichter bewerkstelligt werden als von hohem Niveau. Dazu kommt, dass die Verwaltungsbeamten des Nordens im Schnitt weniger gut ausgebildet waren als die des Südens. Wieso kam es dann zu dieser verblüffenden Entwicklung?

Durch eine Vielzahl von statistischen Untersuchungen konnte Putnam zeigen, dass sich die Unterschiede bis ins Mittelalter zurückführen lassen, als die Normannen in Süditalien einfielen und eine autoritäre Herrschaft errichteten. Vor allem seien sie bestrebt gewesen, die dort existierenden Dorfgemeinschaften aufzubrechen und weitgehend zu zerstören, damit sich kein Widerstand gegen die fremden Herren entwickeln konnte.

Es ist bemerkenswert, dass die Normannen – auch Wikinger, ein germanisches Volk, das ursprünglich ebenfalls gemeinschaftlich organisiert war (und Konflikte im sogenannten Thing oder Allthing gemeinschaftlich löste, dort auch gemeinschaftlich Entscheidungen fällte) – die gemeinschaftlichen Strukturen im eroberten Süditalien so radikal auflösten. Allerdings war dies offenbar bereits die Folge anderer und früherer Entwicklungen. Schon im neunten Jahrhundert eroberten Normannengruppen Teile des heutigen Nordwestfrankreich, die noch immer so bezeichnete Normandie. Hier experimentierten sie mit neuen Gesellschaftsstrukturen, die sich im Eroberungskampf als überlegen erwiesen: Die zunächst gleichberechtigten Teilnehmer einer Wikifahrt scharten sich unter der zentralen Herrschaftsgewalt des Normannenherzogs. Verstärkend kam hinzu, dass die Eroberer aus dem Norden ihre Bindungen an die Herkunftsregion verloren. Diese Kombination – ein Eroberungs- und Kriegszustand ohne traditionelle Bindungen – intensivierte den Prozess der Machtzentralisierung. Bei den Normannen gab es nur einen schwachen ‚Adel‘, wenn er überhaupt so bezeichnet werden kann; und es gab überhaupt kein Lehnswesen. Es gab also keine nennenswerten Strukturen, die sich zwischen die zentrale Macht und den Einzelnen stellen konnten. So konnte der Herzog eine zentrale Verwaltung aufbauen. Dieser Regierungsstil wurde im Übrigen später auch zum Vorbild der Königsherrschaft in Frankreich.

Als die Normannen dann in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts aus der Normandie zu weiteren Eroberungszügen nach Süditalien aufbrachen, hatte sich dieses Herrschaftsmodell bereits durchgesetzt. Umso nachdrücklicher wurde es im neueroberten Territorium eingeführt. Offenbar eignete es sich gut zur Machtsicherung in einem fremden Gebiet. Robert D. Putnam betont, es sei das Bestreben der Normannen gewesen, die Bewohner der süditalienischen Territorien vom Wohlwollen der Herrschaft abhängig zu machen. Gegenseitiges Verantwortungsgefühl und der Stolz auf die eigene Gemeinschaft seien deshalb systematisch unterdrückt worden.

Im Norden dagegen blühten – aus gerade umgekehrten Gründen: weil die Zentralgewalt, das Heilige Römische Reich, so schwach geworden war – autonome Republiken auf, geprägt von engen Gemeinschaften, die ein hohes gegenseitiges Verantwortungsgefühl entwickelt hatten: Zünfte und Gilden und andere Gruppierungen, die, so Putnam, ein Gefühl des Vertrauens aufeinander erwachsen ließen, das es im Süden nie gegeben habe.

Putnam betont wiederholt die ‚erstaunliche Konstanz‘ des italienischen Nord-Süd-Gegensatzes bis in die Gegenwart hinein. Die Strukturen hätten den Niedergang der bis dahin unabhängigen Republiken des Nordens im siebzehnten Jahrhundert ebenso überstanden wie das Risorgimento des neunzehnten Jahrhunderts. Und so konnte Putnam auch feststellen, dass die wirtschaftlich schwächsten Regionen noch immer exakt dem ehemaligen Herrschaftsgebiet der Normannenkönige im elften und zwölften Jahrhundert entsprachen. Gleichzeitig seien dies noch immer die Regionen mit dem am wenigsten ausgeprägten dörflichen Gemeinschaftsleben. Beispielsweise gebe es hier die wenigsten örtlichen Gesangsvereine oder Fußballclubs.

Aufgrund dieser Beobachtungen gelangte Robert D. Putnam zur Überzeugung, dass die Qualität der Verwaltung kaum vom Bildungsgrad der Verwaltungsbeamten abhängt, sondern vor allem vom jeweils vorherrschenden Gemeinschaftsgefühl. Da dieses im Norden ausgeprägter gewesen sei, wurde dort die Verwaltungsreform zur Erfolgsgeschichte, im Gegensatz zum Süden, wo es aufgrund der jahrhundertlangen Ausbeutung noch immer zuviel Misstrauen gebe. So schrieb der Amerikaner als Ergebnis seiner Italien-Studie etwas pointiert, dass eine gute Verwaltung ein Nebenprodukt von örtlichen Gesangsvereinen und Fußballclubs sei: Wo diese Gemeinschaften bedeutsam seien, entwickle sich ein allgemeines Gemeinschaftsgefühl, von dem dann die gesamte Region profitiere.

Wenn diese These Putnams zutreffend sein sollte, dann wird auch verständlich, warum er nach der Rückkehr in sein Heimatland so alarmiert war. Dort musste er nämlich feststellen, dass die zahllosen traditionellen Gemeinschaften – ein Erbe aus der Zeit, als das weite Land erobert wurde und jeder auf den anderen angewiesen war – in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts dramatisch schwächer geworden waren. Robert D. Putnam präsentiert eindeutige Zahlen: Das Vertrauen in Regierungen, sei es auf der nationalen, sei es auf der lokalen Ebene, werde immer geringer, und immer weniger Bürger engagierten sich für ihr Gemeinwesen. Die Anzahl der Kirchgänger habe ebenso abgenommen wie die der Gewerkschaftsmitglieder. Die Mitgliedschaft bei den Pfadfindern, einer traditionell wichtigen Gemeinschaft in Amerika, werde immer schwächer, auch beim Roten Kreuz oder bei den Frauenverbänden. Insgesamt sei das Engagement in solch freiwilligen Gemeinschaften etwa in den fünfzehn Jahren von 1974 bis 1989 im statistischen Schnitt um ein Sechstel gesunken. Selbst das Kegeln in Verbänden und Vereinen werde immer weniger populär, obgleich es sich doch um eine der charakteristischsten amerikanischen Freizeitaktivitäten handele: Zwischen 1980 und 1993 habe es einen Rückgang um sage und schreibe 40 Prozent gegeben!

Bedeutet der Kegelclub für Nordamerika das, was der Fußballverein für Italien ist? Sicherlich, auf der ‚kulturellen Ebene‘ gibt es enorme Unterschiede; kaum zwei Ballspiele dürften einander unähnlicher sein. Aber Robert Putnam vergleicht ja nicht die Spiele, sondern nimmt sie in ihrer Funktion für die Gesellschaft war, als Ausdruck durchaus vergleichbarer Strukturen. Und daher reagiert er besorgt. – Im Gegensatz zum Fußball kann Bowling im übrigen ja auch alleine gespielt werden, und in der Tat hat die Anzahl der Kegler, die nun ganz alleine ihren Sport ausübten, ohne irgendeinen Verein, dem sie angehörten, im selben Zeitraum um zehn Prozent zugenommen – für Putnam ein weiteres Indiz seiner These (und aus dieser Beobachtung leitet er auch den Titel seines Buches ab: „Bowling Alone“). So formuliert er noch recht allgemein, dass offenbar auch in Amerika das Bedürfnis wachse, das Privatleben selbstbestimmt und frei von Zwängen welcher Gemeinschaft auch immer zu gestalten.

Was mögen die Gründe für diese Entwicklung sein? Robert Putnam bestätigt, dass es ausgesprochen viele Ursachen geben könne. Er nennt etwa die zunehmende Mobilität, die traditionelle Bindungen schwäche. Wichtig sei zudem die Tatsache, dass nun auch Frauen immer stärker ins Berufsleben strömen, weil dies ebenso Zeit und Energie koste. Schließlich sei die Bevölkerungsentwicklung mit der Zunahme der Alten ein Problem. Aber am Bedeutsamsten sei die technische Entwicklung und insbesondere das Fernsehen. Darauf deute bereits ganz simpel die enorme Zeit, die dafür aufgewandt werde – mehr als vierzig Prozent der Freizeit eines amerikanischen Durchschnittsbürgers. Das Fernsehen befriedige viele Bedürfnisse der Bürger, aber, so Putnam, eben auf Kosten der Gemeinschaft. Deren Unterhaltungswert sei halt auch geringer, merkt er an. Einen entscheidenden Hinweis sieht er in verschiedenen statistischen Daten – vor allem in der Tatsache, dass Menschen, die täglich viele Stunden fernsehen, deutlich seltener Vereinsmitglieder seien als Wenigseher, sich deutlich seltener für andere engagierten und überhaupt deutlich seltener ihr Heim verließen.

Eine kurze Anmerkung zu Putnams Ansatz

Auch diese Zahlen sind im Lauf der Jahrzehnte gewachsen und ausgeprägter geworden, bereits schwach seit den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts und seit den siebziger Jahren immer deutlicher. Inzwischen haben Sendervermehrungen, Breitbandverkabelung und vor allem der Computer das Problem noch verstärkt. Nun sind die Vereinigten Staaten das ‚Mutterland‘ des Fernsehkonsums, bereits seit den fünfziger Jahren. Die aktive Bevölkerung ist also bereits mit dem Fernsehapparat aufgewachsen – mehr noch: ihre Elterngeneration war die erste Fernsehgeneration; man könne also auch nicht sagen, dass sich eventuell noch die Erziehung auswirke, die die Eltern den Kindern angedeihen ließen. Inzwischen präge das Fernsehen bereits die Kindeskinde der ersten Zuschauer.

Dennoch hat in dieser Zeit der Wohlstand in den USA noch (wenngleich sehr asymmetrisch, aber Asymmetrien gab es hier schon lange) zugenommen, und ist nicht etwa geringer

geworden. Insofern sind die Befürchtungen Robert D. Putnams offenbar zumindest übertrieben, und in der Tat lädt diese Beobachtung dazu ein, nach den Schwachstellen der Putnam'schen Theorie zu suchen. Das Problem ist offenbar, dass er zwar für Italien eine augenfällige Parallele zwischen gesellschaftlichem Engagement und der Effizienz der Verwaltung belegen kann, aber keinen Wirkungszusammenhang. Für Amerika kann Putnam Parallelen zwischen Fernsehkonsum und Abnahme des gesellschaftlichen Engagements empirisch-statistisch belegen, aber nicht, dass die Verwaltung darunter leide, und auch keine anderen Konsequenzen. Die italienischen Wirkungszusammenhänge gelten demnach nicht notwendigerweise auch für andere Kulturkreise, und für die Entwicklungen von Gemeinwesen gibt es auch andere, ebenso plausible Erklärungsversuche. So hat beispielsweise Max Weber mit seinem Konzept einer ‚protestantischen Ethik‘ ein mindestens ebenso überzeugendes Erklärungsmodell für den Wohlstand in Europa und Amerika aufgestellt.

Max Weber hatte in Nordamerika und Europa, insbesondere im Verlauf eines Vergleichs innerhalb Deutschlands, aber auch bezüglich der Unterschiede zwischen England und den lateinisch-katholischen Ländern beobachtet, dass es einen Zusammenhang zwischen der Religionszugehörigkeit und dem Wirtschaftsverhalten sowie dem allgemeinen Wohlstand gibt. Weber konnte dank aufwändiger Kulturanalysen die Ursache plausibel erklären; der Grund für den unterschiedlichen Wohlstand liege demnach nicht in unterschiedlichen Strukturen, sondern in unterschiedlichen Lebenseinstellungen – also in kulturellen Faktoren. Insbesondere der die protestantische Strömung des Calvinismus verurteile das Ausruhen. Dort gelte sogar der Besitz als unethisch, wenn er nicht genutzt werde, um damit zu arbeiten, um also neue Werte zu schaffen. Dies wiederum begünstige die von einem solchen Leitgedanken getragenen Gesellschaften. Die Arbeitstugenden und die immer höhere Kapitalbildung hätten weitere technische Entwicklungen und letztlich immer mehr Wohlstand ermöglicht – unabhängig von Gemeinschafts- und Verantwortungsgefühlen; sie bedürfen ihrer nicht.

Das Konzept der ‚protestantischen Ethik‘ widerspricht den italienischen Befunden Robert D. Putnams nicht, auch nicht den Aussagen hinsichtlich des Gemeinschaftslebens in Amerika, denn es ist auf einer anderen Ebene angesiedelt – aber es relativiert beispielsweise die von Putnam in düsteren Farben gemalten Bedrohungen unseres gesellschaftlichen Wohlstands. Im Übrigen ist auch diesem Modell sicherlich kein alleiniger Erklärungsanspruch zuzubilligen, wie nicht zuletzt das Beispiel der traditionell katholischen Länder Bayern oder Luxemburg zeigt, die (dennoch?) zu den wohlhabendsten Ländern Deutschlands beziehungsweise der EU aufgestiegen sind. So bleibt als Quintessenz, dass es wohl keine monokausale Erklärung gibt; und dass noch nicht einmal alle in einem kulturellen Kontext plausiblen Erklärungen Allgemeinverbindlichkeitsanspruch geltend machen können.

Schlussbemerkung

Allerdings gilt auch hier – wie bereits im Einleitungstext *dieses* Bandes – die umgekehrte Aussage: Selbst wenn in gewissen Situationen kulturelle Faktoren dominieren (etwa: die protestantische Ethik), bedeutet dies nicht, dass strukturelle Faktoren zweitrangig wären. Insgesamt bedarf das Wechselverhältnis zwischen Kultur und Struktur wohl noch mancher Analyse, auch im Kontext der Wirkungen von Medien. Formale Charakteristika können, wie beschrieben, zu dramatischen Änderungen des gesellschaftlichen Körpers führen, selbst wenn es weitere einflussreiche Variablen gibt, die über die Form des gesellschaftlichen Zusammenlebens entscheiden, seien es kulturelle Prägungen, klimatische Faktoren, Kriege, technische Errungenschaften, oder ökonomischer oder ökologischer Wandel.

(geschrieben 2000, ergänzt 2010).

Rezension Youssef Courbage, Emmanuel Todd, *Le rendez-vous des civilisations*, 2007

Der Titel « *Le rendez-vous des civilisations* » ist natürlich eine Reaktion auf Samuel Huntington (1996), dessen vieldiskutierte These besagt, dass die Konfliktlinien auf der Welt entlang kultureller – eigentlich: religiös-ideologischer – Großräume verlaufen. Der 11. September 2001 wurde vielfach als dramatischer Beleg für Huntingtons Szenario empfunden.

Youssef Courbage und Emmanuel Todd leugnen den Einfluss Huntingtons auf die öffentliche Meinung im ‚Westen‘ natürlich nicht, und ebensowenig, dass die islamischen Länder einen speziellen Kulturraum darstellen – ansonsten hätten sie ihren Titel anders wählen beziehungsweise ihr Thema anders einkreisen müssen. Natürlich streiten sie auch nicht den ideologisch begründeten Hass vieler junger Muslime auf den Westen ab. Allerdings gehen die Autoren davon aus, dass die Kultur nur eine unter mehreren Variablen ist, die menschliches Verhalten prägt – in ihren Augen ist sie nicht einmal die wichtigste Variable. Soziale und insbesondere demographische Variablen seien letztlich wichtiger. In ihrer Analyse sozialdemographischer Daten finden Courbage und Todd nun Hinweise, die Huntington (zumindest) die Brisanz nehmen: Auch der islamische Kulturkreis werde von den Kräften der modernen Welt erfasst; dies führe auch dort zu mehr Rationalität – die Globalisierung ist stärker als der Kampf der Kulturen.

Youssef Courbage ist gebürtiger Syrer und arbeitet heute als Forschungsdirektor am Institut National d'Études Démographiques in Paris. Emmanuel Todd, Urgroßcousin des Anthropologen Claude Lévy-Strauss, ist am selben Institut tätig. Ihre demographischen Daten sind eindrucksvoll. Zunächst stellen sie eine Wechselwirkung zwischen Bildung und Geburtenraten fest. Sie können zeigen, dass überall, wo Frauen Lesen und Schreiben lernen konnten, die Geburtenzahl rückläufig ist. Analphabetismus nimmt (auch) in der arabischen Welt deutlich ab; gleichzeitig sinken die Geburten pro Frau vom hohen einstelligen Bereich (sechs bis acht, in vielen Fällen über zehn Kinder) auf durchschnittlich rund zwei Kinder. Die Geburtenraten der islamischen Länder nähern sich also rapide denjenigen an, die wir seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts aus anderen Kulturkreisen kennen: natürlich aus Europa, aber beispielsweise auch aus Ostasien.

Das Buch ist wichtig, weil es strukturelle Variablen aufwertet, die in kulturwissenschaftlichen Diskussionen häufig übersehen werden – Huntington berücksichtigte eben nur kulturell-religiös-ideologische Parameter und kommt so nach meinem Dafürhalten zu einer Überbewertung scheinbar unüberwindlicher Gegensätze. (Im Übrigen: Courbage und Todd führen die Auseinandersetzung mit Huntington nicht explizit; vielleicht geht der Titel vom « *Rendez-vous des civilisations* » lediglich auf Marketingüberlegungen des Verlags zurück.).

Dass gerade demographische Variablen von großer Bedeutung sein können, zeigt die komparatistische Analyse des "youth bulge" (Heinsohn 2003), wonach ein überproportionaler Anteil von jugendlichen Männern ohne ökonomische oder auch nur karrieremäßige Perspek-

tive in auffälliger Häufigkeit mit Unruhen, Kriegen, Eroberungen, aber auch Bürgerkriegen und chiliastischen Bewegungen korreliert. Das war im Europa der frühen Neuzeit nicht anders als heute in der islamischen Welt.

(geschrieben 2008)

Welche Medienwirkungen werden für die Zukunft erwartet? Eine Meta-Medienanalyse

„Vielleicht hab ich einfach gedacht,
wenn du die Elektroden aufsetzt
und dich so siehst wie ich, mit meinen Augen ...
dann würdest du merken, wie sehr du geliebt wirst.
Aber zusehen und etwas wirklich sehen,
das sind zwei paar Stiefel."
(Cameron 1996. 177)

1. Einleitung

Das *Genre* des *Science Fiction* ist nicht nur deshalb interessant, weil damit (mehr oder weniger) spannende Geschichten erzählt werden, die in einer exotischen Welt oder Zeit spielen oder exotische, überraschende, in unserem Alltagsleben unbekannte Einflüsse auf die Welt beschreiben. Das *Genre* ist, wie viele ‚Produkte‘ dessen, was im angelsächsischen Sprachbereich als *Popular Culture* bezeichnet wird, auch als Indikator für gesellschaftliche Wandlungsprozesse von Interesse. ‚Produkte‘ der *Popular Culture* müssen, um eben ‚populär‘ zu sein, also auch: um im Wirtschaftsprozess bestehen zu können, den Erwartungen und Meinungen ihres Zielpublikums mehr oder weniger stark entsprechen. Das gilt vermutlich auch für die zentralen Überzeugungen, die durch sie vertreten werden, selbst wenn sie nicht im Vordergrund stehen und Anlass beziehungsweise Absicht des ‚Produkts‘ sind.

Hier sollen in der Zukunft angesiedelte Spielfilme aus Nordamerika, die auch in Europa (und gegebenenfalls in anderen Kontinenten) vertrieben und von den großen internationalen Verleihfirmen betreut werden, die also auch auf ‚fremden Märkten‘ kommerziell erfolgreich sein sollen beziehungsweise sind, als Indikatoren für gesellschaftliche Wandlungsprozesse genutzt werden. Die entsprechenden Filme entstammen einem mehr oder weniger einheitlichen beziehungsweise spezifischen Kulturkreis, müssen aber auch interkulturell wirksam sein, zumindest bezogen auf die sogenannte westliche Hemisphäre. Sie würden dort nicht vertrieben werden, wenn die Produktions- und Verleihfirmen nicht davon ausgingen, dass sie den Geschmack und die Überzeugungen zumindest eines ansehnlichen Teilpublikums treffen könnten. Die *Science Fiction*-Filme können sich deshalb dazu eignen, die Überzeugungen und Meinungen zumindest dieses quantitativ offenbar nicht ganz vernachlässigbaren Teilpublikums darzustellen.

Science Fiction-Filme haben möglicherweise auch deshalb in besonderem Maß eine solche Indikatorenfunktion, weil sie in der Regel Projektionen in die Zukunft darstellen, so

dass sich Wünsche und Sorgen der Autoren wie vermutlich auch der Konsumenten erkennen lassen. Sie verdeutlichen demnach die auf die Zukunft projizierten Ängste und Hoffnungen, Befürchtungen und Erwartungen der Zeit, aus der sie stammen. Wenn dies tatsächlich der Fall sein sollte, müssten, je nach den Wandlungsprozessen der öffentlichen Meinung beziehungsweise des ‚Zeitgeistes‘, unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte und Entwicklungen in Form übergreifender Tendenzen beobachtet werden können. Dass dies so ist, belegt bereits ein oberflächlicher Blick auf die Themen der *Science Fiction* im Lauf der Jahrzehnte und die Art ihrer Darstellung. So war die große Mehrheit der *Science Fiction*-Romane und -Erzählungen aus den fünfziger bis in die siebziger Jahre ganz überwiegend optimistisch und fortschrittsgläubig, neue Grenzen wurden von einer Menschheit durchbrochen, die damit Wohlstand und Sicherheit zu fremden Völkern in entfernten Galaxien brachte. Inhaltlich überwogen Weltraumabenteuer und Zeitreisen. Gewaltszenen wurden häufig geschildert, waren aber in der Regel ohne Blick auf die Opfer oder Leiden, und dienten der ‚gerechten Sache‘. Ulf Diederichs hat für diese Phase festgestellt, dass „die Dialektik zwischen Individuum und Gemeinwesen; die ständig erneuerten, konsequent fortgeführten und schließlich selbst gesellschafterhaltenden Konfliktstoffe“ weitgehend fehlen, dass also „der Utopie ein Trend zur sozialen Harmonie innewohnt, zur Uniformität“; Einigkeit herrsche „über die geltenden Werte und die institutionellen Ordnungen“ (Diederichs 1964. 135). Eins der bekanntesten Produkte dieser Phase ist die Serie „Star Trek“ (auf deutsch: „Raumschiff Enterprise“) von Gene Roddenberry (1966 – 1969).

Spätestens seit den siebziger Jahren ist ein Wandel in der Atmosphäre der Erzählungen zu beobachten; auch die Themen wandeln sich entsprechend. Nun sind *Science Fiction*-Geschichten weniger harmonisch, fortschrittsgläubig und vom Glauben an eine ‚gerechte Sache‘ durchzogen. Die Themen verlagern sich weg vom Weltraum, hin zur Erde, zu Biotechnologie, Computer und Informationstechnologien. Gewalt wird heute in der Regel bedrohlich, schmutzig, aggressiv und detailliert auch bezüglich ihrer Folgen dargestellt.

Die *Science Fiction* der erstgenannten Phase, ihre Methoden und Ideologiemuster sind bereits verschiedentlich dargestellt worden (vergleiche beispielsweise Borgmeier 1981, Byers 1987, Schwonke 1957, Krysmanski 1963). Dass gegen Ende der siebziger Jahre ein Bruch auch im Bereich des *Science Fiction* festzustellen ist, wird ebenfalls international akzeptiert und ist bereits in verschiedenen inhaltsanalytischen Studien, aber auch empirisch herausgearbeitet worden (vergleiche, für alle, Byers 1987, Jameson 1982).

Vor diesem Hintergrund mag die Frage interessant sein, was Filmzuschauer heute bereit sind, als ‚real‘ oder für die Zukunft glaubhaft zu akzeptieren – welche Voraussetzungen

müssen vorhanden sein, welche Inhalte gezeigt werden, damit die Rezipienten Filme mit teilweise erschreckenden Konsequenzen für die Individuen (auch die Individuen, mit denen sich der Filmzuschauer identifiziert) als so interessant empfinden, um sie eben im Wirtschaftsprozess erfolgreich erscheinen zu lassen? Dies soll im folgenden dargestellt werden – erstens anhand der inhaltsanalytischen Darstellung eines Films, zweitens anhand eines beispielhaften Überblicks als Beleg für die empirische Beobachtbarkeit des Phänomens, und drittens anhand einer theoretischen Analyse. Die Frage lautet insbesondere, welche Medienwirkungen für die Zukunft erwartet werden und welche Aussagen dies über die Gegenwart und die in ihr dominierenden Bewertungen ermöglicht.

2. Eine qualitative Analyse: *Strange Days*

Einleitung

Zunächst soll ein charakteristischer *Science Fiction*-Film dargestellt werden – “*Strange Days*“ von Kathryn Bigelow (1995). Das Drehbuch zum Film, aus dessen deutscher Übersetzung (1996) im folgenden auch zitiert werden wird, wurde von James Cameron verfasst, einem der wichtigsten *Science Fiction*-Filmautoren und -regisseure Hollywoods, von dem beispielsweise auch die ersten beiden “*Terminator*“-Filme mit Arnold Schwarzenegger (1984; 1991) stammen. Über die Grenzen des *Science Fiction* hinaus bekannt geworden ist Cameron als Autor und Regisseur des Films “*Titanic*“ (1997), der zum bis dahin kommerziell erfolgreichsten Film der Welt avancierte und der auch, wie vor ihm nur “*Ben Hur*“, mit insgesamt elf verschiedenen “*Oscars*“ ausgezeichnet worden ist. Dies ist ein Indiz dafür, dass Camerons Themen – auch dann, wenn sie sich ‚nur‘ auf das *Genre* des *Science Fiction* beziehen – vermutlich populäre Sentimente in besonderem Maße aufgreifen und widerspiegeln.

Das Medium

Die Grundidee des Films “*Strange Days*“, um die dann eine hier nicht weiter nacherzählte Kriminalgeschichte arrangiert wird, besteht in der Entwicklung eines neuen ‚Massenmediums‘: des sogenannten *Squid*. Die Abkürzung steht für ‘Superconducting QUantum Interference Device’ (Cameron 1996. 20); es handelt sich um ein digitales Aufzeichnungs- und Informationsmedium. Die Hardware besteht aus dem ‚Hirnstrom-Recorder‘, dem Abspielgerät und den ‚Tapes‘, auf denen die Informationen gespeichert sind.

Der ‚Hirnstrom-Recorder‘ wird als *Walkman*-groß beschrieben, er besteht aus rostfreiem Stahl. Der Recorder wird mit einer Sensorenkappe, dem der menschlichen Kopfform angepassten sogenannten ‚Squid-Helm‘ verbunden (20; 81). Im Drehbuch wird zunächst ein Recorder beschrieben, der mit der Sensorenkappe verdrahtet ist. Die Geräte werden mit Klebestreifen am Körper befestigt („am Rücken oder unter den Hoden“, 38; an anderer Stelle wird auch beschrieben, dass „ein paar Brusthaare [...] [an einem Stück Tesafilm, mit dem das Gerät justiert worden ist,] hängengeblieben [sind]“, 20). Dies scheint bei späteren Generationen nicht mehr notwendig zu sein, wo dann auch per Funk aufgezeichnet werden kann (eine Anweisung des Protagonisten lautet später: „[...] Die Sensorenkappe [...] schickt ein Signal an den Recorder. Drahtlos natürlich. Heißt zwar ‚verdrahtet‘, aber Drähte gibt's gar keine. Der Recorder darf nicht zu weit wegsein, damit die Übertragung klargeht ... zwei, drei Meter höchstens. Steck ihn in die Hosentasche, und leg dein Zeug über 'nen Stuhl neben dem Bett, jedenfalls so, dass die Entfernung nicht zu groß wird [...]“, 81). (Vermutlich handelt es sich bei dieser Differenz um ein Relikt unterschiedlicher Drehbuchfassungen.) In der Regel wird der *Squid*-Helm „mit Perücken, Toupets oder Baseballmützen“ getarnt (38), um bei der Aufzeichnung ‚Beobachtereffekte‘ zu vermeiden.

Der *Squid*-Helm ist nun in der Lage, im kortikalen Hirnbereich Sinnesdaten zu erfassen; der *Recorder* zeichnet sie digital auf („Mitschnitte“). Der *Squid*-Helm wird als ‚kompliziertes Netzwerk winziger Sensoren‘ beschrieben, „deren feine Verbindungsdrähte wie die Äderchen eines Blattes aussehen und in einem kleinen, flachen Metallzylinder von der Größe eines Zigarettenetuis zusammenlaufen.“ (38). Das Aufzeichnungsmaterial (die ‚Tapes‘) wird im Drehbuch als *Cassette* bezeichnet, die etwa die Größe von *DAT*-Bändern hat (18); im Film sieht es wie eine kleine *Compact Disc* aus.

Auf die *Tapes* werden die Sinnesdaten mitgeschnitten; über Kopierdecks und Signalprozessoren können sie auch vervielfältigt werden (143). Die *Tapes* können später in ein Abspielgerät gesteckt werden, von dem aus Input-Elektroden die Sinnesinformationen direkt dem Kortex des Rezipienten zuführen. Das Abspielgerät ist mit einer ‚Play‘-, einer ‚Stop‘-, einer Schnellauf-Taste und verschiedenen Reglern ausgestattet und lässt sich offenbar wie ein herkömmliches Bandgerät bedienen (vergleiche 43, 44). Die Input-Elektroden sehen wie ein umfunktionierter *Walkman*-Kopfhörer mit fingerartigen Kontakten an Schläfen und Stirn aus (16).

Die *Tapes* ermöglichen es den Rezipienten, rund 30minütige Aufzeichnungen von Sinnesdaten zu konsumieren, „alles das, was jemand sieht, hört und fühlt ... live mitgeschnitten, direkt im Cortex“ (18).

Funktion des Mediums

Die Möglichkeit, Sinnesdaten aufzuzeichnen, ist, der *Cover Story* des Films zufolge, vom amerikanischen Geheimdienst entwickelt und zunächst auch ausschließlich von ihm und für seine Zwecke eingesetzt worden. „Doch schon bald fanden 'Squids' auch beim FBI, bei der Drogen- und Steuerfahndung Anwendung und ersetzten in verdeckten Ermittlungen die veralteten, rein akustischen Wanzen. [... In der Folge] wurde selbst bei gewöhnlichen Polizeifahndungen immer häufiger darauf zurückgegriffen, und Psychologen wurde der Einsatz zu therapeutischen Zwecken gestattet.“ (23). Die kordikalen Mitschnitte wurden, der *Cover Story* zufolge, schließlich auch von der Justiz als Beweismaterial akzeptiert. Der Autor James Cameron schreibt dazu: „Man erklärte sie als verlässlicher als Video- oder Tonbandaufnahmen, an denen mittlerweile nicht nachweisbare digitale Manipulationen vorgenommen werden können. Kortikale Mitschnitte zu verändern oder gar zu fälschen ist dagegen beim derzeitigen Stand der Technik unmöglich.“ (23) In der Folge wurden Abhörwanzen per Gesetz durch *Squids* ersetzt. Gleichzeitig schien die neue Technik so vielversprechend, dass sie, obgleich offenbar nicht frei verfügbar („illegales Equipment“ heißt es einmal, 195), auf dem Schwarzmarkt gehandelt wird und dort ein regelrechter *Boom* entstanden ist (52).

Im Rahmen seiner polizeilichen Berufstätigkeit hat auch die Hauptperson des Films, Lenny Nero, seine ersten Erfahrungen mit den Sinnesaufzeichnungen gemacht. Allerdings ist Nero eine gebrochene Hauptperson; denn er wurde zwei Jahre vor der geschilderten Filmgeschichte aus dem Polizeidienst entfernt, weil er offenbar nach Dienstschluss *Tapes* weiterverkauft hat. (38, 87)

Die rechtliche Situation

Es liegt auf der Hand, dass der Vertrieb von *Tapes*, die im Rahmen polizeilicher Ermittlungstätigkeit erstellt worden sind, strafbar ist (und tatsächlich wird von einem *Deputy Commissioner*, dem Vorsitzenden der Untersuchungskommission, die Lenny Neros Suspendierung veranlasst hat, in einem Gespräch auch Neros offenbar großes ‚Vorstrafenregister‘ erwähnt, 195). Fraglich ist aber, wie der Verkauf der *Tapes* grundsätzlich juristisch zu bewerten ist – immerhin handelt es sich ja möglicherweise um die Weitergabe persönlichster Informationen. Es gibt verschiedene Hinweise im Film – zunächst wird betont, dass Neros Tätigkeit der eines Drogendealers entspricht, auch bezüglich der Illegalität (18). An anderer Stelle

heißt es aber, dass er sich (noch) in einer juristischen Grauzone bewege: „Er dringt zwar in die Privatsphäre anderer ein, doch da die Gesetzeslage im Hinblick auf die neueste Errungenschaft der Technik noch unklar ist, lassen ihn die Cops in Ruhe, solange er sich nicht zuviel herausnimmt.“ (25). Auch diese unterschiedlichen Bewertungen lassen sich vermutlich auf unterschiedliche Drehbuch-Fassungen zurückführen.

Die ökonomische Situation

Der Ex-Polizist Lenny Nero scheint recht gut von den entsprechenden *Tapes* leben zu können. Er handelt vor allem mit eigens gefertigten Aufnahmen, die er überwiegend an betuchte Kunden aus der *High Society* verkauft (46). Dazu lässt er die *Tapes* ‚herstellen‘, indem er Bekannte, aber auch Kleinkriminelle beauftragt, die entsprechenden *Squid*-Helme zu tragen, während sie in eine Schlägerei verwickelt sind, während des Geschlechtsakts oder während eines Überfalls. Dies alles kann von den Kunden dann ohne soziales Risiko konsumiert werden, zudem „ohne Verletzungen, ohne Verhaftungen, ohne Ansteckungsgefahr.“ – wie Lenny Nero betont (71).

Auch die mögliche weitere Entwicklung wird in der *Cover Story* des Films angedeutet. So arbeitet ein Bekannter von Lenny Nero an dem Projekt, „einen Piratensender für Squid-Clips aufzumachen. Im Moment versucht er einen Algorithmus zu entwerfen, der es ihm erlaubt, Squid-Daten in ein illegales Glasfasernetz einzuspeisen, das von Cyber-Freaks im ganzen Land angezapft werden kann. Der erste Squidnet-DJ der Undergroundszene zu werden ist sein Traum.“ (143).

Die Inhalte des Mediums

Es handelt sich also um ein neues Telekommunikationsmedium, das es ermöglicht, Informationen und Inhalte, die bisher nicht reproduzierbar waren, erstmals zu speichern, zu übermitteln und zu verarbeiten. Welche Informationen werden nun von diesem Massenmedium übermittelt? Der Beschreibung zufolge sind es ausschließlich Daten, die von verschiedenen Punkten des Kortex aufgezeichnet werden. Offensichtlich handelt es sich also um *Sense Data*, die ‚Rohgefühle‘ (*Raw Feels*), die von den Sinnesorganen in die entsprechenden Gehirnbereiche geleitet werden. Es kann sich um keine anderen als eben die sensorischen Daten handeln, da das Bewusstsein der Personen, deren Daten aufgezeichnet worden sind, ihre Gedanken und ihr individueller Hintergrund vom Konsumenten nicht erfasst werden. So handelt

die Kriminalgeschichte des Films von einem sadistischen Mörder, der unter anderem nachts auch die Hauptperson (Lenny Nero) aufsucht und ihr ein Messer an den Hals setzt, aber nicht zusticht; am nächsten Morgen findet Lenny Nero ein *Tape*, das ihm die nächtliche Situation und damit die Gefahr, in der er geschweht hat, zeigen soll (offenbar weidet sich der Mörder dann an seiner Macht, die sich durch die Angst seines Opfers ausdrückt). Am Ende des Films wird deutlich, dass der Mörder ein Bekannter Lenny Neros – immerhin eines ehemaligen Polizisten – ist; trotzdem war es für diesen Bekannten offenbar ungefährlich, dem Opfer das *Tape* zukommen zu lassen. Daraus folgt notwendig, dass außer den Sinnesdaten keine Informationen übermittelt werden können.

Allerdings schließen die *Sense Data*, dem Angaben und Beschreibungen des Films zufolge, auch Körpergefühle, ja Stimmungen und Emotionen ein. Dies soll anhand einiger Beispiele aus dem Drehbuch deutlich werden – zunächst anhand einer Szene, in der die Hauptperson des Films, Lenny Nero, versucht, ein *Tape* zu verkaufen; zu diesem Zweck führt er dem potentiellen Kunden ein Demonstrationsband vor. Das Gespräch und die Reaktionen des Rezipienten werden im Drehbuch folgendermaßen beschrieben (53 ff.):

„ ‚Was genau fühlt man?‘ fragt Keith. [...]

[Lenny Nero: ‚...] Alles das, wovon Sie bisher nur geträumt haben ... wie's wohl sein mag, in der Haut eines anderen zu stecken, und sei's nur für zwanzig Minuten? In der Haut des Typen, der mit der Magnum in der Hand den Schnapsladen ausräumt, das Adrenalin in seinen Adern zu spüren, den Nervenkitzel, die wahnsinnige Angst – zu fühlen, wie es einem heiß und kalt den Rücken runterläuft. [...]. Probieren Sie doch ein paar von meinen Demos aus.'

[...]

Wir können nicht sehen, was [der potentielle Kunde Keith] erlebt, nur, wie er darauf reagiert. Erst zuckt er zusammen ... dann öffnet er den Mund. Er schnappt nach Luft und atmet schneller. Er fährt sich mit den Händen über den Körper, als ob er sich abtastet. Dann reckt er unwillkürlich den Arm hoch, irgendetwas auf dem *Tape* scheint ihn dazu zu veranlassen. Er schnauft und senkt den Kopf, als wollte er nach unten sehen, aber seine Augen bleiben geschlossen. Er schnappt wieder nach Luft ... und Lenny hält das *Tape* an. Der Rechtsanwalt öffnet die Augen. Lenny schmunzelt wissend.

‚Sie waren soeben ein achtzehnjähriges Mädchen unter der Dusche. Begreifen Sie jetzt, was man damit alles anstellen kann?‘ "

An anderer Stelle heißt es, als Beschreibung der Erlebnisse während eines *Squid-Trips*: „Die pure Freude am Leben durchströmt uns.“ (101)

Gefühle wie ‚wahnsinnige Angst‘, aber auch ‚Lebensfreude‘, sowie Informationen und Eindrücke wie derjenige, nun als Mann den Mitschnitt von *Sense Data* des anderen Geschlechts (sowie von einem Körper, der ein anderes biologisches Alter aufweist) zu erleben, deuten in der Tat darauf hin, dass der Begriff der sensorischen Erlebnisse vom Drehbuchautor weit gefasst wird und auch Körpergefühle sowie emotionale Eindrücke einschließt.

In jedem Fall können die vom Konsumenten aufgenommenen Daten von ihm, durch sein Bewusstsein, weiterverarbeitet werden, so dass er den Eindruck hat, er selbst erlebe das reproduzierte Ereignis. Der Drehbuchautor James Cameron beschreibt den Eindruck denn auch folgendermaßen: „Wir SIND einer von diesen Typen. Authentischer point of view, ein POV ohne Schnitt, ohne Musik. Das ist kein Film, das ist das wahre Leben.“ (8)

Verstärkereffekte

Eine weitere technische Möglichkeit besteht offenbar darin, das Signal aus dem Recorder noch zu verstärken. Auch hierzu ein Zitat: Der Autor James Cameron schreibt (132):

„Lenny hat die Rückverkleidung des Abspielgerätes heruntergeklappt und einen Verstärker angeschlossen. Das Signal ist klarer als vorher.

Noch realer, noch echter.[...] Ein Gefühl wie auf einem Drogentrip. Der erhöhte Input überflutet seinen sensorischen Cortex ...“.

Kurzfristige individuelle Medienwirkungen

Die Konsequenzen und mithin auch die konkreten, unterschiedlichen Medienwirkungen sind, der *Cover Story* zufolge, offenbar noch unerforscht, und im genannten Kundengespräch behauptet Lenny Nero offenbar guten Gewissens, „[d]ieses Gefasel von angeblichen Gesundheitsschäden, das ist nichts als dummes Zeug. –“ (52). Andererseits deuten Vergleiche wie derjenige mit dem ‚Drogentrip‘ auf starke zumindest kurzfristige emotionale Wirkungen hin.

Der Selbstversuch mit dem Verstärker führt zu körperlichen Verkrampfungen: „Lenny [...] bringt fast keinen Ton mehr heraus, seine Muskeln spannen sich wie bei einem Gewichtheber.“ (132) Nach dem Selbstversuch fällt er „auf die Couch und reibt sich die Augen. Er sieht Gespenster, Nachbilder, die sich in seinen visuellen Cortex eingebrannt haben. Sie tanzen vor seinen Augen durchs Zimmer. [... Ein] Gesicht leuchtet wie ein Hologramm von den Wohnzimmerwänden.“ (133).

Langfristige individuelle Medienwirkungen

Letztlich bleibt auch offen, ob der Konsum nicht zudem problematische langfristige Konsequenzen hat. Im bereits beschriebenen Kundengespräch schränkt Lenny Nero etwas unbestimmt ein, dass die *Squid-Trips* völlig harmlos seien, „wenn man's nicht übertreibt. Wie

alles im Leben." (52). Aus dem Umfeld von Lenny, der selbst als ‚Vielseher‘ mit täglich mehrstündigem Konsum beschrieben werden kann, deuten Bemerkungen auf Persönlichkeitsänderungen hin. So bezeichnet ihn sein Freund Max, ein pensionierter Polizist, noch allgemein und vage als „Input-Junkie, der seine Ware viel zu oft selber antestet." (60). Eine ähnliche Äußerung gibt es von Lennys Freundin Mace, die ihn als ‚durchgeknallten miesen Squidhead‘ bezeichnet und seinen Einwand, *Squid-Clips* seien harmlos, mit den Worten „Bist du so blöd, oder tust du nur so, Lenny?" wegwischt (96). Schließlich wird die Person des *Managers* Philo Gant charakterisiert, der lange Zeit einer der wichtigsten Kunden Lenny Neros gewesen ist. Erneut findet hier der Vergleich mit Drogen Anwendung, und Philo Gant wird von seiner Freundin ganz offen, in seiner Gegenwart, als „süchtig“ (87) charakterisiert. Er hat tatsächlich das starke Bedürfnis, immer wieder *Squid-Tapes* zu konsumieren, und zieht den Konsum der *Tapes* dem Zustand ohne sie vor, offenbar intensiviert sich der Konsum im Lauf der Zeit. Die resultierenden Persönlichkeitsänderungen sind, erneut den Begriff der Sucht bestätigend, zumindest solcherart, dass die Freundin ihm vor Dritten vorwerfen kann, die *Tapes*, in denen sie ‚aufgetreten‘ ist, hätten ihm besser gefallen als die Wirklichkeit mit ihr (88). Dazu kommen Allmachtseindrücke, die sich mit Ohnmachtsgefühlen abwechseln (vergleiche 175). Eine immer wiederkehrende Äußerung bezüglich der *Squid-Trips* ist schließlich: „Man kommt nicht mehr davon los." (176).

Noch problematischer ist die Situation bei Konsumenten, die regelmäßig den ‚Verstärker‘ benutzen. Sie sind zu interpersoneller Kommunikation unfähig und können beispielsweise Orgasmen nur noch über *Squid-Trips* erleben (103).

Schließlich kann der Missbrauch des neuen Massenmediums auch zu gravierenden gesundheitlichen Schäden führen, die bei den heute (in der realen Welt) bekannten Kommunikationstechniken nicht auftreten können. Die unsachgemäße Anwendung des Verstärkers kann dazu führen, dass der Konsument in einen Zustand fällt, der dem Wachkoma gleicht, mit ins Leere starrenden Augen, völlig abgeschnitten von der Welt um ihn herum. Charakteristisch ist, dass Kriminelle, die den Straftatbestand des Mordes vermeiden wollen, gleichzeitig aber erreichen wollen, dass ihr Opfer keine Aussagen mehr machen können, diese Methode anwenden: der Zustand gilt als irreversibel (170); das apathische Opfer bleibt aber am Leben, so dass auch im Fall der Entdeckung durch die Polizei keine Anklage wegen Mord erfolgen kann.

Über weitere Gesundheitsschäden in Folge des Konsums von *Squid-Trips* ist nichts bekannt.

Gesellschaftliche Medienwirkungen

Zu diesen individuellen Medienwirkungen kommen unter Umständen gesellschaftliche (die freilich teilweise nicht auf das Medium selbst, sondern die in der *Cover Story* des Films herausgearbeitete politisch-juristische Umgehensweise mit ihm zurückgeführt werden müssen). Die Konzentration der Schwarzmarkt-Konsumenten auf pornographische oder aggressive Trips führt dazu, dass Prostitution, aber auch Überfälle und selbst Morde inszeniert werden, um entsprechende Bänder zu erhalten. Dass dies als gesellschaftlich äußerst problematisch zu bewerten ist, liegt auf der Hand; entsprechende Kritik äußern selbst Bekannte von Lenny Nero, die ihn als ‚so ‚ne Art Cyberspace-Zuhälter‘ bezeichnen (60).

3. Real Days?

Die beschriebene *Science-Fiction*-Geschichte ist, wie die *Genre*-Bezeichnung bereits nahelegt, fiktional und bezüglich der Voraussetzungen, die der wissenschaftlichen Entwicklung unterstellt werden (also bezüglich des Begriffs *Science* in *Science Fiction*) nur teilweise akzeptabel. So ist es nach dem derzeitigen Stand der Wissenschaft zwar nicht auszuschließen, dass *Raw Feels* im kortikalen Bereich aufgezeichnet werden können, bevor sie bewusstseinsmäßig verarbeitet werden; dies ist aber beispielsweise für Körpergefühle sicherlich nicht möglich, da diese im limbischen System übermittelt werden.

Wenn unterstellt wird, dass *Squid-Tapes* tatsächlich aufgezeichnet und rezipiert werden können, bleibt die Frage, ob die entsprechenden Medienwirkungen zu akzeptieren sind. Da mit den *Squids* lediglich Sinneseindrücke (sowie, wie ja fälschlicherweise vorausgesetzt, Körpergefühle) weitergegeben werden, liegt auf der Hand, dass nur emotionale Wirkungen gemessen werden können – kognitive Wirkungen können nur auftreten, wenn eine bewusste Verarbeitung erfolgt oder beabsichtigt ist; beides ist bei den Sinnesdaten gemäß der beschriebenen *Cover Story* nicht der Fall. Die emotionalen Wirkungen der *Squids* scheinen nun plausibel und nachvollziehbar geschildert worden zu sein. Die Beobachtung, dass die *Tapes* zu emotionaler Erregung ('Arousal') führen, ist nach den geschilderten Vorgaben einleuchtend, da ja gerade Erregungen der Sinnesorgane repliziert werden. Das heißt auch, dass physiologische Aktivierungen nicht als Reaktion auf Medienreize entstehen, wie dies bei den ‚herkömmlichen‘ Medien notwendigerweise der Fall ist, sondern immanent vorhanden sind, da dieses Medium ja gerade solche Aktivierungen reproduziert. Von daher ist auch zwangsläufig, dass die Intensität des Sinneseindrucks und des (Körper-)Gefühls zunächst ohne Ein-

schränkung in dem Maße wirkt, wie dies auch in der Originalsituation (bei der Aufzeichnung) der Fall war, unmittelbar und, insbesondere bei *Tapes* mit pornographischem oder aggressivem Inhalt, sehr stark.

Die kognitive Verarbeitung ist dann jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit doch von verschiedenen weiteren Faktoren abhängig – etwa von kognitiven Kompetenzen des Individuums, oder von situativen Einflüssen, wie der Konzentrationsfähigkeit, von der die Verarbeitung der Sinneseindrücke mit abhängt. Diese Überlegungen bedeuten allerdings, dass die fiktive Geschichte des Films „Strange Days“ mit dem Zweifaktorenmodell von Schachter (Schachter 1964), das, etwas verkürzt, emotionale Medienwirkungen auf die kognitive Verarbeitung von Sinneseindrücken zurückführt, kompatibel ist.

Die in der Regel große Intensität der Sinneseindrücke mit ihren besonders starken Stimulierungen lässt – bei häufigerem Konsum – auch das vom Autor James Cameron suggerierte Suchtrisiko als möglich und akzeptabel erscheinen, da dann zweifellos versucht wird, dieses Erregungsniveau immer wieder zu erreichen. Die Folgen – beispielsweise Persönlichkeitsänderungen auf der individuellen Seite, sowie unter anderem Beschaffungskriminalität auf der gesellschaftlichen Seite – sind mithin ebenfalls nachvollziehbar und glaubwürdig.

Cover Story und Geschichte erscheinen also – mit der Ausnahme des Mitschnitts von Körpergefühlen – hinsichtlich der individuellen Medienwirkungen plausibel und konsistent. Dies gilt offenbar auch für die gesellschaftlichen (und politischen) Implikationen. Das heißt: Die Zuschauer des Films erachten es für die Zukunft als glaubhaft, dass Sinnesdaten aufgezeichnet und wiedererlebt werden können; sie erachten offenbar auch die Annahme als realistisch, dass dies nicht (nur) zur tagebuchartigen Aufzeichnung für den privaten Gebrauch geschieht, sondern – eine immanente Konsequenz des Mediums als Kommunikationsinstrument – zudem für geheimdienstliche wie polizeiliche, aber auch für kommerzielle Zwecke.

Diese im Film als entscheidend vorgegebenen Nutzungsziele haben nun weitreichende Auswirkungen. Sie implizieren in der Regel eine Verwendung ohne das Wissen Dritter. Im Film weiß nur der Träger eines Aufzeichnungsgeräts, sowie unter Umständen sein Auftraggeber, dass die Daten aus auch intimen Situationen mitgeschnitten werden, aber nicht das Gegenüber einer solchen Situation. Auch die persönliche Integrität der Träger des Aufzeichnungsgeräts ist tangiert (nur bei zwei Personen bestätigt das Drehbuch, dass exhibitionistische Neigungen zur Nutzung des Aufzeichnungsgeräts motiviert haben, 88). Zurecht bezeichnet Lenny Neros Freundin Mace die Ware ‚Squid-Tapes‘ deshalb als ‚Pornographie‘ (71). Intimste Gefühle, Verhaltensweisen, Reaktionen sind gespeichert und können durch Dritte genutzt werden, ohne dass das ‚informationelle Selbstbestimmungsrecht‘ (der Begriff wird hier in An-

lehnung an das ‚Volkszählungs-Urteil‘ des deutschen Bundesverfassungsgerichts eingeführt, BVerfGE 65, 1 ff.) der in den *Tapes* handelnden Personen gesichert werden kann. Die *Cover Story* impliziert, dass die Persönlichkeit des Individuums, teilweise ohne sein Wissen und Einverständnis, unmittelbar und direkt ignoriert und häufig bewusst missachtet wird.

Das Individuum ist nicht mehr Herr des eigenen Körpers; es muss sich mit Übergriffen der Gesellschaft auf den Körper und die Sinne – nicht nur auf die Zeit und die Arbeitskraft, wie es wohl im Alltag der meisten Rezipienten tatsächlich der Fall ist – auseinandersetzen. Im Film „Strange Days“ drücken diese Übergriffe soziale Machtverhältnisse aus: die materiell und sozial Höherstehenden nutzen beziehungsweise konsumieren die *Sense Data* der soziale unter ihnen stehenden. In der Regel müssen Untergebene oder zumindest finanzielle Abhängige und Schlechtgestellte aus materiellen Gründen die ‚Hirnstrom Recorder‘ tragen: einfache Polizisten (in Ermittlungsverfahren – nicht beispielsweise der bereits genannte *Deputy Commissioner*), Kleinkriminelle (deren Überfälle dann zur Belustigung und zum *Thrill* des gutsituierten Bürgertums, das die *Squids* goutiert, mitgeschnitten werden; die Überfälle haben stets ein ungewisses Ende – in einem Fall wird sogar der Tod aufgezeichnet und als *Tape* verkauft, 16); schließlich Prostituierte (die also mehr als nur ihren Körper verkaufen, nämlich eben auch ihre Sinneseindrücke: das, was sich innerhalb/unterhalb der äußeren Begrenzung des Körpers befindet – wenn tatsächlich Körpergefühle aufgezeichnet werden, auch Lust, Angst oder Ekel).

Der Mensch ist, dem Szenario von „Strange Days“ zufolge, nicht mehr (ausschließlich) das Subjekt seiner selbst (und seiner Welt), sondern Teil einer von Konsumwünschen diktierten Mediengesellschaft, mithin deren Objekt soviel wie deren Subjekt. Der Verlust der Kontrollmöglichkeiten über den eigenen Körper, die eigenen Sinneswahrnehmungen und (im Film) die eigenen Gefühle drückt mithin einen bisher (zumindest im Alltag) nicht empfundenen Eingriff in die menschliche Souveränität aus. Das Individuum wird in noch unbekannter (oder nur in Extremformen, so der Folter, erlebbaren) Weise zum Objekt seiner Mitmenschen.

Die beschriebenen Medienwirkungen und ihre Implikationen werden von den Zuschauern des Films akzeptiert; die überprüften Rezensionen in deutschsprachigen Tages- und Wochenzeitungen kritisieren allenfalls, dass die Auflösung des Kriminalfalls etwas verworren erscheint; die *Cover Story* wird aber regelmäßig als interessant und nachdenkenswert gewürdigt.

4. Der Verlust von Kontrollmöglichkeiten über den eigenen Körper und die persönlichen Empfindungen

Die inhaltsanalytische Untersuchung des Films "Strange Days" hat mithin ergeben, dass den modernen Informationstechnologien ein großes Moment der Faszination innewohnt, dass sie neue Lebenserfahrungen, teilweise orgiastischer, existentieller beziehungsweise religiöser Natur ermöglichen, dass diese (in den Augen der Protagonisten ihren Einsatz rechtfertigenden und gar fordernden) Chancen aber auch Risiken implizieren, insbesondere den Verlust von Kontrollmöglichkeiten über den eigenen Körper und die persönlichen Empfindungen.

Offenbar empfinden es viele Rezipienten als möglich und für die Zukunft realistisch, dass neue Informations- und Biotechnologien die Integrität des Individuums bedrohen.

Bemerkenswerterweise korrespondiert dieser Aspekt des 1995 entstandenen Films mit anthroposophischen Einschätzungen beispielsweise des französischen Poststrukturalismus der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. So diagnostiziert beispielsweise Michel Foucault bereits Ende der sechziger Jahre die Möglichkeiten des Individuums als von einer ‚strukturalistischen Tendenz‘ abhängig und hat mit der Bewertung reagiert (in: Caruso 1974. 16):

„In dem Augenblick, in dem man sich darüber klar geworden ist, dass alle menschliche Erkenntnis, alle menschliche Existenz, alles menschliche Leben und vielleicht das ganze biologische Erbe des Menschen, in Strukturen eingebettet ist, d. h. in eine formale Gesamtheit von Elementen, die beschreibbaren Relationen unterworfen sind, hört der Mensch sozusagen auf, das Subjekt seiner selbst zu sein, zugleich Subjekt und Objekt zu sein. Man entdeckt, dass das, was den Menschen möglich macht, ein Ensemble von Strukturen ist, die er zwar denken und beschreiben kann, deren Subjekt, deren souveränes Bewusstsein er jedoch nicht ist.“

Die neuen Informationsmedien des Films sind offenbar ein Teil dieser gesellschaftlichen Strukturen, sie verändern sie und formen damit neue Strukturen mit neuen Chancen und Risiken. Auf die Frage, was die Rezipienten des Films "Strange Days" bereit sind, als ‚real‘ oder für die Zukunft glaubhaft zu akzeptieren, kann also die Möglichkeit der Bewusstseinsenerweiterung genannt werden, aber auch die Einschätzung, dass die Gestaltungsmöglichkeiten, die Souveränität des Individuums wie auch der Gesellschaft beschränkt sind – den genannten neuen Möglichkeiten zum Trotz. Der Film illustriert das Diktum Foucaults und präzisiert es anhand eines fiktiven, aber offenbar weitgehend glaubhaften Beispiels.

5. Weitere Beispiele für *Science Fiction*-Filme zum Thema des Verlusts der Souveränität über sich selbst

Weitere *Science Fiction*-Filme kommen zu ähnlichen Resultaten; damit gibt es auch quantitative Indizien für die herausgearbeitete Einschätzung. Einige Hinweise sollen dies hier illustrieren.

Ein Film, dessen Grundidee vermuten lässt, dass sich James Cameron bei der Ausarbeitung des Drehbuchs zu "Strange Days" von ihm hat inspirieren lassen, ist "Brainstorm" von Douglas Trumbull, der bereits im Jahr 1983 produziert worden ist. Trumbull ist, ähnlich wie Cameron, eine wichtige Persönlichkeit des amerikanischen *Science Fiction*; er war unter anderem Mitarbeiter von Stanley Kubrick bei der Produktion von "2001 – A Space Odyssey". "Brainstorm" handelt ebenfalls von einer Aufzeichnungsmaschine, einem Helm, der jedoch noch weitergehende Fähigkeiten als der *Squid* des Films "Strange Days" hat; er kann alle physischen, emotionellen und intellektuellen Empfindungen eines Menschen aufnehmen und sie anderen Menschen zur Nachempfindung zugänglich machen. Die tatsächliche Geschichte unterscheidet sich dann jedoch vom Inhalt des Films "Strange Days": In "Brainstorm" handelt es sich um eine Erfindung zweier Wissenschaftler. Die äußere Handlung bezieht sich darauf, dass sich das Militär die Apparatur aneignen möchte. Die spektakuläre Szene, die existenziellste persönliche Empfindungen der Außenwelt zur Verfügung stellt, beschreibt den Tod einer Wissenschaftlerin. Sie erleidet einen Herzanfall, während sie nachts alleine arbeitet. Sie kann sich aber selbst noch den Helm aufsetzen und die Aufnahme starten, bevor sie stirbt. Dies ist natürlich ein aktiver, selbstbestimmter Umgang mit dem Aufzeichnungsgerät, und die zentrale Thematik des Films "Brainstorm" besteht in der Frage, ob ein solcher selbstbestimmter Umgang mit einem entsprechenden Aufzeichnungsgerät (noch) möglich ist, wenn er den Militärs in die Hände fällt. Der Möglichkeit, dass menschliche Empfindungen, die menschliche Souveränität missbraucht werden kann, ist also hier bereits angelegt, aber der Optimismus der ersten Phase von *Science Fiction*-Filmen scheint ebenfalls noch durch.

Bereits im Jahr 1982 ist jedoch ein Film von David Cronenbergs mit dem Titel "Videodrome" erschienen, in dem ebenfalls moderne Informationsmedien eine besondere Rolle spielen, der aber dem Spielraum der menschlichen Souveränität wesentlich engere Grenzen setzt. Auf der einen Seite erscheint das Medium zunächst als ‚realistischer‘: *Civic TV* ist eine Kabelkanalgesellschaft im kanadischen Toronto, die sich auf Sex- und Gewaltdarstellungen spezialisiert hat. Aber die ‚Sendungen‘ entsprechen nicht den Fernsehsendungen unserer Gegenwart, sondern erzeugen Halluzinationen, indem sie – nun weit irrealer und phantastischer als die Medien in "Brainstorm" oder in "Strange Days" – zunächst den menschlichen Wahr-

nehmungsapparat verändern. Die Veränderungen sind nach einiger Zeit nicht nur psychisch, sondern werden zunehmend auch physisch: Die Hauptperson Max Renn, der Manager von *Civic TV*, tatsächlich aber Versuchskaninchen der Geldgeber (einer Gesellschaft mit dem Namen *Spectacular One*), entdeckt beispielsweise nach mehreren Tagen der Konsumtion von *Videodrome*-Bändern, dass sich eine neue Öffnung im Unterleib gebildet hat – das ist der Beginn einer Umwandlung seines Körpers. Das *Videodrome*-Signal verändert vor allem aber die Gehirnstrukturen. Im Film erläutert ein (fiktiver) Medientheoretiker, Professor Brian O'Blivion, dass „ein neues Organ entsteht ... ein neues über-sich-Hinauswachsen des menschlichen Gehirns" ("a new organ ... a new outgrowth of the human brain."). Schließlich vernetzt sich Max Körper und Geist mit dem Kabelkanal, um direkt ‚programmiert‘ zu werden; er scheint seine Souveränität und Integrität vollends verloren zu haben. Allerdings gelingt es ihm am Schluss des Films doch noch, die ‚Programmierung‘ zu überwinden, indem er ein Gewehr gegen sein Gehirn richtet und damit das zerstörerische, integritätsraubende Medium mit zerstört – damit allerdings auch sein eigenes Ende herbeiführt, beziehungsweise: das Ende von dem, was von ihm als Individuum noch vorhanden war.

Im Jahr 1986 realisierte David Cronenberg den Film "The Fly", in dem erneut die Informationstechnologie eine entscheidende Rolle spielt, hier allerdings in Ergänzung zur Biotechnologie. Es handelt sich hier auch nicht um Massenkommunikation (oder, wie in "Videodrome", der Versuchsphase im Vorfeld der Massenkommunikation), also nicht um von einem Sender zur allgemeinen öffentlichen Benutzung versandten Informationen, sondern um individuelle, zielvoll übermittelte Daten. Einem Wissenschaftler gelingt es, Körperinformationen zu teleportieren und so, wie dies zur Zeit ja nur mit immateriellen Informationen geschieht, auch die molekulare Substanz elektronisch von einem Punkt zum anderen zu transportieren. Das bedeutet, dass eine physische Reise von einem Ort zu anderen (mit den damit verbundenen Anstrengungen und Risiken) nicht mehr notwendig ist. Es entsteht eine neue Gleichzeitigkeit (in Erweiterung und konkreter Ausgestaltung dessen, was beispielsweise McLuhan als Folge des Fernsehens auf virtueller Ebene sah. McLuhan 1964). Zeit kann nicht mehr als Entfernung zwischen zwei Orten definiert werden; eine Reise entspricht einem Schnitt zwischen zwei Einstellungen in einem Fernsehfilm. Aber auch in diesem Film, der die Chancen einer fiktiven Form der Telekommunikation und Teleportation beschreibt, werden neue Risiken geschildert, die dramatische Auswirkungen für das Individuum und seine Souveränität besitzen: Eine Fliege erscheint zufällig während des Vorgangs der Teleportation, und der Computer kann die molekulare Einheit der Hauptperson, des Wissenschaftlers Jeff Brundle, nicht mehr herstellen: Es entsteht ein Mischwesen zwischen Mensch und Fliege.

Auch hier liegen – in apokalyptischer Form und weiter von einer heute akzeptabel erscheinenden Realität entfernt, als dies bei “Strange Days“ der Fall war – die Folgen zukünftiger Möglichkeiten der Telekommunikation in neuen Chancen der Erweiterung menschlicher Möglichkeiten, aber erneut besteht eine Hauptkonsequenz in der Zerstörung der menschlichen Integrität.

Im Jahr 1999 schließlich veröffentlichte Cronenberg den Film “eXistenZ“, der die Motive von “Videodrome“ und “The Fly“ zusammenführt. Der Regisseur und Autor Cronenberg verfolgt hier den Ansatz, dass Daten für Videospiele mittels einer Nabelschnur direkt über das Rückenmark in das Hirn des Spielers gelangen; ein ‚Videospiele‘ findet also nicht mehr auf einem Monitor oder einer Konsole, sondern direkt im Spieler statt. Dadurch ändert sich auch der Charakter der Spiele; *Hard-* und *Software* werden von Spieleinheiten abgelöst, die aus biologischer Materie bestehen, ein Eigenleben führen und embryonalen Lebewesen ähneln. Sind die Spieler einmal in die “eXistenZ“-Welt eingedrungen, zwingt die Logik des Spiels sie in existentielle Situationen, in denen unklar bleibt, ob es sich um vorgespiegelte Fantasien handelt – oder um eine lebensbedrohliche Realität.

1984 hat James Cameron, der das Drehbuch zu “Strange Days“ geschrieben hat, einen der erfolgreichsten Hollywoodfilme der achtziger Jahre realisiert, “The Terminator“; auch dieser Film arbeitet mit der Kombination neuer Formen der Informationstechnologie und der Vorstellung neuer ‚Lebensformen‘. Arnold Schwarzenegger spielt darin einen sogenannten *Cyborg*; der Ausdruck steht für *Cybernetic Organism*, ein roboterartiges Wesen, zu dessen Gestaltung aber eigens gezüchtetes menschliches Gewebe genutzt wird. Die Informationsverarbeitung des *Cyborg* erfolgt über *Cybervision*, so der Terminus Camerons. Der *Cyborg* vereint die Gegensätze zwischen Leben und Tod sowie zwischen Geist und Materie. Die Spannung des Films resultiert erneut aus der Frage, ob und in wie weit ein souveränes Bewusstsein in diesem Kontext für einen *Cyborg* möglich ist. Der selbe Autor und Regisseur konnte im Übrigen 1991 an den Erfolg des Films “The Terminator“ mit “Terminator 2: Judgement Day“ anschließen. Eine ähnliche Problematik trägt die ebenfalls sehr erfolgreichen Filme “RoboCop“ (Paul Verhoeven 1987), oder bereits “Blade Runner“ (Ridley Scott 1982), die jeweils unterschiedliche geartete *Cyborgs* – Kombinationen zwischen Mensch und Maschine, zwischen neuen Informationstechnologien und menschlichem Bewusstsein, wobei aber immer fraglich ist, in wieweit sie autonom empfinden und handeln können.

Als weiteres Beispiel soll der Film “They Live“ von John Carpenter aus dem Jahr 1988 genannt werden, der zunächst mit Alltagssequenzen aus einem eher harten Leben der sozialen Unterschicht beginnt. Erst nach einiger Zeit wird deutlich, dass diese Alltagserfah-

rungen, obwohl scheinbar ‚wirklich‘ erlebt, nur virtuell sind, von einer Fernsehgesellschaft (erneut) direkt ins menschliche Gehirn übermittelt. Aufgrund dieser direkten Übermittlung gibt es auch keine Möglichkeiten, in der Fantasie Alternativhandlungen oder überhaupt nur einen inneren Monolog zu entwerfen. Natürlich dient auch in diesem Film die Telekommunikation der sozialen Kontrolle, die hier sogar diejenige von George Orwell in seinem berühmten Roman „1984“ (Orwell 1949; der Roman ist übrigens 1984 ebenfalls neuverfilmt worden: Radford 1984) noch zu übertreffen scheint. Allerdings gelingt im Rahmen des Films „They Live“, im Gegensatz zu „1984“, doch Widerstand durch Erkennen und Umgehen der technischen Voraussetzungen dieser Telekommunikation.

Weitere Beispiele für erfolgreiche Filme mit ähnlichem Charakter, die hier aber nicht näher dargestellt werden sollen, sind Spielfilme beispielsweise des erfolgreichsten Regisseurs der Welt, Steven Spielbergs, insbesondere „Minority Report“ aus dem Jahr 2002. Andere auch kommerziell ausgesprochen erfolgreiche Beispiele für solche Filme sind Paul Verhoevens „Total Recall“ (1990), Andrew Niccols „Gattaca“ aus dem Jahr 1997, Peter Weirs „Truman Show“ aus dem Jahr 1998, dessen Drehbuch ebenfalls von Andrew Niccol stammt, oder, um zwei Beispiele aus dem Jahr 1995 zu nennen, Roger Donaldsons „Species“ oder Terry Gilliams „12 Monkeys“. Die Thematik ist so erfolgreich, dass auch Fortsetzungen wie „Species 2“ (1998, von Peter Medak) produziert wurden. Ebenfalls außergewöhnlich erfolgreich und geradezu stilbildend ist die „Matrix“-Trilogie der Gebrüder Wachowski, die erneut den totalen Souveränitätsverlust des Menschen thematisiert: Das menschliche Bewusstsein ist, der *Cover Story* dieser Filme zufolge, in ein gigantisches Computer-Netzwerk integriert, die titelgebende ‚Matrix‘ (Wachowski/Wachowski 1999, 2003). Nicht der Mensch selbst bestimmt sein Handeln, sondern die ‚Matrix‘.

Alle genannten Filme waren, wie gesagt, kommerziell erfolgreich, manche sogar in besonderem Maße. Jeweils spielen Informationstechnologien, oder – als zweiter Schwerpunkt – die Bio- beziehungsweise Gentechnologie eine entscheidende Rolle. In der Regel differenzieren die Filme und zeigen sowohl Faszination und Möglichkeiten der neuen Techniken – wobei allerdings bei den warnenden Filmen zur Bio- und Gentechnologie deren mögliche positive Aspekte zumeist stark zurückgenommen sind. Allen Filmen ist gemein, dass die Konsequenz der existierenden gesellschaftlichen Strukturen dazu führen, diese neuen Technologien in Gefahrenpotentiale zu verwandeln. Charakteristisch ist auch, dass die Gefahren in allen Fällen dazu führen, das Individuum die Kontrollmöglichkeiten, die Souveränität über seinen Körper und Geist verlieren zu lassen. (Interessant ist in diesem Zusammenhang insbesondere auch Steven Spielberg, der erfolgreichste Regisseur Hollywoods, weil anhand seiner

Person der Unterschied zur erstgenannten Phase nochmals sehr deutlich wird, denn nur wenige Jahre zuvor hatte Spielberg mit "Close Encounters of the Third Kind" noch ein euphorisches, geradezu metaphysisch verklärendes Bild der modernen Technik und der Menschheit aus Anlass der Kontaktaufnahme mit Außerirdischen gezeigt.)

6. Medien der Aufklärung

Welche Gratifikationen erwarten Zuschauer, wenn sie ins Kino gehen oder das Fernsehen einschalten, um die genannten – und weitere, ähnliche – Spielfilme zu sehen?

Bei einem Teil der Konsumenten mögen kommunikationswissenschaftliche Ansätze eine plausible Erklärung geben, wie beispielsweise derjenige von Marvin Zuckerman, in dem davon ausgegangen wird, dass einzelne Individuen aus verschiedenen Gründen nach einem besonderen Nervenkitzel, nach Erregung streben – die sogenannten *Sensation Seekers* (Zuckerman 1971; 1979). Es liegt auf der Hand, dass dieses Publikumssegment von den genannten Filmen bedient wird.

Es kann vermutet werden, dass das *Genre* des *Science Fiction* auch für diejenigen Rezipienten von Interesse ist, die sich auf rationaler Ebene mit gesellschaftliche Entwicklungen, mit Chancen und Risiken der Zukunft auseinanderzusetzen und sich auf Alternativen einzustellen wollen. Die Gratifikation kann bei diesem Segment darin liegen, dass die Filme ihnen die Gelegenheit geben, neue Einsichten über mögliche gesellschaftliche Entwicklungen zu gewinnen und gesellschaftliche Fantasie zu entwickeln. Dies bezöge sich bezüglich der beschriebenen *Science Fiction*-Filme darauf, sich im Geist, in der Fantasie auf eine bedrohliche und gefährliche Zukunft einzustellen – was auch als gesellschaftsbezogene Interpretation der *Sensation Seekers*-Hypothese gewertet werden könnte: Die *Science Fiction*-Filme böten demnach einen Nervenkitzel nicht nur auf der emotionalen, sondern auch auf der rationalen beziehungsweise kognitiven Ebene.

Allerdings ist für diese Wirkungen ein gewisser Realitätsbezug notwendig. Aus diesem Grund erscheint es nachvollziehbar, dass sich die Thematik auf *Science Fiction*-Filme, also auf die Zukunft verlagert. Während die Gegenwart in der gesamten westlichen Hemisphäre (noch) überwiegend positiv erlebt wird beziehungsweise erlebt werden kann, scheinen viele Zuschauer für die Zukunft offenbar Bedrohungen zu erwarten, die die persönliche, nicht nur physische, sondern eben auch psychische Integrität des Individuums, den Verlust von Kontrollmöglichkeiten über den eigenen Körper und die persönlichen Empfindungen betreffen.

Claire Sponsler begründet die Befürchtung, die Integrität des Individuums sei durch die neuen Technologien gefährdet, vor allem damit, dass bereits jetzt, in der Gegenwart, viele das Individuum betreffende Vorgänge nur immateriell stattfinden, in einem unkörperlichen Raum (im *Cyberspace*) – nicht mehr von außen erkennbar, sondern in ein elektronisches Innere verlegt (“a transfer of interest from physical exterior to electronic interior“ Sponsler 1993: 263). Das Individuum habe den Eindruck, viele Vorgänge nicht mehr beobachten, geschweige denn kontrollieren zu können. Dies führe zur Frage, in wieweit es uns die Medien der Zukunft noch gestatten werden, unsere individuelle Souveränität zu bewahren. Ähnliche Diagnosen werden wiederholt formuliert. Insgesamt sind offenbar die Erklärungsmodelle der französischen ‚Poststrukturalisten‘ von ihren Zeitgenossen weitgehend akzeptiert worden (für alle: Welsch 1987; Koslowski 1987). Die kulturellen und philosophischen Grundlagen hat Jean-François Lyotard aufgezeigt; er hat dafür auch den Begriff ‚Postmoderne‘ benutzt (Lyotard 1986). Lyotard definiert die *Condition postmoderne* als Ahnung der Sinnlosigkeit einer Suche nach dem Gesamten. Der Glaube an übergreifende Denk- und Erklärungsmodelle sei zerstört: „Bei extremer Vereinfachung hält man die Skepsis gegenüber den Metaerzählungen für ‚postmodern‘ “ (Lyotard 1986: 14). Hinsichtlich des *Science Fiction-Genre* hat Frederic Jameson diese gesellschaftstheoretische Diskussion aufgegriffen; sein in diesem Kontext weitrezipierte Werk lautet: “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“ (1991).

Bereits in seinem Aufsatz von 1982 vermutet Jameson, dass die zeitgenössische *Science Fiction* den Verlust der gesellschaftlichen Fähigkeit widerspiegele, soziale Utopien zu entwickeln, geschweige denn, für sie einzutreten; er bezeichnet sie deshalb als *dystopische Visionen* (zur Diskussion des Begriffs vergleiche auch Baggesen 1987). Wenn aber ein möglicher Grund dafür, entsprechende Filme des *Science Fiction-Genres* anzusehen, tatsächlich darin liegen sollte, dass die dort besonders glaubhaft darstellbaren *Sensation Seeking*-Effekte genutzt werden, um sich (unter anderem) auf mögliche Bedrohungen unserer persönlichen Integrität sowie auf umfassende Gefährdungen unserer Existenz einzustellen, ist die Funktion dieser Filme in der Tat (auch) aufklärerisch; gerade in dieser aufklärerischen Funktion liegt dann eine entscheidende Wirkungsvoraussetzung. *Science Fiction*-Filme insbesondere seit den siebziger Jahren sind demnach (auch) *Medien der Aufklärung* und ermöglichen ein Bewusstwerden für Gefahren. Sie können diese aufklärerische Rolle gerade deshalb übernehmen, weil sie im Gegensatz zu den genannten Filmen, die für die Zeit vor den siebziger Jahren dominiert haben, nicht auf naive Art und Weise optimistisch und fortschrittsgläubig sind.

7. Grenzen der Aufklärung

Dass diese Aufklärungseffekte aber unter Umständen nicht nachhaltig wirken und die tatsächliche Bedeutung der beschriebenen Gefährdungen wohl nur im Kontext der Dramatisierung und mithin punktuell erlebt werden, soll in komparatistischer Analyse ein weiteres Medienprodukt aus einem anderen Kulturkreis verdeutlichen. Die folgende Analyse bezieht sich auf deutschsprachige Popsongtexte. Erneut handelt es sich um Medienprodukte, die sich auf dem Markt bewähren müssen, die also, wie auch *Science Fiction*-Filme, zu dem Bereich zählen, der im angelsächsischen Sprachgebrauch als *Popular Culture* bezeichnet wird. Auch Popmusik ist eine Ware, mit der Profit erwirtschaftet werden soll; Ziel der Produzenten von Popmusik ist es deshalb ebenfalls, mit ihrem Produkt möglichst viele Konsumenten anzusprechen. Dabei deutet der Begriff ‚Popmusik‘ – die Herkunft des Begriffs wird in der Regel als Weiterentwicklung von *popular music* beschrieben, so bereits die *Webster's*-Definition aus dem Jahr 1967 – darauf hin, dass dieses Produkt besonders breite Konsumentenschichten erreichen soll. Um breite Publikumsbereiche ansprechen zu können, muss die Popmusik natürlich aber deren Bedürfnisse und Erwartungen entsprechen. Sie kann deswegen ebenfalls, wie die beschriebenen *Science Fictionen*-Produktionen, als Indikator für gesellschaftliche Befindlichkeiten genutzt werden. Dies gilt insbesondere für emotionale Befindlichkeiten, da die Popmusik über die dominante musikalische Ebene vor allem die Emotionen anspricht. Allerdings dürfen auch die Texte der Popsongs allgemeinen gesellschaftlichen Strömungen zumindest nicht widersprechen, im Gegenteil sie in der Regel wohl bestätigen. Poptexte sind demzufolge, gerade weil Bestandteil eines unter Marktzwängen stehenden Produkts, äußerst geeignet, wenn übergreifende gesellschaftliche Überzeugungen untersucht werden sollen.

Die Breitenwirkung ist bei verschiedenen *Sub-Genres* wieder etwas eingeschränkt, aber auch hier ist das kommerzielle Moment zumindest ein stets mitspielender Faktor. Die folgende Analyse bezieht sich auf deutschsprachige Popsongtexte aus den frühen achtziger Jahren, die eher ein intellektuelles *Sub-Milieu* ansprechen wollen. Das Zielpublikum beschreibt also tendenziell bessergebildete Konsumenten, die für den intellektuellen Diskurs bestimmend sind. Eine Analyse von Popsongtexten aus den achtziger Jahren (Giessen 1992) kann nun zeigen, dass in dieser Zeit und zumindest für das beschriebene Zielpublikum ebenfalls eine gewisse Furcht vor neuen Informations- und Kommunikationstechniken ausgedrückt wurde, insbesondere vor dem Computer und der Speicherung personenbezogener Daten; diese Furcht bezog sich auch hier auf die individuelle Souveränität. In verschiedenen Texten wurde die Sorge ausgedrückt, dass die individuelle Souveränität bedroht sein kann,

wenn der Staat oder kommerzielle Unternehmen mehr oder weniger unbegrenzt Daten über die eigene Person sammeln können.

Es gibt verschiedene Texte, die sich – in warnender und mithin ebenfalls aufklärerischer Absicht – dieser Thematik widmen. Beispielhaft ist ein Text von Georg Danzer aus dem Jahr 1982:

„Zerschlagt die Computer
Diese riesige Maschine

Sie wissen, wer du bist
sie wissen, was du isst
sie kennen genau deine Maße

du bist schon programmiert
jetzt wirst du kontrolliert
zu Hause und auch auf der Straße

Zerschlagt die Computer

sie kennen dich genau
sie kennen deine Frau
sie lesen vor dir deine Zeitung

sie wissen, wie du liebst
mit wem du dich umgibst
sie sitzen schon in deiner Leitung

Zerschlagt die Computer
Zerschlagt die Computer...“

Der Text entwickelt sich dann noch in eine andere Richtung weiter, aber es ist deutlich, dass er nur ‚funktioniert‘, weil es die Furcht – und die Warnung – vor der allumfassenden Potenz des Computers gibt.

Computer speichern Daten über Personen, die zu ihrer Kontrolle oder Beeinflussung benutzt werden können. Die Totalität, mit der durch Computer Besitz von Daten und Personen ergriffen werden kann, macht auch Heinz Rudolf Kunze in seinem 1983 erschienenen Song „Der schwere Mut“ deutlich:

„Ihr würdet selbst
den lieben Gott einbetonieren,
wenn eure Datenbank ihn eines Tages erfaßt.“

Der ‚liebe Gott‘ ist hier wohl das Symbol für Totalität: Die Totalität der Datenbank ist also umfassender als die Gottes. Das Wort ‚einbetonieren‘ weckt dabei Assoziationen an Morde in

Krimis, bei denen Tote nie wieder aufgefunden werden: Sie bleiben im Beton verschwunden. Verschwunden wäre die Totalität Gottes in der Datenbank; die Metapher drückt eine allumfassende Vereinnahmung aus, die gleichzeitig den Verlust jeglicher individuellen Souveränität, den Verlust von Individualität, Spontaneität, Freiheit – oder sogar des Lebens selbst bedeuten kann. Fraglich ist, ob der Computer in diesem Songtext Werkzeug oder Täter der totalen Auslöschung ist. Einerseits hängt das ‚einbetonieren‘ davon ab, dass die Datenbank ‚Gott‘ erfasst – ohne Computer könnte er also nicht vereinnahmt werden. Andererseits scheint es Personen zu geben, die noch über dem Computer stehen, zweifellos und zumindest die Besitzer der Datenbank. Heinz Rudolf Kunze belässt sie aber in einer mysteriösen Nebulosität, die umso bedrohlicher sein mag. Die Besitzer der Datenbank würden also auch den „lieben Gott einbetonieren“, wenn ihr Computer ihn erfasste; sie würden damit jeden auslöschen, dessen Daten sie habhaft werden könnten. Wir alle sind mithin potentielle Opfer und können uns nur dann wehren, wenn wir darauf achten, nicht ‚erfasst‘ zu werden – sofern wir diese Gefahr noch rechtzeitig erkennen können.

Es gibt weitere Beispiele, etwa der Song „Computer sind doof“ der Gruppe „Spliff“ aus dem Jahr 1984. Die Warnungen aus den Popsongtexten der frühen achtziger Jahren sind also einerseits von kaum zu überbietender Deutlichkeit, andererseits von existentieller Tragweite. Offensichtlich haben sie damals – ähnlich wie heute noch amerikanische *Science Fiction*-Filme – die Diskussion hinsichtlich der neuen Informations- und Kommunikationsmedien widergespiegelt, teilweise auch bestimmt. Dennoch ist im selben Kulturraum, in dem Georg Danzer, Heinz Rudolf Kunze oder „Spliff“ in den achtziger Jahren mit entsprechenden Texten erfolgreich waren, ein Jahrzehnt später – da die entsprechenden Medien eingeführt und potentiell so stark wirksam sind, wie damals befürchtet – kein Aufbegehren mehr erkennbar, noch nicht einmal mehr Furcht. Es gibt hier seit Ende der 80er Jahre buchstäblich keinen einzigen Poptext mehr (zumindest keinen Text, der so erfolgreich gewesen wäre, dass er die *Charts* erreicht hätte), der die entsprechenden Befürchtungen aufgegriffen hätte.

Im Gegenteil musste Edda Müller, die an der Hochschule für Verwaltungswissenschaften in Speyer lehrt und dem ‚Verbraucherzentrale Bundesverband‘ vorsteht, 2004 feststellen, dass viele Bürger

„[...] keine oder nur sehr gering ausgeprägte Sicherheitsbedenken haben. Hier beobachten wir einen teilweise sorglosen Umgang mit den eigenen Daten. [Die Gründe sind] im fehlenden Bewusstsein für die Brisanz der eigenen Daten sowie in der Unkenntnis der technischen Möglichkeiten zur Erhebung, Verarbeitung und Übermittlung von Daten [zu suchen]. Wer Kundenkarten, Mailinglisten oder Newsletter bedenkenlos nutzt, unterschätzt die Möglichkeiten von Unternehmen, das eigene Konsumverhalten nicht nur zu bewerten, sondern zu steuern und zu beeinflussen.“

Müller bezieht sich aber nicht nur auf Unternehmen, die Daten aus kommerziellen Gründen sammeln. Auch bei politisch Handelnden und Verantwortlichen sei (heutzutage) eine entsprechende Sensibilität nicht mehr anzutreffen. Müller bilanziert:

„Die sorglose Freigiebigkeit vieler Verbraucher bei den eigenen Daten, die zunehmende Ausbeutung von Kundendaten und die neue staatliche Sammelwut nach dem 11. September verdichten sich zu einem gefährlichen Gemisch.“

Die ‚Arbeit der Aufklärung‘ ist also offenbar für den Erfolg einerseits zahlreicher deutscher postmoderner Popsongtexte der achtziger Jahre verantwortlich gewesen, andererseits ist auch noch heute der Erfolg vieler *Science Fiction*-Filme, wie dargestellt worden ist, auf ihre aufklärerische Funktion zurückzuführen. Dennoch ist deutlich geworden, dass die Wirksamkeit dieser aufklärerischen Bemühungen ganz offensichtlich begrenzt ist. Wie ist diese Diskrepanz zu erklären?

In der täglichen Anwendung werden vermutlich zunächst sehr stark die positiven Aspekte der neuen Informations- und Kommunikationsmedien erlebt: Es ist mit Hilfe der neuen Informations- und Kommunikationsmedien möglich, umfassend, schnell und billig an verschiedenste Informationen zu gelangen; auch emotionale Gratifikationen sind umfassend, schnell und billig zu haben. Diese großen Vorteile und der bequemen Art und Weise, wie sie erlangt werden können, dominieren im Alltagsgebrauch. Oftmals werden sie auf emphatische beziehungsweise gar metaphysische Art und Weise erlebt. So schrieb der deutsche Filmemacher Edgar Reitz über seine Internet-Erfahrungen (Reitz 1995. 275):

„Ich bin innerlich mit [all den Menschen] verbunden. Wir sind das Netz. Und es ist international. Ich lebe nicht in München, sondern auf dem Planeten. Das ist es. Es entsteht ein planetarisches Gefühl [...].“

Dagegen werden die Nachteile als lediglich abstraktes Wissen in den Hintergrund gedrängt. Die im Aufklärungsprozess erworbenen Erkenntnisse sind demnach nur ein Faktor in einem Mosaik von Erfahrungen, leitenden Gedanken, auch irrationalen und emotionalen Bewertungskriterien; und offensichtlich sind sie subjektiv nicht der wichtigste handlungsleitende Faktor – sie können sich in dieser *Gemengelage* offenbar nicht durchsetzen. Diese Einsicht scheint mit bei Jean Piaget und Bärbel Inhelder (1948) oder bei Robert L. Selman (1980) beschriebenen kognitiven bzw. sozial-kognitiven Zentrierungseffekten zu korrespondieren. Ganz eindeutig werden hier die ‚Grenzen der Aufklärung‘ deutlich.

Dies kann bedauert werden und verweist auf möglicherweise gar bedrohliche Aspekte im menschlichen Denken und Handeln. Selbst wenn unklar ist, ob die beschriebenen *Science*

Fiction-Filme wie auch die deutschsprachigen Popsongtexte der achtziger Jahre Recht haben, wenn sie die menschlichen Souveränität durch neue Informations- und Kommunikationsmedien als gefährdet beschreiben und eine neue und erneut *selbstverschuldete* (oder hier eher: *selbstgeschaffene*) *Unmündigkeit* befürchten, ist sicher ebenso problematisch, wenn diese Befürchtungen überhaupt nicht mehr thematisiert werden, nachdem sich die neuen Informations- und Kommunikationsmedien im Alltagsgebrauch durchgesetzt haben. Zumindest *könnten* die beschriebenen Warnungen ja auf realistische Gefährdungen verweisen; immerhin sind sie ja vielfach konsistent und mit großem Nachdruck vorgetragen sowie von kritischen Autoren wie Edda Müller bestätigt worden.

Selbst wenn also die Dringlichkeit diese Sorgen unbegründet sein sollte und nur literarisch-künstlerischer Fiktion oder Übertreibung zuzuschreiben wäre, kann es angesichts der zumindest möglichen Konsequenzen sinnvoll sein, sich gelegentlich in Erinnerung zu rufen, welche Medienwirkungen für die Zukunft erwartet werden – und für die Gegenwart erwartet worden sind. Damit wir merken, womit wir – vielleicht – unsere positiven und teilweise emphatisch erlebten Alltagserfahrungen bezahlen.

Referenzen

Diskografie:

Danzer 1982: Georg Danzer, *Zerschlagt die Computer – diese riesige Maschine*. 1982

Kunze 1983: Heinz Rudolf Kunze, *Der schwere Mut*. 1983

Spliff 1984: Spliff, *Computer sind doof*, 1984

Filmografie:

Bigelow 1995: Kathryn Bigelow (Dir.), *Strange Days*, 1995

Braun/Mezger 1966: Michael Braun, Theo Mezger (Dir.), *Raumpatrouille*. 7 Fernsehfilme: 1966

Cameron 1984: James Cameron (Dir.), *The Terminator*. 1984

Cameron 1991: James Cameron (Dir.), *Terminator 2: Judgement Day*. 1991

Cameron 1997: James Cameron, *Titanic*. 1997

Carpenter 1988: John Carpenter (Dir.), *They Live*. 1988

Cronenberg 1982: David Cronenberg (Dir.), *Videodrome*. 1982

Cronenberg 1986: David Cronenberg (Dir.), *The Fly*. 1986

Cronenberg 1999: David Cronenberg (Dir.), *eXistenZ*. 1999

Donaldson 1995: Roger Donaldson (Dir.), *Species*. 1995

Gilliam 1995: Terry Gilliam (Dir.), *12 Monkeys*. 1995

Kubrick 1968: Stanley Kubrick (Dir.), *2001 – A Space Odyssey*. 1968

Medak 1998: Peter Medak, (Dir.), *Species 2*. 1998

Niccol 1997: Andrew Niccol, (Dir.), *Gattaca*, 1997

Radford 1984: Michael Radford (Dir.), *1984*. 1985

- Roddenberry 1996 – 1969:** Gene Roddenberry (Creator), *Star Trek*, 80 Fernsehfilme: 1966 - 1969 (zudem drei Folgeserien)
- Scott 1982:** Ridley Scott (Dir.), *Blade Runner*, 1982
- Spielberg 1977:** Steven Spielberg (Dir.), *Close Encounters of the Third Kind*. 1977
- Spielberg 2002:** Steven Spielberg (Dir.), *Minority Report*. 2002
- Trumbull 1983:** Douglas Trumbull (Dir.), *Brainstorm*. 1983
- Verhoeven 1987:** Paul Verhoeven (Dir.), *Robocop*. 1987
- Verhoeven 1990:** Paul Verhoeven (Dir.), *Total Recall*. 1990
- Wachowski/Wachowski 1999:** Andy Wachowski; Larry Wachowski (Dirs.), *The Matrix*. 1999
- Wachowski/Wachowski 2003:** Andy Wachowski; Larry Wachowski (Dirs.), *The Matrix: Reloaded*, 2003
- Wachowski/Wachowski 2003:** Andy Wachowski; Larry Wachowski (Dirs.), *The Matrix: Revolutions*, 2003
- Weir 1998:** Peter Weir (Dir.), *Truman Show*, 1998
- Wyler 1959:** William Wyler (Dir.) , *Ben Hur*. 1959

Sekundärliteratur:

- Baggesen 1987:** Søren Baggesen, Utopian and Dystopian Pessimism. In: *SFS (= Science Fiction Studies)*, Vol. 41, Part 1, March 1987, 34 - 43.
- Borgmeier 1981:** Raimund Borgmeier, *Science Fiction. Theorien und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Stuttgart 1981
- BVerfGE:** (Herausgegeben von den Mitgliedern des Bundesverfassungsgerichts), *Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts*. Tübingen 1952ff. (Zitiert nach Bänden)
- Byers 1987:** Thomas B. Byers, Commodity Futures: Corporate State and Personal Style In Three Recent Science Fiction Movies. In: *SFS (= Science Fiction Studies)*, Vol. 41, Part 3, November 1987, 326 - 339.
- Cameron 1996:** James Cameron, *Strange Days*. Reinbek bei Hamburg, Februar 1996 (= James Cameron, *Strange Days*. London 1995. Deutsch von Steve Klimchak); die englischsprachige Originalfassung ist gleichzeitig der Drehbuchentwurf zum Spielfilm von Bigelow 1995)
- Caruso 1974:** Paolo Caruso, Gespräch mit Michel Foucault. In: Michel Foucault (Herausgegeben von Walter Seitter), *Von der Subversion des Wissens*. München 1974, 7ff. (= Paolo Caruso, *Conversazioni con Claude Lévy-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*. Milano 1969; Übersetzung [aus dem Französischen] von Walter Seitter)
- Diederichs 1964:** Ulf Diederichs, Zeitgemäßes und Unzeitgemäßes. Die Literatur der Science Fiction. In: Literarisches Colloquium Berlin (Herausgegeben von Gerhard Schmidt-Henkel, Horst Enders, Friedrich Knilli, Wolfgang Maier), *Trivilliteratur*. Aufsätze. Berlin 1964, 111 - 141.
- Giessen 1992:** Hans W. Giessen, *Zeitgeist populär – seine Darstellung in deutschsprachigen postmodernen Songtexten (bis 1989)*. St.Ingbert 1992
- Hegel 1807:** Georg Friedrich Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*. Bamberg; Würzburg 1807
- Jameson 1982:** Frederic Jameson, Progress Versus Utopia: Or, Can We Imagine The Future? In: *SFS (=Science Fiction Studies)*, Vol. 9, No. 2, 1982, 147 - 158.
- Jameson 1991:** Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C. 1991
- Kant 1784:** Immanuel Kant. Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift*, 5. Dezember 1784, 481-494.
- Koslowski 1987:** Peter Koslowski, *Die postmoderne Kultur. Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*. München 1987

- Krysmanski 1963:** Hans-Jürgen. Krysmanski, *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts.* Köln u.a. 1963
- Lyotard 1986:** Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen.* Wien 1986 (= Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne.* Paris 1979. Deutsche Übersetzung von Otto Pfersmann)
- McLuhan 1964:** Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man.* New York: Second Edition 1964
- Müller 2004:** Edda Müller, *Datenschutz für Verbraucher.* Kiel; Berlin 2004
- Orwell 1949:** George Orwell, *Ninety Eighty Four.* London 1949
- Piaget/Inhelder 1948:** Jean Piaget; Bärbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant.* Paris 1948
- Reitz 1995:** Edgar Reitz, Die Wiedergeburt des Epos aus den Netzwerken. In: Edgar Reitz, *Bilder in Bewegung.* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1995, 222 – 267.
- Schachter 1964:** Stanley Schachter, The Interaction of Cognitive and Physiological Determinants of Emotional State. In: L. Berkowitz (Ed.), *Advances in Experimental Social Psychology.* New York: Vol. 1, 1964, 49 - 80.
- Schwonke 1957:** Martin Schwonke, *Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie.* Stuttgart 1957
- Selman 1980:** Robert L. Selman, The growth of interpersonal understanding. New York 1980
- Sponsler 1993:** Claire Sponsler, Beyond the Ruins: The Geopolitics of Urban Decay and Cybernetic Play. In: *SFS (= Science Fiction Studies)*, Vol. 20, 1993, 251 - 265.
- Webster 1967:** *Webster's New World Dictionary of the American language.* Cleveland; New York 1967
- Welsch 1987:** Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne.* Weinheim 1987
- Zuckerman 1971:** Marvin Zuckerman, Dimensions of Sensation Seeking. In: *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, Vol. 36, No. 1, 1971, 45 - 52.
- Zuckerman 1979:** Marvin Zuckerman, *Sensation Seeking: Beyond the Optimal Level of Arousal.* Hillsdale, N.J. 1979