

Saarbrücker literaturwissenschaftliche
Ringvorlesungen 3

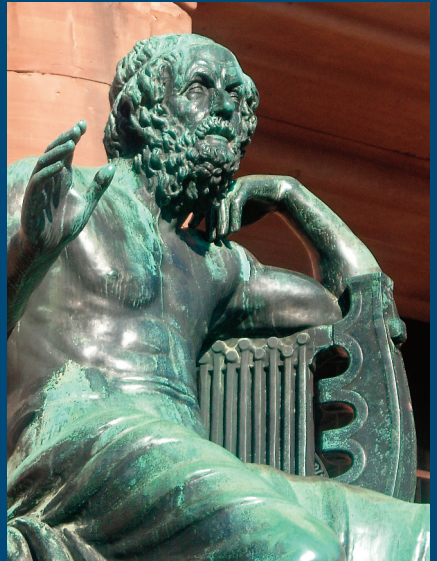
Klassiker

Neu-Lektüren

Herausgegeben von

Ralf Bogner

Manfred Leber



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 3

Ralf Bogner, Manfred Leber (Hg.)

Klassiker
Neu-Lektüren



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2013 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-098-3 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-099-0 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1003

Projektbetreuung *universaar*: Isolde Teufel

Satz: Ralf Bogner und David Lemm
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Homer, eine Ikone klassischer Literatur, vor dem Hauptportal der Universität in Freiburg. Foto: Manfred Leber

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

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

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	7
Homers <i>Ilias</i> und <i>Odyssee</i> Von Peter Riemer	9
Cervantes: <i>Don Quijote</i> Von Hans-Jörg Neuschäfer	25
Neue Welten neu entdeckt. Shakespeares <i>Tempest</i> Von Lena Steveker	43
Mentalitätsgeschichtliche Zeitenwende. Zur Bedeutung von Schillers <i>Wallenstein</i> als Geschichtstragödie Von Manfred Leber	61
Vom „überflüssigen Menschen“ zum <i>Onegin Code</i> A. S. Puškins <i>Evgenij Onegin</i> Von Roland Marti	99
Der vergessene Klassiker der Vormärz-Lyrik Anastasius Grüns <i>Spaziergänge eines Wiener Poeten</i> Von Ralf Bogner	115
Charles Dickens: Von Neuem lesen Von Joachim Frenk	125
Alltagsbewältigung als (Über-)Lebensaufgabe Flauberts <i>Madame Bovary</i> und Fontanes <i>Mathilde Möhring</i> Von Christiane Solte-Gresser	149
Franz Kafka: <i>Das Schloss</i> Von Manfred Engel	177
Der ungelesene Klassiker. Thomas Manns Roman <i>Joseph und seine Brüder</i> (1933–1943) Von Anke-Marie Lohmeier	197
Mondlicht und Magnolien. Südstaatenklassiker von Margaret Mitchell, William Faulkner und Toni Morrison Von Astrid M. Fellner	211

Postkoloniale Perspektivierungen. Zur Neu-Lektüre europäischer Klassiker bei Autoren aus Afrika und der Karibik Von Hans-Jürgen Lüsebrink	229
Beiträgerinnen und Beiträger	243
Personenregister	245

Vorwort und Danksagung

Literarische Klassiker sind Werke, die sich über längere Zeit hinweg im kulturellen Gedächtnis halten können, dabei immer neu zur Auseinandersetzung herausfordern und stetig andere Deutungen in neuen geschichtlichen Situationen erfahren. Thema der Saarbrücker literaturwissenschaftlichen Ringvorlesung im Sommersemester 2012 waren solche Meilensteine der Weltliteratur und manche ganz neuen Bedeutungen, die sie für heutige Leserinnen und Leser bei einer aktuellen Lektüre entfalten können. Das Spektrum der behandelten Klassiker reichte dabei von der *Ilias* bis zur amerikanischen Postmoderne, von Mitteleuropa über Russland und die USA bis hin zur Karibik. Die Auswahl konnte im eng begrenzten Rahmen und unter den gegebenen Bedingungen natürlich nicht repräsentativ sein, berücksichtigt aber so wichtige Autoren der Weltliteratur wie Homer, Shakespeare, Cervantes, Puškin, Flaubert, Kafka oder Thomas Mann. Neu-Lektüren von Klassikern fordern freilich stets dazu heraus, den Kanon zu befragen, und deswegen beschäftigt sich der Band auch mit vergessenen Klassikern und subversiven Brechungen des europäischen Höhenkamms der Literatur. Das Interesse an einer aktuellen, aber auch kritischen Befragung unserer Klassiker wurde lebhaft dokumentiert durch den außerordentlich großen Zuspruch eines breiten Publikums bei den montagabendlichen Ringvorlesungen im Saarbrücker Rathaus.

Die Eröffnung der Ringvorlesung nahmen am 16. April 2012 dankenswerterweise Herr Erik Schrader, der Dezernent für Bildung, Kultur und Wissenschaft der Landeshauptstadt Saarbrücken, und Herr Universitätsprofessor Dr. Volker Linneweber, der Präsident unserer Universität, vor. Bestens zu danken ist des Weiteren Frau Christel Drawer von der Kontaktstelle Wissenschaft in der Kulturabteilung der Landeshauptstadt Saarbrücken für die exzellente organisatorische Betreuung der Ringvorlesung im Rathaus. Dank gebührt der Landeshauptstadt Saarbrücken ferner für die Gewährung eines namhaften Druckkostenzuschusses zur Publikation des vorliegenden Bandes. Nicht möglich wären die Ringvorlesung und deren Veröffentlichung ohne die Beiträge der Referentinnen und Referenten gewesen, denen es daher ein herzliches Gratias zu entbieten gilt. Herr Universitätsprofessor Dr. Karlheinz Stierle konnte seinen Vortrag über Dantes *Divina Commedia* leider nicht für unseren Band zur Verfügung stellen. Eine ausführlichere Fassung wird jedoch im Jahr 2014 in seinem neuen Buch über den Autor erscheinen.

Unverzichtbare Hilfe beim Satz dieses Bandes, bei Redaktion und Erstellung des Personenregisters leistete Herr David Lemm M.A. Zu danken für kritische Korrekturlektüre ist nicht zuletzt Frau Ina Kroker M.A.

Homers *Ilias* und *Odyssee*

Peter Riemer

Mit den homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee* sind zwei wunderbare Werke überliefert worden, zwei Glanzstücke epischer Dichtung aus den Anfängen der abendländischen Literaturgeschichte. Es war schon für die wählerischen, literatur- und kunstverwöhnten Griechen der Klassischen Zeit, d. h. des 5. Jahrhunderts v. Chr. eine Selbstverständlichkeit, die homerischen Epen auswendig zu lernen (an ihren Versen erlernte man im Übrigen das Lesen und Schreiben) und sich immer wieder auf sie zu beziehen. Der antike Literaturbetrieb kam ohne Homer nie aus.

I

Wie sehr man in der Antike gerade die homerischen Werke verinnerlicht hatte, mag ein kleines Beispiel verdeutlichen. Im 8. Buch der *Aeneis* (die gegen Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist) verwendet der römische Dichter Vergil eine seltsame Vokabel: *molaris* (zur Mühle gehörig), ein Adjektiv, es fehlt als Bezugswort das Substantiv *lapis* (Stein), gemeint ist eben der Mühlstein. Auch ohne *lapis* ließ sich das Adjektiv verstehen und dürfte als solches einen ‚mühlsteinartigen Brocken‘ meinen. Bei Vergil wird ein Kampf geschildert zwischen Hercules und einem Monstrum, namens Cacus. Hercules gebraucht dabei alles an Waffen, was ihm gerade in die Hände kommt, und „rückt ihm mit Ästen zuleibe und mühlsteingewaltigen Blöcken“ (Aen. 8, 250: [...] *ramis vastisque molaribus instat*). Die Vokabel *molaris* findet man an keiner anderen Stelle des vergilischen Werks. Sie ist also nur einmal vorhanden. Wir sprechen von einem *hapax legomenon*. In der *Ilias*, 12. Buch, Vers 161 steht die gleiche Vokabel, natürlich auf Griechisch: *μύλαξ* (sc. *λίθος*). Dort wird der Kampf zwischen den zu diesem Zeitpunkt überlegenen Trojanern und den sich verzweifelt wehrenden Griechen beschrieben. Die Griechen werfen Steine auf die Trojaner herab: Es „erklangen dumpf die Helme / getroffen von Mühlsteinen (*βαλλομένων μύλαξεσσι*)“. Die Vokabel *μύλαξ* (wie bei Vergil, so auch hier im Plural, und ebenfalls instrumental, dem lateinischen Ablativ entspricht der griechische Dativ) kommt ebenfalls nur einmal im gesamten Werk Homers vor. Wir können folglich mit größtem Erstaunen feststellen, dass Vergil ein Wort

aus dem gesamten Versbestand der homerischen Epen entlehnt, das es dort nur einmal gibt, ein homerisches *hapax legomenon*, um es in seinem Werk auch nur einmal zu verwenden (den Hinweis auf dieses homerische *hapax legomenon* bei Vergil verdanke ich Niklas Holzberg, der es in seinem Vortrag „Der ‚Böse‘ und die Augusteer: Cacus bei Livius, Vergil, Properz und Ovid“ auf dem Bundeskongress des Deutschen Altphilologenverbandes in Erfurt im April 2012 erwähnt hat).

Wie konnte er ohne die modernen Hilfsmittel eines Speziallexikons zu Homer oder einer Datenbank überhaupt herausfinden, dass es sich um ein *hapax legomenon* handelte? Dass er die Vokabel *molaris* (die Übersetzung von μύλαξ) auch nur einmal verwendete, war für sein römisches Publikum ein versteckter Hinweis auf sehr intime Homerkenntnisse. Diese Kenner-schaft des homerischen Œuvres zeugt wohl von der Tatsache, dass Vergil die Verse allesamt auswendig kannte. Seine *Aeneis* spiegelt *Odyssee* und *Ilias* im Kleinen wie im Großen, schließlich sind die ersten sechs *Aeneis*-Bücher der *Odyssee* nachkomponiert, die Bücher 7 bis 12 der *Ilias*.

Nicht nur die Sprache und die Handlung der Epen, auch die Helden haben nachgewirkt. Eine von Cicero überlieferte Anekdote vermittelt einen Eindruck gleichsam von der Historizität eines Achill. Alexander der Große soll einst am Kap Sigeion (einem Vorgebirge in der Troas, unweit der Stadt Troia) an das Grab Achills getreten sein (man hatte den Troiamythos in der Antike als historisch empfunden); der makedonische König war in Begleitung vieler Schriftsteller, die seine militärischen Erfolge literarisch würdigen sollten. Da habe er den Toten glücklich gepriesen, dass er für seine Leistung Homer als Kunder gefunden habe. (Cicero, Pro Arch. 24: *Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! Atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset: „o fortunate,“ inquit, „adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!“*)

Nun aber zu den Dichtungen selbst: *Ilias* und *Odyssee*, beide Epen je für sich große Kunstwerke. Die *Odyssee* erfreut sich in unserer Zeit einer größeren Bekanntheit. Hierzu haben wohl auch die Filmproduktionen der letzten Jahrzehnte beigetragen (1954: *Die Fahrten des Odysseus* mit Kirk Douglas; 1997: *Die Abenteuer des Odysseus* mit Armand Assante als Odysseus, Geraldine Chaplin als Eurykleia). Die *Ilias*-Verfilmung von Wolfgang Petersen aus dem Jahr 2004, zurecht nicht *Ilias* genannt, sondern *Troja*, enthält die Erzählung der *Ilias* im Kern, entfernt sich aber von der literarischen Vorlage. Insbesondere die Eliminierung des Götterapparats (ein durchaus genialer Eingriff in den antiken Stoff, den der Filmregisseur um der Realitätswirkung der Erzählung willen gewagt hat) nimmt dem Ganzen die ursprüngliche Aussagekraft sowie Farbigkeit und Tiefe.

Die *Ilias* Homers ist befasst mit dem sterblichen Sohn der Göttin Thetis und des Menschen Peleus, des Königs von Phtia: Achilleus. Achill gehört zu

den Fürsten, die sich mit ihren Leuten dem großen Kriegszug gegen Troja angeschlossen haben. Es gilt Helena zurückzuerobern, die Paris, einer der Prinzen Trojas, nicht gegen ihren Willen dem frischvermählten Menelaos in Sparta entwendet hat. Menelaos' Bruder Agamemnon versammelte ein großes Heer und führte den Feldzug als Oberbefehlshaber an. Die *Ilias* handelt aber nicht von der Eroberung der Stadt, sie zeigt lediglich einen bestimmten Ausschnitt, und zwar die Gefährdung der möglichen Eroberung durch den Rückzug eines Feldherrn, nämlich des Achill. Was war passiert? Bei einem Eroberungszug im Umland Trojas haben die Griechen Beute gemacht und unter sich aufgeteilt. Agamemnon reklamierte das schönste Beutestück, wenn man Chryseis, die Tochter eines Apollonpriesters, so bezeichnen darf, für sich. Der Priester verlangte seine Tochter zurück, Apoll hatte zudem eine Pest in das griechische Heerlager gesandt, so dass dringender Handlungsbedarf bestand. Agamemnon musste Chryseis herausgeben, wollte dann aber nicht ohne Ehrengeschenk dastehen und nahm kurzerhand das Beutestück Achills, ebenfalls ein schönes Mädchen, Briseis, an sich. Dies nun hatte den Groll des Achill zur Folge. Und von diesem Groll handelt die *Ilias*. Achill weigert sich zu kämpfen. Die Trojaner gewinnen hierdurch die Oberhand und es wird allmählich kritisch für die Griechen. Alle Versuche, Achill zu besänftigen, fruchten nicht. Da endlich im 16. Buch lässt Achill zumindest zu, dass sein Freund Patroklos seine Rüstung anzieht und für ihn in den Kampf geht. Die Täuschung gelingt. Die Trojaner glauben, Achill kämpfe wieder. Es ergibt sich aber, dass Hektor (wie Paris ebenfalls ein Sohn des Priamos), der größte Held auf trojanischer Seite, den Pseudo-Achill im Zweikampf tötet. Der Tod des Freundes trifft Achill tief. Er entscheidet sich, gegen Hektor auszutreten, um Rache zu nehmen. Diese Entscheidung fällt er angesichts der Verheißung, dass er, wenn er Hektor tötet, selbst vor Troja sterben müsse. Er tötet Hektor, schleift den Leichnam allmorgendlich um das Grab des Patroklos und nimmt ihn jedesmal wieder mit ins Lager. Dort sucht ihn Priamos auf (eingehüllt in eine Wolke mit Hilfe des Gottes Hermes) und löst den Toten gegen viel Gold aus. Die *Ilias* endet mit der Totenklage und Hektors Bestattung.

Dies ist die *Ilias*: ein großes Gedicht über Ehre und Ehrverletzung. Es spiegelt den Ehrenkodex der archaischen Adelsgesellschaft wider.

Von ganz anderer Art ist die *Odyssee*. In ihr erleben wir einen Helden, der sich sogar verleugnen kann. Und sein Bekenntnis zur Sterblichkeit ist die Sehnsucht nach dem einen Leben, das er einfach nur führen möchte. Sinnbildlich für das Schicksalskonzept der Odyssee ist das Verhalten des Odysseus im 5. Buch. Dort trauert er am Strand auf der Insel der Göttin Kalypso, die ihm die Unsterblichkeit in Aussicht stellt, wenn er bei ihr bliebe; er aber verlangt nach seiner Heimat, will Ithaka wiedersehen, sein Königreich und seine Gattin Penelope. Sein Wunsch wird ihm gewährt. Er muss sich freilich selbst ein Floß zimmern. Odysseus ein Handwerker (griechisch: Banausos;

daher der ‘Kunst-Banause’)! Niemals hätte Achill eigenhändig ein Floß gebaut. Und unter Schicksal versteht der Kriegsheld auch etwas anderes: die Bewährung im Kampf und den glorreichen Tod. Odysseus dagegen duldet es sogar, zurückgekehrt auf Ithaka, inkognito in der Gestalt eines Bettlers beschimpft zu werden, und nimmt einen Schemelwurf hin. Dies alles gebietet ihm seine Klugheit. Der tapfere, adelsstolze Achill und der kluge, weltgewandte Odysseus: zwei gegensätzliche Konzepte aus der Feder eines Dichters? Warum nicht, möchte man meinen; und doch ist gerade dies problematisch.

Es spricht einiges dafür, *Ilias* und *Odyssee* auf zwei Dichter verschiedener Generationen zurückzuführen: Entstanden ist die *Ilias* wohl ungefähr in der Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr., die *Odyssee* 30 bis 50 Jahre später.

An literarischer Komplexität ist die *Odyssee* als jüngerer Werk zudem der älteren *Ilias* deutlich überlegen, was ich im Folgenden am Motiv der Philoxenie zeigen möchte (an anderer Stelle schon ausführlicher publiziert, vgl. Riemer 1998).

Viele bedeutende Motive der griechisch-römischen Literatur wurden in den homerischen Epen angelegt oder maßgeblich vorgebildet, so auch der Themenkomplex von Schuld und Sühne. Mit ihm ist in der *Odyssee* ein weiterer Motivstrang eng verknüpft: das Erproben und Gewähren von Gastfreundschaft. Daher erklärt sich die Formulierung zu Beginn der *Odyssee* „von vielen Menschen sah er die Städte und lernte kennen ihre Sinnesart“ (Od. 1, 3: πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω). Immer wieder stellt Odysseus insbesondere die Gastlichkeit der Menschen auf die Probe: ἦε φιλόξενοι καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεουδής – Der Formelvers findet sich (mit leichter Variation im ersten Daktylus) insgesamt viermal in der *Odyssee* (Od. 6, 121; 8, 576; 9, 176; 13, 202) –, ob er nun wilden oder zivilisierten Wesen begegnet, in der Fremde oder zu Hause auf Ithaka. Für die *Ilias* hat das Motiv der Philoxenie und ihrer Verletzung zwar ebenfalls einen besonderen Status, da der Rachefeldzug der Griechen die Sühne für die Gastrechtsverletzung durch Paris darstellt, doch in der Handlung des den Groll des Achill fokussierenden Epos spielt das Gastrecht kaum eine Rolle.

II

Im 6. Gesang der *Ilias* findet sich eine kleine Episode am Rande der großen Ereignisse (Il. 6, 119ff.). Es treffen sich zum Kampf auf Seiten der Trojaner ein Lykier namens Glaukos und auf Seiten der Griechen der berühmte Diomedes, der Sohn des Tydeus und Enkel des Oineus. Ehe nun die beiden die Waffen gegeneinander erheben, will Diomedes wissen, mit wem er kämpfen wird. So stellen sie sich einander vor: Glaukos beginnt, wie dies üblich war,

bei seinen Vorfahren. Die Familie habe ihren Ursprung in der Argolis, also in Griechenland, nicht in dem kleinasiatischen Lykien. Sein Urahn sei Sisyphos gewesen, der Sohn des Aiolos; Sisyphos habe einen Glaukos gezeugt, dessen Sohn Bellerophon hieß. Hier unterbricht Glaukos die Reihe; er will das besondere Schicksal des Bellerophon nicht unerwähnt lassen und legt folgende Erzählung ein: Die Götter haben dem Bellerophon Anmut und Schönheit verliehen, so dass sich Anteia, die Frau des Königs von Tiryns, Proitos, in ihn verliebt. Er weist sie jedoch zurück und wird von ihr verleumdet: Sie gibt vor, er habe ihr etwas antun wollen, und verlangt von ihrem Mann, Bellerophon zu töten. Proitos schickt den Ahnungslosen hierauf zu seinem Schwiegervater Iobates nach Lykien zusammen mit einem Brief, der die Weisung enthält, den Überbringer zu töten. In Lykien wird Bellerophon zuerst einmal freundlich aufgenommen und neun Tage lang bewirtet; am zehnten Tag endlich ist es ihm möglich, den Brief zu übergeben. Der Schwiegervater des Proitos versucht, der Weisung, ihn zu töten, indirekt nachzukommen, indem er Bellerophon in gefährliche Unternehmungen verstrickt: Er soll die Chimaira bezwingen, ein dreigestaltiges Ungeheuer, so dann die Solymer, ein kriegerisches Bergvolk, und schließlich die Amazonen, jene sagenumwobenen männergleichen Frauen. Aus allen Kämpfen kehrt der Held siegreich zurück. So viel Heldenhaftigkeit muss belohnt werden; Iobates schenkt Bellerophon das Leben, gibt ihm seine Tochter zur Frau und teilt mit ihm das Königreich. – An dieser Stelle setzt Glaukos die Reihe seiner Vorfahren fort: Aus der Ehe zwischen Iobates' Tochter und Bellerophon gehen drei Kinder hervor, darunter Hippolochos, der Vater des Glaukos. Die Selbstvorstellung ist abgeschlossen. Und es folgt eine überraschende Reaktion des Kampfgegners. Diomedes heftet seine Lanze in den Boden und ruft erfreut aus (Il. 6, 215–231; die folgende und die übrigen Übersetzungen aus den homerischen Epen stammen von Wolfgang Schadewaldt, frühere Ausgaben bei Rowohlt oder Insel, zuletzt neu aufgelegt bei Artemis & Winkler *Odyssee* 2001, *Ilias* 2002):

Wirklich! da bist du mir ein Gastfreund von den Vätern her, ein alter!
Denn Oineus [sc. der Großvater des Diomedes], der göttliche, hat einst den
untadeligen Bellerophon

In den Hallen bewirtet und ihn zwanzig Tage dabehalten.

Und sie reichten einander auch schöne Gastgeschenke.

Oineus gab einen Gürtel, von Purpur schimmernd,

Bellerophon aber einen goldenen Becher, doppelt gebuchtet.

[...]

So bin ich dir jetzt dein Gastfreund mitten in Argos,

Du aber in Lykien, wenn ich in das Land von denen gelange.

Aber meiden wir voneinander die Lanzen, auch im Gedränge!

Sind mir doch viele Troer und berühmte Verbündete

Zu töten, wen immer ein Gott mir gibt und ich mit den Füßen erreiche,
 Und dir wieder viele Achaier, zu erschlagen, wen du vermagst.
 Die Waffen aber lass uns miteinander tauschen, damit auch diese
 Erkennen, dass wir von den Vätern her uns Gastfreunde rühmen!

Mit diesen Worten war alles entschieden: Es würde nicht mehr zu einem Kampf kommen. Die beiden Männer besiegeln vielmehr die Erneuerung einer alten Freundschaft zwischen ihren Familien durch den Tausch ihrer Waffen. Glaukos gibt seine goldene Rüstung gegen die eiserne des Diomedes. Von einem ökonomischen Standpunkt aus betrachtet, ist dies ein geradezu verrückter Akt. Auch Homer hebt das Absonderliche, das Unangemessene des Tauschs eigens hervor (Il. 6, 234–236):

Da wieder benahm dem Glaukos der Kronide Zeus die Sinne,
 Der mit dem Tydeus-Sohn die Waffen tauschte:
 Goldene gegen eherne, hundert Rinder gegen neun Rinder.

Zeus nahm Glaukos also den Verstand, dass dieser sich auf einen derart schlechten Tausch einließ: die hinzugefügte Wertangabe ‚hundert gegen neun‘ verdeutlicht die enorme Differenz der Güter. Glaukos’ Waffen hatten den mehr als zehnfachen Wert.

Wie ist die Szene zu verstehen? Wird hier demonstriert, dass Diomedes sich der wertvollen Rüstung des Gegners versichert, ohne dafür kämpfen zu müssen (schließlich wurde das Tauschangebot ja von ihm ausgesprochen)? Oder hat sich Glaukos am Ende als feige erwiesen, da er sein Leben durch die goldene Rüstung erkaufte?

Man sollte freilich die Schilderung unter dem Aspekt beurteilen, den der epische Dichter selbst vorgegeben hat: Feinde werden zu Freunden, weil sie erkennen müssen, dass sie einander seit langem, ja schon seit Generationen, in Gastfreundschaft verbunden sind, ohne dass sie selbst sich je begegnet wären.

Das Gastfreundschaftsverhältnis war erblich und genoss hohe Achtung. Die Einkehr und Aufnahme unter einem fremden Dach hatte sakrale Bedeutung. Dem Gast wurde uneingeschränkter Schutz gewährt. Die Geschichte von Bellerophon lehrt, was geschieht, wenn eine solche unverbrüchliche Freundschaft auf die Probe gestellt ist. Denn Proitos und Bellerophon waren Gastfreunde. Und Proitos hätte es nie gewagt, sich an seinem Gast zu vergreifen; daher schickt er den vermeintlichen Ehebrecher fort, in der Hoffnung, sein Schwiegervater werde die Tat für ihn vollbringen. Doch empfand auch dieser große Hemmung, Bellerophon eigenhändig zu töten. Denn er war sein Gastfreund geworden und durch das Gastrecht geschützt.

Der Xenia und ihrer schützenden Funktion verdankte Bellerophon also mehrfach sein Leben. Im Argonautenepos des Apollonios von Rhodos – der die homerischen Lebensverhältnisse nicht kopiert, sondern eher zeitgemäß

behandelt, also hellenistisch – wird der Gast in gleicher Weise verschont. Aietes, der König von Kolchos, reagiert zwar sehr verärgert, als sein Enkel die Bitte des Jason vorträgt, ihm das goldene Vlies auszuhändigen, zugleich aber betont er, dass ihm durch das Gastrecht die Hände gebunden sind (Arg. 3, 377ff.): „Hättet ihr [...] nicht vorher an meinem Tisch gegessen, wahrlich, ich würde euch die Zungen abschneiden und beide Hände abhauen und euch allein auf euren Füßen fortschicken“. Wie Bellerophon werden sodann auch Jason gefährliche Taten abverlangt. Er muss feuerspeiende Stiere unter das Joch zwingen, ein Feld mit ihnen pflügen und Drachenzähne in die Furchen säen, aus denen ihm gewaltige Kampfgegner erwachsen.

Gastfreundschaft war für die Menschen der homerischen Welt ein Kulturgut allerhöchsten Ranges; nichts kam ihr an Bedeutung gleich. Die von den Helden angestrebte Bewährung im Zweikampf, der Sieg über den Feind, die Aristie, das Höchste, was in der Welt der *Ilias* erreicht werden konnte, galt nichts im Vergleich zu jener Freundschaft, welche das gemeinsam eingenommene Mahl, welche die unter dem eigenen Dach oder im Haus des anderen genossene Nachtruhe einmal gestiftet hat – liegt dieser Vorgang auch lange zurück – und welche durch den Austausch von Geschenken für immer besiegelt worden ist. Das Gastgeschenk fungiert als Symbol der Verbundenheit, ist aber zugleich eine Merkhilfe, eine Vergegenständlichung der getroffenen Absprache, füreinander da zu sein und einander – wenn eine Reise den einen zum Haus des anderen führt – zu bewirten. Die Gastfreundschaft war eine ganz und gar notwendige Einrichtung in einer Zeit, die ein öffentliches Hotelgewerbe noch nicht kannte; Diomedes weist zu Recht darauf hin, dass die wechselseitige Einkehrmöglichkeit zum Freundschaftsvertrag gehört (Il. 6, 224f.).

Dass Glaukos seine wertvolle, goldene Rüstung abgibt, Diomedes nur eine eiserne dagegensetzt, könnte im Übrigen als ehrenrührig angesehen werden, und zwar für Diomedes. Der ungleiche Tausch ließe in der Tat ein schlechtes Licht auf ihn fallen, weil er mit seinem Geschenk in solch krassem Maße zurücksteht. Doch auch im Hinblick hierauf wird man die Gastfreundschaft absolut setzen müssen. Wie der Kriegerstolz so muss auch der Adelsstolz zurücktreten in jenem Bereich, in dem die Gastfreundschaft waldet. Das mit Ehre und Ruhm eng verwobene Anspruchsdenken wird regelrecht ad absurdum geführt. Der ursprüngliche Wert des jeweiligen Besitzgegenstandes verblasst. Was zählt, ist die Gastfreundschaft.

III

In der *Odyssee* wird diesem unheroischen Moment, das im Rahmen der *Ilias* nicht über eine vereinzelt Episode hinauskommt, weitaus mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Man denke allein an die phantastische Gastlichkeit der Phäaken, jenes sagenumwobenen Volkes am Rande der Welt, die den gestrandeten Odysseus aufnehmen, bewirten, ihm zu Ehren ein großes Fest veranstalten und ihn schließlich in seine Heimat zurückgeleiten. Die Phäaken bestechen geradezu durch ein Übermaß an Güte und Selbstlosigkeit, setzen sie doch bei der Fahrt über das große Meer ihr Leben aufs Spiel. Eher alltäglich mutet im dritten Buch der *Odyssee* die Begegnung zwischen dem jungen Telemach, dem Sohn des Odysseus, und dem greisen Nestor an. Telemach sucht ihn auf, um Kunde einzuholen über den Verbleib seines Vaters, und wird herzlich aufgenommen, als wäre er ein Freund von alters her (Od. 3, 31ff.). Freundliche Worte, gemeinschaftliches Mahl und Bereitung eines Nachtlagers: Gastfreundschaft klassischen Musters, ohne großen Aufwand. Doch gerade das Einfache und beinahe Alltägliche des Rituals, wie an der Telemach-Szene zu ersehen, zeigt die tiefe Verwurzelung des Xeniegedankens in der Welt der *Odyssee*. Keineswegs handelt es sich nur um ein auf die Adelsgesellschaft bezogenes Verhalten. Der Schweinehirt Eumaios kommt dem Gebot der Gastfreundschaft ebenso nach wie Nestor, der König von Pylos. Eumaios opfert seinem Gast (er weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass er seinen Herrn Odysseus bewirten, Odysseus tritt ja bei seiner Rückkehr zuerst als Bettler in Erscheinung, also inkognito) das Beste, was er besitzt, einen Eber (Od. 14, 414ff.). Man wird unwillkürlich an die in bitterer Armut lebenden Alten Philemon und Baucis erinnert, denen der römische Dichter Ovid in seinen *Metamorphosen* ein wunderbares Denkmal gesetzt hat: Auch sie sind bereit, das einzig Wertvolle zu schlachten, was sie besitzen, nämlich eine Gans, um ihren Gästen (es handelt sich um die Götter Jupiter und Merkur, was die Gastgeber aber nicht wissen) etwas Gutes zu tun.

Welche Bedeutung der Dichter der *Odyssee* dem Motiv der Philoxenie beimaß, ist nicht nur durch eine Vielzahl idealisierter Muster kenntlich. Auch eine Reihe von Gegenbildern vermittelt den Eindruck, dass das archaische Menschenbild wesentlich von ethischen Normen bestimmt ist, unter anderem von der Frage, ob das Gastrecht den üblichen Regeln gemäß ausgeübt wird oder nicht. Die Freier an Odysseus' Hof etwa nutzen die Gastlichkeit des Königshauses in Ithaka über Gebühr aus. Sie gerieren sich gar als die Herren des Hauses, schlafen mit den Mägden, verlangen Tag für Tag nach einem festlichen Mahl und entscheiden selbstherrlich darüber, welches Almosen einem Bettler, so auch dem verkleideten Odysseus, zugestanden wird. Für diese Frevel büßen sie am Ende mit ihrem Leben. Der Freiermord erhält hierdurch eine moralische Rechtfertigung.

Agamemnon, der Anführer des griechischen Heeres vor Troja, berichtet Odysseus, als dieser ihm auf dem Weg durch die Unterwelt begegnet, er sei von Aigisthos bei einem Gastmahl getötet worden. Diese Verletzung des Gastrechts gehörte zu den schlimmsten Verfehlungen. Die Erinyen der aischy-leischen *Orestie* drohen dem Muttermörder Orest an, er werde einst im Hades mit den größten Verbrechern zusammensein, und zwar mit solchen, die einer Freveltat an Göttern oder an Gästen schuldig sind. Selbst Priamos und Achill, beide verhärtet durch den gewaltsamen Tod eines ihnen lieben Menschen, schließen Freundschaft und wahren den Frieden in dem Moment, da sie sich an eine gemeinsame Tafel setzen und miteinander speisen, ein Bild friedvoller Eintracht am Ende der *Ilias*.

Auf seinen Irrfahrten gerät Odysseus immer wieder in kritische Situationen. Als Fremder ist er dem Wohlwollen der ihn jeweils Empfangenden auf Gedeih und Verderb ausgesetzt. Aus der Polyphemgeschichte, die zudem im Zentrum der Abenteuer steht, welche Odysseus den Phäaken vorträgt, geht dies besonders anschaulich hervor. Seinen Gefährten teilt Odysseus vor dem Aufbruch zur Zyklopeninsel mit, er wolle die Sinnesart der hiesigen Menschen prüfen, d. h. vor allem erkunden, ob sie gastfreundlich sind (Od. 9, 176). Und als sie die Höhle des Zyklopen Polyphem endlich erreicht und alles betrachtet haben, wiederholt Odysseus seinen Wunsch, den Zyklopen selbst kennenzulernen und zu erfahren, ob er ein Gastgeschenk von ihm erhalten würde (Od. 9, 229).

Bekanntlich geht die Geschichte anders aus. Bereits die ersten Worte Polyphems signalisieren Odysseus, dass eine gastliche Aufnahme möglicherweise gefährdet ist. Der Zyklop will nämlich sogleich ihre Namen und ihre Herkunft wissen (Od. 9, 252). Dies wäre an sich nicht ungewöhnlich. Die Frage nach Herkunft und Identität des Gastes kann als solche nicht Anlass zu einer Verunsicherung sein. Auch Nestor fragt Telemach nach seinem Namen, übrigens mit den gleichen Worten, die Polyphem verwendet (Od. 3, 72ff.). Alkinoos, der König der Phäaken, richtet an Odysseus ebenfalls die Frage, wer er denn sei (Od. 8, 550). Es gibt aber einen gravierenden Unterschied. Nestor und Alkinoos verlangen besagte Auskunft erst, nachdem sie selbst ihre Pflicht als Gastgeber erfüllt haben.

Gastlichkeit im antiken Verständnis bedurfte nicht sogleich eines Namens. Die ersten Schritte vollzogen sich in einer kultivierten Sphäre der Anonymität, ein nicht nur für die griechische Welt bezeugtes Phänomen. Diodor schreibt, dass sich die Kelten genauso verhielten. Dem Alten Testament lassen sich ebenfalls Beispiele für die arabische Welt entnehmen.

Polyphem dagegen versetzt seine Gäste mit donnernder Stimme in Angst und Schrecken, weil er die Frage nach dem Grund ihrer Anwesenheit und nach ihrem Namen stellt, bevor er ihnen etwas zu essen anbietet. Hierauf erinnert Odysseus den die einfachsten Regeln außer Acht lassenden

Gastgeber an das Gebot der Gastfreundschaft und ruft zugleich ins Gedächtnis, dass Zeus selbst die Aufnahme von Schutzbedürftigen und Gästen zu einer gemeinmenschlichen Pflicht erhoben hat, ja die Einhaltung des Gastrechts streng überwacht und ihre Verletzung ahndet (Od. 9, 266–272): „Wir aber, da wir hierher gelangt sind, kommen schutzsuchend zu deinen Knien, ob du wohl gastliche Bewirtung reichen oder auch sonst eine Gabe geben mögest, wie sie unter Gastfreunden Brauch ist. So scheue denn, Bester, die Götter! Schutzsuchende sind wir dir. Ist Zeus der Rächer doch der Schutzsuchenden und der Fremden, der Gastliche, der mit den Gästen ist, denen Scheu gebührt.“

Man achte vor allem auf die vielfache namentliche Erwähnung der *Xenia* (Od. 9, 266–272):

[...] ἡμεῖς δ' αὖτε κικανόμενοι τὰ σὰ γούνα
 ἰκόμεθ', εἴ τι πόροις ξεινήιον ἢ καὶ ἄλλωσ
 δοίης δωτήνην, ἢ τε ξείνων θέμυς ἐστίν.
 ἀλλ' αἰδέιο, φέριστε, θεοῦσ' ἰκέται δέ τοί εἰμεν.
 Ζεὺς δ' ἐπιμηήτωρ ἰκετάων τε ξείνων τε,
ξείνιος, ὃς ξεῖνοισιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.

Der Zyklop freilich lässt sich von den Worten des Griechen überhaupt nicht beeindrucken. Weder fürchtet er irgendwelche Götter, noch empfindet er nach eigenem Bekunden Scheu, Hand an seine Gäste zu legen. Der Ehrfurcht vor den Göttern, die der Grieche von ihm fordert, setzt er allein seine Autonomie – die reine Willkür des Gesetzlosen – entgegen und demonstriert seine Macht augenblicklich in schrecklicher Weise, ergreift zwei der Gefährten an den Beinen, schlägt ihre Schädel wie die junger Hunde am Boden auf und frisst sie mit Haut und Haaren. Odysseus ist entsetzt. Doch er hatte bereits Schlimmes geahnt und es geflissentlich vermieden, den Aufenthaltsort des Schiffes und der übrigen Gefährten preiszugeben. Dieses Wesen besitzt nicht einfach nur zu wenig Taktgefühl im Umgang mit Gästen, es lebt offenbar gänzlich ohne eine Vorstellung von den Grundwerten griechischer Zivilisation in einem barbarischen Urzustand. Odysseus geht in sich, sucht nach einem Ausweg aus der bedrohlichen Lage. Endlich kommt ihm in den Sinn, man müsste dem Monster das Augenlicht nehmen und danach irgendwie die Höhle verlassen. Am Tage, in der Abwesenheit Polyphems, präparieren Odysseus und seine Gefährten daher einen großen Stamm, schälen ihn und spitzen ihn zu. Mit seiner Hilfe wollen sie die Tat begehen: Er soll an der Spitze im Feuer gehärtet und glühend gemacht und dann in das Auge des Riesen hineingetrieben werden. Um dieses Vorhaben ungehindert ausführen zu können, bedarf es aber noch einer weiteren Voraussetzung. Das Opfer muss für kurze Zeit vollkommen wehrlos sein. Polyphem würde die Blendung niemals willenlos über sich ergehen lassen, wenn er nicht narkotisiert wäre. Zum Glück

nun hatte Odysseus von Bord seines Schiffes einen Weinschlauch mitgebracht.

Das Gespräch zwischen Odysseus und Polyphem vor der Blendung ist sehr aufschlussreich. Mögen dem außerhalb jeder Gesetzlichkeit lebenden Ungetüm auch ethische Argumente von Natur aus fremd sein, so sucht Odysseus dennoch eben hierüber einen erneuten Zugang. Er bietet dem Zyklopen den Wein an, und zwar als sein Gastgeschenk, und bittet darum, ihm, dem Gast, doch als Gegengabe die Freilassung nicht zu versagen (Od. 9, 347–350): „Da, Kyklop! trinke den Wein, nachdem du das Menschenfleisch gegessen, damit du siehst, welch einen Trank da unser Schiff verwahrt gehalten! Dir habe ich ihn gebracht zur Spende, ob du dich meiner erbarmen und mich nach Hause senden mögest.“ Wir sehen hier das übliche reziproke Verhältnis von Gastfreunden aufkeimen: Gaben werden getauscht. Und das herkömmliche Ritual scheint tatsächlich zu greifen. Polyphem nimmt den Wein an, trinkt und erbittet nun den Namen seines Gastes, um auch ihm ein würdiges Geschenk zu überreichen (Od. 9, 355f.): „Gib mir noch einmal gütig und sage mir deinen Namen, jetzt auf der Stelle, dass ich dir ein Gegengeschenk gebe, an dem du dich freuen wirst!“ Odysseus schenkt ihm zum zweiten Male ein und noch ein drittes Mal, dann nennt er ihm einen Namen, aber nicht den richtigen (Od. 9, 364–367): „Kyklop! du fragst mich nach meinem berühmten Namen. Nun denn! so will ich ihn dir sagen! Du aber gib mir das Gastgeschenk, so wie du es versprochen hast! Niemand (Utis) ist mein Name, und Niemand rufen mich Vater und Mutter und all die anderen Gefährten.“ Darauf erwidert der Zyklop, welches Präsent er jenem Utis zu geben gedenkt (Od. 9, 369f.): „Den Niemand werde ich als letzten verspeisen unter seinen Gefährten, die anderen zuvor: das soll dein Gastgeschenk sein!“ Etwas Absurderes ist nicht denkbar: Der Gastgeber spricht die Absicht aus, die neue Freundschaft dadurch zu begründen und zu bekräftigen, dass er sie schlagartig beendet, indem er den neu gewonnenen ‚Freund‘ als letzten seiner ‚Gäste‘ tötet.

Der mit dem Austausch der Geschenke, des Weins und der seltsamen in Aussicht gestellten Gegengabe, verknüpften Namensnennung kommt im weiteren Verlauf der Handlung große Bedeutung zu, was in den Zyklopenstücken der attischen Komödie und im Satyrspiel genüsslich aufgegriffen wurde. Denn als der geblendete Polyphem die Nachbarn herbeiruft und sich diese nach dem Grund seines Hilferufs erkundigen, gibt er wahrheitsgemäß an, dass ihm ‚Niemand‘ soeben Gewalt antue, woraufhin die Zyklopen kopfschüttelnd wieder davonziehen. Mit der Angabe des richtigen Namens wäre Odysseus überdies ein baldiger Tod sicher gewesen, stellt sich doch am Ende heraus, dass dem Zyklopen geweissagt worden war, ein Mann namens Odysseus werde einst kommen und ihm das Augenlicht nehmen (vgl. Od. 9, 507–512); er habe jedoch an einen Riesen gedacht und nicht an einen

derartigen Winzling. Als Utis getarnt, vermag Odysseus insofern gleich zweimal dem jähren Verderben zu entrinnen.

Doch solches Wissen um die Komposition der Erzählung hat allein der Dichter. Die von ihm geschaffene Figur muss ein anderes Motiv dafür kennen, statt des eigenen Namens einen gewissen ‚Niemand‘ anzugeben.

Hierüber ist verschiedentlich nachgedacht worden; durchweg aber ignoriert man die Differenz zwischen dem Autor des Werks und der werkimmanenten fiktiven Gestalt.

Nun lässt der Dichter seinen Odysseus die kluge Wahl des Namens selbst rühmen. Mit Blick auf den Rückzug der Nachbarzyklopen setzt Odysseus als Ich-Erzähler genüsslich hinzu (Od. 9, 413f.): „Mir aber lachte mein liebes Herz, wie sie mein Name getäuscht hatte und der untadelige Einfall.“ Mit der Wendung ‚der untadelige Einfall‘ (μητις ἀμύμων) klingt im Griechischen, wenngleich die Vokabel μητις (Klugheit; mit lat. *metiri* [= messen] verwandt) nichts mit μή τις (Niemand) zu tun hat (auch anders akzentuiert), das schöne Wortspiel οὐτις – μή τις nochmals nach: Beides bedeutet ‚Niemand‘; das zweite, nämlich μή τις, gebrauchten die Zyklopen vor der Höhle, um darzulegen, wie sie Polyphems Satz aufgefasst hatten, der ja lautete: ‚Utis trachtet danach, mich mit List und nicht mit Gewalt zu töten‘ (Od. 9, 408); was in Polyphems Mund noch zweideutig klang, lässt sich in der Erwiderung durch die Zyklopen (Od. 9, 410f.) nur noch einfach verstehen, „wenn denn *niemand* dir, der du allein bist, Gewalt antut [εἰ μὲν δὴ μή τις σε βιάζεται οἶον ἔόντα], so leidest du gewiss an einer Krankheit“.

Somit hat sich das Pseudonym Utis als äußerst wirksam erwiesen, und Odysseus darf in der Erleichterung über den glücklichen Fortgang der Ereignisse auch Stolz empfinden über den klugen Einfall. Dennoch bleibt die Frage offen, warum er seinen wahren Namen verbarg, zumal er ihn nicht gänzlich verschweigen wollte, ruft er ihn doch dem Zyklopen später sehr wohl noch zu, und zwar vom Schiff aus (Od. 9, 504f.). Hierdurch erhält dieser am Ende die Möglichkeit, jenen Fluch auszusprechen, der all die Fahrnisse auslöst, welche Odysseus’ baldige Heimkehr zunichte machen. Denn der Zyklop setzt mit dem Fluch seinen Vater, den Meerese Gott Poseidon, für die Rache an Odysseus ein.

In welcher Absicht verheimlicht Odysseus nun aber seinen Namen vor dem Zyklopen? Er konnte von dem Orakel nichts wissen und das Gespräch zwischen Polyphem und den Nachbarn nicht vorausahnen. Wollte er vielleicht durch die Angabe, ein Niemand zu sein, kleiner erscheinen, um dem Zyklopen zu suggerieren, dass dieser keinen ernstzunehmenden Gegner vor sich habe? Theo Reucher (vgl. Reucher 1989: 33) diesbezügliche Vermutung trifft kaum das Richtige. Odysseus hatte sich und seine Männer bei der ersten Vorstellung als Gefolge des berühmten Städtezerstörers Agamemnon ausgewiesen (Od. 9, 263ff.), was den Höhlenbewohner schon gänzlich unbe-

eindruckt ließ. Hätte Odysseus da Grund zu der Annahme gehabt, sein Name könnte einem Ungeheuer, das sich allen Göttern überlegen wähnt (vgl. Od. 9, 275ff.), noch Furcht einflößen? Konrat Ziegler (vgl. Ziegler 1962) hat den Namen Utis als einen mythologischen Beinamen des Odysseus verstehen wollen. Dann hätten wir es nicht mit einem regulären Pseudonym, sondern nur mit einer Spielart seines Namens zu tun. Der Gedanke erscheint zunächst verlockend, ist jedoch wenig hilfreich. Durch die spätere Klarstellung, dass sein richtiger Name Odysseus lautet, gibt der Held zu verstehen, dass er sich eben nicht mit jenem Utis identifiziert, der zu sein er in der Höhle vorgegeben hatte. John J. Peradotto (vgl. Peradotto 1990) wiederum schlägt eine Vielzahl von Lösungen vor: Hauptsächlich vertritt er die These, die mit dem Namen Utis einhergehende Negation der eigenen Person und ihrer sozialen Stellung bedeute die vollkommene Individualisierung des Helden. Odysseus avanciere zu einem narrativen Subjekt, dem keine Grenzen mehr gesetzt sind: „[...] Odysseus under the name of Outis represents the fundamental potentiality of the narrative ‚subject‘ to take on any attribute, to be linked with any action. [...] We have here a paradoxical combination of negativity, withholding, and withdrawal on the one side, and individuality, power, and freedom on the other. Odysseus is never more himself, *autos*, than when he is *Outis*.“ (ebd.: 161) Diese und die zuvor genannten Interpretationen zeigen, wie schwierig es ist, der Namensnennung eine plausible, über den einfachen Märchenzusammenhang hinausgehende Erklärung abzuringen.

Betrachtet man die verschiedenen Lösungsversuche, so verwundert es, dass bislang niemand den Aspekt der Gastfreundschaft berücksichtigt hat. Wie Homer das Zyklopenabenteuer von Beginn an mit dem Brauchtum der Philoxenie verbindet und das Motiv durch die Überreichung des Weins sogar besonders anschaulich werden lässt, so versieht er die Handlung über jene eigenartige Namensnennung mit einer feinen Zuspitzung. Gastfreundschaft ist ein Schutzbündnis. Dies lehrt nicht zuletzt die Glaukos-Diomedes-Episode der *Ilias*. Dass erst mit der Namensnennung die reziproke Freundschaft fest beschlossen wird, geht aus den Worten des Odysseus zu Beginn des neunten Odysseebuches klar hervor: „Doch will ich zuerst meinen Namen nennen, damit auch ihr ihn wisst und ich alsdann, entronnen vor dem erbarmungslosen Tage, euch Gastfreund bin, und wenn ich auch fernab die Häuser bewohne.“ (Od. 9, 16–18) Hätte Odysseus dem Zyklopen seinen wahren Namen genannt, wie bei den Phäaken an exponierter Stelle im Epos (Od. 9, 19), wäre er auch ihm gegenüber eine Verpflichtung als Gastfreund eingegangen. Obwohl Polyphem die *Xenia* verletzt, indem er den in seinem Schutz stehenden Gast mit dem fragwürdigen Geschenk der Vernichtung bedenken will, so wäre die formale, auf Gegenseitigkeit geschlossene Gastfreundschaft doch für Odysseus zu einem ernststen Hindernis geworden, an seinen ‚Gastfreund‘ – mag er auch missraten sein – Hand anzulegen. Odysseus unterbin-

det einen Frevel von seiner Seite, indem er das Freundschaftsverhältnis nur zum Schein eingeht. Aus Rücksicht auf die Gesetze der Philoxenie unterdrückt Odysseus kurzfristig die eigene Identität und verwandelt sich, um zu erreichen, was er sich vorgenommen hat, in jenen pseudonymen Utis.

Ein Freundschaftsvertrag zwischen Odysseus und Polyphem ist nicht zustande gekommen, was der verzweifelte Versuch des Zyklopen beweist, nachdem er von der wahren Identität seines Gastes Kenntnis erlangt hat, dem entkommenen Odysseus vom Ufer aus wieder ein Gastgeschenk anzubieten (Od. 9, 517). Welche Gabe er diesmal zu präsentieren gedenkt, bleibt unerwähnt. Auffällig ist jedenfalls, dass er, sobald ihm der richtige Name seines Kontrahenten bekannt wurde, wieder mit einem Gastgeschenk aufwartet. Diesmal versucht also der Zyklop, seinen Gast in einem offenkundigen Täuschungsmanöver zu ködern. Doch ohne Erfolg: Odysseus geht mit keiner Silbe mehr auf Polyphems Angebot ein. Er hatte zuvor gut daran getan, den Wein als Gabe nicht mit seinem Namen zu verbinden. So ist es ihm jetzt möglich, nach dem Triumph über den Riesen ohne den Makel einer Gastrechtsverletzung davonzusegeln. Wer von anderen die Einhaltung der Bräuche erwartet und ihre Missachtung straft, darf selbst nicht zum Frevler werden.

Das Regelwerk der Philoxenie wird in der Zyklopenepisode in einer Weise genutzt und zugleich geschickt umgangen, dass die Blendung des Ungeheuers durch den Menschen geschehen darf und geschehen kann und zugleich gerechtfertigt erscheint. Die Begegnung mit Polyphem bleibt aber für Odysseus nicht ohne Folgen. Poseidon, dem Fluch seines Sohns verpflichtet, verhindert die frühzeitige Heimkehr des Helden. Odysseus kommt selbst zwar nicht ums Leben, wohl aber verliert er seine Gefährten und seine Schiffe. Nach langem Umherirren ist ihm schließlich die Heimkehr nach Ithaka beschieden. Es ist bezeichnend, dass er für die Blendung des Zyklopen von dessen Vater Poseidon verfolgt wird, Zeus jedoch, der Hüter des Gastrechts, ihn wegen einer Gastrechtsverletzung nicht belangt.

Odysseus stellt seine Rache an Polyphem im Gegenteil als die ordnungsgemäße Vergeltung des Zeus für das an Gästen begangene Unrecht dar (Od. 9, 475–479) und opfert dem Kroniden nach der Rettung einen erbeuteten Widder (Od. 9, 550ff.). Doch der höchste Gott nimmt das Opfer nicht an (Od. 9, 553f.). Viele Interpreten sind der Ansicht, hierdurch werde angedeutet, dass sich Zeus gegenüber Poseidon loyal verhält und seinem Zorn nicht entgegenstehen möchte. Möglicherweise war der Hüter des Gastrechts aber auch selbst verstimmt, weil Odysseus, während er den Zyklopen unter Ausnutzung des gastlichen Brauchtums überlistete, nahe daran war, die Gebote der *Xenia* zu verletzen.

Es war das erklärte Ziel, den Zyklopen kennenzulernen. Odysseus wollte seine Gastfreundschaft erproben. Als diese durch die Mordgier Polyphems nicht einfach nur gefährdet, sondern bereits gänzlich ausgeschlossen war,

bot er dem Höhlenbewohner dennoch ein Gastgeschenk an und verleitete ihn wissentlich zu einem zweifelhaften Freundschaftsvertrag. Er selbst entzog sich, als der Zyklop seinerseits ein Gastgeschenk anbot (von dessen Absurdität Odysseus in diesem Moment noch nichts wissen konnte), etwaiger Konsequenzen, indem er seine Identität fälschte; denn nur so konnte er seinen Plan, den Zyklopen zu blenden, ungehindert bzw. ohne Hemmungen weiter verfolgen.

Das griechische Publikum der homerischen Epen kannte die Philoxenie als eine nicht in Frage zu stellende Selbstverständlichkeit des täglichen Lebens; die hospitale Gratwanderung des Ich-Erzählers im 9. Buch der *Odyssee* dürfte ihm von daher in allen Nuancen bewusst geworden und das Schweigen der Gottheit am Ende als eine Mahnung erschienen sein, den geheiligten Bereich des Gastrechts nicht leichtfertig aufs Spiel zu setzen. Vor diesem Hintergrund gewinnt das geschickte Vorgehen des Odysseus erst recht an Brisanz. Der Held ist in der Höhle des Zyklopen ein doppeltes Wagnis eingegangen, zum einen durch das kühne Aufbegehren gegen den barbarischen Unhold, zum anderen durch den Einsatz der Gastfreundschaft als Mittel, ihn zu bezwingen; denn auf diese Weise riskierte er, das Wohlwollen des Zeus zu verlieren. Unter der Maske des von ihm vorgeschobenen Niemand wurde Odysseus aber auch für den das Gastrecht hütenden Gott unangreifbar.

Bibliographie

Textausgaben

- Ilias: Homeri Opera, rec. D. B. Monro et Th. W. Allen. 2 Bde. 3. Aufl. Oxford: Clarendon 1920 (Oxford Classical Texts).
 Homeri Ilias, ed. M. L. West. Bde. 1–2. Stuttgart, München, Leipzig: Teubner, Saur 1988–2000.
 Odyssee: Homeri Odyssea, rec. P. von der Mühl. Stuttgart: Teubner 1993 (Nachdr. der 3. Aufl. 1962).

Sekundärliteratur

- Hölscher (1990): Uvo Hölscher: Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman. 3., durchges. Aufl. München: Beck.
 Latacz (1979): Joachim Latacz (Hg.): Homer. Tradition und Erneuerung. Darmstadt: WBG (Wege der Forschung 463).

- Latacz (1991): Joachim Latacz (Hg.): Homer. Die Dichtung und ihre Deutung. Darmstadt: WBG (Wege der Forschung 634).
- Latacz (1991): Joachim Latacz (Hg.): Zweihundert Jahre Homer-Forschung. Rückblick und Ausblick. Stuttgart, Leipzig: Teubner (Colloquium Rauricum 2).
- Latacz (1997): Joachim Latacz: Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes. 2. Aufl. Stuttgart, Leipzig: Teubner (Lectio Teubneriana 3).
- Latacz (2003): Joachim Latacz: Homer. Der erste Dichter des Abendlandes. 4. überarb. und durchgehend aktual. Aufl. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler.
- Mannsperger/Mannsperger (2006): Brigitte Mannsperger, Dietrich Mannsperger: Homer verstehen. Darmstadt: WBG.
- Merkelbach (1969): Reinhold Merkelbach: Untersuchungen zur Odyssee. 2., durchges. und erw. Aufl. München: Beck (Zetemata 2).
- Peradotto (1990): John J. Peradotto: Man in the Middle Voice. Name and Narration in the Odyssey. Princeton: Princeton University Press (Martin classical lectures N. S. 1).
- Reinhardt (1961): Karl Reinhardt: Die Ilias und ihr Dichter. Hg. v. Uvo Hölscher. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reucher (1989): Theo Reucher: Der unbekannte Odysseus. Eine Interpretation der Odyssee. Bern, Stuttgart: Francke.
- Riemer (1998): Peter Riemer: Namhaftigkeit und Pseudonymie. Grenzen homerischer Gastfreundschaft. In: Prometheus 24 (1998), S. 1–18.
- Schadewaldt (1975): Wolfgang Schadewaldt: Der Aufbau der Ilias. Strukturen und Konzeptionen, Frankfurt/M.: Insel.
- Ziegler (1962): Konrat Ziegler: Odysseus-Utuse-Utis. In: Gymnasium 69 (1962), S. 396–398.

Cervantes: *Don Quijote*¹

Hans-Jörg Neuschäfer

Einleitung

Viel ist über den *Don Quijote* geschrieben worden; über seinen Autor, Miguel de Cervantes, weiß man nur wenig. Von seinem Geburtsdatum ist nur das Jahr (1547) bekannt, nicht aber der Tag. Vermutlich kam er in Alcalá de Henares zur Welt, heute eine der vielen Trabantenstädte von Groß-Madrid; damals eines der geistigen Zentren des Landes. Miguel war das vierte von sechs Geschwistern. Der Vater war ein einfacher Wundarzt, was damals weder mit hohen Einkünften noch mit gesellschaftlichem Prestige verbunden war. Wiederum nur vermutlich hat der junge Miguel eine humanistische Ausbildung genossen; darauf deuten seine Kenntnisse der antiken Autoren hin. Vielleicht hat er die Kenntnisse auch erst in Rom erworben, wohin er 1569 als Zweiundzwanzigjähriger fliehen musste, weil er – nicht zum letzten Mal in seinem Leben – von der Polizei gesucht wurde. In Rom fand er eine Anstellung bei dem gleichaltrigen Giulio Acquaviva, der eine steile Karriere als Theologe machte und bald darauf ein blutjunger Kardinal wurde.

Cervantes hingegen, der keine einflussreiche Familie im Rücken hatte, verdingte sich zwischen 1571 und 1575 bei der Kriegsmarine und nahm u. a. an der berühmten Seeschlacht von Lepanto (7. Oktober 1571) teil, wo er schwer verwundet wurde. Diese Schlacht wurde von den Spaniern gegen die Türken zwar gewonnen; die spanische Herrschaft über das Mittelmeer war aber trotzdem nicht mehr unumstritten. Das musste Miguel am eigenen Leib

¹ Der Vortrag fasst Thesen zusammen, die ich in früheren Arbeiten zum *Don Quijote* ausführlich begründet habe (vgl. insbesondere Neuschäfer 1963 und Neuschäfer 2000).

Die besten deutschen Übersetzungen stammen von Ludwig Braunfels (1905, posthum erschienen) und Susanne Lange (vgl. Cervantes 2008). Von – eher historischem – Interesse ist auch die Übersetzung von Ludwig Tieck (1799–1801, vgl. Cervantes 1992). – In meinem Vortrag orientiere ich mich an der Übersetzung von Braunfels (vgl. Cervantes 1962), passe sie aber vorsichtig dem heutigen Sprachgebrauch an. Wer den *Quijote* in Auswahl im spanischen Original lesen will, sei auf meine Ausgabe in der *Roten Reihe* des Reclam-Verlages mit ausführlichen deutschen Lese- und Verständnishilfen hingewiesen (vgl. Cervantes 2007).

erfahren, als sein Schiff auf der Heimreise, schon in Sichtweite der katalanischen Küste, von nordafrikanischen Korsaren gekapert wurde. Da man Cervantes irrtümlich für eine hochgestellte Persönlichkeit hielt, setzte man ein hohes Lösegeld auf ihn aus und verschleppte ihn nach Algier, wo er fünf Jahre lang im Bagno schmachtete, aber auch mehrere Ausbruchsversuche unternahm. Erst im Herbst 1580 wurde er durch Spenden der Trinitariermönche freigekauft, die eine bedeutende Gefangenenhilfsorganisation aufgebaut hatten. Mit 33 Jahren war Cervantes also allenfalls als Haudegen, nicht aber als Autor bekannt.

Auch später hatte er es nicht leicht. Leben konnte man vom Schreiben damals noch viel weniger als heute. Nur wenn man einen einflussreichen und vor allem hochadligen Mäzen für sich einzunehmen wusste, konnte man auf die Dauer Erfolg haben. Cervantes verstand sich offenbar wenig auf das Geschäft der Einflussakquise, weshalb seine spritzigen Einakter, die sein erster Geniestreich waren und heute das Publikum entzücken, zu seinen Lebzeiten nicht ein einziges Mal aufgeführt wurden. So musste er sich mit Brotberufen über Wasser halten, die nicht nur ihm selbst, sondern auch seinen ‚Kunden‘ verhasst waren: Als Proviantbeschaffer für die spanische Flotte, später auch als Steuereintreiber zog er 15 Jahre kreuz und quer durch Andalusien, bezog dafür mehr als einmal Prügel von den Steuerpflichtigen und saß auch zweimal im Gefängnis, weil er angeblich Gelder unterschlagen hatte. Er selbst behauptet, der *Don Quijote* sei im berühmtesten Gefängnis von Sevilla „gezeugt“, also projiziert oder sogar begonnen worden.

Mit diesem *Don Quijote* hatte er allerdings endlich einmal Glück. Schon der Erste Teil von 1605 war ein Erfolg (aber Cervantes inzwischen schon 58). 1613 folgten die ebenfalls viel gelesenen *Exemplarischen Novellen*, in denen er mit Boccaccio wetteiferte; und 1615 erregte er mit dem Zweiten Teil des *Quijote* abermals Aufsehen, inzwischen auch dank der späten Unterstützung durch einen adligen Gönner. Da war er 68 und hatte nur noch kurze Zeit zu leben. Cervantes starb nach spätem Ruhm, verarmt und seit Längerem krank, am 23. April 1616 in Madrid. Dieser Tag wird heute in ganz Spanien als „Tag des Buches“ gefeiert. 2005, im Jahr seines vierhundertsten Geburtstages, wurden die zwei Teile des *Quijote* – insgesamt etwa 1.000 Seiten – in Madrid öffentlich vorgelesen. Jeder, egal ob Einheimischer oder Ausländer, war eingeladen, sich, gleichsam im Vorübergehen, anonym in die Warteschlange einzureihen, etwa eine halbe Seite zu lesen und das Buch dann weiterzugeben. Dass die Vorlesewilligen Schlange standen, war der schönste Beweis für das große Prestige des inzwischen zum Klassiker gewordenen Buches.

Trotzdem darf nicht übersehen werden, dass zwischen dem Ersterscheinungsjahr und heute gut 400 Jahre liegen. Meine Aufgabe wird es nun sein,

einerseits den historischen Abstand bewusst zu machen, der uns vom Original trennt, und andererseits Verständnis dafür zu wecken, warum es uns noch immer etwas zu sagen hat. Da gilt es zunächst festzuhalten, dass der Roman von den Zeitgenossen ganz einseitig als ein Meisterwerk der Komik und Parodie verstanden wurde, insbesondere der Parodie auf die mittelalterlichen Ritterromane, die in Spanien seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts noch einmal Furore machten, d. h. just in einer Zeit, in der das Rittertum schon von bezahlten Heeren ersetzt war, und der Zweikampf mit Lanze und Schwert, bei dem sich die Gegner in die Augen blickten, von Musketen und Kanonen verdrängt wurde, mit denen aus der Ferne und gleichsam anonym getötet werden konnte. Die Lektüre der Ritterromane war also ein nostalgisches Vergnügen, bei dem die scheinbar gute alte Zeit noch einmal zum Leben erweckt wurde, obwohl die Neuzeit längst begonnen hatte. Der Roman des Cervantes nun, in dem der Protagonist nach reichlicher, nein: überreicher Ritterromanlektüre vorübergehend dem Wahn verfällt, er sei dazu berufen, das Rittertum wieder zum Leben zu erwecken, lässt in Person des Don Quijote Mittelalter ständig auf Neuzeit treffen und zieht aus den daraus entstehenden komischen Missverständnissen seinen Hauptreiz. Gerade das aber ist für uns heute wieder nachvollziehbar geworden, leben doch auch wir in einem Epochenumbruch, bei dem wir uns immer wieder nostalgisch in eine vermeintlich bessere alte Zeit zurücksehnen, obwohl wir genau wissen und täglich heftig daran erinnert werden, dass die Welt von 2012 nicht mehr die Welt von 1960 ist. Übrigens war Spanien Anfang des 17. Jahrhunderts jene Welt- und Ordnungsmacht, in der die Sonne nicht unterging, die aber, weil sie mit dieser Weltenrichterrolle überfordert war, ihre Dominanz schon eingebüßt hatte, ganz ähnlich wie die Supermächte des 20. Jahrhunderts die Last ihres Führungsanspruches nicht mehr zu tragen vermochten.

Eine ganz andere Einstellung zum großen Roman des Cervantes bildete sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts heraus, besonders bei den deutschen Romantikern: bei Herder, den Gebrüdern Schlegel, bei Heine, bei Tieck, von dem auch eine der schönsten Übersetzungen des *Quijote* stammt, später auch bei Nietzsche. Bei all diesen wurde nicht mehr auf die Komik, sondern, ganz im Gegenteil – und wie wir noch sehen werden völlig zu Recht –, auf die ernsten und tiefsinnigen Seiten des Romans abgehoben. Der deutschen Romantik verdankt man also überhaupt erst ein Gefühl für die unerschöpfliche Vielseitig- und Vieldeutigkeit des *Don Quijote*. Freilich ist man dabei, wie es oft bei Gegenbewegungen geschieht, auch wieder ein wenig über das Ziel hinausgeschossen. Die deutsche Romantik hat nämlich auch den Mythos von Don Quijote als dem tragischen Idealisten erfunden, der am Verständnis seiner Umwelt scheitert. Dieses zähleibige Vorurteil verstellt noch immer den Blick nicht nur auf die zutiefst lebensbejahende, im besten Sinne gelassene Grundstimmung des Romans, sondern auch auf das soziale Bezie-

hungsgeflecht, das im Roman konfiguriert wird. Eben deshalb darf man den Text nicht ausschließlich aus dem Blickwinkel Don Quijotes lesen, sondern muss auch die Perspektive jener mit einbeziehen, die mit ihm zu tun haben.

Das ist in der Haupthandlung des Romans vor allem Sancho Panza. Der Dialog zwischen Don Quijote und Sancho ist ja das eigentliche Zentrum des Romans, der ganz wesentlich ein Dialogroman ist. Und der Dialog, der da stattfindet, ist nicht nur ein Dialog von zwei Personen, sondern auch der von zwei Kulturen: der aristokratischen auf der einen und der populären auf der anderen Seite; der Buchkultur und der Erfahrungskultur.

Aber man darf den Text auch nicht allein von der Haupthandlung her, also der Geschichte Don Quijotes und Sancho Panzas beurteilen, sondern erst, wenn man den *ganzen* narrativen Kontext mit berücksichtigt, zu dem auch die sogenannten eingeschobenen Geschichten, die *episodios intercalados* gehören. Diese machen gut ein Drittel des Textganzen aus, im Ersten Teil des Romans sogar mehr als die Hälfte.

Erst, wenn man diesen *ganzen* Kontext berücksichtigt – inklusive der Episoden, die in den Cervantes-Kommentaren, aber auch in den Textausgaben oft vernachlässigt, ja weggelassen wurden –, wird der Roman wieder in seinen ursprünglichen Entstehungszusammenhang zurückgeholt. Und es wird zugleich die Möglichkeit eröffnet, ihn neu und unserer Zeit gemäßer zu erleben als aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts.

Auch das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten stellt einen Dialog dar, wie wir noch sehen werden, und zwar den Dialog zweier ganz unterschiedlicher Erzählweisen, die aber genauso dialektisch zusammenwirken wie der Dialog von Don Quijote und Sancho Panza.

Im Folgenden werde ich zunächst die Haupthandlung um Don Quijote und Sancho rekapitulieren, um mich dann mit der Funktion der eingeschobenen Geschichten zu beschäftigen. Dabei wird die Frage nach der Ethik des Romans, also nach den Verhaltensnormen, die in ihm konfiguriert sind, im Vordergrund stehen. Abschließend wird noch die Rede von einem ganz anderen Aspekt sein: von der selbstreferenziellen und höchst ironischen Poetik des cervantinischen Romans.

I.

Der Roman des Cervantes erzählt uns in der Haupthandlung nicht die ganze Lebensgeschichte seines Protagonisten, sondern nur einen kleinen Abschnitt daraus; allerdings keinen beliebigen, sondern den letzten. Der Roman beginnt erst in dem Augenblick, als ein Hidalgo (das ist ein Mann aus dem

niederem Adel) um die 50, über dessen Namen es zunächst nur Vermutungen gibt, durch die übermäßige Lektüre von mittelalterlichen Ritterromanen aus der Bahn geworfen wird. Tatsächlich ist Don Quijote das erste Medienopfer der Neuzeit. So wie es heute Menschen gibt, die durch den übermäßigen Konsum medialer Produkte den Kontakt mit der Wirklichkeit verlieren, so ist es schon Don Quijote ergangen, der so vollständig in der virtuellen Welt seiner Rittergeschichten aufgeht, dass er die bestehende Welt, in der es schon lange keine Ritter mehr und auch kaum noch Ritterlichkeit gibt, nur noch mit deren Maßstäben begreifen (oder vielmehr missverstehen) kann. So gründlich entgleist er dabei, dass er vorübergehend als *loco* gilt, als ein Verrückter, als einer, der nicht bei sich ist, und der in die Rolle einer von ihm selbst erfundenen Ritterromanfigur namens Don Quijote schlüpft, um unter diesem Pseudonym die Welt von ihren Leiden zu befreien. Freilich: die *locura* kommt nicht von ungefähr: Don Quijote gehört einer Kaste an, die einst, während der Reconquista, wichtig war, inzwischen aber funktionslos geworden ist, sich mit ihren kleinen Landgütern noch knapp über Wasser halten konnte, aber zum Müßiggang verpflichtet war, denn Adligen war Erwerbsarbeit verboten. Deshalb verfügte ein Hidalgo über viel Zeit zur Lektüre, und es lag nahe, dass er eine solche wählte, in der, gleichsam als Kompensation, die alten Heroenzeiten noch einmal herauf beschworen wurden.

Der im *Quijote* erzählte Lebensabschnitt beginnt also in dem Augenblick, da der Protagonist vorübergehend die Fähigkeit verliert, zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden. Und der Lebensabschnitt endet, als es ans Sterben geht und Don Quijote, in der Stunde der Wahrheit, wieder auf den Boden der Tatsachen zurückkehrt, zu sich selbst und zu seiner wahren Identität zurückfindet, die auch während seiner Verrücktheit nie *ganz* verschüttet war. Am Ende, als er wieder zu sich gekommen ist, besteht auch kein Zweifel mehr daran, wer er wirklich ist und wie er heißt. Don Quijote selbst entdeckt seinen wahren Namen wieder; tatsächlich heißt er nämlich Alonso Quijano, dem seine Nachbarn und Freunde wegen seines gütigen Naturells schon vor langer Zeit den Beinamen „El Bueno“ (der Gütige) verliehen haben. Don Quijote ist also nur vorübergehend, ganz am Ende seines Lebens, *loco*. Ansonsten war und ist er ein allseits geschätzter Alonso Quijano el Bueno.

Führt man sich die Struktur des *Quijote* auf diese Weise vor Augen, ergeben sich eine Reihe von Fragen: Inwiefern ist Don Quijote während seiner *locura* außer sich, und was ist daran so bedenklich, dass er es am Ende dem Pfarrer als schwere Sünde zu beichten hat? Was macht auf der anderen Seite das Wesen Alonso Quijanos aus, das ihm so viel Anerkennung bei seinen Mitmenschen verschafft und das Don Quijote am Ende auch ganz bewusst als sein eigentliches begreift? Und inwiefern ist Don Quijote trotz allem auch immer Alonso Quijano geblieben?

Don Quijotes Problem während der *locura* ist es ganz offensichtlich, dass er die Wirklichkeit nicht so gelten lässt, wie sie ist. Das tut er zwar in der allerbesten Absicht, aber, zumindest im Ersten Teil des Romans, meist mit fatalen Folgen für sich und die anderen.

Das kann auch gar nicht anders sein, denn indem er voraussetzt, dass alles so überschaubar, auch moralisch so eindeutig ist wie in der Märchenwelt des Ritterromans, muss er die komplexe Realität zwangsläufig missverstehen, ja sie als feindlich und im höchsten Grad als unzulänglich empfinden. Das aber setzt ihn metaphysisch ins Unrecht, denn damit unterliegt er nicht nur einfach einem Irrtum, sondern er schwingt sich zum „desfacedor de agravios“, also zum Abhelfer aller Schlechtigkeiten dieser Welt, auf, ohne dafür bestellt zu sein, und maßt sich fast so etwas wie eine Weltenrichter-Rolle an, die allein Gott selbst vorbehalten ist. Kurzum: Don Quijote verfällt vorübergehend dem Größenwahn, der *soberbia*, greift auch der weltlichen Justiz in den Arm und ist mehrmals drauf und dran, in seiner Verblendung Mord und Totschlag zu begehen, wovor ihn nur der Zufall oder ein gütiges Geschick bewahrt, indem sein klappriger Gaul Rocinante jedesmal im richtigen Moment ins Straucheln kommt. Wie es dabei zugeht, wollen wir uns bei zwei Abenteuern aus dem Ersten Teil ansehen.

Das erste Abenteuer, das Don Quijote zustößt, nachdem er sich ausgerechnet von einem Gastwirt den Ritterschlag hat geben lassen, ist das mit dem Bauernknecht Andrés und dessen Herrn Juan Haldudo. Es beginnt folgendermaßen (ich zitiere gleich auf Deutsch):

Der Junker hatte noch nicht viel des Weges zurückgelegt, da deuchte es ihm, als ob ihm zur rechten Hand, aus dem Dickicht eines dort befindlichen Gehölzes, ein schwaches Schreien herausdringe, wie von jemand, der wehklage; und kaum hatte er es vernommen, als er sprach: „Dank spende ich dem Himmel für die Gnade, so er mir tut, da er mir sobald Gelegenheit vor die Augen stellt, wo ich erfüllen kann, was ich meinem Beruf schulde, und wo ich die Frucht meines tugendhaften Vorhabens pflücken kann. Diese Weherufe kommen ohne Zweifel von einem oder einer Hilfsbedürftigen, so meines Beistandes und Schutzes bedarf.“ [...]

Und als er wenige Schritte in das Gehölz hineingeritten, sah er [...] einen Jungen von etwa fünfzehn Jahren, [...] der war es, der das Geschrei ausstieß, und nicht ohne Grund, denn ein Bauer von kräftiger Gestalt war daran, ihm mit seinem Gurt zahlreiche Hiebe aufzumessen. [...]

Als Don Quijote sah, was vorging, rief er mit zürnender Stimme: „Zuchtloser Ritter, schlecht geziemt es den anzugreifen, der sich nicht verteidigen kann; steigt zu Rosse und nehmt Euren Speer [...] da werd' ich Euch zu erkennen geben, daß es der Feiglinge Gepflogenheit ist, so zu handeln wie Ihr.“

Der Bauer, der diese Gestalt mit Waffen umschanzt über sich herkommen sah, [...] hielt sich schon für tot und erwiderte mit begütigenden Worten: „Herr Ritter, dieser Junge, den ich da züchtige, ist ein Knecht von mir, der mir dazu dient, eine Herde Schafe zu hüten, die ich in dieser Gegend habe. Er ist so unachtsam,

daß mir jeden Tag eins fehlt, und weil ich seine Unachtsamkeit – oder seine Spitzbüberei – bestrafe, sagt er, ich tue es aus Knauserei, um ihm den Lohn, den ich ihm schulde, nicht zu zahlen; und bei Gott und meiner Seele, er lügt.“ (Cervantes 1962: I, S. 41f.)²

Don Quijote lässt sich von dieser Aussage des Bauern nicht im Geringsten beeindruckt, spricht vielmehr selbstherrlich das Urteil, Andrés sei im Recht, der Bauer im Unrecht und zwingt den Bauern mit Waffengewalt, den Knecht loszubinden und ihm eine größere Summe Geldes zu zahlen. Nun ist der Bauer freilich nicht auf den Kopf gefallen und behauptet, kein Geld bei sich zu haben. Deshalb möge Andrés nur mit ihm nach Hause kommen, dort wolle er ihm alles auf Heller und Pfennig auszahlen und ihn dann frei lassen.

Don Quijote gibt sich mit diesem Versprechen zufrieden, weil er in den märchenhaften Ritterromanen gelesen hat, dass die besiegten Gegner dort stets ihre Versprechen einhalten und will aufbrechen, obwohl Andrés, der die Lage realistisch sieht, ihn zu bleiben bittet, wohl wissend, dass er statt Geld nur noch eine härtere Strafe bekommen würde, wenn Don Quijote erst einmal verschwunden wäre. Aber Don Quijote wischt den Einwand selbstsicher hinweg; für ihn steht fest, dass niemand es wagen wird, den Befehl eines Don Quijote de la Mancha, des Abhelfers aller Unbilden und Widerrechtlichkeiten, zu missachten. Für ihn ist die Sache erledigt und er reitet tatsächlich weg. Natürlich kommt in Wahrheit das dicke Ende noch nach, und es wird um so schlimmer, als der Bauer jetzt erst recht in Rage ist. Und also beendet der Erzähler die Episode mit folgendem Kommentar:

Andrés zog nicht wenig erbost von dannen und schwur, den tapferen Don Quijote von der Mancha aufzusuchen und ihm Punkt für Punkt das Vorgefallene zu erzählen. [...] Aber bei alledem ging er weinend von dannen, und sein Herr blieb lachend zurück. Und auf solche Weise half der tapfere Don Quijote der Ungebühr ab. (Cervantes 1962: I, 44f.)

Fassen wir den Sachverhalt noch einmal zusammen: Im vorliegenden Fall mischt sich Don Quijote in einen Rechtsstreit zwischen dem Bauernknecht Andrés und seinem Herrn, der den Knecht zur Rechenschaft zieht, weil der ihn fahrlässig oder sogar mit Absicht geschädigt hat. Don Quijote verkennt diesen Sachverhalt vollkommen, er informiert sich auch gar nicht darüber, sondern hat ein fertiges Vorurteil bereits zur Hand, und es kommt ihm gar nicht in den Sinn, dass es möglicherweise falsch sein könnte. Und zwar

² Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die (von mir leicht veränderte) Übersetzung von Ludwig Braunfels, erschienen in der einbändigen Ausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1962 (vgl. Cervantes 1962).

bezieht er sein Vorurteil aus der idealistischen Weltsicht des Ritterromans, für die es, ähnlich wie im Märchen, nur entweder ganz und gar gute oder ganz und gar böse Menschen gibt. Und da in dieser Szene jemand geschlagen wird, im Ritterroman aber immer nur der Gute leidet und der Böse als Peiniger auftritt, ist es für ihn von vornherein ausgemacht, dass Andrés ein Unschuldengel, sein Herr aber ein infamer Bösewicht ist. Nun ist es aber in Wahrheit so, dass Andrés tatsächlich etwas falsch gemacht hat, und auch dem Bauern kann man es nicht verübeln, wenn er seinen Knecht zur Rechenschaft zieht, auch wenn man mit der Art und Weise, wie er das tut, heute (damals war die Prügelstrafe normal) nicht einverstanden sein mag. Auf jeden Fall aber ist der Bauer Haldudo nicht der schwarze Bösewicht und der Knecht Andrés nicht der weiße Unschuldengel, für die sie Don Quijote hält. Und wenn er nun den Bauern allein zum Rechtsbrecher, Andrés aber zum unschuldig Verfolgten erklärt, so übersieht Don Quijote nicht nur die wirkliche Problematik des Falles, sondern er begeht auch eine Rechtsverdrehung, und tut damit genau das, was zu verhindern er eigentlich ausgezogen war. Darüber hinaus hat Don Quijotes gutgemeinter, die Realität aber so vollkommen verfehlender Eingriff noch schlimme Folgen. Denn erst durch seinen Eingriff wird der Bauer Haldudo so in Rage gebracht, dass er Andrés in gefährlicher Weise verprügelt und ihn weit über das Maß hinaus züchtigt, das er ohne das Eingreifen Don Quijotes eigentlich vorhatte, sodass also Don Quijote, dem die reine Absicht gewiss nicht abzusprechen ist, schon nach seinem ersten Abenteuer keine *bessere* Ordnung hinterlässt, sondern eine *schlechtere*, ja ein Chaos.

Nehmen wir das nächste Abenteuer gleich noch hinzu. Hier erblickt Don Quijote eine Schar von Leuten, die friedlich ihren Weg reiten und die, wie sich später herausstellt, Kaufleute aus Toledo sind, die nach Murcia reisen, um dort Seide einzukaufen. Heute würde man sie Verkehrsteilnehmer nennen. Don Quijote hält sie natürlich für fahrende Ritter, stellt sich ihnen in den Weg, erhebt seine Stimme und spricht mit stolzem Gebaren:

„Alle Welt halte still, wenn nicht alle Welt bekennt, daß es in aller Welt kein schöneres Fräulein gibt als die Kaiserin der Mancha, die unvergleichliche Dulcinea del Toboso.“

Beim Klang dieser Worte und beim Anblick der seltsamen Gestalt, die sie gesprochen hatte, hielten die Kaufleute an, und an der Gestalt und den Worten erkannten sie alsbald die Verrücktheit des Mannes, dem diese und jene angehörten. Indessen wollten sie gern ausführlicher erfahren, auf was jenes Bekenntnis abzielt, [...] und einer von ihnen, der zu Späßen gelaunt und ein äußerst gescheiter Kopf war, sprach zu ihm: „Herr Ritter, wir unsrenteiils wissen nicht, wer die trefflichen Dame ist, von der Ihr redet. Zeigt sie uns, und wenn sie von so großer Schönheit ist, wie Ihr angebt, so werden wir gutwillig und ohne Zwang das Bekenntnis der Tatsache ablegen, das uns von Eurer Seite abverlangt wird.“

„Wenn ich sie euch zeigte“, entgegnete Don Quijote, „was würdet ihr Großes damit tun, eine so offenkundige Wahrheit zu bekennen? Das Wesentliche in der Sache besteht gerade darin, daß ihr, ohne sie zu sehen, es glauben, bekennen, behaupten, beschwören und verfechten müsst; wo nicht, so seid ihr mit mir in Fehde, ungeschlachtetes und übermütiges Volk.“ [...]

„Herr Ritter“, erwiderte der Kaufmann, „ich bit' Euch flehentlich [...], daß Euer Gnaden geruhen möge, uns irgendein Bildnis dieser Dame zu zeigen, wenn es auch nur so groß wäre wie ein Weizenkorn. [...] Ja, ich meine sogar, wir sind schon so sehr auf ihrer Seite, daß, wenn auch ihr Bild uns zeigen sollte, daß sie auf einem Auge schielt und aus dem anderen Zinnober und Schwefel fließt, wir trotz alledem, um Euer Gnaden gefällig zu sein, zu ihren Gunsten alles, was Ihr wollt, sagen werden.“ (Cervantes 1962: I, 45f.)

Nach diesen spöttischen Worten wird Don Quijote von fürchterlichem Zorn gepackt, so sehr, dass er mit angelegter Lanze auf die unbewaffneten Kaufleute losstürmt und deren Sprecher unweigerlich übel mitgespielt hätte, wenn Rocinante nicht im rechten Augenblick gestrauchelt und Don Quijote zu Boden gestürzt wäre.

Bezeichnend für Don Quijotes Verhalten ist in diesem zweiten Abenteuer seine Forderung, Dulcinea sei, auch ohne dass man sie gesehen habe, als die schönste aller Frauen anzuerkennen. In dieser Forderung wird auf das eindrucksvollste und witzigste der Mechanismus nicht nur des quijotesken, sondern eines jeden ideologischen Dogmatismus freigelegt, die ja allesamt die Tendenz haben, das kritiklose Hinnehmen ihrer Prinzipien zu fordern und auf Einwände, besonders auf kritische und gar auf ironische, auf die gleiche Weise zu reagieren, wie es hier Don Quijote tut, der auf die rationale Kritik nicht rational erwidert, sondern geradewegs den Kritiker selbst zu liquidieren versucht und der damit noch eine besonders segensreiche Tat zu vollbringen glaubt. Dass Cervantes hier keineswegs die friedlichen Kaufleute, sondern den besessenen Ritter ins Unrecht setzt, daran lässt der Ablauf dieser Szene, der nicht von ungefähr an den berühmten Karikaturenstreit unserer Tage denken lässt, überhaupt keinen Zweifel.

So oder ähnlich gehen die Abenteuer im Ersten Teil weiter. An deren Ende bezieht Don Quijote regelmäßig Prügel, die ihm aber nicht viel ausmachen, weil er sie auf die Missgunst der bösen Zauberer schieben kann, die im Ritterroman stets darauf aus waren, die Erfolgsbahn des Protagonisten zu sabotieren. Die Ausrede mit den bösen Zauberern dient also regelmäßig dazu, eine Niederlage nachträglich noch in einen Erfolg, eine Demütigung in Selbstbestätigung umzuinterpretieren. Auch das lässt an vielfältige Gegenwartsbezüge denken.

Tiefer treffen Don Quijote allerdings der Hohn und die Vorhaltungen jener, die von ihm beglückt worden sind, wie im Fall des Bauernknechtes Andrés. Mit diesem kommt es nämlich später im Roman noch zu einer zwei-

ten Begegnung, bei der Andrés seinen „Retter“ beschwört, ihm nie mehr zu Hilfe zu eilen, auch dann nicht, wenn er sähe, dass er in Stücke gerissen wird, denn kein Unglück dieser Welt könne so groß sein, „daß das Pech nicht noch größer wäre, das mir von Eurem Beistand kommen würde, Herr Ritter, welchen Gott verdammen möge, samt allen fahrenden Rittern soviel ihrer je zur Welt gekommen!“ (Cervantes 1962: I, 316f.)

Im Zweiten Teil des Romans geht die Initiative dann nicht mehr von Don Quijote aus, sondern von den anderen Romanpersonen, die – und das war ein genialer Einfall des Cervantes – den Ersten Teil schon gelesen haben. Im Zweiten Teil des Romans treten also lauter Leser – und d. h. in diesem Fall auch Don Quijote-Experten – auf, die den Protagonisten schon erwarten und die genau wissen, wie man mit ihm umzugehen hat. Mit diesem Perspektivenwechsel steht der Zweite Teil unter ganz anderen Voraussetzungen als der Erste. Einer der charakteristischen Unterschiede sind die großen *burlas* (Spöttereien), denen der inzwischen berühmt gewordenen Don Quijote ausgesetzt ist und in denen er – nicht unverdient – zum Objekt, ja sogar zum Spielball der Launen anderer wird: Sancho Panzas z. B., der ihn mit der angeblichen Verzauberung Dulcineas hereinlegt; der Herzöge, die sich auf Kosten ihres Gastes amüsieren; und der katalanischen Honoratioren, die ihn in Barcelona dem Gelächter ihrer Mitbürger preisgeben. Diese Erniedrigung ist deshalb nicht unverdient, weil sie gewissermaßen die Strafe für Don Quijotes Selbsterhöhung im Ersten Teil darstellt und weil diese Erfahrung die notwendige Voraussetzung für den *desengaño*, also für Don Quijotes Ernüchterung ist, dank derer er sich am Ende des Zweiten Teils mit der Realität versöhnen und akzeptieren kann, dass er schlicht Alonso Quijano ist.

Gleichzeitig ist es aber auch kein Zufall, dass Don Quijote während seiner *locura* immer wieder vor dem Schlimmsten bewahrt wird (wie übrigens auch seine Gegenspieler). Das hat damit zu tun, dass Alonso Quijano, dem Don Quijote auch in der Phase höchster Verblendung nie ganz abhanden, ja dass er ihm sogar in die Quere kommt. Präsent bleibt Alonso Quijano insofern, als Don Quijote immer hilfsbereit ist und – etwa in seinen Reden über das Goldenen Zeitalter und über Waffen und Wissenschaften – auch recht vernünftige Ansichten vertritt. In die Quere kommt er ihm vor allem im Umgang mit Sancho. Es bleibt ja nicht dabei, dass Sancho seinen Herrn ständig an die Realitäten erinnert. Der tägliche Umgang miteinander hat vielmehr auch zur Folge, dass die beiden sich gegenseitig beeinflussen und dass Don Quijote/Alonso Quijano, trotz aller Meinungsverschiedenheiten, Sancho Panza letztlich doch so gelten lässt, wie er ist.

Darin liegt überhaupt erst die großartige Paradoxie des Romans: Auf der einen Seite setzt sich Don Quijote ständig über die Tatsachen hinweg, und nimmt doch auf der anderen Seite, in der Person Sancho Panzas, die schöns-

te Rücksicht auf sie. Dabei ist dieses Verhältnis keineswegs störungsfrei, und es ist es vor allem nicht von Anfang an. Zunächst spielt sich Don Quijote ja als der große Praeceptor auf, der alles besser weiß. Erst im Verlauf ihrer gemeinsamen Wanderung entwickelt sich jenes dialogische Verhältnis zwischen beiden, das dem Roman die Würze gibt. Und erst im Dialog entsteht mit der Zeit so etwas wie Austausch, Gleichberechtigung, ja Freundschaft zwischen zwei so unterschiedlichen und auch nach ihrer sozialen Herkunft scheinbar unvereinbaren Charakteren.

Groß und dünn der eine, klein und dick der andere; ein gebildeter Herr der eine, der sich gewählt auszudrücken versteht; der andere ein ungebildeter Plebejer, ja ein Analphabet, der vor allem mit seinem nie versiegenden Sprichwortschatz punktet. Der eine nährt sich vom Geistigen; der andere vom deftigen Essen und Trinken; der eine verachtet das Geld; der andere ist stets auf seinen materiellen Vorteil bedacht. Unterschiedlicher geht es nicht und trotzdem ist, besonders im Zweiten Teil, zu sehen, wie sich die beiden näher kommen und wie just dieses Aufeinanderzugehen zur Stärkung Alonso Quijanos und zur Schwächung Don Quijotes beiträgt.

Am schönsten kann man das im Zusammenhang mit der Ver- und Entzauberung Dulcineas beobachten. Bekanntlich gibt Sancho im zehnten Kapitel des Zweiten Teils eine hässliche und übelriechende Bäuerin als Dulcinea aus, worauf Don Quijote zunächst genauso ungläubig reagiert, wie Sancho Panza es im Ersten Teil des Romans bei Don Quijotes Erfindungen getan hat. Schließlich muss er – unter Sanchos Anleitung – aber doch annehmen, dass nun auch Dulcinea dem Bann der bösen Zauberer verfallen ist. Später machen ihm die Herzöge weis, Dulcinea könne wieder entzaubert werden, wenn sich Sancho freiwillig dreitausenddreihundert Peitschenhiebe verabreichen ließe. Als Don Quijote das gewaltsam zu beschleunigen versucht, setzt Sancho sich zur Wehr und wirft seinen Herrn zu Boden. Dieser ist zwar zunächst empört ob der Insubordination, sieht aber schließlich ein, dass Sancho genauso respektiert werden muss wie er selbst. Hier reagiert Don Quijote also nicht mehr mit *soberbia* sondern mit *modestia*. An anderen Stellen des Romans, besonders an dessen Ende (II, Kap. 71), bleibt es nicht beim einfachen Zurtückstecken. Hier zeigt Don Quijote vielmehr, dass er zu wirklicher Mitmenschlichkeit fähig ist: Als Sancho nach langen Lohnverhandlungen endlich bereit ist, sich die Hiebe gegen gute Bezahlung selbst zu geben und als er so tut, als leide er dabei schreckliche Schmerzen, gebietet Don Quijote Einhalt:

Nimmer erlaube das Geschick, Freund Sancho, daß um meines Wunsches willen du das Leben einbüßest, welches dir dazu dienen soll, Weib und Kinder zu ernähren. Mag Dulcinea eine bessere Gelegenheit abwarten, [...] damit dieser Handel zu aller Zufriedenheit zu Ende geführt werde. (Cervantes 1962: II, 1083)

Die Szene beweist auf das Schönste, dass Don Quijote die Freundschaft (tatsächlich nennt er Sancho „amigo“) mit dem einfachen Bauern und die Sorge um das Wohlergehen seiner Familie über die Ritterschimäre und damit über die Eigensucht stellt. Das ist um so bemerkenswerter, als er Dulcineas Erlösung, der im Zweiten Teil sein ganzes Streben gilt, hier schon greifbar vor Augen sah.

Dieser große Freundschaftsbeweis Don Quijotes hat ein Pendant in einem ebenso rührenden Verhalten Sancho Panzas. Als die Herzogin ihm die langersehnte Insel nur unter der Bedingung zur Statthalterschaft geben will, dass er seinen Herrn verlässt, weigert sich Sancho das zu tun, selbst wenn er auf die Realisierung *seines* größten Wunsches verzichten müsste. Und er schluckt die Enttäuschung mit einer nicht enden wollenden Sprichwörterflut herunter.

Don Quijote und Sancho Panza sind also einander wert. Und nur, wenn man die Beziehung zwischen *ihnen beiden* in Rechnung stellt, kann man auch den moralischen Wert Don Quijotes richtig einschätzen. Dann zeigt sich nämlich, dass die Ritterschimäre nur ein Teil von ihm ist, und dass man ihn ebenso nach seinem Verhältnis zu Sancho beurteilen muss, der einer schönen Beobachtung Unamunos zufolge so etwas wie der Repräsentant der ganzen Menschheit ist, und der Don Quijote ja auch den ganzen Roman hindurch begleitet. Und wenn Don Quijote als Ritter, trotz bester Absicht, laufend versagt, bewährt er sich doch als Freund Sanchos, obwohl dieser ein ständiges Hindernis für seine ehrgeizigen Pläne ist. So erreicht Don Quijote als Freund Sanchos und anderer Personen insgeheim eben doch, was er eigentlich erstrebt hat, nämlich ein Helfer der Menschheit zu sein. Am Ende scheitert Don Quijote also gar nicht wirklich, und damit wird ein Teil der romantischen Deutung hinfällig. Aber er stellt seine Größe ganz anders unter Beweis als er es erträumt hatte: nicht mit illusionärem Heldentum, nicht mit dem Sendungsbewusstsein des unerschütterlichen Ideologen, sondern mit menschlicher Solidarität; nicht mit *soberbia* sondern mit *modestia*. Auch das ist etwas, was uns ‚Heutigen‘ aus dem Herzen gesprochen ist. Als Held ist Don Quijote bei Cervantes jedenfalls nur noch eine lächerliche Figur, während er als Freund, als Nachbar und Weggenosse Sanchos und anderer Personen Format besitzt. – Historisch gesehen wird mit dem großen Werk des Cervantes die Epoche der Heldenepen abgeschlossen und eine neue Epoche eröffnet, in der das soziale Problem des menschlichen Zusammenlebens immer stärker in den literarischen Vordergrund rückt.

II.

Es stellt sich nun die Frage, was überhaupt dazu berechtigt, den *Quijote* ‚moralisch‘, d. h. unter dem Gesichtspunkt der Verhaltensethik zu lesen. Man darf es aus zwei Gründen, einem äußeren und einem inneren. Der äußere ist die Situation des Unterhaltungsromans am Beginn des 17. Jahrhunderts, genauer: Es sind die Produktionsbedingungen, unter denen er in Spanien überhaupt noch möglich war. Denn unter dem wachsenden Misstrauen der Inquisition konnten Romane dem Frivolitäts-, ja dem Heterodoxie-Verdacht (und damit dem Verbot) nur dann entgehen, wenn sie die Unterhaltung mit Belehrung und das Vergnügen mit moralischer Reflexion verbanden. Es stimmt zwar, dass Cervantes das Vergnügen nie der Moral opferte. Aber es ist ebenso unübersehbar, dass er nach einem Ausgleich und einem Gleichgewicht zwischen Unterhaltung und moralischem Ernst suchte.

Der beste Beweis für dieses Ausgleichsstreben – und damit komme ich zum inneren Grund – ist im *Quijote* selbst die Verwendung eingeschobener Geschichten, die sich alle wie *novelas ejemplares* lesen und die so geschickt mit dem Textganzen verwoben sind, dass, nimmt man sie ernst, sofort klar wird: Cervantes hat diesen Ausgleich nicht nur aus taktischen Gründen gesucht – etwa um Ruhe vor der Inquisition zu haben –, sondern auch aus innerer Überzeugung. Das Problem ist allerdings, dass die Cervantes-Kritik die eingeschobenen Geschichten immer unterschätzt hat.

Allerdings kam es zu dieser Missachtung nicht ohne Grund, denn die eingeschobenen Geschichten haben nicht nur andere Protagonisten als die Haupthandlung; sie spielen auch in einer anderen Welt und sind durchweg in einer anderen, wesentlich höheren Stillage geschrieben und unterscheiden sich dadurch stark von der im niederen und komischen Stil gehaltenen Geschichte von Don Quijote und Sancho Panza. Dabei machen die Episoden im Ersten Teil mehr als die Hälfte des Textes aus. Im Zweiten Teil sind sie zwar nicht so stark vertreten, stehen dafür aber an exponierter Stelle.

Wie gestaltet sich nun das Verhältnis zwischen Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten, und welche Funktion haben die Episoden konkret für den Sinn des Textes? Wenn es Cervantes tatsächlich – und daran kann kein Zweifel bestehen – ernst war mit seiner Absicht, Unterhaltung mit Reflexion, Heiterkeit mit Ernst zu verbinden, konnte und durfte es nicht bei der komischen Rittergeschichte bleiben. Denn nach den Gesetzen der Stiltrennung, die zu seiner Zeit noch eisern galten, konnte auf heitere Weise nur das Alltägliche, das Niedere und Kreatürliche beschrieben werden, während das Grundsätzliche und Erhabene, das moralisch Ernste und Tragische dem hohen Stil vorbehalten war. Indem nun Cervantes die ernstesten Episoden in die komische Haupthandlung montiert, schafft er überhaupt erst die Voraussetzung dafür, dass sein Text eine tiefere Bedeutung bekommt, denn die Don

Quijote-Sancho Panza-Geschichte allein wäre pures *Divertimento* gewesen. In einer längeren metafikionalen Überlegung über die Funktion der eingeschobenen Geschichten im 44. Kapitel des Zweiten Teils gibt Cervantes dem Leser deutlich zu verstehen, dass erst durch das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten aus dem *Divertimento* der Don Quijote-Sancho Panza-Handlung eine große *Novela ejemplar*, also ein moralisch anspruchsvoller Roman wird.

Das soll hier, in aller Kürze, stellvertretend an der Marcela-Episode (I, Kap. 11–14) exemplifiziert werden. In ihr wird eines der Hauptthemen des Romans, das Recht auf Freiheit und Selbstbestimmung, wie in einem Brennspeigel so gebündelt, dass es auf die Haupthandlung zurückstrahlt, während die Haupthandlung ihrerseits das Szenario schafft, durch das die hochstilisierte Episode eine lebensnahe Grundlage bekommt.

Bekanntlich gehört die Geschichte von Marcela und Grisóstomo, zwei als Schäfer verkleideten Städtern, in das Genre der Pastorale. Sie ist an einer Stelle in die Haupthandlung eingelassen, an der diese selbst schon eine pastorale Färbung hat: Ritter und Knappe sind zu Gast bei (echten) Schäfern, teilen deren frugales Mahl, und Don Quijote lässt sich von der friedlichen Stimmung zu einer Rede über das Goldene Zeitalter inspirieren. Dann erfährt man, zunächst von unbeteiligten Dritten, das tragische Ende des Grisóstomo, der die schöne Marcela geliebt habe, von dieser aber zurückgewiesen worden sei. Dabei erscheint Grisóstomo als Ausbund der Tugend, Marcela als Inbegriff der Grausamkeit und des Hochmuts; nach Meinung der (ausschließlich männlichen) Berichterstatter ist sie eine ausgesprochene Negativfigur. Dieser erste Eindruck wird aber in sein Gegenteil verkehrt, als Marcela schließlich persönlich auftritt und Gelegenheit bekommt, ihren ganz anderen (weiblichen) Standpunkt zu vertreten. Sie tut das so klug und so überzeugend, dass am Schluss niemand mehr etwas gegen sie vorzubringen wagt. Der Kern ihrer brillanten Verteidigungsrede – mit der nebenbei auch das Vorurteil der Zeit widerlegt wird, Frauen hätten einen Überschuss an Affektivität und einen Mangel an Rationalität – lässt sich wie folgt zusammenfassen: Nicht *sie* habe ihre Affekte nicht unter Kontrolle gehabt, sondern *er* habe „fuera de razón“, also wie ein *loco* gehandelt. Nicht vernunftgemäß sei es vor allem, vorauszusetzen, die Frau müsse dem Begehren des Mannes „natürlich“ nachgeben. Wenn das so wäre, würde es ja zu einem Chaos der Leidenschaften und zur Kapitulation von Vernunft und Moral kommen. Denn da die Schönheit das Begehren vieler weckt, müsste es nach Grisóstomos Logik auch vielfach befriedigt werden, wo doch die wahre Liebe unteilbar sei. Außerdem wirft sie Grisóstomo vor, dass er den Freiheitsanspruch und das Selbstbestimmungsrecht der Frau nicht achte, dass er sie also zur Gegenliebe zwingen wolle. Warum aber solle sie, Marcela, auf die Ausübung ihres freien Willens verzichten, nur weil ein Mann ein Auge auf sie

geworfen hat? Schließlich habe sie sich ja um ihrer Freiheit willen in die Natur geflüchtet, weil sie in der Stadt ständig den Pressionen des Heiratsmarktes ausgesetzt war:

Frei bin ich geboren, und um in Freiheit leben zu können, habe ich die Einsamkeit der Natur erkoren. [...] Ich bin freien Standes und nicht willens, mich von irgendeinem Mann abhängig zu machen. (Cervantes 1962: I, 116, 118)

Ganz abgesehen davon, dass die Marcela-Episode ein schönes Beispiel für den „Praefeminismus“ des Cervantes und jedenfalls für seine erstaunliche Unvoreingenommenheit in Gender-Fragen ist, wird sofort deutlich, worin die Parallelität von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten besteht. Sie besteht just in der beidseitigen Thematisierung der *locura*. So wie Grisóstomo setzt sich ja auch Don Quijote ständig über das Recht der Anderen hinweg, um, wie Grisóstomo, *seine* fixe Idee von der Weltenharmonie gegen deren Willen durchzusetzen.

Dass Cervantes beim Leser eben diese Überlegung in Gang setzen will, bestätigt der unmittelbare Fortgang der Haupthandlung (I, Kap. 15 und 16), wobei die Problematik der Marcela-Episode auf unterer, komischer Ebene noch zweimal aufgenommen wird. Zuerst *en plan bestia*, als der sonst so lahme Rocinante plötzlich einen „sexuellen Anfall“ bekommt (um mit dem Tagebuch Thomas Manns zu sprechen) und seinen Trieb an den friedlich weidenden Stuten galizischer Fuhrleute abreagieren will. Die Stuten aber weisen ihn mit Huftritten zurück, weil sie im Augenblick mehr Appetit aufs Weidegras als auf „Anderes“ haben. Anschließend wird das Thema der sexuellen Nötigung in Form einer weiteren Ritterroman-Parodie noch einmal aufgenommen, als Don Quijote die Schenkenmagd Maritornes, die er für das in ihn verliebte Burgfräulein hält, auf sein Bett zwingen will, obwohl sie in Wahrheit in das eines Maultiertreibers strebt, der ihrem und seinem Willen mit brutaler Handgreiflichkeit Geltung zu verschaffen weiß. An diesem Beispiel wird auch der Unterschied der beiden Stilhöhen besonders deutlich: Während in der Marcela-Episode von sexuellem Begehren nur abstrakt, aber mit tiefem Ernst die Rede ist, wird Sexualität in der Haupthandlung sozusagen handgreiflich, bleibt freilich auch komisch und damit problemlos.

Worin liegt also der tiefere Sinn des Zusammenspiels von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten? Man kann das wie folgt zusammenfassen: Haupthandlung und Episoden ergeben erst zusammen den großen Roman des Cervantes. Sie ergänzen einander nicht nur; sie sind aufeinander angewiesen, denn eine Seite braucht die andere um richtig zur Geltung zu kommen. Ihr Verhältnis ist ein dialektisches und ein dialogisches: Die eingeschobenen Geschichten verschaffen der Haupthandlung den konzeptuellen Überbau; die Haupthandlung den eingeschobenen Geschichten die lebensge-

schichtliche Basis. Die eingeschobenen Geschichten spitzen auf ernste, ja tragische Weise die Probleme zu, die sich in der Haupthandlung heiter verflüchtigen. Beide Ebenen zusammen bringen den Roman erst ins ästhetische Gleichgewicht zwischen Vergnügen und Bedenken, Komik und Ernst. Es scheint so, als ob der Dialog zwischen Don Quijote und Sancho, der nicht nur ein Dialog zwischen verschiedenen Charakteren, sondern auch einer zwischen zwei Kulturen ist, sich im Dialog zwischen Haupthandlung und Episoden noch einmal als Wechselgespräch verschiedener Diskursformen wiederholt.

III.

Zum Abschluss noch ein Wort zu der luziden, zugleich ironischen und selbstgewissen Poetik des Romans. In der Tat ist die Meisterschaft, mit der Cervantes all das bereits ins Spiel bringt, was der heutigen postmodernen Literarästhetik teuer ist – Autoreflexivität, Intertextualität, Dialogizität, ironisch gebrochene Beglaubigungsstrategien, komplexe Erzähltechniken –, schier unglaublich. Ob Cervantes sich dessen immer bewusst war, oder ob es ihm gleichsam ungewollt nur *unterlief* und ob es eben deshalb, im Gegensatz zu manchen metapoetischen Mätzchen von heute, so unangestrengt und befreiend wirkt, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls ist er mit seinem Roman de facto weit über das hinausgegangen, was damals poetologisch üblich und denkbar war.

Ein paar Andeutungen müssen genügen: Während es vor Cervantes ganz selbstverständlich war, einen Roman *historia* zu nennen, den Fiktionscharakter also zu verschleiern, geht Cervantes den umgekehrten Weg. Er offenbart geradezu plakativ den Fiktionscharakter seiner Geschichte. Die Unbekümmertheit, mit der sich Cervantes der alten Beglaubigungsfesseln entledigt, hat auch heute noch nichts von ihrem entwaffnenden Charme verloren. Denn auch hier bleibt Cervantes seinem Vorsatz treu: Er bietet zwar eine Beglaubigungsstrategie auf, aber eben nur noch in ironisch-parodistischer Form. Im achten Kapitel des Ersten Teils z. B., als Don Quijote und der Biskayer gerade mit erhobenen Waffen kampfbereit einander gegenüberstehen, geht dem Erzähler angeblich die Quelle bzw. die „historische“ Vorlage aus, so dass vorübergehend nicht mehr von Don Quijote, sondern von der Suche nach einer Fortsetzung seiner Taten die Rede ist. Schließlich findet der Erzähler auf dem Markt von Toledo das Manuskript eines arabischen Historiographen namens Cide Hamete Benengeli, das er von einem Morisken ins Spanische übersetzen lässt und das „zufällig“ just an der Stelle weitermacht, an dem der Film vorher gerissen war, bei den erhobenen Schwertern nämlich. Damit

wird einerseits unmissverständlich auf die gottähnliche Macht des wahren Autors Cervantes verwiesen, der alles nach Belieben verschwinden lassen und wieder neu erfinden kann. Andererseits wird aber auch ironisch von dessen Verantwortung abgelenkt und die Authentizität der aufgefundenen *historia* in Zweifel gezogen, stammt die doch von einem Mauren (d. h. von einem ‚Ungläubigen‘ und eben deshalb der „Wahrheit“ nicht Teilhaftigen) und wurde zudem von einem Morisken übersetzt, über dessen Zuverlässigkeit (schließlich ist er ein Glaubenswechsler) sich der Leser ebenfalls keine Illusionen machen darf. Tatsächlich erfährt man, dass der Moriske nach eigenem Gutdünken ganze Passagen unübersetzt lässt. Damit hat Cervantes mit einem Schlag die *historia* desavouiert und zugleich Raum für seine eigene Erzählwillkür geschaffen, die mit dem genialen Trick, Don Quijote im Zweiten Teil als die „bekannte Romanfigur“ sozusagen leibhaftig auftreten zu lassen, dieser ihre *eigene* Wirklichkeit verschafft. Cervantes selbst ist auf ähnliche Weise in seinem Roman „wirklich“ präsent: nicht nur als Verfasser des Ersten Teils, der im Zweiten von seinen eigenen Figuren kritisiert wird, sondern auch als Nebenfigur in der Erzählung des *Cautivo*, der in Gefangenschaft „einen gewissen Saavedra“ (Cervantes’ zweiter Nachname) kennengelernt hat. So ist Cervantes Autor des *Don Quijote* und Romanfigur in einem: Erfinder und Opfer des lügenhaften Benengeli; Kopist einer unvollkommen übersetzten *historia* und Schöpfer einer großangelegten Fiktion, die zu Recht als der erste Roman der Neuzeit gilt, weil in ihr nicht nur die Geschichte eines problematischen Protagonisten, der kein „Held“ mehr ist, erzählt, sondern zugleich auch über das Geschäft des Erzählens selbst und über das Wesen der Fiktionalität aufs Vergnüglichste räsoniert wird.

Bibliographie

- Cervantes (1992): Miguel de Cervantes Saavedra: Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha. Aus dem Spanischen von Ludwig Tieck. Zürich: Diogenes (detebe 21496).
- Cervantes (1962): Miguel de Cervantes Saavedra: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Vollst. Ausg. in der Übertr. von Ludwig Braunfels mit den Illustrationen von Grandville zu der Ausg. von 1848. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cervantes (2007): Miguel de Cervantes Saavedra: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Selección. Span. Hg. v. Hans-Jörg Neuschäfer. Stuttgart: Reclam (Rote Reihe – UB 19710).
- Cervantes (2008): Miguel de Cervantes Saavedra: Don Quijote von der Mancha. Neu übers. und hg. v. Susanne Lange. München: Hanser.

Neuschäfer (1963): Hans-Jörg Neuschäfer: Der Sinn der Parodie im Don Quijote. Heidelberg: Winter.

Neuschäfer (2000): Hans-Jörg Neuschäfer: La ética del Quijote. Madrid: Gredos.

Neue Welten neu entdeckt Shakespeares *Tempest*

Lena Steveker

Wer am 27. Juli 2012 abends im Londoner Olympiastadion oder vor dem heimischen Bildschirm der Eröffnungszeremonie der XXX. Olympischen Sommerspiele beiwohnte, wurde Zeuge einer beeindruckenden Inszenierung, mit der das Gastgeberland nicht nur den Beginn der Spiele, sondern vor allem sich selbst feierte. Mit einer geradezu atemberaubenden Fülle an mythischen, historischen und kulturellen Anspielungen entwarf diese Zeremonie unter der künstlerischen Leitung des Regisseurs Danny Boyle ein Bild Großbritanniens, in dem sich das Land dem Publikum im Stadion und vor den Fernsehgeräten als traditionsreich, weltoffen und multikulturell präsentierte. Dass Shakespeare zentraler Bestandteil einer solchen Selbstbeschreibung war, kann nicht weiter verwundern, nimmt er doch als mutmaßlich größter Dichter des Landes, als Verkörperung englischer Literatur und als immer wieder beschworener Vermittler menschlicher Wahrheiten einen prominenten Platz im kulturellen Gedächtnis Großbritanniens ein. Auch wenn Boyles Inszenierung britischen Selbstverständnisses als Multimedia-spektakel daherkam, das mit dem Nimbus von ‚Hochkultur‘, der Shakespeare umgibt, zunächst nicht viel gemein zu haben schien, fungierte Shakespeare als die bestimmende kulturelle Referenz der Veranstaltung. Ihr Motto „Isles of Wonder“ war als Anspielung auf das von Shakespeare verfasste Theaterstück *The Tempest* zu verstehen, das auf einer Insel spielt, die von der Figur Caliban wie folgt beschrieben wird: „[...] the isle is full of noises / sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not“ (*Tempest* 3.2.136–137). Das Motto wurde den Zuschauern zu Beginn der Veranstaltung in einer Art Vorspann vorgestellt: Auf den Großleinwänden im Stadion wurde ein Countdown abgespielt, auf dessen Ende eine Filmeinspielung folgte, die mit einer nur sekundenlangen Unterwassersequenz begann, in der die (Fernseh-)Zuschauer sich auf den Grund eines Flussbetts versetzt sahen. Die Kamera schwenkte nach oben, durchbrach die Wasseroberfläche und gab den Blick frei auf einen verwitterten Markierungsstein mit der Inschrift: „ISLES OF WONDER / THIS STONE WAS PLACED HERE TO MARK THE SOURCE OF THE RIVER THAMES“. Anschließend folgte eine rasante Kamerafahrt, in der die Zuschauer im Zeitraffer von der Quelle der Themse bis nach London und schließlich bis ins Olympiastadion geführt wurden, wo nun die eigentliche Show begann. In dieser Eingangssequenz wurden die Zuschauer mit auf eine

Reise genommen, in deren Verlauf sich die Grenze zwischen geographischer Standortbestimmung und kreativer Inszenierung als fließend erwies. Zwar steht an der Quelle der Themse in Kemble in der Grafschaft Gloucestershire ein Markierungsstein, der den zweiten Teil der oben zitierten Inschrift trägt. Der in der Filmsequenz gezeigte Stein unterscheidet sich jedoch von dem in Kemble vor allem durch den Zusatz „Isles of Wonder“. Der Stein bildete somit nicht nur den Ausgangspunkt einer Reise, die an der Quelle der Themse begann und im Londoner Olympiastadion endete, sondern markierte vielmehr den Beginn eines Transformationsprozesses, in dessen Verlauf sich die britischen Inseln vom real existierenden Ausrichtungsort der Spiele zu einem Imaginationsraum national-kultureller Selbstentwürfe wandelten. War dieser Raum bis dato rein visuell etabliert worden, wurde er im Anschluss an die Filmsequenz auch verbal in der Sportarena beschworen: Am Fuße eines grünen, von einer Eiche gekrönten Hügels, der Teil des Bühnenbilds war, intonierte der Schauspieler Kenneth Branagh im Olympiastadion die oben bereits anzitierte Rede Calibans in ihrer ganzen Länge:

[Caliban:] Be not afeard; the isle is full of noises,
 Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.
 Sometimes a thousand twangling instruments
 Will hum about mine ears; and sometime voices,
 That, if I then had wak'd after long sleep,
 Will make me sleep again; and then, in dreaming
 The clouds methought would open, and show riches
 Ready to drop upon me; that, when wak'd,
 I cried to dream again.

(*Tempest* 3.2.135–143)

Der grüne Hügel, an dessen Fuße Branagh stand, war ein Model des Glastonbury Tors, wo sich der Legende nach das Grab König Arturs befindet, der für den Gründungsmythos Großbritanniens eine zentrale Rolle spielt. In Verbindung mit der ihn krönenden Eiche, einem Nationalembem Englands, symbolisierte dieser Hügel im Olympiastadion die britischen Inseln, die durch die gesprochenen Worte zur wundersamen Insel aus Shakespeares *Tempest* umgedeutet wurden. Durch Branaghs Auftritt wurde somit der oben angesprochene Imaginationsraum fertiggestellt, dessen Zentrum das Londoner Olympiastadion bildete. Dort wurde in den folgenden drei Stunden ein Bild Großbritanniens konstruiert, dessen Wirkungsmacht nicht nur auf seiner visuellen Eindringlichkeit, sondern auch auf seiner vielschichtigen Geräuschkulisse und seinem epochen- und stilübergreifenden Musikprogramm beruhte. Die Arena hallte wider von Vogelgezwitscher, Hufgetrappel, Glockengeläut und rhythmischen Trommelschlägen. Es erklangen Volkslieder, klassische Musik, Pop, Rock, Rap und die britische Nationalhymne. Kurz-

um, es entstand ein Klangraum, der an Calibans Beschreibung einer Insel voller Geräusche, Töne und Lieder erinnerte. Shakespeares *The Tempest* diente somit nicht nur als Inspiration für das Motto der Veranstaltung, sondern fungierte vielmehr als ihr programmatischer Referenztext, dessen Einfluss sich auch in der Abschlusszeremonie sowie in den Eröffnungs- und Schlussfeierlichkeiten der Paralympics 2012 fortsetzen sollte.

Indem sie in Shakespeares Stück ihren jeweiligen programmatischen Ausgangspunkt nahmen, reihten sich die Zeremonien der Londoner Olympischen und Paralympischen Spiele ein in eine lange Tradition, in deren Verlauf *The Tempest – Der Sturm*, wie Shakespeares Text in deutscher Übersetzung heißt – nicht nur unzählige Male rezipiert worden ist, sondern auch selbst Teil der Rezeptionsgeschichte anderer Texte wurde: So greift das Stück Motive bekannter Volkssagen auf, stützt sich auf frühneuzeitliche Reiseberichte und philosophische Traktate und verweist darüberhinaus auf antike Texte wie Ovids *Metamorphosen* und Vergils *Aeneis* (Hotz-Davies 2000: 479–480, Vaughn/Vaughan 2000: 39–62). Kurzum ist *The Tempest* ein Theaterstück, das nicht nur immer wieder neu gelesen wird, sondern selbst bereist eine Neu-Lektüre anderer Texte ist.

The Tempest gilt als Shakespeares letzter Akt auf der frühneuzeitlichen Bühne. Entstanden in der Zeit von 1610 bis 1611 ist es zwar nicht das letzte Stück, das dem Autor zugeschrieben wird, aber es ist das letzte, das er in alleiniger Eigenverantwortung schrieb. Die zwei späteren Dramen *Henry VIII* (1612/13) und *The Two Noble Kinsmen* (1613) sowie der verlorene *Cardenio* (1613?) entstanden in Kollaboration mit John Fletcher (Haberman/Klein 2000: 377, Hotz-Davies 2000: 486, Greenblatt 2008: 3117). In der Shakespeare-Forschung nimmt *The Tempest* seit Langem eine besondere Stellung ein, unter anderem wegen der „ausnehmend gute[n] Qualität“ (Hotz-Davies 2000: 479), in welcher der Dramentext für die Publikation in der *First Folio* vorlag. In dieser ersten Gesamtausgabe der Dramen Shakespeares aus dem Jahr 1623 steht *The Tempest* zudem an erster Stelle. Dieser „Ehrenplatz“ (Hotz-Davies 2000: 479) dürfte jedoch eher auf finanziellen Überlegungen seitens der Herausgeber basieren, als auf eine herausragende Bedeutung des Stücks innerhalb des Shakespeareschen Kanons hinweisen: „Ein bis dato ungedrucktes, wiewohl erfolgreich aufgeführtes Stück Shakespeares in herausgehobener Druckqualität an die erste Position der Folio zu setzen war vermutlich ein wirksames Werbemittel, um Käufer anzulocken“ (Walch 2008: 222). Innerhalb des Shakespeareschen Gesamtwerks gehört *The Tempest* zu einer Gruppe von vier späten Komödien, zu der neben dem hier diskutierten Stück auch *Pericles* (1606–1608), *Cymbeline* (1609/10) und *A Winter's Tale* (1610/11) zählen und für die sich die Bezeichnung ‚Romanzen‘ durchgesetzt hat (Hotz-Davies 2000: 460). Wie auch die anderen Romanzen weist *The Tempest* die typischen Merkmale dieser Gattung auf:

Geprägt von Elementen des Übernatürlichen, basiert seine Handlung auf Irrungen und Wirrungen, auf Verwicklungen und Verstrickungen, die sich am Ende in glücklichen Fügungen überraschend auflösen (Hotz-Davies 2000: 460–461).

Seinen Anfang nimmt das Stück in „einer der bewegtesten Eröffnungsszenen der Weltliteratur“ (Walch 2008: 232), in der das Publikum Zeuge eines dramatischen Schiffbruchs wird. Der titelgebende Sturm, der dieses Unglück verursacht, wird von einem Mann namens Prospero heraufbeschworen, dessen magische Kräfte es ihm erlauben, die Naturgewalten zu kontrollieren. In einer Zeit, die vor dem Einsetzen der Handlung anzusiedeln ist, war Prospero einmal der Herzog von Mailand, bevor er von seinem Bruder Antonio und von Alonso, dem König von Neapel, unrechtmäßig entmachtete wurde. Nachdem man ihn zusammen mit seiner Tochter Miranda auf See ausgesetzt hatte, landete Prospero auf einer einsamen Insel, die vormals als Verbannungsort der Hexe Sycorax diente. Mit Hilfe seiner Magie befreite Prospero verschiedene Geister (unter anderem das Luftwesen Ariel) und nahm Besitz von der Insel, auf der vor den zwei Verstoßenen nur Sycorax' Sohn Caliban lebte. Bei seiner Ankunft auf der Insel vor zwölf Jahren war Prospero Caliban wohlgesonnen, lehrte ihn sprechen und nahm ihn bei sich auf. Als Caliban allerdings versuchte, Miranda zu vergewaltigen, verbannte Prospero ihn in eine Felsenhöhle und versklavte ihn. Seitdem herrscht Hass zwischen ihnen.

Durch den oben erwähnten Schiffbruch stranden Alonso und Antonio, an denen Prospero Rache üben will für ihren Verrat an ihm, auf der Insel. Begleitet werden sie unter anderem von Ferdinand und Sebastian, des Königs Sohn und Bruder, sowie vom treuen Höfling Gonzalo, der zuvor am Hofe Mailands in Prosperos Diensten stand, vom Narr Trinculo und dem betrunkenen Mundschenk Stephano. Auf Prosperos Geheiß sorgt Ariel dafür, dass die Verräter und ihre Begleiter wohlbehalten das rettende Ufer erreichen, wenn sie auch in Gruppen über die Insel verteilt sind und Alonso und sein Sohn Ferdinand sich gegenseitig für tot halten. Während Prospero dafür sorgt, dass Ferdinand und Miranda sich begegnen und verlieben, schmieden Sebastian und Antonio an einem anderen Ort auf der Insel ein Mordkomplott gegen Alonso und Gonzalo. Unterdessen stachelt Caliban Trinculo und Stephano an, Prospero umzubringen. All diese Pläne schlagen jedoch fehl. Prospero unterbricht ein höfisches Maskenspiel, das Ariel für Ferdinand und Miranda in Szene setzt, und verhindert den Anschlag auf sich. Er beauftragt sodann Ariel, Alonso, Gonzalo, Sebastian und Antonio zu ihm zu bringen, damit er sich ihnen zu erkennen geben kann. Er umarmt den treuen Gonzalo und vergibt seinem verräterischen Bruder Antonio unter der Bedingung, dass dieser ihm sein Herzogtum zurückgibt. Schließlich vereint er König Alonso mit dessen Sohn Ferdinand, der ins Schachspiel mit Miranda vertieft ist. Im

Gegensatz zu Alonso, der sein früheres Vergehen gegen Prospero bereut, gibt Antonio seine Feindseligkeit gegenüber seinem Bruder nicht auf. Schließlich treffen noch der Kapitän und der Bootsmann des Unglücksschiffes zu der Gruppe und berichten, dass das Schiff durch Zauberkraft repariert und die Mannschaft in Sicherheit ist. Zu guter Letzt entlässt Prospero Ariel aus seinen Diensten, entsagt seiner Magie und schiffet sich zusammen mit seiner Tochter Miranda, seinem zukünftigen Schwiegersohn Ferdinand und all den anderen Neapolitanern und Mailändern gen Italien ein. Caliban bleibt allein auf der Insel zurück.

In dieser Inselfantasie, die von Macht, Rache, Liebe und Vergebung handelt, werden sowohl die Figuren auf der Bühne als auch die Zuschauer in eine Welt der Wunder und des Wunders entführt. So gehen zum Beispiel die Schiffbrüchigen erstaunlicherweise mit trockenen Kleidern an Land. Als Ferdinand und Miranda sich kennen und lieben lernen, sind beide vom jeweils anderen im wahrsten Sinne ‚ver-wundert‘. Miranda, deren Name sie bereits als eine Wundernde ausweist, sagt zu ihrem Vater, als sie Ferdinand das erste Mal erblickt:

[Miranda:] Was ist's? Ein Geist?
Gott, wie sich's um und umschaute! Wirklich, Vater,
 ein Wunder an Gestalt. [...]
(Sturm 1.2.412–414)

Daraufhin entgegnet Ferdinand ihr:

[Ferdinand:] [...] Erlaub mir gnädig
Zu wissen, ob du wohnst auf diesem Eiland,
 Und gönn mir freundlichst die Belehrung, wie
 Ich mich betragen muss. Die erste Frage,
 die ich zuletzt stell, ist – du Wunder, du! –
 sag, bist Du Mädchen oder nicht?
(Sturm 1.2.425–430)

Doch es ist nicht nur Liebe oder Magie, die in *The Tempest* wundersames Erstaunen auslösen. In Shakespeares Stück ist vielmehr auch der Akt der Entdeckung als Wunder eingeschrieben. Nachdem Miranda zwölf Jahre lang keine andere menschliche Gesellschaft als die ihres Vaters und Calibans kannte, erblickt sie nun Alonso und seine Höflinge und ruft aus:

[Miranda:] O, wonder!
How many goodly creatures are there here!
 How beauteous mankind is! O brave new world,
 That has such people in 't!
(Tempest 5.1.181–184)

„[B]rave new world“ – diese Worte sollten mehr als 300 Jahre später dem englischen Schriftsteller Aldous Huxley als Titel seines gleichnamigen dystopischen Romans dienen. Setzt man Mirandas Ausruf aber in Bezug zu Englands frühneuzeitlicher Expansionspolitik, so drücken ihre Worte „O brave new world“ nicht nur ihre persönliche Verwunderung über die neue und unerwartete Gesellschaft aus, sondern verweisen darüberhinaus auf die aus damaliger europäischer Perspektive neue Welt jenseits des Atlantiks. Da der Handlungs-ort des Stücks nicht nur vage mit dem Mittelmeer, sondern auch mit den Bermuda-Inseln in Beziehung gesetzt wird (*Tempest* 1.2.226–229, 232–237), ist in diese Verse das Staunen eingeschrieben, das Engländer angesichts ihnen bis dato unbekannter Landschaften, Völker und Kulturen auf den karibischen Inseln und dem amerikanischen Kontinent verspürt haben mögen.

In der Tat ist die märchenhaft-wundersame Handlung des *Sturms* eng mit historischen Ereignissen und kulturellen Aspekten der jakobäischen Zeit verwoben. Die Shakespeare-Forschung geht davon aus, dass verschiedene zeitgenössische Texte, in denen die englischen Kolonialisierungsbestrebungen in Nordamerika thematisiert werden, dem Dramatiker als Inspiration für seine Inselfantasie gedient haben (vgl. Kermode 1954: xxvi–xxxiv). Der erste dieser Texte ist ein Brief des Engländers William Strachey, der Teilnehmer einer Expedition nach Virginia war, der von Sir Walter Raleigh Ende des 16. Jahrhunderts gegründeten ersten englischen Kolonie auf amerikanischem Boden. Stracheys Schreiben zirkulierte in England in mehreren Abschriften, bevor es 1625 erstmals in gedruckter Form publiziert wurde (Kermode 1954: xxvii). In seinem Brief, der bekannt ist unter dem Titel *True Reportory of the Wrack*, berichtet Strachey davon, wie die Expedition, die von der Handelsgesellschaft *Virginia Company* zur Unterstützung der Kolonie initiiert wurde, im Sommer 1609 von England aus in See stach und wenige Wochen später vom Kurs abkam, um schließlich vor den Bermuda-Inseln zu stranden. Dort hielten sich die Expeditionsteilnehmer neun Monate auf, bevor sie nach Virginia weitersegeln konnten. Da Shakespeare zu führenden Mitgliedern der Gesellschaft Kontakte pflegte, liegt die Vermutung nahe, dass er Kenntnis von dem Brief hatte, kurz nachdem dieser im Herbst 1610 in England eingetroffen war (Kermode 1954: 41–42). Auch Shakespeares zweite zeitgenössische Quelle handelt vom Schicksal dieser Expedition. Verfasst wurde sie 1610 von Sylvester Jourdain, der auf einem der Schiffe war, die vor Bermuda strandeten. Er schrieb seine Erlebnisse in *A Discovery of the Bermudas, Otherwise called the Ile of the Divels* nieder (Kermode 1954: xxvii). Als weitere Quelle Shakespeares gilt *True Declaration of the Estate of the Colony of Virginia*, ein vom Kolonialrat Virginias im Jahr 1611 veröffentlichtes apologetisches Traktat, mit dem man nach der oben erwähnten missglückten Expedition Propaganda in eigener Sache machen wollte (Kermode 1954: xxix). Vor allem in Stracheys und Jourdains Texten finden sich

Passagen, die Shakespeare als Anregung für die wundersame Atmosphäre auf Prosperos Insel gedient haben mögen (vgl. Kermode 1954: 41–44). Die neue Welt, die Miranda beschwört, ist somit nicht nur auf dem mediterranen Eiland ihres Vaters anzusiedeln, sondern auch vor der Ostküste Nordamerikas und somit in einer neuen Welt – aus englischer Sicht schön und gefährlich zugleich –, die es zu entdecken und vor allem zu beherrschen galt.

Es ist jedoch nicht nur Miranda, die angesichts neuer Welterfahrung ihrer Verwunderung Ausdruck verleiht. Auch Gonzalo, der getreue Gefolgsmann Alonsos, äußert sich nach dem erlittenen Schiffbruch über seine wundersame Ankunft auf der Insel, die er für unbewohnt und unberührt hält:

[Gonzalo:] Hätte ich die Insel hier zu kultivieren – [...]

 und wär der König hier, was würd ich tun? [...]

 Im neuen Staat würd ich die Dinge alle

 Von Grund auf anders regeln. Keinerlei Geschäfte

 Würd ich erlauben, keine Ämterei.

 Die Wissenschaft wär unbekannt. Kein Reichtum, Armut,

 Gebrauch von Dienern, nichts. Verträge, Erbschaft,

 Einzäunung, Grenzmark, Weinbau, Äcker, nichts.

 Und kein Gebrauch von Korn, Wein, Öl, Metall,

 Und keine Arbeit: alle Männer müßig,

 Und auch die Fraun, ganz unschuldig und rein.

 Keine Regierung – [...]

 Dem Allgemeinwohl müßt Natur von sich aus liefern,

 Ganz ohne Schweiß und Müh. Verrat, Betrug,

 Schwert, Speiß, Dolch, Flinte und Bedarf an Waffen

 Gäb's nicht bei mir; nur aus sich selbst müßt die

 Natur den Überfluß, die Fülle schaffen,

 Mein unschuldiges Volk zu nähren. [...]

 Herr, ich würd so untadelig regieren,

 Daß es die Goldne Zeit weit übertrifft.

(*Sturm* 2.1.143–168)

In diesen Versen, in denen Gonzalo sich selbst als Herrscher über die Insel imaginiert, wird das Thema der kolonialen Erschließung fremder Länder mit der philosophisch-theoretischen Frage nach dem idealen Gesellschaftsentwurf verknüpft. In der Beschreibung eines neuen Gemeinwesens, über das König Gonzalo herrscht, klingt der humanistische Gesellschaftsentwurf *Utopia* von Thomas Morus an, der 1516 im lateinischen Original erschien und dessen Titel sich in der englischen Übersetzung von 1518 wie folgt liest: *CONCERNING THE BEST STATE OF A COMMONWEALTH AND THE NEW ISLAND OF UTOPIA* (More 2011: 5). Mag sich Gonzalos Vorstellung einer idealen Monarchie auch konzeptionell grundlegend von Morus' republikanisch strukturiertem Gemeinwesen unterscheiden, so ist es vor allem

Shakespeares Wahl des Handlungsortes, durch den *The Tempest* deutlich auf das philosophische Traktat verweist. Morus' Utopia und Gonzalos Staatsvision befinden sich beide auf einer Insel, die nicht genau zu lokalisieren ist. Denn so wie Utopia aufgrund des Wortspiels, welches in diesem Begriff enthalten ist, nicht nur als ein „glücklicher Ort“ (εὐτοπία), sondern auch als ein „Nicht-Ort“ (οὐτοπία) definiert ist, kann auch Prosperos Eiland als ein „Nicht-Ort“ beschrieben werden: Lässt die Handlung des *Sturms* auch die Vermutung zu, die Insel befinde sich im Mittelmeer, so finden sich im Stück keine genaueren geographischen Hinweise, was dazu führt, dass ihre Lage nicht zu bestimmen ist. Setzt man diese Leerstelle in Bezug zu Gonzalos Vision eines idealen Gemeinwesens, dann entpuppt sich die Insel, die Shakespeares Fantasie entsprungen ist, zu einem ebenso glücklichen Ort, der keiner ist, wie Thomas Morus' Utopia.

Mit Michel de Montaignes Essay *Des Cannibales* (1580) diente Shakespeare noch eine weitere philosophische Schrift als Quelle für *The Tempest*. Auch Montaigne entwirft in seinem Text einen idealen Staat, projiziert seine Vision aber nicht auf ein fiktives Land, sondern auf indigene Völker Südamerikas. Im Gegensatz zu der im frühneuzeitlichen Europa verbreiteten Ansicht, dass ‚barbarische Wilde‘ den amerikanischen Kontinent bevölkerten, die den Europäern zivilisatorisch und moralisch unterlegen seien, idealisiert Montaigne die indigenen Gesellschaften, die er beschreibt. Während Platons idealer Staat in Europa nie mehr als eine philosophische Vision geblieben sei, haben die Völker Brasiliens, so Montaigne, Gesellschaftsordnungen geschaffen, die über die Idealvorstellungen der Antike noch hinausgingen (vgl. Montaigne 51). Barbarisch seien nicht die amerikanischen Ureinwohner, sondern vielmehr die imperialistische Ideologie des europäischen Kolonialismus (vgl. Montaigne 54). Die Staatsutopie, die Gonzalo in *The Tempest* vorstellt, ist vor allem in den Beschreibungen ihrer gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen eng an Montaignes Ausführungen angelehnt. Doch auch wenn sich in Gonzalos Versen (*Tempest* 2.1.143–168) streckenweise wörtliche Übereinstimmungen mit John Florios englischer Übersetzung von Montaignes Essays aus dem Jahr 1603 (Vaughan/Vaughan 2000: 60–62) finden, wird in Shakespeares Stück die neue Welt nicht als Wirklichkeit gewordene Utopie Europas dargestellt. Die Montaigne-Zitate verweisen vielmehr ein weiteres Mal darauf, dass der Diskurs der neuen Welt, der wesentlicher Bestandteil jakobäischer Kultur war, auf vielfältige Art auch in Shakespeares Inselfantasie eingeschrieben ist.

Vor allem die Figur des Caliban, von der später noch die Rede sein wird, steht in *The Tempest* einer positiven Lesart der Kulturen westlich des Atlantiks entgegen. Dass Gonzalos Staatsentwurf nicht mehr als eine Vision ist, wird nicht nur durch den Spott verdeutlicht, mit dem die Höflinge Antonio und Sebastian seine Worte quittieren (z. B. *Tempest* 2.1.145, 147, 176),

sondern vor allem durch die absolute Herrschaft, die Prospero auf der Insel etabliert hat. Prospero ist die Figur, um die sich die meisten der Gegensatzpaare, die *The Tempest* thematisch strukturieren, gruppieren lassen. Recht und Unrecht, Kunst und Natur, Schuld und Unschuld, Rache und Vergeltung, Vorbild und abschreckendes Beispiel, Herrschaft und Sklaverei – in all diesen gegensätzlichen Begriffspaaren ist Prospero zu verorten. Er ist der zu Unrecht entmachtete Herzog von Mailand, der sich am Ende des Stücks sein herrschaftliches Recht zurückerkämpft hat. Gleichzeitig hat er aber auch Unrecht auf sich geladen, indem er seine Staatsgeschäfte in Mailand zugunsten seiner magischen Studien vernachlässigt hat. Wie man im Verlauf des Stücks erfährt, hat sich Prospero einer positiven Form von Magie verschrieben, die man sich im Verständnis der Renaissance durch das intensive Studium der sogenannten ‚liberal arts‘ – der ‚freien Künste‘ – erwerben konnte. Nach frühneuzeitlicher Auffassung steht diese weiße Magie in Harmonie mit den Naturkräften, da sie darauf ausgerichtet ist, zum Wohle der Menschen die Natur zu verstehen und zu kontrollieren. Prosperos weiße Magie unterscheidet sich also grundlegend von der schwarzen Magie eines Doktor Faustus, der in Christopher Marlowes Tragödie gleichen Titels (1594) seine Seele dem Teufel verkauft, um seinen Hunger nach Macht und Wissen zu befriedigen (Walch 2008: 224–225). Indem er sowohl Magier als auch Fürst ist, erscheint Prospero als eine zutiefst ambivalente Figur. Einerseits ist er als Vorbild zu sehen, denn er ist ein Mann, der sich gemäß dem humanistischen Ideal in äußerster Hingabe, Enthaltensamkeit und Kontemplation seinem Studium gewidmet hat (Walch 2008: 225). Andererseits dient er als das abschreckende Beispiel eines Herrschers, der schuldig ist, sein Studium über seine Staatsgeschäfte gestellt zu haben (Walch 2008: 233–234). Indem Prospero seine Bibliothek seinem Thron vorzog, widmete er sich zu exzessiv dem Studium der freien Künste und beging damit eben den Fehler, vor dem James I. seinen Sohn Henry in seinem Buch *Basilikon Doron* (1599) warnt. Und so erscheint es nur konsequent, wenn Prospero die Insignien seiner Magie ablegt und seinen Künsten abschwört, bevor er seine rechtmäßige Herrschaft über Mailand wieder erlangen kann (Walch 2008: 234). Erst nachdem er sein Zauberbuch im Meer versenkt und seinen Stab zerbrochen hat (*Tempest* 5.1.54–57), gibt er sich den Schiffbrüchigen, die auf seiner Insel herumirren, zu erkennen und fordert erfolgreich sein Herzogtum zurück (*Tempest* 5.1.106–111). So ist es nicht nur sein Entschluss, seinen Feinden zu vergeben und seiner Rache ein Ende zu setzen, der eine Antwort auf die Frage bietet, warum er schließlich die Magie aufgibt. Nur indem er seiner übernatürlichen Allmacht entsagt, qualifiziert er sich wieder für seine menschliche Herrschaft als Fürst.

Eine besonders eindringliche Darstellung erfährt die Figur des Prospero in Peter Greenaways Film *Prosperos Books* (1991). Ähnlich wie auch bei

Baz Luhrmanns international erfolgreicher Adaptation *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) handelt es sich bei *Prosperos Books* um eine postmoderne Lesart eines Shakespeare-Klassikers. In Luhrmanns Verfilmung wird die Tragödie Romeos und Julias in die Popkultur des späten 20. Jahrhunderts übertragen, wobei jedoch die Chronologie des Stücks und seine frühneuzeitliche Sprache erhalten bleiben. Greenaway geht dagegen sehr viel radikaler mit der dramatischen Vorlage um. Zwar werden auch hier Shakespeares Worte verwendet, aber die Chronologie des Stücks wird aufgebrochen und tritt angesichts der visuellen Pracht, die der Film entfaltet, in den Hintergrund. Zentrales Element des Films ist das Buch, das nicht nur zur wichtigsten Metapher für Prosperos politische und magische Macht wird, sondern der filmischen Erzählung auch als Struktur gebendes Element dient. *Prosperos Books* ist wie ein Buch in mehrere Kapitel unterteilt, deren Untertitel (z. B. *The Book of Water*) ihrerseits ebenfalls auf Bücher verweisen. Prospero, der gleichzeitig Protagonist und Erzähler ist, wird zum Vorleser und Autor dieses filmischen Buches. Man sieht ihn auf der Leinwand als Magier und Herrscher, als Schreiber und Leser, dessen Stimme aus dem Off ertönt. Die Zuschauer werden zu Betrachtern eines reich illustrierten, fremdartigen Buches, das ihnen vorgelesen wird, während sie die Bilder bestaunen.

Aller dramaturgischen und strukturellen Differenzen eingedenk knüpft Greenaways Lesart von *The Tempest* in ihrer visuellen Eindringlichkeit jedoch auch direkt an die Romanze Shakespeares an, die oft als dessen bildlichstes Stück bezeichnet wird. Vor allem durch das höfische Maskenspiel, das Ariel für das Liebespaar Miranda und Ferdinand inszeniert, verweist *The Tempest* auf einen Teil jakobäischer Kultur, der sich vor allem durch seine visuelle Kraft auszeichnet. Das höfische Maskenspiel kann als eine Art frühneuzeitliches multimediales Entertainment bezeichnet werden. Es vereint Drama, Musik, Gesang, Tanz und Bühneneffekte zu einem prachtvollen Ganzen, mit dem Elizabeth I. und vor allem ihrem Nachfolger James I. gehuldigt wurde (vgl. Butler 2008; Orgel 2001). Maskenspiele wurden entweder vom Monarchen selbst, von einem Mitglied der königlichen Familie oder von einem hochrangigen Aristokraten in Auftrag gegeben. Die Inszenierungen fungierten nicht nur durch die allegorisch-mythischen Geschichten, die sie erzählen, sondern vor allem durch ihre visuelle Machtentfaltung als politisches Entertainment, in dem einflussreiche Höflinge und auch Mitglieder der königlichen Familie selbst auftraten. Meistens wurden das prachtvolle Bühnenbild und die fantasievollen Kostüme direkt im Anschluss an die jeweilige Aufführung zerstört, um die Einzigartigkeit des Ereignisses, den Reichtum und damit die Macht des Königs oder den Einfluss des auftraggebenden Höflings bei Hofe hervorzuheben.

Anders als die Maskenspiele, die vor allem der Künstler und Architekt Inigo Jones zusammen mit dem Dichter Ben Jonson zu Ehren von James I.

inszenierte, endet das Maskenspiel in *The Tempest* nicht in Harmonie, Tanz und allegorischem Lob des Herrschers. Prospero unterbricht vielmehr die Aufführung, weil er sich plötzlich mit dem Mordkomplott auseinandersetzen muss, das Caliban zusammen mit Stephano und Trinculo gegen ihn plant (*Tempest* 4.1.139–142). Dieser Teil der Handlung, in dem sich die Herrscherfigur des Stücks mit einem Aufstand gegen ihn konfrontiert sieht, stellt einen weiteren Bezug zum jakobäischen Kontext des Stücks her: Am 5. November 1605 war der ‚Gunpowder Plot‘ vereitelt worden, mit dem eine kleine Gruppe katholischer Verschwörer versuchen wollte, den protestantischen König zu ermorden und damit den Weg für einen katholischen Nachfolger freizumachen. Die Verschwörer wollten an diesem Tag, an dem James I. das Parlament eröffnete, das Sitzungsgebäude in die Luft sprengen und somit sowohl den König als auch die gesamte aristokratische Führungsriege des Staates töten. Dieser Plan schlug jedoch fehl, und die Verschwörer wurden gefasst, abgeurteilt und hingerichtet. Im kulturellen Gedächtnis Großbritanniens wird der ‚Gunpowder Plot‘ vor allem mit dem Namen des Verschwörers verbunden, der als erster verhaftet wurde: Guy Fawkes. Noch heute ist der 5. November als ‚Guy Fawkes Night‘ oder auch ‚Bonfire Night‘ bekannt, in der man vielerorts mit Lagerfeuern, Feuerwerken und dem Verbrennen von Guy-Fawkes-Puppen der Vereitelung des Attentats von 1605 gedenkt. Im Zuge der Globalisierung ist der Name Guy Fawkes auch außerhalb Großbritanniens bekannt geworden, wobei sich allerdings die ideologische Bedeutung, die ihm zugeschrieben wird, radikal geändert hat. Da Mitglieder der Bewegungen *Anonymous* und *Occupy* bei ihren Aktionen in der virtuellen und auch in der realen Welt die sogenannte Guy-Fawkes-Maske als Erkennungszeichen und Identitätsschutz verwenden, wird der englische Verschwörer heutzutage oftmals als Symbol eines globalisierten Freiheitskampfes wahrgenommen. Im Gegensatz zu dieser positiven zeitgenössischen Ausdeutung wird in Shakespeares *The Tempest* jedoch auf Fawkes als potenziellen Terroristen verwiesen, indem das Stück auf seinen geplanten Verrat und den gescheiterten Aufstand gegen den englischen König anspielt. Durch die Unterbrechung des Maskenspiels, das traditionell der Darstellung königlicher Macht diente, thematisiert die Romanze die kulturellen Ängste, die Guy Fawkes und der ‚Gunpowder Plot‘ am Anfang des 17. Jahrhunderts ausgelöst hatten. Wie die Verschwörer des ‚Gunpowder Plots‘ scheitert auch Caliban mit seinem Plan, den Herrscher zu ermorden. Prosperos Macht bleibt ungebrochen, die herrschende Ordnung unverändert.

Caliban ist neben Prospero die faszinierendste Figur in Shakespeares hier diskutierter Romanze. Über seinen Hintergrund gibt der Text nur in äußerst geringem Maße Auskunft: Als Sohn der Hexe Sycorax war er der einzige Mensch, der bei Prosperos Ankunft auf der Insel dort lebte. Im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass sein Verhältnis zu Prospero, gelinde

gesagt, problematisch ist. Wenn Caliban das erste Mal die Bühne betritt, beschreibt Prospero ihn wie folgt:

[Prospero:] Giftiger Knecht, von Satan selbst gezeugt
auf Deiner Hexenmutter, komm!
[...] Verlogener Schuft,
Der Prügel braucht, nicht Güte! Ich hab dich,
Dreck der du bist, mit Menschlichkeit umsorgt,
Nahm Dich ins eigene Haus, bis Du versucht hast,
Der Ehre meines Kinds Gewalt zu tun.
[...] Schreckliches Scheusal
Das nie das Gute in sich prägen läßt,
Empfänglich allem Bösen! Mitleid hatt ich,
Hab mich gequält, dir Sprechen beizubringen
Dich stündlich dies und das gelehrt. Und als
Du Wilder Mann noch von dir selbst nichts wußtest,
Geschnattert hast nur wie ein Vieh, da gab
Ich Deinem Wollen Worte, dich anderen kundzutun.
Doch deine elende Natur, obwohl
Du lerntest, trug das Etwas in sich, was
Den höheren Naturen unvereinbar ist.
Verdienterweis drum bist du dort im Fels gefangen,
Ob du gleich mehr verdient hast als Gefängnis.

(*Sturm* 1.2.321–364)

Prospero beschimpft Caliban als böse, hinterlistige Kreatur, die sich seines Mitleids als unwürdig erwiesen und ihre Versklavung selbst verschuldet hat. Während Prospero die freien Künste und den zivilisatorischen Nutzen von Bildung repräsentiert, verkörpert Caliban die ungezügelten Kräfte der Natur und fungiert somit als Gegenpol zum ehemaligen (und zukünftigen) Herrscher Mailands. Er wird als „wilder Mann“ (*Sturm* 1.2.358) dargestellt, der sich Prosperos zivilisatorischen Bemühungen nachhaltig entzieht. Da er seinen Trieben bei der ersten Gelegenheit, die sich ihm bietet, freien Lauf lässt, wird er von Prospero in Schach gehalten. Diese Charakterisierung des einzigen ‚Ureinwohners‘ der Insel ist ein weiterer Verweis auf den frühneuzeitlichen Diskurs der Entdeckung der Neuen Welt, deren Völker typischerweise als im europäischen Sinne unzivilisiert dargestellt wurden und damit als Gegenentwurf zur englischen Kultur dienten. Schon Calibans Name kann als doppelte Anspielung auf die Neue Welt gelesen werden. Einerseits klingt in „Caliban“ das Wort „Carib“ an, das an das englische Wort für Karibik erinnert. Andererseits kann „Caliban“ als Anagramm des Wortes „canibal“ gelesen werden. Im Kontext von Montaignes Essay *Des Cannibales* und der zeitgenössischen Berichte über die Karibik, die Shakespeare bekannt waren, wird Caliban somit zum Repräsentanten der indigenen Kulturen Amerikas.

Diese zugleich faszinierende und gefährliche Figur stellt den kulturellen ‚Anderen‘ des frühneuzeitlichen Englands dar, der als Negativabzug für die eigene Identität fungierte. Gegen ihn galt es sich abzugrenzen, wobei seine angebliche moralisch-kulturelle Unterlegenheit als Rechtfertigung für die eigene koloniale Unterdrückungspolitik benutzt wurde.

The Tempest gibt uns jedoch Hinweise darauf, dass Caliban eine sehr viel komplexere Figur ist, als es Prosperos Sicht des Kolonialherrschers auf ihn vermuten lässt. Von Prospero als „Erdkloß“ (*Sturm* 1.2.316), „Schildkröte“ (1.2.318) und „giftiger Knecht“ (1.2.321) beschimpft, antwortet Caliban in einer Sprache, die in der deutschen Übersetzung von Frank Günther ebenso eindringlich ist wie im englischen Original:

[Caliban:] Gifthexentau, wie meine Mutter je
 Mit Rabenfedern strich vom Fäulnismoor,
 Fall auf euch zwei! Ein Südwestwind pfeif euch an
 Und blas euch Pusteln auf!

[...] Diese Insel

Ist mein, von meiner Mutter Sycorax
 Du stiehst sie mir. Als Du zu Anfang kamst,
 Hast mich gestreichelt, von mir hergemacht, gabst mir
 Wasser mit Beeren drin und lehrtest mich,
 Das große Licht benennen wie auch das kleine,
 die brennen Tag und Nacht. Da hab ich dich geliebt
 Und alle Inselwunder dir gezeigt,
 Die süßen Quells, Salzbrunnen, Fruchland, Wüste.
 Verflucht ich, dass ich's tat! All die Magie
 Der Sycorax – Lurch, Kautz und Kröte über euch!
 Denn ich bin, was ihr habt an Untertanen,
 Und war mein eigener König; eingestallt werd ich
 Ins Felsenloch, indes ihr mir den Rest der Insel wehrt.
 [...]
 Sprache hast mich gelehrt, und mein Gewinn
 Ist, daß ich fluchen kann. An Pest krepier
 Fürs Lehren Deiner Sprache!

(*Sturm* 1.2.323–367)

Calibans Flüche sind zweifelsohne imposant. Aber wenn er flucht, so tut er dies nicht in Prosa, sondern in Blankversen, die bei Shakespeare den Angehörigen der oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten sind. Seine oben zitierten Zeilen mögen Verunglimpfungen sein, aber sie sind auch Verse voll fließender Poesie. Es bestehen also berechnete Zweifel, ob er wirklich der ungebildete, verrohte Kriminelle ist, als den Prospero ihn darstellt. Immerhin bezeichnet er sich als rechtmäßigen Herrscher über die Insel, der von Prospero unterdrückt wird. Allerdings lässt sich im Text keine verbindliche Ant-

wort auf die Frage nach Calibans Identität und Charakter finden. Schon eine Annäherung an sein äußeres Erscheinungsbild bleibt vage, denn als einziger von allen Figuren kommentiert nur der Narr Trinculo Calibans Aussehen:

[Trinculo:] Was haben wir denn da? Mensch oder Fisch? [...] Ein Fisch! Riecht wie Fisch; verflucht müffliger und fischiger Geruch; wie nicht ganz der frischeste Kabeljau. [...] das Monstrum [...] gebeint wie ein Mensch! Und Flossen wie Arme! [...] Hiermit lass ich meine Meinung fahren und besteh nicht länger drauf: das ist kein Fisch, sondern ein Eingeborener, den kürzlich ein Blitz in Mitleidenschaft gezogen hat.

(*Sturm* 2.2.24–35)

Wie soll man sich diesen Menschen, der mit einem Fisch und einem Monster verglichen wird, aber nun vorstellen? In der Rezeptionsgeschichte des *Tempest* ist diese visuelle Leerstelle auf unterschiedlichste Art und Weise gefüllt worden. Der Maler William Hogarth nimmt Shakespeare wörtlich und stellt Caliban in seinem Gemälde *Prospero and Miranda in William Shakespeare's 'The Tempest'* (1735) als deformierten, entstellten Mann dar, der an seinen Füßen Schwimmhäute hat. Auch John Hamilton Mortimer betont in seiner Zeichnung *Caliban* (1775) das tierisch Monströse, das Trinculo beschreibt, auch wenn diese Darstellung manchen Betrachter eher an einen Esel als an einen Fisch erinnern mag. Für C. W. Sharpe ist Caliban mehr Tier als Mensch: in dem Stich *Caliban, Miranda, Prospero* (1875) wirkt er geradezu frettchenhaft, was auf Prosperos Vorwurf der Hinterhältigkeit und Verschlagenheit verweisen mag. Auf der Abbildung, die das Programmheft von Percy MacKayses Shakespeare-Adaptation *Caliban by the Yellow Sands* (1916) zierte, hat Caliban wieder stärker menschliche Züge, aber durch seine entblößten Zähne, sein fellartiges Gewand und seine klauenähnlichen Hände steht auch bei dieser Darstellung der Vorwurf des Monströsen im Raum. MacKayses *Caliban by the Yellow Sands* wurde anlässlich des 300. Todestags Shakespeares im New Yorker Lewisohn-Stadion aufgeführt. In dieser Inszenierung, zu der nicht weniger als 135.000 Zuschauer strömten, wurden 30 Schauspieler von mehr als 2.500 Komparsen aus verschiedenen ethnischen Gruppen unterstützt (Vaughan 2009: 157). In MacKayses deutlich didaktisierendem Stück repräsentiert Caliban den unzivilisierten, aber lernfähigen Einwanderer aus Osteuropa oder Nordafrika, der mit Hilfe der angeblichen Segnungen anglo-amerikanischer Leitkultur eine vermeintlich höhere Zivilisationsstufe erklimmen soll (Vaughan 2009: 157–158).

Eine radikal andere Darstellung Calibans setzte sich erst nach dem zweiten Weltkrieg durch, als die britischen Kolonien nach und nach unabhängig wurden und das Empire zerfiel. Zwar gab es auch schon im 19. Jahrhundert Lesarten, die *The Tempest* als Allegorie auf Sklaverei und imperialistische

Unterdrückung verstanden haben, aber kolonialistische Interpretationen waren bis in 20. Jahrhundert nach wie vor gängig. In zahlreichen Neu-Lektüren von Shakespeares *The Tempest*, die seit 1945 entstanden sind, wird Caliban jedoch zum Opfer europäischer Kolonialpolitik. Er wird als Mensch dargestellt, der gegen seinen Willen versklavt, unterdrückt, entmündigt und seiner kulturellen Identität beraubt worden ist. Im Gegensatz zu z. B. MacKayes unkritischer kulturell-imperialistischer Auslegung des *Sturms* verweisen postkoloniale Lektüren auf die Unterdrückung durch die europäischen Kolonialmächte. Eine der ersten Lesarten dieser Art ist Aimé Césaires 1968 geschriebenes Theaterstück *Une Tempête*, in dem schwarze Schauspieler die rassistische Ideologie europäisch-kolonialer Machtansprüche auf der Bühne sichtbar machen, indem sie weiße Masken tragen (Vaughan 2009: 162–163). Auch neuere Interpretationen des *Tempest* legen postkoloniale Lesarten an. In Sam Mendes' Bühneninszenierung von 2010 spielte der farbige Schauspieler Ron Cephas Jones Caliban als Opfer kolonialer Herrschaft. In Julie Taymors Film *The Tempest* (2010) wird der farbige Ureinwohner der Insel von einer weißen Frau versklavt, wodurch die Figur des Caliban ebenfalls in einen kolonial-imperialistischen Kontext gestellt wird. In Lesarten wie diesen erzählt *The Tempest* die Geschichte Calibans nicht nur als Leidensgeschichte der von Europa kolonialisierten Völker, sondern auch als Selbstermächtigung des Entmachteten. Der ehemals Unterdrückte wird zum handelnden Subjekt, dessen marginalisierte Version der Geschichte ins Zentrum dramatischer Aufmerksamkeit gerückt wird.

Neben seiner postkolonialen Interpretation der Figur des Caliban ist Julie Taymors Version des *Tempest* auch aus der Perspektive der *Gender Studies* interessant, denn in diesem Film wird aus dem Witwer Prospero die Witwe Prospera, die von der britischen Schauspielerin Helen Mirren gespielt wird. Durch diese Änderung gewinnt der ansonsten eher klassisch-historisierend inszenierte Film eine neue Deutungsdimension. Indem Taymor den Herzog als Herzogin und den Magier als Hexe auffasst, wird aus Shakespeares Stück eine Geschichte weiblicher Selbstermächtigung und die Insel zu einem Ort weiblicher Machtausübung. Indem Helen Mirrens Prospera als Witwe und Herrscherin weibliche Macht verkörpert, verweist sie auf die Gefahr, die davon für die patriarchalische Ordnung nicht nur in der frühen Neuzeit ausging. Prosperas Verbannung aus Mailand durch ihren Bruder und den König von Neapel ist somit ein patriarchalischer Akt weiblicher Entmachtung. Gleichzeitig symbolisiert Prosperas Insel aber auch einen Ort weiblicher Ermächtigung, denn dort kann sie als Hexe ihre Zauberkräfte zur Entfaltung bringen und unkontrolliert ausüben. Zwar wird Prospera im 21. Jahrhundert nicht mehr wie John Websters Herzogin von Malfi im 17. Jahrhundert mit dem Tod dafür bestraft, dass sie sich der patriarchalischen Kontrolle entzieht, aber auch Prospera zahlt einen Preis: Fast den ganzen Film

hindurch trägt sie ein wamsartiges Oberteil und eine Hose. Aber als sie am Ende des Films ihrer Magie entsagt und sich auf ihre Rückkehr nach Mailand vorbereitet, wechselt sie ihre Kleidung. Um von Alonso und seinem männlichen Gefolge erkannt zu werden und somit ihr Herzogtum zurückfordern zu können, tauscht sie Oberteil und Hose gegen ein Kleid. Vor allem das Korsett dieses Kleides symbolisiert Prosperas Wiedereintritt in die patriarchalische Ordnung und somit den Verlust ihrer weiblichen Autonomie. Sowohl Shakespeares Prospero als auch Taymors Prospera geben ihre Zauberkräfte auf und verlieren somit einen Teil ihrer Macht. Aber während Prospero als wiedereingesetzter Herzog von Mailand an die Spitze des patriarchalischen Systems zurückkehrt, ist Prosperas Rückkehr als Herzogin nur möglich, indem sie sich diesem System unterordnet. Weibliche Macht außerhalb patriarchalischer Kontrolle bleibt in Taymors Film somit nur vorübergehend möglich. Weibliche Emanzipation bleibt hier wie so oft ein unvollendeter Prozess.

Der englische Dichter W. H. Auden beschrieb *The Tempest* einst als „mytho-poetisches Stück, das zu Adaptionen und Transformationen seiner selbst einlädt“ (zit. n. Vaughan 2009: 155, meine Übersetzung). In den Jahrhunderten, die seit ihrer Entstehung vergangen sind, ist Shakespeares Romanze unzählige Male aufgenommen, umgeschrieben und übersetzt worden. Ob als Geschichte des Herrschers Prospero, dessen Magie wiederholt mit Shakespeares quasi-magischer Wirkmächtigkeit als Dramatiker verglichen worden ist (vgl. z. B. Walch 2008: 234), oder als Geschichte des Sklaven Caliban – Shakespeares Inselfantasie wurde und wird immer wieder neu erzählt und dabei in ihre jeweiligen historisch-kulturellen Kontexte eingebettet. Shakespeares *Sturm* hat die Bühne verlassen und hat andere Medien durchweht. Es gibt *The Tempest* als Singspiel, als Oper, als Roman, als Comic und als Cartoon. Es gibt ihn auf der Leinwand in bewegten und auch unbewegten Bildern, als Gemälde, Fernsehserie und Kinofilm. Er ist Teil sowohl der vermeintlichen Hochkultur als auch der Populärkultur. In Fred M. Wilcox' Science-Fiction-Film *Forbidden Planet* (1956), in dem Caliban als außerirdischer Roboter interpretiert wird, dringt *Der Sturm* sogar in Galaxien vor, die nie zuvor ein Mensch betreten hat. Wenn man die Stichworte „Shakespeare“ und „Tempest“/„Sturm“ in Youtube eingibt, erhält man ein paar tausend Treffer. Vielleicht gibt es sogar in Zukunft eine Twitter-Version von Shakespeares Romanze, so wie es eine von *Romeo and Juliet* gibt (Mudlark/RSC 2010). Natürlich taucht *The Tempest* auch immer wieder auf Theaterbühnen auf. Manche Lesarten dieses Shakespeare-Klassikers mögen uns eher langweilen, wie uns ein altes Buch langweilt, das wir schon zu oft gelesen haben. Aber wer alte Bücher liebt, der weiß, dass man gerade die alten, in Leder gebundenen immer wieder in die Hand nehmen muss, damit der Einband geschmeidig bleibt und das Buch nicht zerfällt. Wenn wir

auch in den so vielfältigen Lektüren dieses vielschichtigen und vielförmigen Textes manchmal einfach nur Altbekanntes und Wohlvertrautes wiederentdecken, so gibt es doch immer wieder Momente, in denen uns Shakespeares *The Tempest* in neue Welten trägt, die es als forschende Leser, Betrachter und Zuhörer zu entdecken gilt.

Bibliographie

- Butler (2008): Martin Butler: *The Stuart Court Masque and Political Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenblatt (2008): Stephen Greenblatt (Hg.): *The Norton Shakespeare*. 2. Aufl. New York: Norton.
- Habermann/Klein (2000): Ina Habermann, Bernhard Klein: *Die Historien*. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner, S. 324–380.
- Hotz-Davies (2000): Ingrid Hotz-Davies: *Die Romanzen*. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner, S. 460–491.
- Kermode (1954): Frank Kermode: *Introduction*. In: *William Shakespeare: The Tempest*. Hg. v. Frank Kermode. 5. Aufl. London: Methuen (*The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*), S. xi–lxxxviii.
- Montaigne: Michel de Montaigne: *Essays*. Übersetzt v. Charles Cotton. eBook. Bolder: NetLibrary (o. J.). <https://www.netLibrary.com/urlapi.asp?action=summary&v=1&bookid=1085960>. (30.11.2012)
- More (2011): Thomas More: *Utopia*. Hg. und übersetzt v. George M. Logan. 3. Aufl. New York: Norton (*Norton Critical Editions*).
- Mudlark/RSC (2010): Mudlark/Royal Shakespeare Company: *Such Tweet Sorrow*. *Such Tweet Sorrow@Such_Tweet*. Twitter. https://twitter.com/Such_Tweet. (30.11.2012)
- Orgel (2001): Stephen Orgel: *The Illusion of Power. Political Theatre in the English Renaissance*. 4. Aufl. Berkley: University of California Press.
- Tempest* (2000): William Shakespeare: *The Tempest*. Hg. v. Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan. Nachdr. der Ausg. 1999. London: Arden Shakespeare (*The Arden Shakespeare, Third Series*).
- Sturm* (2008): William Shakespeare: *Der Sturm*. Zweisprachige Ausg. Übersetzt v. Frank Günther. 3. Aufl. München: dtv.
- Vaughan/Vaughan (2000): Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan: *Introduction*. In: *William Shakespeare: The Tempest*. Hg. v. Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan. Nachdr. der Ausg. 1999. London: Arden Shakespeare, S. 1–138.

- Vaughan (2009): Virginia Mason Vaughan: Literary Invocations of *The Tempest*. In: The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays. Hg. v. Catherine M. S. Alexander. Cambridge: Cambridge University Press, S. 155–172.
- Walch (2008): Günther Walch: Supermans Stürme. In: William Shakespeare: Der Sturm. Zweisprachige Ausg. Übersetzt v. Frank Günther. 3. Aufl. München: dtv, S. 219–243.

Mentalitätsgeschichtliche Zeitenwende Zur Bedeutung von Schillers *Wallenstein* als Geschichtstragödie

Manfred Leber

Eine treffende Kurzcharakteristik von Schillers *Wallenstein* findet sich in Goethes Schrift *Weimarer neudekorierter Theatersaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller*. Sie erfolgt dort im Zuge einer Erläuterung, warum dieses Drama zu einer Trilogie werden musste:

Hier war nicht von der Geschichte eines einzelnen Mannes oder von der Verflechtung einer beschränkten Begebenheit die Rede, sondern das Verhältnis großer Massen war aufzuführen. Eine Armee, die von ihrem Heerführer begeistert ist, der sie zusammengebracht hat, sie erhält und belebt. Jener untergeordnete Zustand eines bedeutenden Generals unter höchst kaiserlichem Befehle, der Widerspruch dieser Subordination mit der Selbständigkeit seines Charakters, mit der Eigenständigkeit seiner Plane, mit der Gewandtheit seiner Politik. Dies und andere Betrachtungen haben den Verfasser bewogen, das Ganze in drei Teile zu sondern. (Goethe 1977: 1)

Für Goethe stand es außer Frage, dass es ein historischer Stoff von erheblicher Bedeutung und beträchtlichem Umfang ist, den sich Schiller im *Wallenstein* zum Thema machte: evidenterweise Wallenstein, mit dieser historischen Figur aber auch ein Panorama der Zeit, in deren Horizont ‚der bedeutende General‘ zu sehen ist – aus dem einfachen Grund, weil dieser General nicht vorstellbar ist ohne Faktoren, die eng mit ihm zusammenhängen und gleichzeitig über ihn hinausweisen: auf der einen Seite die Massen einer großen Armee als einer auf ihren militärischen Führer eingeschworenen und von ihm unterhaltenen Parallelgesellschaft, wie man mit heutiger Begrifflichkeit sagen könnte, auf der anderen Seite der Herrscher des Reichs, Kaiser Ferdinand II. von Habsburg, zu dem der eigenwillige Feldherr am Ende auf einen für ihn verhängnisvollen Konfrontationskurs gegangen ist.

Machen wir einen Zeitsprung von Goethes Ankündigung der Trilogie noch vor der Uraufführung von *Wallensteins Lager* in Weimar 1798 zu Kröners aktuellem *Schiller-Handbuch* von 2011. Dort kommt Hartmut Reinhardt vor dem Hintergrund seiner Ausführungen zu *Wallenstein* als Tragödie (hier allerdings in weitgehender Konzentration auf die Besonderheiten von Schillers eigener Tragödientheorie) zu dem Schluss, dass „sich *Wallenstein*

nicht als historisches Drama im strengen Sinne“ zeige (Reinhardt 2011: 431). Ich sehe hier den vorläufigen Endpunkt einer Rezeptionsgeschichte, in der der eigentliche Stoff des Werkes, der von Schiller im Übrigen auch mit einer beeindruckenden historischen Detailkenntnis verarbeitet wurde, aus dem Blickfeld geraten ist. Der Komplexität des Klassikers *Wallenstein* kann man aber, wie ich mit diesem Beitrag verdeutlichen möchte, nur gerecht werden, wenn man sowohl seine Bedeutung als Geschichtsdrama als auch seine Bedeutung als Tragödie sieht und ihn somit als Geschichtstragödie interpretiert. Von der Komponente ‚Geschichts‘ in diesem Doppelwort habe ich dabei einen engeren Begriff als die mehr oder minder nachvollziehbaren Hinweise auf die Bedeutung der Französischen Revolution für das Verständnis des Werkes (eine kritische Bestandsaufnahme des diesbezüglichen Forschungsstands bei Reinhardt 2011: 431ff.). Was ich an solchen Beiträgen, die als historischen Ansatz nur den historischen Kontext der Werkproduktion im Auge haben, grundsätzlich problematisch finde: Dem Autor selbst, der auch Historiker war, wird keine historische Kompetenz zugebilligt, und der eigentliche historische Stoff seines Werkes wird weitgehend zum Projektionsmedium der Auseinandersetzung des Autors mit seiner eigenen Zeit abgewertet.

Es liegt mir fern, davon zu abstrahieren, dass Schiller seinen *Wallenstein* zur Zeit der Französischen Revolution schrieb. Der Autor selbst stellt im Prolog des Werkes wiederholt einen Zusammenhang her zwischen der Gegenwart seiner *Wallenstein*-Produktion bzw. -Präsentation und der gut ein- einhalb Jahrhunderte zurückliegenden Zeit, in der er die Handlung des Dramas stattfinden lässt. Das Verhältnis zwischen den beiden historischen Situationen sehe ich jedoch nicht darin, dass Schiller die einschneidenden Umbrüche der eigenen historischen Erfahrung auf die Vergangenheit des Dreißigjährigen Kriegs zurückprojizierte, sondern darin, dass er der historischen Fragestellung nachgegangen ist, wo die Entwicklungen begonnen haben, die in den Revolutionsjahren im Frankreich seiner Zeit kulminierten, und dabei bei *Wallenstein* und seiner Zeit fündig geworden ist.

Wovon ich gleichfalls nicht abstrahieren möchte: Als dritte historische Situation ist die Gegenwart der eigenen Werte zu reflektieren, aus der ich das Werk betrachte. Sie liegt gut 200 Jahre nach der Produktionszeit und knapp 400 Jahre nach der ‚Spielzeit‘ des *Wallenstein*, wobei die Produktionszeit gewissermaßen eine Achse bildet, die etwa in der Mitte zwischen heute und der historischen Figur liegt, die Schiller zum Helden seiner Tragödie gemacht hat. Ich leite daraus das Privileg ab, auch betrachten zu können, wie es mit der Geschichte der Moderne, die für Schiller, so wie es sich im *Wallenstein* darstellt, die Zeitspanne zwischen Dreißigjährigem Krieg und der Französischen Revolution als ihrem vorläufigen Kulminationspunkt bezeichnet, weitergegangen ist – mit der Konsequenz, dass ich im zweiten Teil

dieser Arbeit (die Kapitel 3 und 4) Schillers Charakterisierung der historischen Figur und ihrer Zeit mit einer lesenswerten wissenschaftlichen Analyse unserer heutigen Arbeitswelt vergleiche. Dabei geht es darum auszuloten, in wie weit Schiller das Profil der im *Wallenstein* thematisierten beginnenden Moderne, die auch noch unsere Moderne ist, überzeugend erfasst hat: umso überzeugender, je größer der gemeinsame Nenner, der sich zwischen Schillers dichterischer Darstellung der Wallenstein-Zeit und der aktuellen Analyse unserer Zeit bestimmen lässt. Der Erkenntnisgewinn, der daraus abgeleitet werden kann, ist nicht zu unterschätzen: Manche für uns heute scheinbar nicht weiter hinterfragbare Selbstverständlichkeit ergibt sich hier aus dem Gegensatz zu den historischen Diskursen, die sie ablöste. Das vermeintlich Selbstverständliche wird damit als etwas historisch Gewordenes erkennbar und mithin auch als etwas, das zwar nicht mehr rückgängig zu machen, vielleicht aber noch in Freiheit und Verantwortung zu humanisieren ist.

Damit meine Methodenreflexion nun nicht allzu abstrakt bleibt, sei hier auch schon das zentrale Ergebnis der vorliegenden Arbeit vorweggenommen: In dichterisch dramatischer Zuspitzung wird in Schillers *Wallenstein* ein historischer Moment plastisch greifbar, in dem der Wert personenbezogener absoluter Treue, wie er für das Lehnswesen des Mittelalters kennzeichnend ist, mentalitätsgeschichtlich einerseits noch nachwirkt, andererseits aber gegenüber der entstehenden modernen Welt temporär begrenzter Zweckbündnisse ins Hintertreffen gerät, was im Falle Wallensteins, der als historisch letzter Vasall erscheint, zur Tragödie führt. Der makroepochale Umbruch lässt sich in schichtspezifischen Varianten nachvollziehen. Dabei hervorzuheben ist, dass die Person Wallenstein und ihr Schicksal, obwohl sie mit einer spektakulären Singularität beeindruckend, in Relation zu gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen zu sehen sind, wie sie frappanterweise erst in der heutigen Arbeits- und Lebenswelt ihren vorläufigen End- und Gipfelpunkt gefunden haben.

1. Die Deutung von Geschichtsdeutungen als partielle Legitimationsversuche

Das soweit dargelegte Vorhaben, Schillers *Wallenstein* sowohl in seiner Bedeutung als *Geschichts*drama zu erfassen als auch in seiner Bedeutung als *Tragödie*, nimmt ihren Ausgang bei der Frage, wie sich Schiller im Historikerstreit um Wallenstein positioniert. Bei dieser Kontroverse geht es um nichts weniger als um eine Frage, die die historische Wissenschaft bis heute bewegt: Was bezweckte der kaiserliche Generalissimus Wallenstein, als er in der letzten Phase seines Lebens den Befehl seines Kaisers verweigerte, Regensburg zu belagern, und sein Heer stattdessen bei Pilsen ins Winterlager

führte und gleichzeitig mit den Schweden Geheimverhandlungen aufnahm (über ihren Inhalt ist bis heute nichts bekannt, sondern nur dass sie stattgefunden haben)? Wollte er mit dem Landesfeind ein Bündnis gegen seinen Kaiser schließen, um Habsburg die böhmische Königskrone streitig zu machen und sich auf diesem Wege für seine einige Jahre zuvor auf dem Reichstag zu Regensburg erfolgte Abberufung vom Oberbefehl des kaiserlichen Heers zu rächen, oder aber ging es ihm darum, unter Ausnutzung der außerordentlichen Befugnisse, die er sich bei seiner Rückberufung ausgehandelt hatte (absolute Entscheidungsfreiheit in allen militärischen Angelegenheiten einschließlich der Erlaubnis, selbständig Verhandlungen zu führen), die Möglichkeiten einer zukünftigen europäischen Friedensordnung auszuloten, bei der auch die Schweden zum Rückzug aus dem Reich zu bewegen gewesen wären? Abhängig davon, welche Motivunterstellung aus welchem Grund auch immer einleuchtender erscheint, sieht man in Wallenstein entweder einen Verbrecher, der aus niedrigen Beweggründen zum Verräter wurde, oder aber einen Idealisten, der sich im Bemühen um eine zukünftige Friedensordnung auf ein hochriskantes Spiel einließ, das er bedauerlicherweise verloren hat. Die Geschichtsschreibung vor Schiller, namentlich die unter den Herrschern Habsburgs, neigte wenig überraschend dazu, das Bild von Wallenstein, dem Verräter, zu zeichnen, während sich das Bild von Wallenstein als einer positiven Figur der Geschichte (zumindest am Ende seines Lebens), die sich spät noch ernsthaft um die Schaffung einer europäischen Friedensordnung bemühte, sich heute weitgehend durchgesetzt hat. Von einer abschließenden zweifelsfreien Klärung dieser Frage zu sprechen, wäre jedoch verfehlt – genauso wie es das zur Zeit Schillers war.

Der Langzeitstreit um die Bewertung Wallensteins findet sich im Prolog des *Wallenstein* mit der Bemerkung referenziert: „Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt / Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte“ (P 102). Welche Position Schiller dabei einnimmt, ist insofern nicht ganz einfach zu beantworten, als das, was er im *Wallenstein* darstellt, auf den ersten Blick der Position zu widersprechen scheint, die er Jahre zuvor als Historiker eingenommen hat. Im Fazit seiner Schrift *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* warnt er davor, „die Verräterei des Herzogs und den Entwurf auf die böhmische Krone“ für historisch erwiesen zu halten. Denn „[n]och hat sich das Dokument nicht gefunden [bis heute nicht!], das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte, und unter seinen öffentlichen, allgemein beglaubigten Taten ist keine, die nicht endlich aus einer unschuldigen Quelle könnte geflossen sein.“ (G 150) Im *Wallenstein* lässt Schiller die Titelfigur dann aber genau das machen, was, wie er als Historiker hervorgehoben hat, historisch nicht erwiesen, allerdings auch nicht auszuschließen ist: Er lässt Wallenstein zur Machtergreifung in Böhmen, das sich Habsburg zu Beginn des Krieges nach vorübergehender

Unabhängigkeit zurückerobert hatte, ein gegen seinen Kaiser gerichtetes Bündnis mit den Schweden eingehen und damit klar Hochverrat begehen, was er ihn allerdings, bevor es soweit ist, als eine Tat für nationale Einheit und Frieden schönreden lässt, wie noch eingehend darzulegen sein wird.

Der scheinbare Widerspruch zwischen historischer Schrift und dichterischem Werk lässt sich also auflösen: Beide Male geht es darum, die Deutung der offenen historischen Frage, gleich von welcher Partei sie vorgenommen wird, darauf zu hinterfragen, in wie weit sie als Legitimationsversuch des eigenen politischen Handelns bzw. des eigenen politischen Hintergrunds ausgemacht werden kann. So gesehen hat Schiller in seinem historischen Drama im Vergleich zu seiner historischen Schrift zum gleichen Thema nicht seine gegenüber allen Seiten kritische Grundhaltung gewechselt, sondern lediglich den Fokus seiner Analyse, die nun der Gegenseite gilt. Als Historiker hatte er die Geschichtsschreibung der Partei hinterfragt, die sich im Konflikt zwischen Wallenstein und seinem Kaiser als Sieger durchsetzte und damit auch die Deutungshoheit über die Geschichte beanspruchen konnte (vorläufig zumindest): „Ein Unglück für den Lebenden, dass er eine siegende Partei sich zum Feinde gemacht hatte – ein Unglück für den Toten, dass ihn dieser Feind überlebte und seine Geschichte schrieb“ (150). Im *Wallenstein* hingegen gilt der Fokus Wallenstein, also dem im Konflikt Unterlegenen und *seiner* fiktional vorgestellten Deutung der Geschichte, die auch *seine* persönliche Geschichte ist. Er lässt also den Verlierer mit seiner als möglich vorgestellten Version seiner Geschichte zu Wort kommen, was allerdings nicht nur zu dessen Vorteil ausfällt.

Die zentrale Frage, um die es bei der Interpretation speziell von Schillers *Wallenstein* geht, in der das historisch nicht erwiesene Zusammengehen mit den Schweden gegen den Kaiser ‚Tatsache‘ ist: Lassen sich für dieses Bündnis und damit dem Verrat am Kaiser auch uneigennützig Motive ins Feld führen, so dass der Vorwurf des Verrats zumindest zu relativieren wäre, wenn nicht sogar ganz fallen zu lassen sei, weil es so, wie es gekommen ist, zumindest nicht geplant war? Es ist genau das, was im Vorfeld des Bündnisses Wallenstein seinem Schwager Graf Terzky klar zu machen versucht, jedoch auf seine Glaubwürdigkeit zu hinterfragen ist. Die Situation, um die es hier geht: Terzky drängt Wallenstein, mit den Schweden rasch einig zu werden. Denn sie seien kurz davor, die Vorverhandlungen abzubrechen, da sie sich von Wallenstein hingehalten fühlen und den Eindruck haben, dass sie übervorteilt werden sollen:

Es sei dir nimmer Ernst mit deinen Reden,
Du wollst die Schweden nur zum Narren haben,
Dich mit den Sachsen gegen sie verbinden,
Am Ende sie mit einem elenden Stück Geldes
Abfertigen. (Pi 819ff.)

Wallenstein hält dagegen, dass die Vorstellungen der Schweden für ihn jenseits jeder Diskussion seien:

So! Meint er wohl, ich soll ihm
 Ein schönes deutsches Land zum Raube geben,
 Dass wir zuletzt auf eigenem Grund und Boden
 Selbst nicht mehr Herren sind? Sie müssen fort,
 Fort, fort! Wir brauchen keine solche Nachbarn. (Pi 823ff.)

Terzky wiederum will das nicht so eng sehen:

Gönn Ihnen doch das Fleckchen Land, gehts ja
 Nicht von dem deinen! Was bekümmerts dich,
 Wenn du das Spiel gewinnest, wer es zahlt. (Pi 828ff.)

Wallenstein aber macht klar, dass er nichts tun wolle, was, heute würden wir sagen, nachteilig für sein Image sei. Am Ende will er derjenige sein, der so geschickt verhandelt hat, dass die Schweden aus Deutschland draußen sind, und dass er als derjenige gewürdigt wird, der die Einheit des Reichs bewahrt, ihm Schutz und Schirm gegeben hat:

Fort, fort mit ihnen – das verstehst du nicht.
 Es soll nicht von mir heißen, dass ich Deutschland
 Zerstücket hab, verraten an den Fremdling,
 Um meine Portion mir zu erschleichen.
 Mich soll das Reich als seinen Schirmer ehren,
 Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
 Mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen. (Pi 831ff.)

In dem eingangs zitierten Goethe-Text war in einem Atemzug sowohl von der „Eigenständigkeit seiner Plane“ als auch von „der Gewandtheit seiner Politik“ die Rede. In der soeben zitierten Selbstdarstellung Wallensteins hören wir den Politiker Wallenstein, der seine Eigensucht geschickt als Sorge fürs Allgemeinwohl verkauft!

Wie die legendäre Figur des Dreißigjährigen Kriegs an der eigenen Legendendarstellung baut, d. h. an der Version zur eigenen Person, wie sie dereinst in den Geschichtsbüchern ‚zu lesen‘ (‚legendum‘) sein soll, das ist es, was Schiller hier in der Fiktion seiner *Wallenstein*-Dichtung vorführt. Und er lässt ihn das recht überzeugend und auch nicht ohne Erfolg tun. Ist es doch ausgerechnet der redlichste Mann der ganzen Trilogie, Max Piccolomini, der sich für sein bewundertes Vorbild Wallenstein bei jeder Gelegenheit ereifert (etwa in der Auseinandersetzung mit dem kaiserlichen Gesandten Questenberg in Akt 1, Szene 4), bevor er sich am Ende desillusioniert von ihm abwenden wird.

Auch auf die Forschung scheint die Weise, wie sich Wallenstein in Schillers *Wallenstein* zumeist präsentiert, einen im doppelten Sinn des Wortes ‚blendenden‘ Eindruck hinterlassen zu haben. Der Mainstream der zeitgenössischen *Wallenstein*-Forschung – wie im übrigen auch der Mainstream der zeitgenössischen historischen Forschung zu Wallenstein – will in ihm keinen selbstsüchtigen Verräter mehr sehen (sehr entschieden Koopmann 2011: 968). Interessant ist aber doch zunächst einmal festzustellen, wie es Schiller klar erkennbar darauf angelegt hat, in Wallensteins nur auf den ersten Blick so sympathische und gewinnende Selbstdarstellung kleine Auffälligkeiten einzubauen, die aufhorchen lassen: Man höre bei der hier zitierten Textstelle, wo es angeblich nicht um ihn, sondern um das Land geht, genau hin, wie verräterisch hier in schneller Folge wiederholt von „mir“, „ich“, „mich“ die Rede ist – und mitnichten davon, was nicht sein soll, sondern nur, was es „von mir“ nicht „heißen“ soll. Am Ende dieser Selbstdarstellung wird auch unmissverständlich deutlich, um was es dem nur scheinbar ums Wohl des Landes so Besorgten eigentlich geht: noch einmal würdig zu sitzen zu kommen unter den Fürsten – unter jenen Würdenträgern also, die ihn aus ihren Reihen ausgestoßen, die seine Abberufung vom Oberbefehl des kaiserlichen Heeres betrieben hatten. Was er sich vor allem wünscht, ist eine ehrenvolle Rehabilitierung!

Doch nicht Rehabilitierung ist es, was Wallenstein in seiner augenblicklichen Situation zu gewärtigen hat, sondern eine neuerliche Abberufung, eine Wiederholung seines traumatischen Ehrverlusts. Das nun aber will er sich aber auf keinen Fall noch einmal gefallen lassen. Der Gedanke daran lässt ihn sein normalerweise bemerkenswert kontrollierte Auftreten vergessen und regelrecht ‚explodieren‘:

Nachgeben aber werd ich nicht. Ich nicht!
Absetzen sollen sie mich auch nicht – Darauf
Verlasst euch. (Pi 1000ff.)

Der Weg zum Bruch mit dem Kaiser ist damit absehbar, wobei bei der Aus handlung des Bündnisses mit den Schweden dann ironischerweise genau das eintritt, was es von Wallensteins gemäß der oben analysierten Legende bildung in eigener Sache nicht heißen soll: Die Schweden bieten an, auf sein Haupt „eine Krone drauf zu setzen“ (T 233), indem sie Wallensteins geplante Machtübernahme in Böhmen militärisch absichern, damit gleichzeitig aber auch Teile von Böhmen und insbesondere seiner Hauptstadt Prag besetzt halten wollen, bis sie an anderer Stelle durch Überlassung von Land entschädigt sind: „Und so lang, bis wir entschädigt, / Bleibt Prag verpfändet“ (T 355f).

Die Schweden denken also nicht daran (auch wenn sich das Wallenstein, wie wir oben erfahren haben, erhofft hat), von ihrer Forderung nach dauerhaftem Besitz in Deutschland abzurücken; keinesfalls wollen sie sich mit Lösegeld, wie hoch auch immer, aus Deutschland hinaus zurück in ihre Erblande komplimentieren lassen:

Der Schwede muss sich vorsehen mit dem Deutschen.
 Man hat uns übers Ostmeer hergerufen;
 Gerettet haben wir vom Untergang
 Das Reich – mit unserem Blut des Glaubens Freiheit,
 Die heilige Lehr des Evangeliums
 Versiegelt – Aber jetzt schon fühlet man
 Nicht mehr die Wohltat, nur die Last, erblickt
 Mit scheelem Aug die Fremdlinge im Reiche,
 Und schickte gern mit einer Handvoll Geld
 Uns heim in unsre Wälder. Nein! wir haben
 Um Judas' Lohn, um klingend Gold und Silber,
 Den König auf der Walstatt nicht gelassen,
 So vieler Schweden adeliches Blut,
 Es ist um Gold und Silber nicht geflossen!
 Und nicht mit magerm Lorbeer wollen wir
 Zum Vaterland die Wimpel wieder lüften,
 Wir wollen Bürger bleiben auf dem Boden,
 Den unser König fallend sich erobert. (T 357ff.)

Und da nun zögert Wallenstein keinen Augenblick, den Schweden „das schöne Grenzland“ zuzuerkennen: „Helft den gemeinen Feind mir niederhalten, / Das schöne Grenzland kann euch nicht entgehn.“ (T 375f.)

Das Szenario des hier zwischen Wallenstein und Wrangel ausgehandelten Deals im Klartext (also bereinigt von den schönfärberischen Ausführungen, mit denen auch Wrangel die Usurpationsabsicht seines Landes zu legitimieren versucht): Als ihren Teil des Gewinns für das gemeinsame Vorgehen gegen den Kaiser können sich die Schweden mit Billigung Wallensteins vom Reich das Schweden nächstgelegene Ende („das schöne Grenzland“) abzwicken. Hierfür als vorgezogene Gegenleistung würden die Schweden Wallensteins Griff nach der böhmischen Königskrone durch eigene militärische Präsenz in Böhmen absichern, was für sie selbst gleichzeitig eine Sicherung Böhmens als Pfand bedeuten würde – bis zu dem Zeitpunkt, da sie sich im Norden, nun von Wallenstein militärisch gedeckt, „das schöne Grenzland“ angeeignet hätten. Damit würde dann in der Tat genau das eintreten, was nach Wallensteins Willen so aber nicht dargestellt werden darf, wenn er zuvor schon mal vorsorglich sagt, was es von ihm nicht heißen soll: Deutschland würde „zerstücket“ werden, um welchen Preis er sich dann mit der Usurpation der böhmischen Königskrone seine ‚Portion erschleichen‘ würde.

Wir sind also gut beraten, das, was Wallenstein von sich verbreitet, kritisch zu sehen. Ferner sollten wir die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass er mit der Legendenbildung in eigener Sache nicht nur seinen Gesprächspartner Terzky getäuscht hat beziehungsweise die Öffentlichkeit und die Nachwelt, die letztlich die eigentlichen Adressaten von dem sind, was es von ihm „heißen“ soll und was nicht, sondern dass er auch sich selbst etwas vormacht: nämlich genau das, was er am liebsten wäre, wenn er denn nur könnte. Und wer schon will nicht lieber fürs Land der bewunderte Held als sein geschmähter Verräter sein?

Wallenstein will den Verrat nicht, auch dies hat die Analyse der hier zitierten Textstellen ergeben. Was er will, ist Rehabilitierung, was in seinem Fall heißt: eine Wiedergutmachung seiner demütigenden Entlassung, eine volle Wiederherstellung seines ehrenvollen Status quo ante. Hierzu gehört, im Reichstag wieder mit Würde unter jenen Reichsfürsten zu sitzen zu kommen, die dort seine Abberufung von Oberbefehl des kaiserlichen Heeres betrieben hatten (indem sie dem Kaiser klar zu machen verstanden, dass er, der böhmische Emporkömmling, zu mächtig geworden war). Wenn aber statt der Rehabilitierung eine erneute Abberufung zu befürchten ist, würde sich Wallenstein, wie er erregt wie selten erkennen lässt, zu wehren wissen. Um dem zuvorzukommen, was er sich kein zweites Mal gefallen lassen will, könnte er also in die Lage geraten, das zu tun, was er im Grunde seines Herzens verabscheut: mit dem Kaiser und seinem Hof, die ihn, statt ihn zu rehabilitieren, mit ‚einer zweiten, noch schimpflichern Absetzung‘ bedrohen (Pi, Akt 2, Ende Szene 2), zu brechen und sich auf die Seite der Schweden zu schlagen. Das ist es, was Wallenstein schon gleich bei seinem ersten Auftritt im Gespräch mit seiner Frau, der Herzogin, die auf ihrer Herreise am Hof in Wien Station machte, dort aber befremdlich distanziert empfangen wurde, verzweifelt zum Ausdruck bringt: „O! sie zwingen mich, sie stoßen / Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein“ (ebd.).

Dass er den Verrat am Kaiser seinem Verständnis nach geradezu aus Notwehr begeht, wird dann auch noch einmal im Verhandlungsgespräch mit Wrangel thematisiert. Wallenstein sagt:

Der Kaiser hat mich bis zum Äußersten
Gebracht. Ich kann ihm nicht mehr dienen.
Zu meiner Sicherheit, aus Notwehr tu ich
Den harten Schnitt, den mein Bewusstsein tadelt. (T 267ff.)

Wrangel antwortet darauf: „Ich glaubs. So weit geht niemand, der nicht muss“ (ebd.).

Kommen wir nun noch einmal auf unsere Ausgangsfrage zurück, wie sich Schiller im Historikerstreit um Wallenstein positioniert. Mit seinem

Wallenstein so, dass er zum einen der Partei, die die historische Figur kritisch sieht, Recht gibt, indem er seinen Helden klar Verrat begehen lässt. Zum anderen rückt er dann aber auf die Seite der mit Wallenstein Sympathisierenden, indem er zeigt, dass Wallensteins Tat, die er schonungslos als objektiv verwerflich bloßstellt, für Wallenstein durch eine für ihn demütigende Notsituation bedingt ist, die er sich so bestimmt nicht gewünscht hat. Zu dieser Einsicht soll uns der *Wallenstein* verhelfen, indem wir Wallensteins fatales Handeln, so wie es sich hier darstellt, auch emotional nachvollziehen und mit Wallenstein Mitleid haben. Dass wir uns dieser klassischen Zweckbestimmung einer Tragödie nicht verschließen sollen, ist im Prolog gesagt: „Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst, / Auch eurem Herzen, menschlich näher bringen“ (P 104f.).

Wie Wallenstein das Gefühl zu haben, der eigenen moralischen Vernichtung (was eine erneute Entlassung für ihn wäre) nur noch mit Verrat zuvorkommen zu können, ist nichts, wofür ein (noch) Mächtiger zu beneiden ist. Es ist keine schöne Geschichte, genau deshalb aber ein menschlich nachvollziehbarer Grund, die Rolle der eigenen Geschichte in der Weltgeschichte zu beschönigen – auch für sich selbst. Wallensteins sich selbst legitimierende Legendenbildung in eigener Sache kann somit auch im Sinne moderner Psychologie als Rationalisierung verstanden werden: Ein peinliches Motiv (hier: keinen anderen Ausweg mehr zu sehen, als zum Verräter zu werden) wird umgedeutet in ein sozial akzeptiertes Motiv (hier: nur das Beste für das Land zu wollen).

2. Auf welche Weise die Tragödie auf Wahrheit verpflichtet ist: Plausibilität der Handlung (wie es gewesen sein könnte)

Im vorangegangenen Kapitel habe ich Wallenstein, wie ihn Schiller für die Inszenierung auf der Theaterbühne konzipiert hat, so interpretiert, als trete hier der leibhaftige Mensch Wallenstein auf, wie er wirklich war – einschließlich des damit nahe liegenden Schlusses, dass wir nun ein für allemal klären können, was an dieser umstrittenen historischen Figur Dichtung und Wahrheit, Legende und Realität ist. Darf man das? Man muss es sogar – zunächst zumindest! Denn klassische Dichtung, obgleich Fiktion, erhebt den Anspruch, erst einmal für wahr genommen zu werden, was in ganz besonderer Weise für die literarische Königsdisziplin der Tragödie gilt. Hinsichtlich dieser Gattung, die schon durch die lebendige Präsenz der dramatis personae den Effekt der Glaubwürdigkeit erzeugt (weshalb ein Brecht, der diese ästhetische Illusion als marxistischer Anti-Klassiker nicht gut finden konnte, das Drama episieren wollte), hat Aristoteles in seiner wirkungsmächtigen Poetik

ausgeführt, warum dieser Anspruch auch gut begründet ist. In der bündigen Handlung einer guten Tragödie würden nämlich deren einzelne Teile logisch auseinander hervorgehen und ein in sich stimmiges Ganzes bilden (Aristoteles 2008: Kap. 7–8). Indem die Tragödie zeige, wie es nach den Regeln von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit gewesen sein könnte, komme ihr auch eine größere Allgemeingültigkeit als der Geschichtsschreibung zu, die auf das Besondere, wie es geschehen ist, reduziert bleibe (ebd. Kap. 9).

Vor diesem Hintergrund ist die im Falle Wallensteins eh nicht beantwortbare Frage, wie es mit dieser historischen Figur denn nun genau gewesen sei, als gar nicht so wichtig anzusehen. Wichtig hingegen ist die Frage, ob wir mit dem *Wallenstein* eine Tragödie haben, deren Handlung so schlüssig durchstrukturiert ist, dass wir darin über den besonderen Einzelfall hinaus auch etwas erkennen können, das allgemein gültig ist. Diese Frage lässt sich, wie mit vorliegender Interpretation deutlich werden wird, positiv beantworten.

Es ist mir bewusst, dass ich mich nicht auf der Linie von literaturwissenschaftlichen Methoden bewege, wie sie heute en vogue sind, wenn ich ein literarisches Werk als ein in sich schlüssiges Ganzes interpretiere. Stattdessen erlaube ich mir, den Eigenanspruch klassischer Dichtung ernst zu nehmen. Im Falle der literarischen Königsdisziplin ‚Tragödie‘ bedeutet dies, zunächst einmal zu sehen, ob mit einer stringenten Handlung logisch entwickelt ist, wie es gewesen sein könnte – im Idealfall mit dem Effekt, dass frau/man sich in die fiktive Handlung ‚reinziehen‘ lassen kann und mit den Akteuren Mitleid hat. Ich meine, wir sind da auch schon auf einem guten Weg. Denn wenn ich Begriffe moderner Psychologie wie ‚Trauma‘ und ‚Rationalisierung‘ beiziehen muss, um zu zeigen, wie schlüssig die Handlung in Schillers *Wallenstein* durchstrukturiert ist, dann zeigt sich auch, auf welchem hohem Niveau der Eigenanspruch klassischer Dichtung hier eingelöst ist: dergestalt, dass sich hier in psychologisch äußerst subtiler Weise Zusammenhänge dargestellt finden, wofür die Zeit selbst noch keine adäquate Begrifflichkeit hatte. So möchte ich nun auch auf dem eingeschlagenen Interpretationsweg weitergehen und als Nächstes zeigen, wie Wallensteins letzter Schritt zum Verrat, obgleich er davon noch einmal Abstand nehmen wollte, von seiner Schwägerin Gräfin Terzky, einer raffinierten Psychologin, geschickt eingefädelt wird, indem sie Wallenstein genau an seiner Achilles-Ferse, dem Trauma seiner ersten Abberufung, mit Erfolg zu fassen bekommt. Danach soll dann gezeigt werden, wie sich aus der psychologischen Analyse von Wallensteins fatalem Entschluss zum Verrat eine mentalitätsgeschichtliche Analyse der Wallenstein-Zeit folgern lässt.

Nachdem Wallensteins bzw. Terzkys Verbindungsmann zu den Schweden aufgefliegen ist und damit auch das vermeintlich günstige Sternbild, von dem sich Wallenstein zum Bruch mit dem Kaiser ermuntert sah, eine klare Widerlegung erfahren hat, ist Wallenstein eigentlich schon drauf und dran,

das Bündnis mit den Schweden noch einmal abzublasen, während seine Berater Illo und Terzky am Rande der Verzweiflung ihn zum schnellst möglichen Vertragsabschluss drängen, weil nun wirklich keine Zeit mehr zu verlieren sei. Die Wende bringt die Gräfin, die sich in die Krisensitzung der Männer drängt. Im Gegensatz zu Illo meint sie, Wallenstein könne durchaus noch darauf hoffen, auch ohne Bruch mit dem Kaiser seinen Kopf aus der Schlinge ziehen. Er müsse einfach nur wie schon nach seiner ersten Abdankung bereit sein, sich auf seine Güter und Schlösser zurückzuziehen, wo er dann nach Lust und Laune Hof halten könne. Süffisant führt sie ihm vor, wie es mit ihm, dem Herzog, nun weitergehen würde:

Dort wird er jagen, baun, Gestüte halten,
 Sich eine Hofstatt gründen, goldne Schlüssel
 Austeilen, gastfrei große Tafel geben,
 Und kurz ein großer König sein – im Kleinen!
 Und weil er klug sich zu bescheiden weiß,
 Nichts wirklich mehr zu gelten, zu bedeuten,
 Lässt man ihn scheinen, was er mag, er wird
 Ein großer Prinz bis an sein Ende scheinen. (T 508ff.)

Was nur auf den ersten Blick nach einem doch ganz annehmbaren Ausgang für den Doch-nicht-Verräter aussieht, ist für Wallenstein genau das, was ihn nun wirklich in Wallung bringt: die Erinnerung an seine jähe erste Abschiebung von der Bühne des Weltgeschehens, worüber keine noch so schöne Hofhaltung hinwegtäuschen kann. Wieder ist damit in der Wunde seiner gekränkten Seele gerührt. Die Kamarilla hat ihn jetzt so, wie sie ihn haben will: Definitiv ist er zum Bruch mit dem Kaiser entschlossen, denn lieber noch will er als verfluchenswertes Scheusal seinen Platz in der Weltgeschichte behaupten als bedeutungslos geworden daraus verschwinden:

Doch eh ich sinke in die Nichtigkeit,
 So klein aufhöre, der so groß begonnen,
 Eh mich die Welt mit jenen Elenden
 Verwechselt, die der Tag schafft und stürzt,
 Eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
 Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
 Für jede fluchenswerte Tat (T 531ff.).

Und wie sieht es nun mit dem Bild von Wallenstein aus, der mit dem Bruch mit seinem Kaiser eigentlich nur das Beste für das Land will? Dieses falsche Selbstbild, das Wallenstein so gerne von sich verbreitet (und die meisten Interpreten ihm abnehmen), diese eitle Rationalisierung seines Rache- und Machtstrebens, hier ist es zerbrochen – und zwar mit einem äußerst schrillen Misston!

Eine Frage ist noch zu klären: Wenn es bei der militärischen Führung einer Streitmacht aus welchen Gründen auch immer zu einer Umbesetzung kommt, so ist das in der Regel ja nichts Dramatisches. Warum aber musste es bei Generalissimus Wallenstein zum Auslöser zunächst eines Traumas, alsdann einer Tragödie werden? Offensichtlich hat es, was die Sache aus heutiger Sicht zunächst aber nur noch kurioser macht, mit dem Gefühl eines empörenden Liebesentzugs zu tun:

Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich;
Er liebte mich, er hielt mich wert, ich stand
Der Nächste seinem Herzen. Welchen Fürsten
Hat er geehrt wie mich? – Und so zu enden! (T 549ff.)

Später im Rückblick wird Wallenstein seinen Bruch mit dem Kaiser damit begründen, dass dieser nur „mein strenger Herr“ und „nicht mein Freund“ war und sich nicht „Meiner Treue vertraute“ (T 2122f.). Spätestens hier wird klar, dass Wallenstein vor dem Hintergrund eines anderen, uns fremd gewordenen Wertesystems argumentiert. Es ist das Wertesystem der oberen Schichten der mittelalterlichen Lehnspyramide, wo ein Herr gegenüber seinem Gefolgsmann (Vasall) genau so zur Treue verpflichtet ist wie dieser gegenüber jenem. Die beidseitige Verpflichtung zur Treue ist als absolut anzusehen und gilt lebenslang. Rituell begründet wird das Lehnverhältnis, indem der neue Vasall seine gefalteten Hände in die des Lehnsherrn legt (lat. Homagium; dt. Huldigung), anschließend einen Treueid ablegt, was dann noch durch einen Lehnkuss besiegelt werden kann: sinnfälliges Zeichen dafür, dass hier nicht nur ein Verhältnis wechselseitiger Pflichten, sondern auch eine enge persönliche Bindung begründet werden soll. – Hier handelt es sich also um ein Wertesystem, in dem die Verbindung der hierarchischen Beziehung von Herr und Knecht (in der ursprünglichen Bedeutung der deutschen Entsprechung zum lateinischen vassus, Vasall) mit einem engen persönlichen Vertrauensverhältnis von Freunden oder, wenn man so weit gehen will, mit Liebe als der engst möglichen persönlichen Bindung, nicht nur möglich, sondern der Idealfall ist!

Aufgabe des Vasallen ist, im Kriegsfall seinem Herrn mit einer Streitmacht, die er aus dem ihm überlassenen Lehen rekrutiert, zu Hilfe (auxilium) zu eilen, ihm aber auch mit Rat (consilium) zur Seite zu stehen. Der Lehnsherr andererseits ist verpflichtet, seinen Vasallen gegen Angriffe zu schützen, Schutz und Schirm zu gewähren. – Diesem System entspricht schon beim historischen Wallenstein, dass der Herzog von Friedland wie die Herzöge der alten Lehnspyramide der Krone ein Heer ausgehoben hat und nicht etwa von dieser eins überantwortet bekam. Was sowohl in *Wallensteins Lager* von den Gemeinen als auch in *Die Piccolomini* aus den Reihen

der hohen Offiziere als Besonderheit hervorgehoben wird (vgl. L 325ff. und Pi 246ff.), war im Mittelalter der Normalfall: auch dies ein Aspekt, der Wallenstein als Europas letzten Vasallen sehen lässt!

Die beidseitige Treueverpflichtung gilt sowohl zwischen den Ebenen eins und zwei der mittelalterlichen Lehnspyramide, also zwischen der Krone und ihren Kronvasallen (Herzöge und der hohe Klerus), als auch zwischen den Ebenen zwei und drei, also zwischen den Kronvasallen und ihren Aftervasallen (Ritter, Dienstmännern und Äbte). Für die Aftervasallen bestand nur ein Treuverhältnis zu ihrem unmittelbaren Herrn, nicht aber zum übergeordneten Herrscher, d. h. die Krone hatte auf sie keinen direkten Zugriff. – Dieser bemerkenswerte Aspekt wird noch wichtig werden für unsere spätere Interpretation der Auseinandersetzung Wallensteins mit seinem jungen ‚Vasallen‘ Max!

Vor dem Hintergrund des Wertesystems der mittelalterlichen Vasallen, wie ich es hier grob umrissen habe, hätte der Kaiser auf dem Reichstag, wo die Kurfürsten Wallensteins Fall betrieben, sich zu Wallenstein bekennen und sich weiterhin seiner Hilfe (auxilium) anvertrauen, ihm also die militärische Führung des kaiserlichen Heers belassen müssen. Die für Wallenstein traumatische Entlassung ergibt sich damit aus der Verletzung eines auch noch nach seinem Ende als kodifiziertes Recht mentalitätsgeschichtlich nachwirkenden mittelalterlichen Wertesystems, und Wallensteins unglücklich heftige Reaktion darauf (in völliger Überschätzung seiner tatsächlichen Macht) erscheint als symptomatisch für einen einschneidenden Epochenumbruch, mit dem seine alte Vasallenseele nicht mehr zurechtgekommen ist. Die Folge: eine „Felonie [...] ohne Beispiel in der Welt Geschichten“ (T 325f.), wie es Wrangel von Wallenstein nicht widersprochen ausdrückt – Felonie bedeutet Verrat in der spezifischen Bedeutung eines Treuebruchs zwischen Lehnsherr und Vasall! Wallenstein ist, was ihn zu einem nahen Verwandten einer anderen berühmten Schiller-Figur macht, ein Verräter aus verlorener Vasallenehre. Dies ist die Tragödie des legendären Feldherrn des Dreißigjährigen Kriegs, wie sie sich in Schillers *Wallenstein* darstellt.

3. *Neuzeitliche Nachfolge-Mentalitäten der mittelalterlichen Vasallenethik*

Was ist der größtmögliche Gegensatz und damit die absolute Gegenwelt zur Wertewelt der mittelalterlichen Vasallen? Meines Erachtens das, was der Saarbrücker Experte für Personalmanagement Christian Scholz in seiner provokanten Analyse der heutigen Arbeits- und überhaupt Lebenswelt (dass sich die herkömmlichen Grenzen zwischen beiden Bereichen auflösen, ist einer der Befunde) darstellt. In dieser Analyse mit dem Titel *Spieler ohne*

Stammplatzgarantie. Darwiportunismus in der neuen Arbeitswelt wird deutlich, dass nicht mehr lebenslange Treuebeziehungen die Signatur unserer Zeit sind, sondern schnelllebige Zweckbeziehungen – mit der Folge einer atemberaubenden Dynamik. So heißt es im Klappentext des Buchs:

Unternehmen umwerben hoch qualifizierte Mitarbeiter mit horrenden Gehältern, um sich dann wieder mit horrenden Abfindungen von ihnen zu trennen. Marktwirtschaftlicher Darwinismus pur nach dem Motto: Nur die stärksten Spieler überleben!

Aber nicht nur die Unternehmen machen Druck, auch die Mitarbeiter haben sich geändert. Es geht ihnen um viel mehr als schnelles Geld oder sichere Arbeitsplätze. Im Mittelpunkt stehen die Optimierung des eigenen Lebenslaufs und die individuelle Lebensgestaltung. Die neuen Mitarbeiter sind Opportunisten. Sie nutzen die Chancen, die sich ihnen bieten, ohne Rücksicht auf andere und ohne Rücksicht auf die Unternehmen.

Scholz geht es nicht darum, die verlorenen Sicherheiten der alten Arbeitswelt zu bedauern. Im Gegenteil:

Laut Scholz gibt es keinen Grund zum Jammern oder zu gegenseitigen Vorwürfen. Es geht darum, eine Welt zu gestalten, in der Unternehmen und Mitarbeiter ihren eigenen Interessen nachgehen und gerade so die Potenziale der wechselseitigen Freiheiten nutzen können, ohne dabei ein schlechtes Gewissen haben zu müssen.

Warum mir der Hinweis auf diese Publikation wichtig erscheint? Weil diese Darstellung unserer heutigen Arbeits- und überhaupt Lebenswelt prinzipielle Übereinstimmungen mit dem aufweist, was Schiller im ersten Teil der *Wallenstein*-Trilogie *Wallensteins Lager* darstellt, und darüber hinaus, weil Wallensteins Konflikt mit seinem Kaiser als symptomatisch für den historischen Moment des mentalitätsgeschichtlichen Umbruchs gesehen werden kann: des Umbruchs von der Treueethik, die sich im Mittelalter in der damaligen gesellschaftlichen Oberschicht der Vasallen mentalitätsprägend herausgebildet hat, zum modernen Darwiportunismus, an dessen vorläufigem Ende wir heute stehen.

Eine vollständige mentalitätsgeschichtliche Erschließung des *Wallenstein* muss jedoch auch zeigen, dass die Verabschiedung der alten Treueethik der Vasallen nicht in allen Fällen unmittelbar den Beginn des Darwiportunismus nach sich zieht: Zwischen der Ethik der Vasallen, wo man bereit ist, zugunsten des Treuegebots egoistische Interessen zu opfern, und dem Darwiportunismus, der nur den je eigenen Vorteil kennt, gibt es noch die Ethik der Staatstreue. Vom Darwiportunismus unterscheidet sie sich dadurch, dass sie Treue als ethischen Wert noch kennt, sie im Gegensatz zur Ethik der Vasallen aber nicht mehr auf Personen, sondern auf das dem Einzelnen

übergeordnete Staatswesen bezieht. Es ist die Ethik, die historisch vor allem im Zuge der Entwicklung des Absolutismus Bedeutung gewonnen hat, wie er sich europaweit vor allem nach Ende des Dreißigjährigen Kriegs durchsetzte. Im aufgeklärten Absolutismus preußischer Prägung findet sie sich dann im 18. Jahrhundert dahingehend zugespitzt, dass sich selbst noch der absolutistische Herrscher mit seiner unumschränkten Machtfülle als Diener seines Staates versteht: ein pointiertes Leitbild für die Elite von Offizieren und Beamten im damaligen staatlichen Erfolgsmodell ‚Preußen‘.

Die Handlung des *Wallenstein* erscheint somit als Kristallisationspunkt einer Zeit, in der die Idee der Vasallentreue mentalitätsgeschichtlich noch nachwirkt, dann aber zunehmend abgelöst wird. Was sich an ihrer Stelle durchsetzt, sind erste Vorzeichen von Epochen und Mentalitäten, deren große Zeit vom historischen Standort der Welt des Werkes aus gesehen erst noch kommen wird: zum einen die staatstragende Mentalität im Zeitalter des Absolutismus, der zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und der Französischen Revolution liegt; zum anderen der Darwiportunismus, der die herrschende Praxis der Moderne zwischen Französischer Revolution, wo man sich nachhaltig aus herkömmlichen Bindungen zu lösen und eigene Interessen zu verfolgen begann, und heute kennzeichnet (die hier erfolgte historische Verortung dessen, was Scholz als Darwiportunismus bezeichnet, markiert bei meiner Verwendung des Begriffs einen Unterschied zu Scholz).

Auf welche Weise sich die Zeitenwende an den einzelnen Figuren des *Wallenstein* in sich schlüssig ablesen lässt, wird das Thema des nächsten, letzten und zentralen Kapitels dieses Beitrags sein.

4. Die Facetten der mentalitätsgeschichtlichen Zeitenwende im hierarchischen Aufriss

Mit der Ethik personenbezogener Treue, die sich aus dem mittelalterlichen Lehnswesen herleiten lässt, der Ethik der Staatstreue, die die frühneuzeitliche Staatsform des Absolutismus hervorbrachte, und dem nachhaltigen Schwinden der Treue als ein allgemein anerkannter Wert in der Moderne haben wir die drei zentralen Kategorien, mit denen sich die im *Wallenstein* thematisierte Zeitenwende ebenso lückenlos wie facettenreich durchdeklinieren lässt: vom Kaiser über seinen Feldherrn und die hohen Offiziere bis hinunter zu den Gemeinen (als welche in der Sprache der Zeit die unteren Dienstgrade zu verstehen sind).

4.1 Der Kaiser und sein Feldherr: Vom Treueverhältnis der mittelalterlichen Vasallen zur darwiportunistischen Moderne

Wenn Wallenstein tatsächlich, was aber historisch nicht erwiesen ist, Verrat begangen hat, so Schiller in seiner bereits eingangs zitierten Schrift über die Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs, dann ist er auch in diesem Fall teilweise entschuldigt, denn er „fiel [...] nicht weil er Rebell war, sondern er rebellierte, weil er fiel“ (G 150). Es ist diese Möglichkeitsvariante, die sich in seinem *Wallenstein* zu einer packenden Tragödienhandlung ausgearbeitet findet. Was dabei als Schlüsselereignis seines ‚Falls‘, gegen den er rebellierte, akzentuiert ist: seine Abberufung vom Oberbefehl des kaiserlichen Heeres, die sich nach zwischenzeitlicher Rückberufung zu wiederholen drohte. Betrachten wir diesen Fall allerdings nicht aus der Warte Wallensteins und seines geistigen Hintergrunds, sondern aus der Warte des Darwiportunismus der heutigen Arbeitswelt, so hat sich der Kaiser, der Wallenstein auf Druck der Fürsten zunächst entlassen und später auf Druck der heranrückenden Schweden wieder zurückberufen hat, in gewisser Weise vergleichbar einem heutigen Personalchef verhalten, der, wenn es die äußere Lage erfordert, Mitarbeiter entlässt, dann aber bei entsprechender Änderung der Lage sie auch wieder neu einstellt. Mentalitätsgeschichtlich ist dies Verhalten als eine Zäsur zu sehen, wobei wir es je nach historischer Warte als Sündenfall der alten Vasallenethik oder als Kick-off des modernen Darwiportunismus bezeichnen können.

4.2 Das Heer im Spannungsfeld zwischen seinem Feldherrn und dem Kaiser

„Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt, / Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen“, heißt es im Prolog (P 117f.). Der Hinweis lässt sich durch die Handlung des Dramas bestätigen: Gestützt auf sein mächtiges Heer, mit dem Wallenstein bislang fast aus jeder militärischen Auseinandersetzung als Sieger hervorgegangen ist, glaubt er trotz Zweifeln, die er nach einigem Zögern hintanstellt, auch seinem Kaiser die Stirn bieten zu können, was sich dann aber im Sinne des tragischen Fehlers der Hamartia als fatale Fehleinschätzung herausstellen soll. Wie aber ist es zu dem für Wallenstein Unerwarteten, objektiv aber durchaus nicht Unerwartbaren gekommen? Diese Frage ist differenziert zu beantworten, wobei zunächst zwischen der Ebene der hohen Offiziere und der Ebene der unteren Dienstgrade unterschieden werden muss. Während im letztgenannten Fall die Frage dahingehend beantwortet werden kann, dass es bei Wallensteins Söldnern im allgemeinen von vornherein keine herkömmlichen Treueverhältnisse mehr gibt, ist bei den Wallenstein nachgeordneten führenden Köpfen des Heeres weiter zu

differenzieren. Hier spielt Treue auf die eine oder andere Weise auf jeden Fall noch eine Rolle, was so auch erwartbar ist: In den Offizierscorps der frühneuzeitlichen Heere hat der Adel (also der Stand, der im Mittelalter die Vasallen waren) sein neues Betätigungsfeld gefunden, wobei er auch seine alten an Treue und Ehre orientierten Verhaltenscodizes ‚mitgenommen‘ hat. Im Corpsgeist haben diese alten Werte gewissermaßen ihre neue mentalitätsgeschichtliche Heimat gefunden. Im *Wallenstein* nun finden sich die hohen Offiziere bei ihrer Erstvorstellung im Personenverzeichnis von *Die Piccolomini* noch einmal hierarchisiert, und zwar nicht nur durch ihre Position in der Reihenfolge ihrer Nennung, sondern auch in der Art ihrer Nennung. In dieser Binnenhierarchie der hohen Offiziere, die als Indikator für den Grad, inwiefern Treue und Ehre für sie noch substantielle Werte sind, gesehen werden können, finden sich ganz oben gleich hinter „Wallenstein, Herzog zu Friedland, Generalissimus im Dreißigjährigen Kriege“ mit vollem Namen wie auch mit ihrer jeweiligen Dienstgradbezeichnung Octavio und Max Piccolomini. Für sie sind Treue und Ehre auf jeden Fall noch substantielle Werte, wenn auch in anderer Weise, als Wallenstein sich das vorgestellt hat (wobei es dann wieder Unterschiede zwischen Vater und Sohn gibt). Unterhalb der beiden Piccolomini sind die beiden Offiziere verortet, die als scheinbar treue Vasallen ‚springen‘, dann aber als das Gegenteil davon ‚landen‘: Isolani und Buttler (wobei dann auch zwischen ihnen beiden wieder zu differenzieren ist). Diese beiden haben im Personenverzeichnis nur noch einen Nachnamen und bilden damit schon den Übergang zur unteren Ebenen der Gemeinen in *Wallensteins Lager*, wo es überhaupt keine Namen mehr gibt, sondern nur noch Typenbezeichnungen gemäß der jeweiligen Funktion im Heer: der Wachtmeister, Scharfschützen, zwei Holkische reitende Jäger, etc. ... Bei diesen ‚Typen‘ gibt es, wie bereits gesagt, keine herkömmlichen Treueverhältnisse mehr, auch wenn Wallenstein das, verführt von der Popularität, die er bei der Truppe genießt, fatalerweise so nicht sehen will.

4.2.1. Die hohen Offiziere: Abschied von der Vasallentreue in Variationen

a. Generalleutnant Octavio Piccolomini: Staatstreue statt Vasallentreue

Wenn Wallenstein sich gegenüber dem Kaiser, bevor das Verhältnis zwischen den beiden in die Brüche geht, als treuer Kronvasall versteht, dann muss er dazu analog seine hohen Offiziere in der Bedeutung von Aftervasallen wahrnehmen. Aus diesem Kreis ragen zwei heraus, denen Wallenstein ganz besonders vertraut, und nach denen der zweite Teil der Trilogie benannt ist: die beiden *Piccolomini*. Es fehlt nicht an Hinweisen, dass dieses Vertrauen bei Octavio Piccolomini, seinem alten Kampfgefährten, der ihm auch schon

mal das Leben gerettet hat und mit dem er sich im gleichen Sternzeichen geboren sieht, nicht angebracht ist. Dass er dafür kein Ohr hat, ist psychologisch gut zu erklären: Wallenstein lässt seinem herausgehobenen Aftervasallen, dessen Dienstgradbezeichnung ihn als stellvertretenden Heerführer kennzeichnet, die Treue und das Vertrauen zukommen, die er als Kronvasall eigentlich von seinem Herrn, dem Kaiser, erwartet hätte, und versucht damit seine von seinem Herrn erfahrene Kränkung zu kompensieren.

Wallensteins Missgeschick nun aber ist, dass Octavio schon einen anderen, moderneren Treuebegriff hat: einen, der sich nicht wie in der alten Vasallenethik auf den unmittelbaren ‚Vorgesetzten‘ bezieht, sondern auf den obersten, was in diesem Fall der Kaiser ist: d. h. nun aber nicht auf den Kaiser als Person, der als solche im Stück ja auch nicht auftritt, sondern als oberster Repräsentant des alles übergreifenden Staatswesens. Dies ist für Octavio der höchste Wert, weshalb er auch keine Schwierigkeiten hat gegen Wallenstein, der ihm vertraut, in der Funktion eines – *avant la lettre* – verdeckten Ermittlers zu agieren.

In der Beurteilung der Forschung kommt Octavio in der Regel nicht gut weg. Dabei kann man diesen „pflichtbewußten, dabei wenig für sich einnehmenden“ (Reinhardt 2011: 417) Gegenspieler Wallensteins als frühes Beispiel eines unbestechlichen (auch von persönlichen Beziehungen nicht beeinflussbaren) Verfechters der Idee des – *avant la lettre* – Rechtsstaats sehen. Entsprechend groß ist sein Entsetzen über den „blutig grauenvollen Meuchelmord“ (T 3788), dessen Opfer Wallenstein entgegen seiner Absicht geworden ist. Octavios Absicht, die ihm Buttler zunichte machte, ist gewesen, Wallenstein einem gerechten Prozess zuzuführen, bei dem, wie sich das auch Gordon, der Buttler noch zu bremsen versuchte, gewünscht hatte, auch der Angeklagte hätte gehört werden müssen (T 2706). Vielleicht wäre sogar auch noch auf einen Gnadenakt des Kaisers zu hoffen gewesen (T 3795f.).

Vor diesem Hintergrund muss Octavio seine Erhebung in den höchsten Adelsstand am Ende des Dramas als blanken Hohn empfinden. Als unzutreffend sehe ich allerdings die gängige Beurteilung von Octavios Fürstung als „Judaslohn“ (Reinhardt 2011: 430). Denn dies würde voraussetzen, dass er Wallenstein aus niedrigen Beweggründen verraten hat. Octavio aber ‚verrät‘ Wallenstein guten Gewissens, weil er glaubt, einem gerechten und humanen Staatswesen zu dienen, von dessen obersten Repräsentanten er entsprechend auch erhofft, dass er am Ende dem, der aus seiner Sicht der wirklich einzige Verräter ist, sogar noch Gnade vor Recht widerfahren lassen würde: „Konnstest du / Dem Gnädigen nicht Zeit zur Gnade gönnen?“, lautet sein bitterer Vorwurf an Buttler (T 3795f.).

Dem Kaiser selbst mag es wohl nicht so genau drauf angekommen sein, auf welche Weise er seinen rebellischen Vasallen losgeworden ist. Nach seinen eigenen Maßstäben aber ist Octavio dadurch, dass ihm bei seinem Plan,

Wallenstein zu verhaften und nach Wien auszuliefern, Buttler aus dem Ruder gelaufen ist (warum wird im übernächsten Abschnitt erläutert), desaströs gescheitert – und umso desaströer, als er in seinem bis dahin unbeirrbareren Streben, seinen kaiserlichen Auftrag, Wallenstein zu stellen und in dessen Nachfolge die Führung des kaiserlichen Heers zu übernehmen, so ordentlich wie nur möglich nach Recht und Gesetz zu Ende zu bringen, auch noch seinen Sohn geopfert hat. Denn mit der Erwartung an Max, „dem Kaiser wohl zu dienen, / Das Herz mag dazu sprechen, was es will“ (Pi 2459f.), hat er diesen im fatalen Zusammenspiel mit der völlig konträren Erwartung Wallensteins in einen unauflösbaren Dilemma getrieben, was dann zu dessen verkapptem und erweitertem Selbstmord in einer eigenmächtigen und widersinnigen militärischen Aktion geführt hat. Hierzu Näheres im nächsten Abschnitt.

b. Oberst Max Piccolomini und die Generäle (Graf Isolani und seinesgleichen): Abstraktes Pflichtbewusstsein und Opportunismus als weitere Motive, sich von Wallenstein abzusetzen

Wem Wallenstein genauso vertraut wie Octavio ist dessen Sohn Max, der von Wallenstein mit der vertrauensvollen Aufgabe beauftragt war, Frau und Tochter des Feldherrn ins Lager zu eskortieren. Im Fall des jungen Piccolomini ist Wallensteins Vertrauen auch vollauf gerechtfertigt. Denn zunächst zumindest ist Max seinem Chef Wallenstein treu ergeben, der seinerseits zu Max seit dessen Kindheit wie ein zweiter Vater gewesen ist. Später, als dieses Verhältnis zu zerbrechen droht, wird Wallenstein seinen jungen Freund daran erinnern: „du warst / Das Kind des Hauses – Max! du kannst mich nicht verlassen! / Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben, / Dass mich der Max verlassen kann.“ (T 2159f.) Hier appelliert Wallenstein an Maxens ‚Herzensbindung‘ an ihn, die im Gegensatz zur oben zitierten ‚Pflichtbindung‘ an den Kaiser steht, bei der nach Auffassung seines eigentlichen Vaters Octavio das Herz allerdings ‚nichts zu melden‘ hat (siehe oben).

Doch der Reihe nach: Zunächst kann festgestellt werden, dass das Verhältnis von Wallenstein und Max im Sinne der alten Vasallenethik als der Paradedfall eines sich wechselseitig ideal ergänzenden Verhältnisses von Herr und Knecht (im alten Wortsinn von Vasall) gesehen werden kann, wofür sich auch symbolische Indizien finden lassen. Die grafische Spiegelbildlichkeit der Initialen der Namen von Wallenstein und Max kann in diesem Sinne interpretiert werden.

Als Max von seinem Vater Octavio erstmals von der Anschuldigung hört, dass Wallenstein Verrat plane, ergreift er, wie das von einem treuen Vasall zu erwarten ist, reflexartig für seinen Herrn Partei und besteht in einer nicht zu überbietenden Weise auf Unschuldsvermutung (Pi 2430). Als Octavio Indizien von erdrückender Evidenz vorbringt, wählt Max den für einen

treuen Vasallen, der seinerseits seinem Herrn vertrauen kann, den einzig richtigen Weg: Er sucht die offene und vertrauensvolle Aussprache mit ihm, auch wenn er damit den kaiserlichen Geheimauftrag seines Vaters und mit-hin auch dessen Leben in Gefahr bringt (Pi Akt 5, Szene 3).

Selbst dann noch, als ihm Wallenstein seine Person betreffend die schlimmsten Befürchtungen bestätigt, verhält sich Max gegenüber seinem Herrn immer noch als der perfekte Vasall: Er tut alles, Wallenstein wieder auf den rechten Weg zu bringen:

Es sind Lügengeister,
Die dich bertückend in den Abgrund ziehn.
Trau ihnen nicht! Ich warne dich – „O! kehre
Zurück zu Deiner Pflicht. Gewiss! du kannst!“ (T 811ff.)

Max gewährt Wallenstein hier, wozu der Vasall außer Hilfeleistung (*auxilium*) ebenfalls verpflichtet ist, Rat (*consilium*). Jetzt aber, als sich Wallenstein nun auch noch als beratungsresistent erweist, gerät Max in ein im Grunde unauflösbares Loyalitätsdilemma zwischen dem alten Wertesystem der Vasallen und dem mittlerweile verbindlichen des Absolutismus, wo der Treueid nicht mehr dem Lehnsherrn als dem unmittelbar ‚Vorgesetzten‘ gilt, sondern der ‚Zentralmacht‘, dem Kaiser. Entsprechend ruft er angesichts von Wallensteins Erwartung, ihm die Treue zu halten, verzweifelt: „O Gott, wie kann ich anders? Muss ich nicht? / Mein Eid – die Pflicht –“ (T 2176f.)

Wallenstein aber argumentiert, wie nicht anders zu erwarten, noch ganz im Sinne des alten Wertesystems:

Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ists
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst
Du dir? Bis du dein eigener Gebieter,
Stehst frei da in der Welt wie ich, dass du
Der Täter deiner Taten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.
[...]
Mit leichter Schuld gehst du in diesen Streit,
Dich wird die Welt nicht tadeln, sie wird's loben,
Dass dir der Freund das meiste hat gegolten. (T 2178ff.)

Zunächst ist hier wieder die für unsere modernen Begriffe eigenartige, für das alte Wertesystem der Vasallen aber bezeichnende Verschränkung von Gehorsamspflicht und Freundschaft festzustellen; ferner der Gedanke, dass nur er, Wallenstein, dem Kaiser untreu werden könne, während Max das nicht weiter zu bekümmern brauche, da für ihn vorrangig das Treuegebot

gegenüber ihm, Wallenstein, zähle. Auch dies ist ganz im Sinne des alten Rechts gesprochen, wo im Falle des Konflikts eines Kronvasallen mit der Krone der Aftervasall in der Tat nicht der Krone verpflichtet war; das Treueverhältnis – zumindest in Deutschland war es so – bestand ausschließlich zum Kronvasallen (vgl. hierzu Brockhaus 2001: 235, linke Spalte). Wallenstein, die alte Vasallenseele, hat es zu keinem Zeitpunkt verstanden, dass sich die Zeiten geändert haben.

Nach neuem Recht und ausschließlich formal gesehen hat Max gegenüber Wallenstein keinerlei Verpflichtung, da er auch die Ergebniserklärung auf Wallensteins Person, die beim nächtlichen Zechgelage herumgereicht wurde, nicht unterschrieben hat. Doch sein Herz fühlt sich Wallenstein verpflichtet, zumal er ja auch noch dessen Tochter liebt, während ihm der Eid auf den Kaiser eine vergleichsweise abstrakte Verpflichtung ist. Im Gegensatz zu seinem Vater Octavio, diesem frühen Musterbild des zukünftigen preußischen Beamten, fehlt ihm jede Überzeugung, die zu einer Verinnerlichung der Staatsraison notwendig gewesen wäre. Was also tun?

Max entscheidet sich, die Entscheidung der zu überlassen, die er nach der Art von Verliebten als ein höheres Wesen, als einen „Engel“ (T 2301) sieht: Thekla, seine Angebetete, die ihrerseits in ihn verliebt ist, die aber auch – gerade in ihrer Eigenschaft als ihrerseits Verliebte – nur Mensch, also fehlbar ist. Alle Augen sind nun auf sie gerichtet, wobei alle erwarten, dass sich das junge Mädchen im Sinne der Möglichkeit, der Liebe der Verliebten zu einer erfolgreichen Realisierung zu verhelfen, entscheiden würde. Das gilt auch für Max, der nach einer ausgewogenen Darstellung seines Loyalitätskonflikts am Ende dann doch sehr eine Entscheidung fürs ‚Menschliche‘ und nicht fürs ‚Große‘ nahelegt (T 2327f.).

Doch Thekla gibt zu verstehen, dass es für sie schon in Ordnung sei, wenn Max seinem ursprünglichen Impuls (der freilich nicht von seiner Herzensneigung, sondern von einem abstrakten Pflichtgefühl herrührt) folge, kaisertreu zu bleiben. Konsterniert ist jetzt aber nicht nur die Gräfin, die darauf gesetzt hatte, Max für Wallenstein als Schwiegersohn zu verpflichten (in Umkehrung ihrer früheren Bemühung, Thekla eine Liebesheirat mit Max auszureden, weil sie mit einem europäischen Potentaten verheiratet werden müsse), auch für Max kann diese Entscheidung nur bitter sein. Denn für ihn ist nun der Moment des Abschieds gekommen: von seiner geliebten Thekla wie überhaupt vom ganzen Haus Wallenstein, das ihm stets ein gastliches Haus war und dem er seinerseits, so lange er konnte, die Treue hielt.

Der Rest ist rasch erzählt: Verzweifelt stürzt sich Max mit seinen Papenheimern gegen eine schwedische Übermacht in eine aussichtslose Attacke, bei der alle umkommen (vgl. T 3018ff.) Dass ihm die Schweden ein Heldenbegräbnis zukommen lassen (vgl. T 3062ff.), darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine letzte Tat keine Helden-, sondern eine entsetzliche

Verzweiflungstat war. Nüchtern betrachtet hat Maxens verkappter und erweiterter Selbstmord ausnahmslos jedem nur Schaden, Verderben und Unglück gebracht: seinem Kaiser, in Treue zu dem er seine von Thekla unterstützte Entscheidung treffen wollte, hat er mit seiner eigenmächtigen und militärisch absurden, da aussichtslosen Attacke für nichts die Elitetruppe der Pappenheimer verheizt; seiner Verantwortung diesen gegenüber, die ihn nach dem Tod Pappenheims sogar selbst zu ihrem Truppenführer erwählt hatten (vgl. L 676ff.), ist er schon gar nicht gerecht geworden; seinem Vater Octavio hat er den einzigen Sohn genommen, seinem zweiten Vater Wallenstein den guten Stern, der er für ihn stets war (vgl. T 3415ff.), und seiner unglücklichen Thekla den innig geliebten Bräutigam. Das Unmenschliche ist eingetreten. Ob es dafür etwas heroisch Großes war, als was Max vor seiner fatalen und von Thekla bestätigten, statt korrigierten Entscheidung (psychologisch nachvollziehbar: in ihrer Verliebtheit spiegelt sie ihn genauso, wie er sie in seiner Verliebtheit anhimmelt) die Alternative zum Menschlichen insinuierte, darf und muss bezweifelt werden.

Das an der Schnittstelle einer makroepochalen Zeitenwende aufgebrochene Loyalitätsdilemma, ob dem Kronvasallen und nicht der Krone die Treue zu halten ist (das alte Recht) bzw. der übergeordneten Staatsmacht und nicht dem militärischen Oberbefehlshaber (das neue Recht), haben Wallensteins Generäle, deren Wortführer Graf Isolani ist, mittlerweile auf ihre Weise gelöst: Wallenstein haben sie beim nächtlichen Zechgelage ihre letzten Blutstropfen verschrieben, um ihm schon am nächsten Morgen, als Octavio einem nach dem anderen die Urkunde von Wallensteins Absetzung präsentiert, den Rücken zu kehren und sich zum Kaiser zu bekennen.

Trauriger als im Falle von Max, dem jungen und stets äußerst pflichtbewusst gewesenen Oberst, und sarkastischer als im Falle der abgebrühten, wetterwendischen Generäle kann man den Abgesang auf die personenbezogene Treueethik der Vasallen nicht komponieren!

c. Generalmajor Buttler: Permutation enttäuschter Treue in selbstsüchtiges Racheverlangen

Was im *Wallenstein* der dramatische Wendepunkt, die Peripetie, ist: zum einen, dass der Held in Empörung gegen einen selbst erfahrenen Treuebruch mit einer in der Weltgeschichte so noch nie da gewesenen Felonie beantwortet, zum anderen aber auch, dass die führenden Köpfe des Heeres umgekehrt ihm, Wallenstein, die Treue aufkündigen, und zwar, wie gezeigt, aus verschiedenen Gründen und auf verschiedene Weise. Treuebruch also allenthalben mit dem Ergebnis, dass sich Wallenstein plötzlich und unerwartet von allen Seiten im Stich gelassen sehen muss. Fast sieht es so aus, als ob sich in der Mitte des Dreißigjährigen Kriegs um seine markanteste Figur herum eine

Art ‚Schwarmintelligenz‘ zur allgemeinen Verabschiedung des Mittelalters und seines Wertesystems von Vasallentreue und Vasallenehre ‚verabredet‘ hat. Wer in diesem Schwarm nun noch als Letzter näher zu betrachten ist: Buttler, der Wallenstein den eigentlichen Todesstoß versetzen lässt.

Die Rolle des Vollstreckers kommt ausgerechnet dem Mann zu, der Wallenstein länger als jeder Andere die Treue hielt. Dass Wallenstein mit dem Kaiser gebrochen hat und nun von diesem für vogelfrei erklärt ist, kann Buttler im Gegensatz zu Isolani nicht beeindrucken (hierzu wie zum Folgenden vgl. T Akt 2, Szene 6). Ganz unaufgeregt gibt er Octavio zu verstehen, dass er weiterhin fest zu Wallenstein stehe, so wie er auch schon zuvor stets als eingeschworener Anhänger Wallensteins aufgetreten ist. Erst als ihn Octavio wissen lässt, dass Wallenstein seine beantragte Erhebung in den Adelsstand bei Hof hintertrieben habe, kommt Buttler aus der Fassung. Mit zitternden Knien muss sich der alte Kämpfe erst einmal setzen. Danach ist er ein Anderer: Wallensteins ergebener Offizier ist zu seinem erbitterten Todfeind geworden. Was dabei auch noch bemerkenswert ist: Der in seiner Ehre tief getroffene Buttler wird seinen Chef Wallenstein für eine für ihn schwer wegsteckbare Zurücksetzung büßen lassen, die nicht unähnlich derjenigen ist, für die Wallenstein den Kaiser büßen lassen will. Wallenstein hat mit seinem Mörder mehr gemeinsam, als man glauben mag. Schon in *Wallensteins Lager* wird beider kometenhafter Aufstieg in einem Atemzug genant (vgl. L 439ff.). Würde Buttler nun auch noch in den Adelsstand erhoben, dürfte es im Heer keine Führungsposition mehr geben, die er nicht erreichen könnte – für Wallenstein könnte das der Grund gewesen sein, vor diesem Aufsteigerkollegen auf der Hut zu sein und gegen ihn zu intrigieren.

Was andererseits als Unterschied zwischen Wallenstein und Buttler festgehalten werden kann: die Art ihres Vorgehens. Wo Wallenstein reflektiert, rationalisiert und zögert, schlägt Buttler bei erstbestener Gelegenheit zu. Angesichts der drohenden Ankunft der Schweden, denen Wallenstein Eger übergeben will, plädiert Buttler gegenüber dem Stadtkommandanten Gordon, der vor Übereilung warnt, auf Gefahr in Verzug und stellt eiligst ein Killer-Kommando zusammen. Reue, wie sich herausstellt, dass sich mit den Trompetenstößen, die in im nächtlichen Eger zu hören waren, nicht die Schweden ankündigten, sondern Octavio mit den Kaiserlichen, um Wallenstein zu verhaften, dieser nun aber schon in seinem Blut liegt? Nicht bei Buttler! Von Octavio, der ihm angesichts des ‚blutig grauenvollen Meuchelmords‘ schwere Vorwürfe macht (siehe hierzu bereits oben die Ausführungen zu Octavio), verabschiedet er sich mit dem trockenen Hinweis, dass, wenn nun nichts Weiteres mehr anstehe, er als Nächstes nach Wien aufbrechen werde, um sich „den Beifall“ des Kaiser zu holen (T 3810ff.).

Buttler, der einstige Stallknecht, handelt schneller und effizienter als Wallenstein, damit aber auch skrupelloser und abstoßender als der Kronva-

sall, der vor dem letzten Schritt zur Felonie zurückschreckt, solange er noch Hoffnung hat, ehrenvoll rehabilitiert zu werden. Darüber dürfen die Parallelen zwischen beiden nicht übersehen werden, von denen am wichtigsten diese ist: der letztlich in beiden Fällen radikale Wechsel von enttäuschter Treue in selbstsüchtiges Racheverlangen. Zusammenfassend lässt sich sagen: Buttler ist auch das hässliche Alter Ego Wallensteins, der Schatten seines eigenen Charakters, der ihn ins Grab bringt.

4.2.2. Die unteren Dienstgrade in *Wallensteins Lager*: Der Darwiportunismus der modernen Arbeits- und Lebenswelt in statu nascendi

a. *Wallensteins Söldnerheer: Eine erst Annäherung*

Das Erste, was wir zum Verständnis der einfachen Soldaten, wie in *Wallensteins Lager* portraitiert, wissen müssen: Es sind wie überhaupt die Soldaten in den Heeren der Katholischen Liga, aber anders als im Heer der Schweden, das sich aus Wehrpflichtigen rekrutierte, Söldner. Die Verschiedenheit dieser zweierlei Art von Soldat wird in der Vertragsverhandlung zwischen Wallenstein und Wrangel thematisiert: Als der schwedische Unterhändler Zweifel äußert, ob das kaiserliche Heer den zum Greifen nahen Seitenwechsel seines Feldherrn mitmachen würde, glaubt Wallenstein ihn in diesem Punkt beruhigen zu können. Es sei ein Missverständnis, so seine Argumentation, zu glauben, auch seine Soldaten würden wie die Schweden für das kämpfen, was sie für den rechten Glauben halten:

Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel, euch ist's um die Sach;
Mit eurem Herzen folgt ihr eurer Fahne. –
Wer zu dem Feinde läuft von euch, der hat
Mit zweien Herrn zugleich den Bund gebrochen.
Von all dem ist die Rede nicht bei uns – (T 297ff.).

Auf Wrangels erstaunte Frage „Hat man hier zu Lande / Denn keine Heimat, keinen Herd und Kirche?“ (T 303f.), bedeutet Wallenstein, dass es allenfalls die Österreicher in seinem Heer seien, die für die Krone Habsburgs als ihre Heimat kämpfen, im übrigen sei das Heer, „Das hier in Böhmen hauset“, „der Auswurf fremder Länder“, „Der aufgegebne Teil des Volkes, dem nichts / Gehöret als die allgemeine Sonne“ (T 309 ff.).

Was Wallenstein hier unfreundlich, aber nicht unzutreffend zum Ausdruck bringt: Sein Heer besteht zu einem wesentlichen Teil aus Flüchtlingen aus anderen Heeren und Ländern (vgl. hierzu bereits Pi 228), Desperados und Glücksrittern, die, so Wallensteins Insinuation, ihre neue Heimat bei

ihm, Wallenstein, gefunden haben (in diesem Sinne auch Pi 224), weshalb sie ihm auch folgen werden.

Seinem stattlichen Söldnerheer hat Wallenstein, was historisch erwiesen ist, ein auskömmliches Leben geboten. Finanziell dazu in der Lage war er durch die berichtigten Kontributionszahlungen, die er nach dem Prinzip ‚Der Krieg ernährt den Krieg‘ mit seiner militärischen Macht von der Zivilbevölkerung erpresste. So wurde er „Des Lagers Abgott und der Länder Geißel“, wie es im Prolog heißt (P 95). Wie aber wird es aussehen, wenn Wallenstein einmal nicht mehr als der Garant für ‚das gute Soldatenleben‘ wahrgenommen wird?

Bei den Gemeinen seines Heeres unterliegt Wallenstein im Grunde der gleichen Fehleinschätzung wie bei seinen hohen Offizieren: Er, der sich genötigt sieht, seinem Kaiser die Treue aufzukündigen, geht davon aus, dass sein Heer in unverbrüchlicher Treue zu ihm hält. Es ist eine eitle Hoffnung. Denn gerade die Leute an der Basis seines Heeres repräsentieren von vornherein das ganz Andere, nämlich die ausschließliche opportunistische Vorteils-suche, wie sie mentalitätsgeschichtlich zunehmend an die Stelle der alten Treue-Ethiken tritt. Dies ist auch die Erklärung, weshalb hier, wie in diesem Abschnitt deutlich werden wird, eine überraschend weitgehende Präfiguration dessen eruiert werden kann, was sich bei Scholz als der Darwiportunismus der heutigen Arbeitswelt beschrieben findet. Zum Gewinn größerer Freiheiten, was man nur begrüßen kann, werden dabei aber auch abgründige Kehrseiten deutlich werden. Zu was die ästhetische Konfrontation mit ihnen im *Wallenstein* herausfordert: Zu reflektieren, wie eine Moderne dieser wenig schmeichelhaften Provenienz zu einer besseren Moderne transformiert werden kann. Oder anders gesagt: Die nach darwiportunistischen Gesetzen funktionierende neue Arbeitswelt sollte auch noch nicht als das vermeintliche Telos der Geschichte hingenommen werden. Denn sie vorbehaltlos zu befürworten, hieße, so jedenfalls legen es die in dieser Arbeit aufgezeigten Zusammenhänge nahe, einer hemmungslosen Landsknechtsmentalität das Wort zu reden.

Als Soldat, der nicht für seinen Glauben, sein Vaterland und die Seinen kämpft, kann Wallensteins Söldner zunächst als frühes Beispiel einer modernen Berufsauffassung gesehen werden. Hierzu ist zu vergegenwärtigen, dass wir uns noch in einer Zeit befinden, in der berufliche Tätigkeit weitgehend von der Standes- und Zunftzugehörigkeit der Herkunftsfamilie bestimmt ist. Freie Wahl, für wen man in welcher Weise tätig sein möchte, wie es die Landsknechte für sich beanspruchen können (vgl. Baumann 1994: 58), ist etwas Neues, Zukunftsweisendes. In *Wallensteins Lager* ist es vor allem ein Holksicher reitender Jäger, der die neuen Möglichkeiten der neuen Zeit schon auf bemerkenswerte Weise genutzt hat. Sein fortlaufender Stellenwechsel zwischen den nicht wenigen Kriegsparteien des Dreißigjährigen Kriegs, von dem er stolz berichtet, lässt sich schon ganz wie der Prozess

eines immer besser gelingenden Ausgleichs zwischen dem objektiven Anforderungsprofil der Berufswelt (in diesem Fall des Söldners) und subjektiver Neigung (im weitesten Sinn des Wortes ‚Spaß zu haben‘), was nicht aus der ‚lustigen‘ Perspektive des Söldners, sondern von außen betrachtet gleichzeitig aber auch Abstoßendes erkennen lässt. Dies wird bereits in den Ausführungen des nachfolgenden Abschnitts deutlich werden, die dem ersten Holkischen reitenden Jäger gewidmet sind. Der ironische Ton überhaupt meiner nun folgenden Ausführungen immer dann, wenn ich mich ganz auf die Perspektive der Soldaten einlasse, ist dem Befund geschuldet, dass es sich bei *Wallensteins Lager* um eine Satire handelt (was auch den Schluss nahelegt, dass dem ‚Lager‘ innerhalb der Tragödien trilogie die Rolle eines vorgezogenen und integrierten Satyrspiels zukommt).

Der Söldner Wallensteins, wie in Schillers *Wallensteins Lager* gezeigt, als satirische Vorwegnahme des modernen Menschen, wie er sich zu Schillers Zeit in der Französischen Revolution aus überkommenen Bindungen löste, sich damit historisch durchsetzte und heute im Angestellten der darwiportunistischen Arbeitswelt seine vorläufige historische Endstufe erreicht hat? So abenteuerlich diese These auf den ersten Blick klingen mag, Tatsache ist, dass sich prinzipielle Übereinstimmungen aufzeigen lassen zwischen dem, wie Schiller die ‚Typen‘ in *Wallensteins Lager* charakterisiert, und dem, was Scholz als Darwiportunismus der neuen Arbeitswelt analysiert. Der Schluss liegt nahe, dass hier wie dort, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen der Bewertung, die gleiche Grundmentalität beschrieben ist: die Mentalität, wie sie sich für die Geschichte der Moderne als bestimmend erwiesen hat.

Spieler ohne Stammpplatzgarantie, aber auch Spieler ohne Treueverpflichtung gegenüber dem Verein, für den man sich immer nur auf Zeit verpflichtet – es ist dieses anschauliche Bild aus der Welt zeitgenössischen Profisports, das Scholz als Schlüsselmetapher zum besseren Verständnis der heutigen Arbeitswelt und überhaupt Lebenswelt, in der auch die herkömmliche Differenz zwischen Arbeit und Leben schwindet, gewählt hat. Wie sich unter dem Blickwinkel dieser Metapher zumindest ansatzweise auch die Welt von *Wallensteins Lager* erschließen lässt, ist die generelle Stoßrichtung meiner nachfolgenden Ausführungen zur mentalitätsgeschichtlichen Zeitenwende in Schillers *Wallenstein*. Entsprechend werde ich, wo immer es sich anbietet, das, was in *Wallensteins Lager* zur Sprache gebracht wird, metaphorisch in heutige Begrifflichkeit übersetzen und dabei nicht zögern, Begriffe wie ‚Jobhopping‘, ‚Karriere‘, ‚Verein‘, ‚Spitzenteam‘, ‚Teamegeist‘ etc. zu gebrauchen. Verstanden werden wollen diese Begriffe als Metaphern, die indizieren, an welchen Stellen die Mentalität von Wallensteins Soldaten als modern (im Sinne des Darwiportunismus der heutigen Arbeitswelt) beurteilt werden kann.

*b. Die Söldnerkarriere des ersten Holkischen reitenden Jägers:
Frühneuzeitliches Jobhopping*

Die Holkischen reitenden Jäger sind Angehörige des Reiterregiments von General Holk, das als relativ selbständige und, da beritten, auch besonders mobile Heereseinheit oft außerhalb von Wallensteins großem Heeresverband agierte. Offensichtlich ist in *Wallensteins Lager* der Moment abgebildet, da diese Truppe sich nach einer Expedition im Lager einfindet und dort Aufmerksamkeit erregt (L 120ff.). Selbstbewusst handelt einer der beiden Jäger, die nun näher vorgestellt werden, mit der Aufwärterin an, einer jungen Frau, die den Soldaten ausschenkt: „(das Mädchen haltend) Bleib sie bei uns doch, artiges Kind“. Die Antwort: „Gäste dort zu bedienen sind (*Macht sich los und geht*)“ (L 168f.). Wie diese Geschichte weitergeht, werden wir im nächsten Abschnitt verfolgen. Zunächst drängt sich der erste Jäger in den Vordergrund, der sich im Lager mit einer auftrumpfenden Darstellung seiner bisherigen Söldnerkarriere vorstellt. Soziologisch gesehen kommt dieser Mann nicht von ganz unten. Er war wohl vormals ziviler Beamter, findet den Kriegsdienst, zumal im kaiserlichen Heer Wallensteins, aber spannender als „Die Schreibstub und ihre engen Wände“:

Flott will ich leben und müßig gehn
Alle Tage was Neues sehen
Mich dem Augenblick frisch vertrauen,
Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen –
Drum hab ich meine Haut dem Kaiser verhandelt,
Dass keine Sorg mich mehr anwandelt. (L 240ff.)

Der ehemalige Amtsschreiber weiß, dass im Feuer eines kriegerischen Eroberungszugs (beispielsweise über den Rhein) jedem Dritten der Verlust des Lebens drohen kann. Doch für das, was er als das abenteuerlichere und freiere Leben ansieht (durchaus auch mit mehr Freizeit, in der er nicht gestört oder, in seiner Begrifflichkeit nicht ‚inkommodiert‘ werden möchte), ist er bereit, dies Risiko einzugehen:

Führt mich ins Feuer frisch hinein
Über den reißenden, tiefen Rhein,
Der dritte Mann soll verloren sein;
Werde mich nicht lang sperren und zieren –
Sonst muss man mich aber, ich bitte sehr,
Mit nichts weiter inkommodieren. (L 248ff.)

Seine Karriere als Soldat hat er bei Gustav Adolph begonnen (woraus wir folgern können, dass er ursprünglich aus dem protestantischen Schweden

kommt, wo er als Wehrpflichtiger gezogen wurde). Dort hat er sich allerdings noch gar nicht wohl gefühlt:

Was war das nicht für ein Placken und Schinden
Bei Gustav, dem Schweden, dem Leuteplager!
Der machte eine Kirch aus seinem Lager,
Ließ Betstunde halten, den Morgen gleich,
Bei der Reveille und beim Zapfenstreich.
Und wurden wir manchmal ein wenig munter,
Er kanzelt' uns vom Gaul herunter. (L 256ff.)

Für einen richtigen Mann wie unseren reitenden Jäger ist dies sicherlich nicht ‚der richtige Verein‘ gewesen, zumal hier auch der Umgang mit Frauen reglementiert war, ein aus seiner Sicht allzu hartes Regime:

Dirnen, die ließ er gar nicht passieren,
Mussten sie gleich zur Kirche führen.
Da lief ich, konnts nicht ertragen mehr. (L 264ff.)

Dass er seine erste Liaison schon auch gleich zum Traualtar hätte führen sollen, war also der Grund für seine Fahnenflucht aus dem Wehrpflichtigen-Heer der Schweden!

Als nächste Station seiner Karriere heuert unser reitender Jäger in der Katholischen Liga bei Tilly und dessen Söldnerheer an:

So ritt ich hinüber zu den Ligisten,
Sie täten sich just gegen Magdeburg rüsten.
Ja, das war schon ein ander Ding!
Alles da lustiger, loser ging,
Soff und Spiel und Mädels die Menge!
Wahrhaftig, der Spaß war nicht gering,
Denn der Tilly verstand sich aufs Kommandieren.
Dem eigenen Körper war er strenge;
Dem Soldaten ließ er viel passieren,
Und gings nur nicht aus seiner Kassen,
Sein Spruch war: leben und leben lassen. (L 268ff.)

Bei seinem neuen Arbeitgeber, dem als Chef kommoden (für unseren Jäger das Qualitätsmerkmal ‚verständigen Kommandierens‘) Tilly, hat es ihm also schon erheblich besser gefallen als beim sittenstrengen Gustav. Allerdings ging es mit Tillys Heer nach dessen vernichtender Niederlage bei Breitenfeld (hier nach der nächstliegenden größeren Stadt als „Leipziger Fatalität“ [L 280] benannt) bergab, wie die nachfolgenden Ausführungen des Jägers berichten. Nun von Arbeitslosigkeit bedroht nahm er „Handgeld von den Sach-

sen“ (287). Doch da er hier wieder „strenge Mannszucht halten“ sollte und mit seinen Kameraden „nicht recht als Feinde walten“ (wohl als Euphemismus für Kriegsexzesse wie Plündern und Vergewaltigen zu verstehen) durfte, war das für ihn nun nicht gerade der ‚Traumjob‘. Diesen glaubt er jetzt aber bei Wallenstein gefunden zu haben, der im kriegerischen Kräfteressen im Europa der Zeit das mächtigste und erfolgreichste Heer anführt, gewissermaßen das ‚Spitzenteam‘ der damaligen ‚Champions League‘. Hier scheint nun einfach alles zu stimmen: Das Einkommen – dass es ihm zu einer ordentlichen Kaufkraft verhilft, wird als erstes Entscheidungskriterium für Wallenstein genannt: „Kanns der Soldat wo besser kaufen?“ (L 306) –, aber auch das berauschende Hochgefühl, zu den Besten zu gehören und entsprechend auch angesehen zu werden:

Da geht alles nach Kriegessitt
 Hat alles nen großen Schnitt.
 Und der Geist, der im ganzen Korps tut leben,
 Reißet gewaltig, wie Windesweben,
 Auch den untersten Reiter mit.
 Da tret ich auf mit beherzten Schritt,
 Darf über den Bürger kühn wegschreiten,
 Wie der Feldherr über der Fürsten Haupt. (L 307ff.)

In Wallensteins ‚Spitzenteam‘ sieht sich der reitende Jäger am Ziel. Denn hier wird nicht nur ein guter Sold bezahlt, von dem man sich mehr als anderswo kaufen kann, sondern hier wird man auch von einem besonderen Korpsgeist beflügelt, der einen auch noch über jeden Bürger erhebt. So gibt es für ihn jetzt nur noch diese Armee, so sein Fazit, für die er sich verpflichtet hat, während man alles Andere vergessen kann:

Es gibt nur zwei Ding überhaupt,
 Was zur Armee gehört und nicht,
 und nur der Fahne bin ich verpflichtet. (L 321ff.)

Der Wachtmeister gibt dem Neankömmling voll Anerkennung zu verstehen, den richtigen Ton des hiesigen, wie man heute sagen würde, Teamgeistes getroffen zu haben: „Jetzt gefällt Ihr mir, Jäger! Ihr sprecht / Wie ein Friedländischer Reitersknecht.“ (L 324f.)

Zum Schluss noch zwei Begriffserläuterungen – zunächst: „Wachtmeister“ bezeichnet den Dienstgrad, der einem heutigen Feldwebels vergleichbar ist; der Wachtmeister ist also derjenige, der bei den unteren Dienstgraden das Sagen hat – als dann: Die Anrede „Reitersknecht“ ist durchaus respektvoll gemeint: „Knecht“ (auch in der Variante von „Landsknecht“) ist in der frühen Neuzeit das gängige Wort für „Söldner“ (vgl. Baumann 1994). Ein

„Reitersknecht“ ist also ein berittener Söldner, der sich nicht nur im wörtlichen, sondern wohl auch im übertragenen Sinn, d. h. in seinem Status, vom ‚gemeinen Fußvolk‘ abhebt.

c. Der Hahnenkampf des zweiten Holkischen reitenden Jägers mit dem Dragoner: Kein Stammplatz nirgends, auch nicht im Verhältnis zum anderen Geschlecht

Was im Heer Wallensteins ähnlich wie bei Tilly, aber im Gegensatz zum Dienst bei Gustav Adolph (und im Übrigen auch außerhalb des Werks im Gegensatz zum bürgerlichen Wertesystem Schillers) gar nicht hoch im Kurs steht: die Ehe. Ein junger Bürger, der sich bei Wallenstein rekrutieren lassen möchte, obgleich er offensichtlich aus „gut bürgerlichen“ Verhältnissen kommt, wird von den Soldaten ausdrücklich gelobt, weil er dafür seine Braut „in Tränen und Schmerz“ sitzen lässt: „Recht so, da zeigt er ein eisernes Herz“ (L 411f.).

Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt am Beispiel des ersten Holkischen Jägers deutlich geworden, sind auch die harten Männer mit dem ‚eisernen Herz‘, wie man sie bei Wallenstein brauchen kann, dem Zusammensein mit Frauen alles andere als abgeneigt. Es ist lediglich die Ehe, dieser lebenslange Treuebund von Mann und Frau, der ihre Abneigung gilt. Keine dauerhafte Bindung und Verpflichtung, das ist es, worauf die Söldner (und darin scheinen sie doch sehr den Prinzipien der heutigen Arbeits- und Lebenswelt zu entsprechen) sowohl bei ihren Arbeitsverhältnissen als auch bei ihren sonstigen Beziehungen Wert legen. Freilich bedeutet dies, dass es auch im Verhältnis zum anderen Geschlecht keinen Stammplatz mehr zu vergeben gibt. Manche müssen dies erst noch lernen, wie folgende Lager-Episode (alle nachfolgenden Zitate unmittelbar nach L 471) deutlich macht, die damit beginnt, dass die Aufwärterin, die wir bereits kennen gelernt haben, dann doch noch Zeit findet, mit dem zweiten Holkischen Jäger zu flirten: „*(Das Mädchen hat inzwischen aufgewartet; der zweite Jäger schäkert mit ihr)*“. Dies ruft nun aber den Dragoner auf den Plan, der die junge Frau, die die Soldaten bedient, offenbar für die Seine hält: „Kamerad! lass er das unterwegen“. Der Jäger hält dagegen: „Wer, Henker! hat sich da drein zu legen!“ Der Dragoner wird nun deutlich: „Ich wills ihm nur sagen, die Dirn ist mein.“ Da springt der erste dem zweiten Jäger bei: „Der will ein Schätzchen für sich allein! / Dragoner, ist er bei Troste! Sag Er!“ Mit der ‚moralischen‘ Unterstützung des ersten Jägers bekommt der zweite nun Oberwasser und wagt die erste körperliche Kontaktaufnahme: „Will was Apartes haben im Lager. / Einer Dirne schön Gesicht / Muss allgemein sein, wie’s Sonnenlicht! (*Küsst sie*)“. Die Situation droht zu eskalieren: „Dragoner (*reißt sie weg*): Ich sags noch einmal, das leid ich nicht.“ Nun sieht sich der Wacht-

meister gefordert einzuschreiten und ruft „die Herren“ zum „Fried“ respektvollen Umgangs miteinander auf. Recht gibt der Wachtmeister dabei dem Jäger: „Fried, ihr Herren! Ein Kuss ist frei!“

Bei der jungen Frau mit dem offensichtlich sonnigen Lächeln, deren Gesicht deshalb auch frei zugänglich wie die Sonne sein soll, so die Rechtfertigung für den Kussraub an der scheinbar schon Vergebenen, hat der reitende Jäger mit dem Segen des Wachtmeisters schon einmal einen Fuß in der Tür. Das Nachsehen hat der Dragoner. Angestammte Rechte gibt es nun einmal nicht mehr, auch nicht im Verhältnis zum anderen Geschlecht.

d. Die Rekrutierung eines jungen Bürgers und seine Belehrung durch den Wachtmeister: Verheißung nie gekannter Chancen auf Abenteuer, Freiheit, Karriere und Macht für jeden, der dazu fähig ist

Abenteuer, nie gekannte Freiheiten, aufregender Aufbruch, Welteroberung – all dies ist es, was das Dabeisein im Gefolge Wallensteins verspricht und auch schon einmal einen jungen Mann aus gut bürgerlichen Verhältnissen dazu bewegen kann, sich bei Wallenstein rekrutieren zu lassen. Ein besorgter Mitbürger warnt ihn (alle hier nachfolgenden Zitate L 383ff.): „O! gib acht, Franz! Es wird dich reuen.“ Doch ohne Ohr für Bedenken singt der Angesprochene in Vorfreude auf seine Zukunft als Soldat Wallensteins: „Trommeln und Pfeifen, / Kriegerischer Klang! / Wandern und streifen / Die Welt entlang, / [...] Flüchtig und flink, / Frei, wie der Fink / Auf Sträuchern und Bäumen, / In Himmels Räumen, / Heisa! ich folge des Friedländers Fahn!“

Der besorgte Bürger appelliert an den Anstand der Soldaten, von dem verwöhnten Grünschnabel, der nicht weiß, was er tut, zu lassen. Doch die haben für ihren Teil schon viel zu sehr die ‚Mitbringsel‘ im Auge, die dieser außergewöhnliche Kamerad in spe im Hintergrund hat – beispielsweise einen Einstand von „zwanzig Stückfass Wein“.

Es hilft alles nichts, der junge Mann wird vom Wachtmeister mit einem entsprechenden Ritual förmlich aufgenommen und bekommt bestätigt, dass er sich nicht besser hätte entscheiden können:

Auf der Fortuna ihrem Schiff
Ist er zu segeln im Begriff,
Die Weltkugel liegt vor ihm offen,
Wer nichts waget, der darf nichts hoffen.
Es treibt sich der Bürgersmann, träg und dumm,
Wie des Färbers Gaul, nur im Ring herum.
Aus dem Soldaten kann alles werden,
Denn Krieg ist jetzt die Losung auf Erden.
Seh mal mich an! In diesem Rock
Führ ich, sieht Er, des Kaisers Stock.

Alles Weltregiment, muss Er wissen,
 Von dem Stock hat ausgehen müssen;
 Und das Zepter in Königs Hand
 Ist ein Stock nur, das ist bekannt.
 Und wers zum Korporal erst hat gebracht,
 Der steht auf der Leiter zur höchsten Macht,
 Und so weit kann Ers auch noch treiben.

„Wenn er nur lesen kann und schreiben“, ergänzt der erste Jäger.

Statt dem Trott des Immergleichen im beengten bürgerlichen Lebenskreis, den er jetzt hinter sich lasse, gehe es von nun volle Segel voraus in die große weite Welt, so lautet die erste Botschaft der Belehrung zum Dienstantritt. Dazu kommt, dass einer mit Schlüsselkompetenzen wie Lesen und Schreiben (wie der erste Jäger den Wachtmeister ergänzt und wie man es bei einem, der aus gutbürgerlichen Verhältnissen kommt, ja voraussetzen kann) ohne weiteres „die Leiter zur höchsten Macht“ erklimmen kann. Sein Amtszeichen, den Korporalstock, mit dem der Wachtmeister auch Schläge austeilern darf, schwingt er dazu stolz wie ein Zepter. Denn mit ihm in der Hand kann man sich schließlich auch schon als Wachtmeister ganz wie König und Kaiser fühlen, da das hochherrschaftliche Zeichen des Zepters seinem Ursprung nach, wie er erläutert, ja auch nichts anderes als ein Prügelstock ist.

Offenbar hat der Wachtmeister den Eindruck gewonnen, dass der junge Bürger, obgleich noch ziemlich unbedarft, das Zeug hat, es noch erheblich weiter zu bringen als er selbst. So führt er ihm beispielhaft noch die beiden spektakulärsten Karrieren im Heer vor Augen: zum einen Buttler, der einst ein Gemeiner war und nun als Generalmajor „Tät die Welt mit seinem Kriegeruhm füllen“ und dann „der Friedländer selbst“, einst „ein schlichter Edelmann“, nun der zweite Mann im Staate, der vielleicht sogar schon, wie er mit einer ‚pfiffigen‘ Auslassung andeutet, am Thron des ersten sägt:

Und weil er der Kriegsgöttin sich vertraut,
 Hat er sich diese Größ erbaut,
 Ist nach dem Kaiser der nächste Mann,
 Und wer weiß, was er noch erreicht und ermisst,
 (*pfiffig*)
 Denn noch nicht aller Tage Abend ist.

Zwei Dinge sind in dieser werbenden Belehrung, im Krieg für, mit und wie Wallenstein sein Glück zu suchen, kein Thema: zum einen dass der Krieg über die Besiegten Zerstörung, Leid und Tod bringt (dies kommt erst in den Ausführungen des Kapuziners zur Sprache, die hier im nächsten Abschnitt zu besprechen sind), zum anderen, dass man sich auch in einem erfolgsver-

wöhnten Heer wie das Wallensteins auf die Gefahr einlässt, auch selbst an Besitz, Leib und Leben Schaden zu nehmen. Dies ist immerhin in dem Satz „Wer nichts wagt, der darf nichts hoffen“ implizit mit ausgesagt – Wagen heißt Risiken eingehen. Doch wer schon unter den Landsknechten Wallensteins wollte diesen Aspekt weiter vertiefen. Risiken sind nun mal der Preis nie da gewesener Chancen – „no risk, no fun“: diese Kurzformel für eine Lebenseinstellung, wie sie heute hip ist, bietet sich im Grunde auch als Kurzcharakteristik der Mentalität von Wallensteins Soldaten an, wie sie sich in *Wallensteins Lager* darstellt.

e. Im Visier der Moralpredigt des Kapuziners: Spaß, Genuss und Habsucht

Ist Wallensteins Lager auch schon eine Präfiguration der modernen Spaßgesellschaft? In dieser Hinsicht ist das Lagerleben vor allem in der Moralpredigt des Kapuziners greifbar – einschließlich der weniger spaßigen Implikation, dass es noch die große Mehrheit derer gibt, die für das eigene Wohlleben bluten muss.

Eingeführt wird der Kapuziner, der so etwas wie den letzten strenggläubigen Katholiken in Wallensteins Lager darstellt, indem er eine beginnende Tanzveranstaltung aufmischt. Statt Tanz gibt es nun erst einmal eine Suada gegen das Schwelgen in Spaß und Genuss, wo die Soldaten doch eigentlich Regensburg zurückerobern sollten:

Heisa, juchheia! Dudeldumdei!
 Das geht ja hoch her. Bin auch dabei!
 [...]
 Ists jetzt Zeit zu Saufgelagen?
 Zu Banketten und Feiertagen?
 [...]
 Das Bollwerk des Bayerlands ist gefallen,
 Regensburg ist in des Feindes Krallen,
 Und die Armee liegt hier in Böhmen,
 Pfllegt den Bauch, lässt sich wenig grämen,
 Kümmert sich mehr um den Krug als den Krieg,
 Wetzt lieber den Schnabel als den Sabel,
 Hetzt sich lieber herum mit der Dirn,
 Frisst den Ochsen lieber als den Oxenstirn. (L 484ff.)

(Oxenstirn ist eine Verballhornung des Namens von Axel Oxenstierna, der, nachdem Gustav Adolf gefallen war, in Schweden die politische Führung übernommen hat.)

Als verbissene ‚Spaßbremse‘ kann der Kapuziner unsere Sympathie nicht gewinnen – und noch viel weniger mit seiner glaubensfundamentalistischen Kriegstreiberei. Diese ist den Landsknechten, die keine mittelalterlichen

Kreuzritter mehr sind, nicht vorzuwerfen – etwas Anderes schon: wohl nicht für Glauben und Vaterland, aber aus Habgier, wie wir sie ja auch bislang zusammen mit Aufstiegs- und Gewinnchancen, Spaß am Risiko, Suche nach Anerkennung und Identifikation mit einer erfolgreichen Mannschaft bei gleichzeitiger Ungebundenheit und Abenteuerlust als zentrales Motiv für den Söldnerberuf kennen gelernt haben, wollen auch sie den Krieg. „Der Soldat füllt sich nur die Tasche“, klagt der Kapuziner (L 505). Und hier nun im zweiten Teil seiner Moralpredigt müssen wir dem Glaubensfundamentalisten zuerkennen, dass er den Nagel auf den Kopf trifft, wenn er den Krieg der Landsknechte als kaum verhohlenes Räubertum geißelt, das „die ganze Welt“ zu einem „Klagehaus“ gemacht hat (L 512).

Und wem ist das alles hauptsächlich anzulasten? Nach Auffassung des Kapuziners

Kommt doch das Ärgernis von oben!

Wie die Glieder, so auch das Haupt!

Weiß doch niemand, an wen der glaubt! (L592ff.)

Im Kontext der Zeit ist es ein ungeheurer Verdacht, den der Prediger hier coram publico anklingen lässt. Im Raum steht die Frage, ob Wallenstein, der Feldherr auf Seiten des katholischen Kaisers und der Katholischen Liga, am Ende gar kein Streiter für den rechten Glauben, sondern ein Häretiker, ein Mann des Teufels ist? Hier nun hört für die Soldaten, die bislang wohl eher amüsiert zuhörten, der Spaß auf: „Herr Pfaff! Uns Soldaten mag Er schimpfen, / Den Feldherrn soll er uns nicht verunglimpfen.“ (L 595f.) In der Empörung und Ereiferung für ihren Chef steckt allerdings ein gerüttelt Maß an Opportunismus und Heuchelei. Denn auch sie selbst glauben und munkeln, dass Wallenstein mit dem Teufel im Bunde steht – und dass sie alle davon profitieren: „Ja, er hat sich dem Teufel übergeben, / Drum führen wir auch das lustige Leben“ (L 378f.).

f. Unrealistische Zukunftserwartungen in der aufgekratzten Aufbruchstimmung der neuen Zeit

Hat man am Vorabend von Wallensteins Entmachtung so gar nicht geahnt, dass all die schönen Erwartungen an eine neue Zeit voller Abenteuer und Glück, wofür als Kurzformel die immer wieder beschworene ‚Fortuna‘ steht wie eine Seifenblase platzen könnte? Ansatzweise schon: Die Truppe ist beunruhigt, als der kaiserliche Gesandte Questenberg eintrifft, man vermutet nichts Gutes: „Wieder so ein Spürhund, gebt nur Acht, / Der die Jagd auf den Herzog macht.“ (L 75f.) Zum Teil ist sogar schon durchgesickert, was „von Wien die alte Perücke“ (L 71) beim Empfang Wallenstein und ausge-

wählten Offizieren im zweiten Teil der Trilogie erst noch offiziell eröffnen wird, dass Wallenstein die Hälfte seiner Armee abtreten soll. Man weiß, was das bedeutet:

Wir sollen von dem Friedländer lassen,
 Der den Soldaten so nobel hält,
 Mit dem Spanier ziehn zu Feld,
 Dem Knauser, den wir von Herzen hassen? (L 702ff.)

Man fürchtet um den Wohlstand, den man im Gefolge Wallensteins erreicht hat – und vor allem bei den hohen Offizieren steht noch mehr auf dem Spiel: Da man sich verspekuliert hat, insofern man davon ausging, dass man im Gefolge Wallensteins auch in Zukunft sicheren Gewinn einfährt und über seine Verhältnisse gelebt, dabei auch in Regimentern investiert hat, mit denen man Staat machen wollte, steht man nun vor dem finanziellen Aus:

Es wird alles bankrott.
 Viele von den Hauptleuten und Generalen
 Stellten aus ihren eignen Kassen
 Die Regimentern, wollten sich sehen lassen,
 Täten sich angreifen über Vermögen,
 Dachten es bring ihnen großen Segen.
 Und die alle sind um ihr Geld,
 Wenn das Haupt, wenn der Herzog fällt. (L 818ff.)

Schlimm wird es auch das Geschäft der Markentenderin treffen, die fürchtet, die Schulden, die die Soldaten, dabei insbesondere auch wieder die hochrangigsten wie General Graf Isolani bei ihr haben, abschreiben zu müssen:

Ach! Du mein Heiland! das bringt mir Fluch!
 Die halbe Armee steht in meinem Buch.
 Der Graf Isolani, der böse Zahler,
 Restiert mir allein noch zweihundert Taler. (L 826ff.)

Man schwört sich Solidarität und, dass man wie eine Eins hinter dem Feldherrn steht:

Was ist zu machen, Kameraden?
 Es ist nur eins, was uns retten kann,
 Verbunden können sie uns nichts schaden,
 Wir stehen alle für einen Mann (L 830ff.).

Man hofft, dass es der allseits bewunderte Generalissimus, zu dem sie sich hier ein letztes Mal bekennen, wieder richten, aus dem sich abzeichnenden

Konflikt mit dem Kaiser als Sieger hervorgehen wird. Es sei hierzu noch einmal an das Fazit der Belehrung des neuen Rekruten erinnert, in der der Wachtmeister am Ende mit einer ‚pfiifigen‘ Auslassung seiner Einschätzung (und auch Hoffnung) Ausdruck gibt, dass Wallenstein auch noch dem ersten Mann im Staate, dem Kaiser, den Rang ablaufen wird. Und auch Wallenstein selbst hofft ja genau dies – für seinen Teil, weil er an die unverbrüchliche Gefolgschaft seines Heeres glaubt. Doch das beidseitige Hoffen aufeinander beruht auf einem beidseitigen Missverständnis. Die Soldaten setzen darauf, dass es in dieser Welt nichts gibt, was Wallenstein nicht schaffen könnte – und sei es um den Preis ewiger Verdammnis im Jenseits (auch dies ein Aspekt der Wallenstein-Legende). Und Wallenstein macht den Fehler, dass er die wesentlich auch von Eigennutz getriebene Begeisterung des Lagers für seine vermeintlich übernatürlichen Fähigkeiten falsch interpretiert, nämlich im Sinne der alten Vasallenethik als belastbares Treuebekenntnis zu seiner Person. Beides sind verblendete Erwartungen, denen es unweigerlich bestimmt ist, enttäuscht zu werden. Schon am nächsten Morgen, wenn Octavio nicht ohne Raffinesse Wallensteins Obristen einen nach dem anderen umdreht, wird eine erste Stunde allgemeiner Ernüchterung gekommen sein: für den Großteil des Heeres, der sich plötzlich und unerwartet unter dem Oberbefehl eines grauen Funktionärs (Octavio) wieder finden wird ebenso wie für den legendären, nun aber kaltgestellten und entzauberten alten Feldherrn (Wallenstein).

Bibliographie

Werke Schillers

(Bei den Zitatangaben bezeichnet die Ziffer bei *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* die Seitenzahl, im Übrigen den Vers)

- G Friedrich Schiller: *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*. Zit. n.: Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller Wallenstein. Hg. v. Kurt Rothmann, überarbeitet und aktualisiert v. Michael Hofmann. Stuttgart: Reclam 2005, S. 115–50.
- L Friedrich Schiller: *Wallensteins Lager*. In: Friedrich Schiller: *Wallenstein I*. Stuttgart: Reclam 2009.
- P Friedrich Schiller: *Prolog*. In: Friedrich Schiller: *Wallenstein I*. Stuttgart: Reclam 2009.
- Pi Friedrich Schiller: *Die Piccolomini*. In: Friedrich Schiller: *Wallenstein I*. Stuttgart: Reclam 2009.
- T Friedrich Schiller: *Wallensteins Tod*. In: Friedrich Schiller: *Wallenstein II*. Stuttgart: Reclam 2012.

Weitere Literatur

- Aristoteles (2008): Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Baumann (1994): Reinhard Baumann: Landsknechte. Ihre Geschichte und Kultur vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Krieg. München: Beck.
- Brockhaus (2001): Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bden. 13. Bd. Leipzig: Brockhaus 2001, Eintrag „Lehnswesen“, S. 234–235.
- Goethe (1977): Johann Wolfgang von Goethe: Weimarer neudekorierter Theatersaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller. Zit. n.: Schillers Wallenstein. Hg. v. Fritz Heuer und Werner Keller. Darmstadt: WBG, S. 1–3.
- Koopmann (2011): Helmut Koopman: Forschungsgeschichte. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, S. 864–1076.
- Reinhardt (2011): Hartmut Reinhardt: Wallenstein. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, S. 416–437.
- Scholz (2003): Christian Scholz: Spieler ohne Stammplatzgarantie. Darwinismus in der neuen Arbeitswelt. Weinheim: Wiley.

Vom „überflüssigen Menschen“ zum *Onegin Code* A. S. Puškins *Evgenij Onegin*

Roland Marti

Im Reigen klassischer literarischer Werke, die in einer Ringvorlesung vorgestellt werden, darf der slavische Bereich nicht fehlen, auch und gerade, weil er im europäischen Zusammenhang im Allgemeinen zu wenig berücksichtigt wird („Slavica non leguntur“ beschreibt leider auch heute noch die Wirklichkeit recht zutreffend). Am ehesten bekannt ist noch die russische Literatur, was im Wesentlichen den beiden großen Romanschriftstellern F. M. Dostoevskij (Федор Михайлович Достоевский, 1821–1881) und L. N. Tolstoj (Лев Николаевич Толстой, 1828–1910) zu verdanken ist. Sie sind aber aus der russischen Innenperspektive gerade nicht *die* Klassiker. Diesen Platz nimmt unangefochten ein anderer ein: Aleksandr Sergeevič Puškin (Александр Сергеевич Пушкин, 1799–1837). Dies ist an vielen, z. T. recht unliterarischen Indizien zu erkennen: an der Zahl der Denkmäler in der ehemaligen Sowjetunion (das bekannteste ist wohl dasjenige in Moskau, bei dessen Einweihung 1880 F. M. Dostoevskij seine berühmte Rede hielt), an Namen von Institutionen wie dem sprachvermittelnden Puškin-Institut in Moskau (Институт русского языка им. Пушкина) oder dem Akademie-Institut für russische Literatur, dem Puškin-Haus in Sankt Petersburg [Пушкинский дом], an Ortsnamen wie dem mehr als zwanzigmal belegten Puškino [Пушкино] oder Puškin [Пушкин], dem ehemaligen Carskoe selo [Царское село] (auf deutsch Zarendorf, wobei der Name nur eine volksetymologische Umdeutung des alten finno-ugrisch/russischen Hybridnamens Sa(a)rskoe selo [Сарское село] = Inseldorf ist), an der Zahl der geflügelten Worte (im russischen ‚Büchmann‘ [Ašukin/Ašukina 1966] ist er mit Abstand der meistzitierte Autor), an Puškin-Gedenkveranstaltungen (vor allem in den Jubiläumsjahren, wie etwa auch in diesem Jahr [2012] anlässlich seines 175. Todestages) usw. Und wenn man nach dem klassischen Werk dieses Klassikers fragt, so fällt die Antwort auch eindeutig aus: Es ist sein „Roman in Versen“ [Роман в стихах] *Evgenij Onegin* [Евгений Онегин]. Ihn will ich im Folgenden vorstellen, und ich werde auch zu erklären versuchen, warum er diese Position, m. E. völlig zu Recht, innehat.

Zunächst aber ist Puškin selbst kurz in seinem geschichtlichen und kulturellen Umfeld zu situieren. Das russische Reich, das über Moskovien auf die Kiever Rus' zurückgeht, wurde aufgrund seiner Zugehörigkeit zur orthodoxen Welt lange Zeit von West- und Mitteleuropa aus als fremd wahrge-

nommen. Erst infolge der Napoleonischen Kriege wurde Russland als europäische Großmacht anerkannt, und das hatte auch Konsequenzen auf kulturellem Gebiet. Gerade die russische Literatur wurde im Verlaufe des 19. Jahrhunderts verstärkt zu einem Teil der europäischen Literatur und hat durch das Werk der beiden oben genannten Romanciers die ‚Weltliteratur‘ mitgeprägt.

Aber auch in umgekehrter Richtung gibt es das Phänomen der verspäteten Erweiterung des kulturellen Horizonts. Aufgrund der frühen Volkssprachlichkeit (Kirchenslavisch als Liturgiesprache) bei den orthodoxen Slaven partizipierte der ostslavische Bereich kaum am „lateinischen Mittelalter“ (Curtius), an der Renaissance und den folgenden kulturellen Entwicklungen, und er suchte und fand erst im 17./18. Jahrhundert verstärkt Kontakt nach Westen (das sinnfälligste Symbol dafür ist das ‚Fenster nach Europa‘, St. Petersburg, gegründet 1703). Diese verspätete und, je nach Perspektive, auch ‚unorganische‘ Entwicklung führte zu einer Spaltung im russischen Geistesleben in Slavophilie und Westlertum, die gerade in letzter Zeit wieder verstärkt hervortritt.

In der Zeit nach der Öffnung zum Westen ging der Stern Puškins auf. Als Urenkel des ‚Mohren Peters I.‘ (апан Петра I.) einerseits und Abkömmling eines alten russischen Adelsgeschlechts andererseits war er eine eher exotische Erscheinung in der russischen Gesellschaft. Er genoss eine ausgezeichnete Ausbildung, gehörte zur progressiven geistigen Elite, nahm aktiv am gesellschaftlichen Leben in St. Petersburg teil, eckte aufgrund seiner losen Zunge und Feder immer wieder an (er wurde mehrfach verbannt und musste seine Werke dem Zaren Nikolaus I. als seinem persönlichen Zensor vorlegen) und starb jung an den Folgen eines Duells.

Sein Hauptwerk, das ‚Nationalepos‘ *Evgenij Onegin*, schrieb er 1823–1831 und veröffentlichte es 1825–1832 in Teilen, nicht zuletzt aus ökonomischen Überlegungen (Grob 2004). 1833 erschien die erste Gesamtveröffentlichung, 1837 die heute als kanonisch geltende Ausgabe letzter Hand („*editio optima*“, Nabokov 1975: I vii), auf die ich mich im Folgenden beziehe (der russische Text wird zitiert nach der Jubiläumsausgabe [PSS 6: 1–205], die deutsche Nachdichtung stammt von R.-D. Keil [Puschkin 1984]; bei den Textnachweisen bezeichnet die erste arabische Zahl das Kapitel, die römische die Strophe, die zweite arabische die Zeilen).

In seiner kanonischen Form besteht *Evgenij Onegin* aus dem Widmungsgedicht (17 Zeilen), acht nummerierten Kapiteln und dem Fragment „Onegins Reise“ (Отрывки из путешествия Онегина), d. h. insgesamt 387 14-zeiligen, z. T. allerdings nicht vollständigen Onegin-Strophen (siehe dazu unten), zwei in den Text integrierten Briefen und einem Lied. Das ergibt 5.523 Zeilen in vierhebigen Jamben (mit Ausnahme des Lieds), ein schon vom Umfang her beeindruckendes Werk. Dazu kommen zahllose Entwürfe,

Varianten und vor allem ein aus politischen Gründen von Puškin selbst zum größten Teil vernichtetes „10. Kapitel“ (von seinen ersten 17 Strophen ist meistens nur das 1. Quartett erhalten, und das außerdem in einer zeilenchiffrierten Form, vgl. PSS 6: 520–526 und Nabokov 1975: III 315–318).

Für den Inhalt hat Puškin selbst nach Abschluss der Rohfassung eine Kurzbeschreibung gegeben (in Klammern ist hinzugefügt, zu welcher Zeit das Kapitel spielt: Dies lässt sich rekonstruieren, da nach Puškins eigenen Worten die Handlung „nach dem Kalender“ [по календарю, PSS 6: 193] abläuft).

<i>Часть первая.</i>	Предисловие	[Erster Teil. Vorwort]	
I песнь	<i>Хандра</i>	[Chandra (Spleen)]	[1812–1820]
II	<i>Поэт</i>	[Der Dichter]	[1820]
III	<i>Барышня</i>	[Das Fräulein]	[1820]
<i>Часть вторая.</i>		[Zweiter Teil]	
IV песнь	<i>Деревня</i>	[Dorf]	[1820]
V	<i>Имянины</i>	[Namenstag]	[Januar 1821]
VI	<i>Поединок</i>	[Duell]	[Januar 1821]
<i>Часть третья.</i>		[Dritter Teil]	
VII песнь	<i>Москва</i>	[Moskau]	[1821]
VIII	<i>Странствие</i>	[Reise]	[1821–1824]
IX	<i>Большой свет</i>	[Adlige Gesellschaft]	[1824–1825]

(PSS 6: 532; das neunte Kapitel wurde dann in der Endfassung zum achten, und das alte achte blieb teilweise im Fragment „Onegins Reise“ erhalten)

Diese Kurzbeschreibung gibt den jeweiligen Schwerpunkt der einzelnen Kapitel wieder, auch wenn der Erzählfluss oft durch Digressionen, Autorenreflexionen, Anreden an das Publikum usw. unterbrochen wird.

Das erste Kapitel ist dem Helden, Evgenij Onegin (im Folgenden EO) und seiner Vorgeschichte gewidmet. Es zeigt ihn in der ersten Strophe auf dem Weg zum Sterbelager seines reichen Onkels (I I), doch schon in der zweiten wird der Erzählfluss unterbrochen:

[...]

Друзья Людмилы и Руслана!	Ihr Freunde von Ruslans Geschichten
С героем моего романа	Könnt auf Prologe wohl verzichten;
Без предисловий, сей же час	Gestattet, daß ich euch schon hier
Позвольте познакомить вас:	Mit meinem Helden konfrontier:
Онегин, добрый мой приятель,	Mein Freund Onegin war geboren
Родился на берегах Невы,	An den Gestaden der Newá,
Где может быть родились вы,	Mein Leser stammt wohl auch von da
Или блистали, мой читатель;	Oder erwarb sich dort die Sporen;
Там некогда гулял и я:	Dort hab auch ich geliebt, gezecht:
Но вреден север для меня.	Doch mir bekommt der Norden schlecht.

(I II 5–14)

Hier wird das Publikum unter Verweis auf ein früheres Werk Puškins (*Ruslan und Ljudmila* [Руслан и Людмила]) direkt angesprochen, und am Schluss folgt eine kaum verhüllte Anspielung auf seine gegenwärtige Situation (Verbannung in den Süden Russlands). Das Kapitel enthält im Weiteren einen Rückblick auf Jugend und Erziehung des Helden, seine Hauptbeschäftigung, die „Wissenschaft der süßen Leidenschaft“ [наука страсти нежной, 1 VIII 9], seinen Tagesablauf, seine Eroberungen, schließlich seinen Überdruß (die *chandra* [хандра]), die Bekanntschaft des Erzählers mit EO (es gibt sogar eine Zeichnung von der Hand Puškins, die beide im Gespräch am Ufer der Neva zeigt, vgl. etwa die Abbildungen in PSS 13: 119, Ziegler 1979: 115) und ihre Trennung. Dazwischen gibt es immer wieder Digressionen; berühmt ist die „pedal digression“ (Nabokov 1975: II 115–142), die man als ein sehr frühes Beispiel für Fuß-Fetischismus sehen kann (1 XXX–XXXIV, vorbereitet in der Ballettszene 1 XX 8–14 und mit Wiederaufnahmen 1 LIX 8, 5 XIV, 5 XL 5–8).

Das zweite Kapitel beginnt im Epigraph mit einem Sprachspiel: „O rus! O Русь!“, das ein lateinisches Horaz-Zitat mit dem fast gleichlautenden russischen Ausruf „O Rus!“ [o altes Russland] verbindet. Hier wird das Landleben gezeigt, zunächst das von EO mit Ansätzen von bald erlahmendem Reformeifer und erneuter *chandra*, dann auch das seiner Nachbarn. Zum einen ist das Vladimir Lenskij, ein junger, schwärmerisch veranlagter Dichter, eine „göttingensche Seele“ [душа геттингенская]:

По имени Владимир Ленской Wladimir Lénskij hieß der Mensch
С душою прямо геттингенской An Seele wahrhaft göttingensch. (2 VI 5–6)

Zum andern sind es die Larins, typische Gutsbesitzer aus der russischen Provinz, mit ihren Töchtern Ol'ga und Tat'jana. Auch hier wird der Erzählfluss immer wieder unterbrochen von Digressionen, etwa zu russischen Vornamen oder über Vergänglichkeit, insbesondere des Dichterruhms.

Das dritte Kapitel mit dem Epitaph „Elle était fille, elle était amoureuse“ aus J.-C.-L. Malfilâtres *Narcisse dans l'île de Vénus* (chant II) ist ausgeprägt dialogisch (Gespräche zwischen EO und Lenskij, Tat'jana und ihrer Amme). Es stellt die weibliche Hauptgestalt, Tat'jana, als romantisch veranlagte Romanleserin vor, die sich in EO verliebt, ihm gegen alle Konventionen einen Brief schreibt und vergeblich auf eine Antwort wartet. Als EO persönlich vorbeikommt, flüchtet sie aus dem Haus, trifft aber auf dem Rückweg auf ihn. Und jetzt, wo man den entscheidenden Dialog zwischen EO und Tat'jana erwartet, enttäuscht der Erzähler einmal mehr die Erwartungen:

Но следствия нежданой встречи Doch von des Treffens Weiterungen
Сегодня, милые друзья, Zu geben pünktlichen Bericht,

Пересказать не в силах я;	Vermag ich, Freunde, heute nicht;
Мне должно после долгой речи	Es ziemt, wenn man so lang gesungen,
И погулять и отдохнуть:	Daß man sich Luft und Ruhe gönnt:
Докончу после как–нибудь.	Führ's später irgendwie zuend. (3 XLI 9–14)

Das vierte Kapitel zeichnet sich durch eine Häufung von Digressionen aus. Strophen 1–8 (wovon 1–6 nicht aufgenommen, aber z. T. gesondert unter dem Titel „Frauen“ [женщины] gedruckt wurden), 18–21, 28–30, 32–33, 45–46, 50–51, d. h. 20 von 51) lassen sich über alles mögliche aus (Liebe, Bohème-Leben, Poesie-Alben, Oden, Wein und Champagner, Ehe und Liebe), bringen aber die Handlung kaum voran. Diese gerät fast zur Nebensache: Geschildert werden das Gespräch zwischen EO und Tat'jana (eine Art Moralpredigt, die ein selbststilisierter ‚Mann von Welt‘ einem jungen, unerfahrenen Ding hält), die Leiden Tat'janas daran, als Kontrast die Verliebtheit Lenskijs und Ol'gas, die bald heiraten wollen, der Alltag von EO, schließlich die Einladung zu Tat'janas Namenstag.

Im fünften Kapitel wird diese Namenstag-Feier (12. Januar a. St.) geschildert: Beginnend mit einem prophetischen Traum Tat'janas, wird genüsslich das Fest beschrieben: Gäste, Gratulationscour, Essen, Kartenspiel, Ball. Die Beschreibung erinnert in ihrer Prallheit an flämische Genrebilder:

Мазурка раздалась. Бывало,	Und nun Mazurka! Ja, vorzeiten,
Когда гремел мазурки гром,	Wenn schmettert' der Mazurka Schall,
В огромной зале всё дрожало,	Dann zitterten des Saales Weiten,
Паркет трещал под каблуком,	Kracht' das Parkett vom Absatzknall,
Тряслися, дребезжали рамы;	Die Fenster klirrten in den Rahmen;
Теперь не то: и мы, как дамы,	Doch heut – da gleiten, wie die Damen,
Скользим по лаковым доскам.	Auch wir behutsam und gênant.
Но в городах, по деревням,	Nur in der Kleinstadt, auf dem Land
Еще мазурка сохранила	Hat die Mazurka sich erhalten
Первоначальные красы:	Den schönen ursprünglichen Schwung:
Припрыжки, каблуки, усы	Das Absatzstampfen und der Sprung,
Всё те же: их не изменила	Der Schnurrbart sind hier noch die alten,
Лихая мода, наш тиран,	Trotz aller Modehörigkeit,
Недуг новейших россиян.	Der neusten Krankheit unsrer Zeit. (5 XLII)

Die eigentliche Handlung ist kurz erzählt: EO, verärgert über seine Zusage, rächt sich an Lenskij, indem er mit dessen Braut Ol'ga flirtet und sogar den Cotillon mit ihr tanzt, der traditionell dem Bräutigam vorbehalten ist. Lenskij verlässt verzweifelt, enttäuscht und empört den Ball im Wissen, dass es auf EOs Verhalten nur eine Antwort geben kann:

Две пули – больше ничего –	Zwei Kugeln werden – ganz allein –
Вдруг разрешат судьбу его.	Bald seines Schicksals Richter sein.

(5 XLV 13–14)

Folgerichtig kommt es im sechsten Kapitel am nächsten Tag zur Duellforderung, die EO annimmt. Lenskij besucht noch einmal Ol'ga, die nichts ahnt und sich keiner Schuld bewusst ist, bereitet dann die Waffen vor, liest Schiller und lässt sich zu einem „romantischen“ Gedicht inspirieren (was Anlass zu einer Digression über Romantismus gibt). EO seinerseits ist ziemlich gleichgültig, kommt zu spät und vergisst sogar, einen Sekundanten mitzubringen. Im Duell fällt Lenskij. Nach einer Beschreibung von Lenskijs Grab schließt das Kapitel mit melancholischen Reflexionen über den toten Dichter und das Altern.

Das siebte Kapitel ist ausschließlich den Larins gewidmet. Ol'ga trauert nicht lange, sondern heiratet einen Ulanen, Tat'jana bleibt zurück, besucht EOs verlassenes Gut, um ihm auf diese Weise nahe zu sein. Um sie zu verheiraten, reist die Familie nach Moskau. Dort wird sie in die Gesellschaft eingeführt, fühlt sich aber fremd und wird auch so wahrgenommen. Immerhin wird sie auf einen älteren General aufmerksam gemacht.

Nach einer umfangreichen einleitenden Digression über Dichter und Muse erscheint EO im achten Kapitel nach einer längeren Reise wieder in der hauptstädtischen Gesellschaft und trifft auf Tat'jana, jetzt als Gattin des Generals, eines Bekannten von EO, und als vollkommene Dame von Welt:

Она была нетороплива,	Sie war nicht hastig oder heftig,
Не холодна, не говорлива,	Nicht kalt, nicht redselig-geschäftig,
Без взора наглого для всех,	Ihr Blick war frei von Spott und Hohn,
Без притязаний на успех,	Sie gab sich ohne Ambition,
Без этих маленьких ужимок,	Ganz ohne jene kleinen Kniffe,
Без подражательных затей ...	Nichts Nachgemachtes, kein Gezier ...
Всё тихо, просто было в ней,	Alles war ruhig, schlicht an ihr,
Она казалась верный снимок	Sie glich, so schien's, dem Inbegriffe
<i>Du comme il faut</i> ... (Шишков,	<i>Du comme il faut</i> ... (Schischków, ich weiß
прости :	
Не знаю, как перевести.)	Kein russisch Wort dafür: verzeih's.)
	(8 XIV 5–14)

EO verliebt sich in sie und schreibt nun seinerseits ihr einen Brief (gefolgt von weiteren), in dem er sich erklärt, das Gegenstück zu Tat'janas Brief im dritten Kapitel. Es kommt keine Antwort, EO überwintert in zunehmender Verzweiflung und dringt im Frühjahr unangemeldet in Tat'janas Privatgemächer ein, wo es zur Aussprache kommt (ein Spiegelbild zur Situation im vierten Kapitel). Tat'jana gesteht EO, dass sie ihn noch immer liebe, ihrem Ehemann aber treu bleiben werde, und verlässt den Raum. EO bleibt zurück, wie vom Donner gerührt, der Ehemann erscheint, die Erzählung endet an diesem Punkt; es folgt ein kurzer Epilog.

Die Fragmente aus Onegins Reise (d. h. aus dem ursprünglichen achten Kapitel), die in der Ausgabe letzter Hand am Schluss gleichsam nachgetragen werden, stellen in einer Art von Reisebildern verschiedene Städte und Gegenden des russischen Reiches dar: Nižnij Novgorod, Astrachan, den Kaukasus, die Krym (speziell Bachčisaraj) und vor allem Odessa.

Das hier kurz resümierte Handlungsgerüst wirkt eher trivial und würde allein kaum den Klassiker-Status rechtfertigen. Dieser ergibt sich ganz wesentlich aus anderen Aspekten des Textes. Zum einen ist das die Multi-Perspektivität: Theoretisch gibt es im Roman nur einen Erzähler, der sich aber aufspaltet in einen eigentlichen Erzähler, den Erzähler als Figur im Roman (der, wie oben erwähnt, mit EO am Ufer der Neva stehen kann), und den Erzähler, der über sich selbst und alles Mögliche reflektiert (Schmid 2000: 56–57). Zum andern sind es die zahlreichen, meist aus der Selbstreflexion heraus entstehenden und manchmal nur locker durch die eigentliche Erzählung motivierten Digressionen. Auf diesen ‚Patchwork-Charakter‘ weist Puškin in seinem Widmungsgedicht auch ausdrücklich hin:

Но так и быть – рукой пристрастной
Прими собранье пестрых глав,
Полу–смешных, полу–печальных,

Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет. (PS 6: 3)

Statt dessen muß Dir nun gefallen
Dieser Kapitel Bunterlei,
Die, halb zum Lachen, halb zum
Weinen,
Volkston und Ideal vereinen,
Sorglose Frucht von Spielerei,
Schlaflosen Nächten, Inspirierung,
Unreifer, welker Jahre Sinn,
Verstandes kalter Registrierung
Und Herzens schmerzlichem
Gewinn. (Puschkin 1984: 9)

Dies ist einerseits kritisiert worden, andererseits hat man gerade in den nicht unmittelbar mit der Handlung verknüpften Teilen den besonderen Reiz des Werks gesehen (Schmid 2000: 58). Letztlich ist es wohl gerade das Vorhandensein von beiden Elementen und insbesondere ihre äußerst gekonnte Verbindung durch einen vorher (und wohl auch nachher) nie erreichten Gesprächston (*parlando*-Stil): Beim Lesen wie beim Hören entsteht der Eindruck, an einer höchst geistreichen und unterhaltsamen Unterhaltung teilzunehmen. Dies gelingt dem Erzähler dadurch, dass er sich immer wieder an sein Publikum wendet, entweder in direkter Anrede (erstmal in der zweiten Strophe, s. o.) oder unter ausdrücklichem Hinweis auf seinen „Leser“ [читатель], dessen Erwartungshaltung er auch thematisiert und gerne enttäuscht (und dabei gleichzeitig seiner Zunft eins auswischt):

И вот уже трещат морозы	Schon knirscht der Frost; mit Stur- mestosen
И серебрятся средь полей ... (Читатель ждет уж рифмы <i>розы</i> ; На, вот возьми ее скорей!)	Macht er die Felder silberhell ... (Der Leser wartet schon auf <i>Rosen</i> ; Da ist der Reim, na, schnapp ihn schnell!) (4 XLII 1–4)

Zu diesem Eindruck tragen auch die zahlreich eingestreuten Bonmots bei, die z. T. das vorwegnehmen, was später ein Markenzeichen von Oscar Wildes Dramen sein wird (Puškin war berühmt und gefürchtet für seine Epigramme):

Хандра ждала его на страже, И бегала за ним она Как тень иль верная жена	Der Überdruß lag auf der Lauer Und lief ihm nach genauso gut, Wie's Schatten oder Gattin tut. (1 LIV 12–14)
Привычка свыше нам дана: Замена счастью она.	Gewohnheit ist ein Himmelsschatz: Des Glückes wirksamer Ersatz. (2 XXXI 13–14)

(Puškin weist selbst in einer Anmerkung auf die Quelle hin: „Chateaubriand: Si j'avais la folie de croire encore au bonheur, je le chercherais dans l'habitude.“ Das Zitat stammt aus F.-R. de Chateaubriands *Novelle René*.)

Запретный плод вам подавай, А без того вам рай не рай.	Wenn's nicht verbotne Frucht verspricht, Gilt Eden euch als Eden nicht. (8 XXVII 13–14)
---	--

Es wirkt zunächst wie ein Widerspruch zum eben Gesagten, wenn als weiteres wichtiges Element für den bleibenden Eindruck, den das Werk hinterlässt, seine formale Strenge genannt wird. Für seinen Roman hat Puškin eine eigene poetische Form gefunden, die mit bewundernswerter Konsequenz im ganzen Werk (mit Ausnahme der Zueignung, den beiden Briefen und einem Lied) durchgehalten ist: die Onegin-Strophe.

Но те, которым в дружной встрече	A	Und jene, deren Freundschaft gerne
Я строфы первые читал ...	b	Ihr Ohr den ersten Strophen lieb,
Иных уж нет, а те далече,	A	„Die sind nicht mehr, und die sind ferne“,
Как Сади некогда сказал.	b	Wie Saadi sagte. Ohne sie
Без них Онегин дорисован.	C	Ward mein Onegin nun entfaltet.
А та, с которой образован	C	Und die, nach deren Bild gestaltet

Татьяны милый Идеал ...	d	Tatjanas liebes Ideal? ...
О много, много Рок отъял!	d	Oh, Opfer, Opfer ohne Zahl!
Блажен, кто праздник	E	Glücklich, wer, solange noch dauert
Жизни рано		
Оставил, не допив до дна	f	Das Fest des Lebens, es verläßt,
Бокала полного вина,	f	Den Kelch nicht austrinkt bis zum
		Rest,
Кто не дочел Ее романа	E	Aufs Ende des Romans nicht lauert,
И вдруг умел расстаться с ним,	g	Und Abschied nehmen kann im Nu,
Как я с Онегиным моим.	g	Wie ich es von Onegin tu. (8 LI)

Es handelt sich dabei um eine Sonett-Form: Die vierzehnzeilige Strophe besteht aus vierhebigen Jamben. Von der Reimstruktur her erinnert die Strophe eher an das Shakespeare-Sonett mit drei Quartetten und einem *rhyming couplet* am Schluss. Allerdings ist sie insofern raffinierter, als sie in den Quartetten alle Reimmöglichkeiten durchspielt (Kreuz-, Paar- und Schweifreim) und außerdem zwischen weiblichen und männlichen Reimen abwechselt, so dass sich das Reimschema AbAb CCdd EffE gg ergibt (nach russischer Tradition sind weibliche Reime mit Großbuchstaben bezeichnet, männliche mit Kleinbuchstaben). Inhaltlich sind die Quartette meist nicht als solche ausgebildet: dem *rhyming couplet* eignet aber oft Pointencharakter (siehe die Beispiele oben). Die formale Strenge wird durch häufiges Enjambement gemildert: Auch das trägt zum *parlando*-Charakter des Textes bei.

Es ist oft darüber gerätselt und gestritten worden, ob Evgenij die Hauptperson sei oder nicht vielmehr Tat'jana (die Sympathie, um nicht zu sagen die Liebe des Erzählers gehört eindeutig ihr, was nicht zuletzt an den *epitheta ornantia* deutlich wird, mit denen er sie im Text bedacht hat). Damit verbunden ist auch die Frage, ob Evgenij ein positiver Held sei. (Eher skurril mutet die neueste Interpretation eines Sexologen an, Evgenij hätte mit seiner Weigerung edel gehandelt, weil eine Liebesbeziehung zu der seiner Meinung nach damals dreizehnjährigen Tat'jana den Tatbestand der Pädophilie erfülle, vgl. <http://www.aif.ru/culture/article/49059>). Dabei wird aber eine weitere ‚Hauptperson‘ vergessen: die Sprache. Es gibt wohl kaum einen Dichter in der russischen Literatur, der so sprachbewusst (oder sogar sprachfixiert) war wie Puškin und der Sprache immer wieder thematisiert hat. Besonders intensiv geschieht das in *Evgenij Onegin*, wenn der Erzähler über seinen eigenen Sprachgebrauch reflektiert, die Gallomanie der adligen Gesellschaft oder umgekehrt die Kirchenslavisch-Manie eines Šiškov ironisiert (s. o., 8 XIV 13–14), die schlechten Russischkenntnisse des (ländlichen) Adels und sein z. T. ähnlich schlechtes Französisch aufs Korn nimmt (der Erzähler muss ja sogar Tat'janas Brief aus dem Französischen übersetzen), onomastische Überlegungen anstellt oder sich über bestimmte literarische Sprachformen auslässt. Dabei ist er in seinem eigenen Schreiben außerordentlich stil-

sicher und, wie die weitere Entwicklung des Russischen zeigen wird, stilbildend.

Evgenij Onegin zeichnet ein Bild der russischen und hier insbesondere der Petersburger Gesellschaft. Es ist deshalb verschiedentlich versucht worden, ihn als Schlüsselroman zu lesen, und Puškin hat dem Vorschub geleistet, indem er immer wieder entsprechende Anspielungen in den Text einstreut (s. o., 8 IV 6–7). Das gehört aber mit zum Katz-und-Maus-Spiel, das er permanent mit dem Publikum treibt, und das offensichtlich mit großem Vergnügen. Die *dramatis personae* sind eher Typisierungen: EO ist ein Musterbeispiel für den „überflüssigen Menschen“ [лишний человек], und auch die anderen, etwa die Larins, Lenskij oder die in der Beschreibung gesellschaftlicher Anlässe vorkommenden und meist wenig schmeichelhaft karikierten Personen lassen sich kaum konkreten Bekannten Puškins zuordnen. Der Versuch, in den Figuren reale Personen erkennen zu wollen, wobei der Damenwelt besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, zeigt aber, wie gut Puškin die Darstellung gelungen ist: Zum einen war er natürlich ‚Insider‘, zum andern schrieb er gleichsam von außen, da der Text hauptsächlich in den Jahren seiner Verbannung aus St. Petersburg entstand. Die gelungene Darstellung hat den einflussreichen Literaturkritiker V. G. Belinskij (Виссарион Григорьевич Белинский, 1811–1848) dazu veranlasst, den Text als eine „Enzyklopädie des russischen Lebens“ [энциклопедия русской жизни] (Belinskij 1955: 503) zu bezeichnen, was so kaum richtig ist: besser wäre es, von einem „Kaleidoskop russischen Lebens“ zu sprechen. Belinskij's Diktum steht im Übrigen am Anfang einer wenig hilfreichen Tradition in der russischen Literaturgeschichtsschreibung, Puškin und vor allem auch seinen *Evgenij Onegin* dem Realismus zuzuordnen oder ihn zumindest als dessen Wegbereiter zu sehen. Diese Tendenz ist natürlich von der sowjetischen Literaturwissenschaft nach Kräften gefördert worden und dominiert auch heute noch, wenngleich nicht mehr unangefochten. Gerade *Evgenij Onegin* ist aber ein Beispiel für Romantik, jedoch nicht eine schwärmerische, gleichsam überzuckerte Romantik (die im Roman selbst Zielscheibe des Spotts ist), sondern eine genialisch-anarchische, geistreich ironisierende.

Der Klassiker-Status eines Werks erweist sich eigentlich immer erst im Nachhinein (bzw. ein Werk wird durch die Nachwelt zu einem Klassiker gemacht). Die Lackmusprobe ist dabei das Nachwirken. Hier fällt auf, dass Puškins *Evgenij Onegin* formal kaum Schule gemacht hat: Die Onegin-Strophe hat in der russischen Literatur nur wenig Nachahmer gefunden. M. Ju. Lermontov [Михаил Юрьевич Лермонтов, 1814–1841] und V. I. Ivanov [Вячеслав Иванович Иванов, 1866–1949] gehören zu den Ausnahmen, wobei bei beiden das jeweilige Poem (*Die Schatzmeisterin aus Tambov* [Тамбовская казначейша] bzw. *Jugend* [Младенчество]) nur den ungefähren Umfang eines Onegin'schen Kapitels hat. Eigenartigerweise scheint die

Onegin-Strophe auch in der englischsprachigen Literatur Anklang gefunden zu haben, wenngleich eher bei *poeta minores* (vgl. http://ru.wikipedia.org/wiki/Онегинская_строфа). Dies hängt wohl mit Puškins Meisterschaft zusammen, die kaum erreichbar und schon gar nicht überbietbar schien, aber auch damit, dass die Form des „Romans in Versen“ schon zu Puškins Zeiten *démodé* war. Dafür war die Onegin-Strophe wegen ihrer leichten Erkennbarkeit besonders für Parodien und Gelegenheitsgedichte geeignet und wurde und wird in diesem Kontext eifrig genutzt. Inhaltlich ist die Wirkung stärker gewesen. Wie erwähnt, schuf Puškin mit EO den Typus des ‚überflüssigen Menschen‘, der für die russische Literatur des langen 19. Jahrhunderts zentral werden sollte, dazu in Tat’jana ein ähnlich wirkmächtiges Frauenideal (vgl. zur literarischen Nachwirkung van Sambeek-Weideli 1990: 105–212 und 435–488).

Klassiker bedürfen einer kanonischen Form. Im Falle von *Evgenij Onegin* ist das die Ausgabe letzter Hand von 1837 (die im Titel als dritte Ausgabe bezeichnet wird, faktisch aber die zweite war). Für die Interpretation und für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Text sind aber die unzähligen Varianten, Roh- und Reinfassungen ebenso wichtig, und deren Präsentation steht immer wieder in der Diskussion, solange das Puškin-Haus als Gralshüter die Handschriften nicht elektronisch zugänglich macht. Ein eigenes Thema ist das bereits erwähnte „10. Kapitel“: Hier hat es immer neue Versuche der „Rekonstruktion“ der fehlenden Zeilen gegeben, sei es auf der Grundlage dichterischer Inspiration, philologischen Scharfsinns oder auch „sensationeller Handschriftenfunde“ (vgl. Vasil’ev s. a.).

Erweitert man den Blick über den russischsprachigen Raum hinaus, so stellt sich bei einem Text in gebundener Sprache immer das Übersetzungsproblem, d. h. die Frage, ob und wie die Übersetzung Inhalt und Form des Originals gerecht werden kann. Gerade bei Puškin und seinem *Evgenij Onegin*, der in hohem Maße von der Verbindung von Inhalt und Form lebt, kommt jeder Versuch einer Übersetzung der Quadratur des Kreises gleich. Dennoch oder gerade deswegen ist *Evgenij Onegin* in die meisten größeren europäischen Sprachen mehrfach übersetzt worden, wobei sich meist Prosa-Übersetzungen und solche in gebundener Sprache (d. h. in der Onegin-Strophe) gegenüberstehen. Für das Englische gibt es den Sonderfall, dass mit Vladimir Nabokov (1899–1977) ein bekannter Schriftsteller sowohl der russischen als auch der englisch/amerikanischen Literatur den Text übersetzt hat, und zwar in nicht leicht lesbare und wenig anziehende, dafür „buchstabengetreue“ Prosa: „To my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar) ...“ (Nabokov 1975: I x). Diese Übersetzung hat er durch einen äußerst umfangreichen Kommentar ergänzt, in dem er zum einen seine ganze Erudition präsentiert (und gleichzeitig fast die ganze bisherige *Onegin*-Forschung

ebenso wie die Übersetzungen, v. a. diejenigen ins Englische, mit Häme und Spott überzieht), zum andern aber ein literarisch-wissenschaftliches Werk *sui generis* schafft, „eine fikionalisierte Textform ..., deren parodistischer, expositorisch-fiktionaler Doppelcharakter am passendsten mit Bachtins Term der ‚hybriden Konstruktion‘ erfaßt werden kann“ (Eskin 1994: 139). Wohl aufgrund dieser Hybridität sind Übersetzung und Kommentar mehrheitlich „als literarhistorische Kuriosität oder als gescheitertes Experiment“ (Eskin 1994: 5) rezipiert worden.

Klassiker zeichnen sich aber auch dadurch aus, dass sie auf die anderen Künste ausstrahlen. Auch in diesem Punkt erfüllt *Evgenij Onegin* die Erwartungen. Der russische musikalische Klassiker P. I. Čajkovskij [Петр Ильич Чайковский, 1840–1893] hat die Geschichte in einer Oper verarbeitet, die er selbst als „lyrische Szenen“ bezeichnet hat. Ihr ist von literaturwissenschaftlicher Seite wenig Sympathie entgegengebracht worden:

die Opernfassung [...] [reduziert] das Werk auf die Liebeshandlung [...] – jedwede Doppelsinnigkeit und Doppelzüngigkeit, alle Ironie ist dahin. Mit Čajkovskijs „Evgenij Onegin“ ist die Oper um ein glanzvolles Opus bereichert, dafür aber – infolge der internationalen Wirkmächtigkeit [der Oper, R. M.] – die Weltliteratur um Puškins „Evgenij Onegin“ betrogen worden. (Greber 2007: 112)

[N]ach Tschaikowskys Oper über Puschkins Versroman zu urteilen ist ebenso sinnvoll, als wollte man Goethes „Faust“ nach Gounods Oper „Margarethe“ beurteilen. [...] In Čajkovskijs Oper, R. M.] fehlen zwei Hauptfiguren des Versromans, nämlich der Erzähler-Autor und seine Muse, wodurch die ironische Distanz zur erzählten Handlung getilgt wird und vor allem der Erzähler-Autor als interessanteste Person, die mehr als die Hälfte des Textes liefert, überhaupt entfällt. Was bleibt, ist als Libretto einer bedeutenden Oper nur für Musikfreunde von Interesse. (Keil 2011: 253)

Daneben haben von bekannteren Komponisten S. S. Prokof'ev (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953) und R. K. Ščedrin (Родион Константинович Щедрин, *1932) das Thema musikalisch verarbeitet (zu weiteren vgl. van Sambeek-Weideli 1990: 352, 355–357), und es gibt auch Bearbeitungen für das Ballett (Choreographien von John Cranko (1927–1973) und B. Ja. Ėjfmán [Борис Яковлевич Эйфман, *1946]).

Auch filmisch ist *Evgenij Onegin* umgesetzt worden. Hier fällt auf, dass nach zwei Versuchen in der Stummfilmzeit die Oper häufiger verfilmt wurde als der literarische Text: Der erste abendfüllende Kinofilm auf der Grundlage des Romans entstand erst 1999, und er ist bezeichnenderweise keine russische Produktion.

Die bildende Kunst hat sich ebenfalls vielfach durch *Evgenij Oegin* inspirieren lassen. Selbstverständlich ist das in den Fällen, wo es sich um Buchillustrationen handelt, aber auch in selbstständigen Bildern sind Szenen aus dem Roman vielfach dargestellt worden (vgl. Messina 2011). Puškin hat, wie bereits erwähnt, selbst eine Zeichnung geliefert. Über die ersten, 1829 im Druck erschienenen Illustrationen von A. V. Notbek [Александр Васильевич Нотбек, 1802–1866] hat er sich in zwei Epigrammen sehr abfällig geäußert (vgl. PSS 3, 1: 165 und in englischer Übersetzung Nabokov 1975: II 177–178), und tatsächlich scheinen viele bildliche Darstellungen dem literarischen Original nur sehr bedingt gerecht zu werden. Besonders beliebt unter den Motiven war einerseits Tat'jana (in allen Varianten, von unschuldig-züchtig bis schwülstig-erotisch, letzteres etwa bei Notbek), andererseits die Duellsszene, die nach dem Tod Puškins außerdem die Möglichkeit bot, die literarische Vorlage (Duell EO – Lenskij) mit einem realen Ereignis (Duell Puškin – D'Anthès) zu verbinden. Kein geringerer als I. E. Repin (Илья Ефимович Репин, 1844–1930) hat dem Duell zwei berühmte Aquarelle gewidmet (eines davon „Ilya Repin's most famous and most execrable picture of the Lenski-Oegin duel“, Nabokov 1975: III 42).

Abschließend sei an einem Beispiel gezeigt, dass Puškins *Evgenij Oegin* auch heute noch unvermindert aktuell ist und Schriftsteller inspirieren kann. 2006 erschien im Petersburger Verlag Amfora das Buch *Kod Oeginina* [Код Онегина] eines Schriftstellers mit dem Namen Brějn Daun, das in Titel und Autorennamen offensichtlich auf Dan Browns *The Da Vinci Code* anspielt, wobei der Name des russischen Schriftstellers nicht nur ein Fast-Anagramm seines amerikanischen Kollegen darstellt, sondern auch als sprechender Name (Brain Down) gelesen werden kann. Hinter dem Pseudonym verbergen sich der Schriftsteller und Medienschaffende Dmitrij Bykov [Дмитрий Львович Быков, *1967] und Maksim Čertanov [Максим Чертанов], Verfasser/in einer Hemingway-Biographie, der/die eigentlich Maša [Маша] heißt (<http://lib.rus.ec/a/2027>) und wohl eine Mystifikation Bykovs darstellt (Übrigens scheint das Buch auch selbst fast so etwas wie eine Mystifikation zu sein: Die großen elektronischen Bibliothekskataloge verzeichnen es nicht, und auch im Buchhandel ist es nicht (mehr) erhältlich, dafür aber mehrfach elektronisch verfügbar, z. B. unter: http://bookz.ru/authors/brein-daun/kod-oneg_243/1-kod-oneg_243.html).

Das Buch, vom Verlag als Thriller bezeichnet, ist sehr vielschichtig. Den Rahmen bildet die Geschichte von zwei Schriftstellern, einem bedeutenden und einem unbedeutenden [большой и мелкий писатель], beide in finanziellen Nöten, die ein Buch mit dem Titel *Kod Oeginina* schreiben und auch schon einen Vorschuss bezogen haben, den sie jetzt abarbeiten müssen, wobei der bedeutende Schriftsteller, eher arbeitsunwillig und dem Alkohol zugetan, den Auftrag eigentlich als unter seiner Würde ansieht und das

Schreiben im Wesentlichen seinem Kollegen überlässt. Die eigentliche Erzählung handelt von einem kleinen Geschäftsmann und Bauunternehmer namens Aleksandr Sergeevič Puškin, einem Vertreter der durch die Perestrojka entstandenen Schicht der „neuen Russen“ [новые русские], der auf seinem Grundstück in einem Moskauer Vorort eine Kiste mit einem Manuskript entdeckt. Er will es verkaufen, holt Expertisen ein und forscht selbst nach, wobei er das letzte Blatt verliert. Bald stellt er fest, dass alle seine Kontakteleute aus dem Weg geräumt werden, und flüchtet mit einem Ethologen, dem Hamsterforscher Belkin (vgl. *Belkins Erzählungen* von Puškin), verfolgt von zwei Topagenten des russischen Geheimdienstes FSB mit den Decknamen Gekkern und Dantes (vgl. die Namen des Gesandten der Niederlande in Russland, Jacob van Heeckeren, und seines Protégés, Adoptivsohns und wohl auch Geliebten D’Anthès, des Duellgegners Puškins) und von Vertretern afrikanischer Stämme. Die Odyssee der Flüchtigen wird in einer Art *road movie* mit vielfachem Perspektivenwechsel beschrieben und gibt dem Autor die Möglichkeit, ein (Zerr-)Bild des postsowjetischen Russland zu zeichnen, angereichert mit vielen phantastischen Elementen. Dazu kommt die Geschichte eines weiteren Schriftstellers namens Aleksandr P., der in der Gegenwart dieselben Texte schreibt und auch dieselben persönlichen und familiären Probleme hat wie sein illustres Vorbild. Die Vielschichtigkeit wird noch vertieft durch Rückblenden ins 19. Jahrhundert zum ‚originalen‘ A. S. Puškin, der also auch auftritt. Erst allmählich wird klar, warum die Hauptperson bzw. das von ihr gefundene Manuskript so wichtig sind. Das Manuskript stammt nämlich vom ursprünglichen A. S. Puškin selbst. Er schrieb darin, stimuliert von magischen Praktiken seiner „Rassegenossen“, die sich deswegen ebenfalls für den Text interessieren, Prophezeiungen über die Zukunft nieder, die bisher alle eingetroffen sind, wie die zunehmend besseren Entzifferungsversuche der Flüchtigen belegen. Darunter finden sich auch Aussagen zur Zukunft Russlands, die für den Staat sehr gefährlich sein können. Das Manuskript wurde deshalb seit dem Tod A. S. Puškins vom jeweiligen Geheimdienst (3. Abteilung, Ochrana, ČK, (O)GPU, NKVD, NKGB, MGB, KGB, FSB) gesucht. Das Ende der Binnenerzählung bleibt offen: Die Hauptperson fährt am Schluss allein weiter. In der Rahmenerzählung vervollständigen die beiden Schriftsteller das 10. Kapitel auf der Grundlage der erhaltenen Fragmente. Es bleibt allerdings offen, welche auch die Zukunft weisenden Prophezeiungen noch im Manuskript enthalten waren (insbesondere weil das letzte Blatt fehlt).

In seiner furiosen, manchmal etwas arg überfrachteten Geschichte imitiert Bykov mit heutigen erzählerischen Mitteln die Vielschichtigkeit der Puškinschen Vorlage durch die drei Puškins und die Einbeziehung der Diachronie. Außerdem führt er die Erzählung bis in die Gegenwart (bzw. sogar in die Zukunft) weiter und verknüpft sie über Titel und Pseudonym mit ei-

nem aktuellen Bestseller, der ebenfalls verschlüsselte Botschaften aus der Vergangenheit zum Thema hat.

Auch wenn man über die literarischen Meriten von Bykovs Text geteilter Meinung sein kann, so zeigt er doch, dass *Evgenij Onegin* auch im 21. Jahrhundert nichts an Faszinationskraft eingebüßt hat und immer noch aktuell ist. Und das ist schließlich das wichtigste Merkmal eines Klassikers.

Bibliographie

- Ašukin/Ašukina (1966): Николай Сергеевич Ашукин, Мария Григорьевна Ашукина: Крылатые слова, литературные цитаты, образные выражения. Москва: Художественная литература.
- Belinskij (1955): Виссарион Григорьевич Белинский: Полное собрание сочинений VII: Статьи и рецензии 1843; Статьи о Пушкине 1843–1846. Москва: АН СССР.
- Eskin (1994): Michael Eskin: Nabokovs Version von Puškins „Evgenij Onegin“. Zwischen Version und Fiktion – eine übersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung. München: Sagner (Slavistische Beiträge 313).
- Greber (2007): Erika Greber: Aleksandr Puškin: Evgenij Onegin. In: Bodo Zelinsky (Hg.): Der russische Roman. Köln, Weimar, Wien: Böhlau (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte N. F., A: Slavistische Forschungen 40, 2; Russische Literatur in Einzelinterpretationen 2), S. 93–116.
- Grob (2004): Thomas Grob: Inkommensurabilität, Tausch und Verschwendung: Puškin und das Geld. In: Andreas Guski, Ulrich Schmid (Hg.): Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Institutionen, Akteure, Symbole. Zürich: Pago (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas 8), S. 329–359.
- Keil (2011): Rolf-Dietrich Keil: Der Versroman „Jewgeni Onegin“ (1823–1832). In: Ders.: Puškin- und Gogol'-Studien. Köln, Weimar, Wien: Böhlau (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte N. F., A: Slavistische Forschungen 69), S. 253–264.
- Messina (2011): Roberto Messina: I primi illustratori di Evgenij Onegin. In: *Europa Orientalis* 30, S. 297–330.
- Nabokov (1975): Vladimir Nabokov: Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. Tle. I–IV. Princeton: Princeton University Press (Bollingen Series 72).
- PSS: Александр Сергеевич Пушкин: Полное собрание сочинений 1–16. Москва: АН СССР 1937–1949.

- Puschkin (1984): Alexander Puschkin: Jewgenij Onegin. Roman in Versen. Deutsch v. Rolf-Dietrich Keil. Gießen: Schmitz.
- Schmid (2000): Wolf Schmid: Puškins Narratologie. In: Reinhard Lauer, Alexander Graf (Hg.): A. S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung. Wiesbaden: Harrassowitz (Opera Slavica N.F. 38), S. 55–71.
- van Sambeek-Weideli (1990): Beatrice van Sambeek-Weideli: Wege eines Meisterwerks. Die russische Rezeption von Puškins „Ewgenij Onegin“. Bern u. a.: Lang (Slavica Helvetica 34).
- Vasil'ev (s. a.): Сергей Анатольевич Васильев: Десятая (сожженная) глава. Приложение к книге Н.Л.Бродского "Евгений Онегин" роман А.С.Пушкина". <http://www.portal-slovo.ru/philology/37178.php>

http://bookz.ru/authors/brein-daun/kod-oneg_243/1-kod-oneg_243.html

<http://lib.rus.ec/a/2027>

http://ru.wikipedia.org/wiki/Онегинская_строфа

<http://www.aif.ru/culture/article/49059>

<http://scaramouche2004.webs.com/thexthchapter.htm>

Der vergessene Klassiker der Vormärz-Lyrik **Anastasius Grüns *Spaziergänge eines Wiener Poeten***

Ralf Bogner

Im Herbst 1831 erscheint in Hamburg bei Hoffmann & Campe eine Gedichtsammlung, die in den folgenden Monaten und Jahren Furore macht: die anonymen *Spaziergänge eines Wiener Poeten*. Der Text ist dem Verlag vom ungenannt bleibenden Verfasser mit der Bemerkung zugespielt worden, dieser wolle vorderhand unbekannt bleiben, werde sich jedoch beizeiten wegen eines Honorars melden. Der Band erregt wegen seiner aggressiven Attacken gegen die Politik Metternichs sofort reißenden Absatz. Bereits 1832 wird eine zweite Auflage nötig, um die große Nachfrage zu befriedigen. Der Text findet aber nicht allein großes Interesse beim lesenden Publikum, sondern auch höchste Aufmerksamkeit bei den schreibenden Kollegen. Viele der Gedichte werden intensiv diskutiert und immer wieder in Zeitschriften nachgedruckt. Der ganze Duktus, die Rahmenfiktion der Sammlung wird vielfach imitiert. So erscheinen in den folgenden Jahren etwa *Spaziergänge* von Berliner, Kasseler und Leipziger Poeten, und 1843 kommen gar die *Spaziergänge eines zweiten Wiener Poeten* auf den Markt. Vielen Zeitgenossen erscheint der Band als die Initialzündung der im engeren Sinne politischen Lyrik des Vormärz. Die Gestaltungsformen und Argumentationsweisen der Texte der Sammlung, die in ihnen verwendeten lyrischen Genera, überhaupt die scharfe Auseinandersetzung mit den aktuellen politischen Gegebenheiten werden von zahlreichen anderen Autoren in den kommenden Jahren aufgenommen und weitergeführt.

Aufmerksamkeit erregen die frechen und polemischen systemkritischen Gedichte jedoch nicht allein in der schreibenden Zunft und beim Publikum, sondern auch bei den staatlichen Behörden, die eines der Hauptangriffsziele der Texte sind. Der Band wird in Österreich und in vielen anderen Territorien des deutschsprachigen Raums umgehend verboten. Metternichs Geheimpolizei fahndet intensiv nach dem Verfasser, und nach mehreren Jahren wird der schon lange verdächtige Autor enttarnt: Es handelt sich skandalöserweise um Anton Alexander Graf v. Auersperg. Der 1806 geborene Spross des österreichischen Hochadels ist Großgrundbesitzer in Krain. Er hat in Wien eine hervorragende Ausbildung genossen, ist – was allgemein bekannt ist – liberal gesinnt und seit seiner Jugend unter dem bürgerlichen Pseudonym Anastasius Grün literarisch tätig, insbesondere auf dem Gebiet der Lyrik und der Versepiik. Allerdings sind die unter dem Namen Grün erschienenen Tex-

te bislang nicht politisch-kritisch akzentuiert gewesen. 1830 hat er die Gedichtsammlung *Blätter der Liebe* und einen *Romanzen-Kranz* über Kaiser Maximilian I. mit dem Titel *Der letzte Ritter* publiziert.

Auersperg wird zur Abfassung der *Spaziergänge* vor allem durch eine ausgedehnte Bildungsreise im Jahre 1830 veranlasst, die ihn auch in Territorien im deutschen Südwesten führt, in denen er ein viel freiheitlicheres politisches System als in seiner österreichischen Heimat erleben kann. In Stuttgart begegnet er liberal gesinnten Autoren, auch aus dem schwäbischen Dichterkreis, beispielsweise Ludwig Uhland, und in Straßburg nimmt er die Stimmung der Julirevolution auf. Die *Spaziergänge* verfasst er nach seiner Rückkehr nach Wien zwischen November 1830 und Juli 1831. Das Manuskript lässt er nach Hamburg schmuggeln, da er darum weiß, dass der Text dort ohne Vorzensur erscheinen kann.

Auersperg ist sowohl als Mitglied der Hocharistokratie wie auch als Schriftsteller unter dem Pseudonym Grün eine bekannte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens in Österreich. Umso wichtiger ist es den Behörden, ihn nach seiner Enttarnung in die Schranken zu weisen. Er wird zum Staatskanzler Metternich zitiert und vor die Wahl gestellt, entweder als Dichter jedwede politische Äußerungen hinkünftig zu unterlassen oder aber ins Exil zu gehen. Auersperg entscheidet sich für das Verstummen.

Dies steht jedoch nicht dem anhaltenden Erfolg der *Spaziergänge* auf dem Buchmarkt im Weg. Zu Lebzeiten Auerspergs, der 1876 stirbt, erscheinen noch sieben weitere Auflagen des Gedichtbandes. Der Text bleibt das gesamte 19. Jahrhundert hindurch im engsten Kanon der deutschsprachigen Lyrik. Seit Mitte der 1840er Jahre ist Auerspergs Verfasserschaft auch in der Öffentlichkeit allgemein bekannt. Die vorletzte Auflage zu Lebzeiten nennt Grün sogar als Autor auf dem Titelblatt.

Die *Spaziergänge* enthalten in der ersten Auflage 25 Gedichte auf 106 Druckseiten. In späteren Auflagen werden sukzessive noch einige weitere lyrische Texte ergänzt. Die gesamte Sammlung basiert auf der Rahmenfiktion eines Wiener Spaziergängers, der bei seinen Wanderungen verschiedene Phänomene der Gegenwart und der Geschichte Österreichs kritisch beleuchtet und reflektiert. Die vierte Auflage ziert erstmals ein Kupferstich mit dem Spaziergänger, der auf einem Hügel nahe Wien auf die Residenzstadt hinabblickt und damit die Situation des lyrischen Ich in den zentralen Gedichten *Spaziergänge* und *Frühlingsgedanken* verbildlicht.

Die Gedichtsammlung ist aber nicht allein wegen der Rahmenfiktion, die sie zusammenhält, alles andere denn eine lose Aufeinanderfolge von kaum zusammengehörigen Texten. Sie ist vielmehr klar und konsequent strukturiert und komponiert. So gibt es deutliche thematische Blöcke, etwa zur Allianz zwischen reaktionärer politischer Führung und stockkonservativem Klerus (*Priester und Pfaffen*, *Die Dicken und die Dünnen*), zu den ein-

zelen obrigkeitlichen Repressionsmaßnahmen (*Mauthcordon* zur Grenzkontrolle, *Der Censor*, „*Naderer da*“ zum Spitzelwesen) oder zur Geschichte der österreichischen Monarchie (*Sanct Stephans Eid*, *Kaiser Rudolph der Zweyte*, *Die ledernen Hosen* über Ferdinand II., *Maria Theresia* und *Sein Bild* über Joseph II.). Der Sammlung vorangestellt ist eine Widmung an Ludwig Uhland, sie schließt wirkmächtig mit einem direkt *An den Kaiser* Franz I. adressierten, appellativen Text. Die Gedichte sind ferner untereinander verbunden durch eine große Zahl an Vor- und Rückverweisen. Zusätzlich sind sie durchsetzt mit einem dichten Geflecht an mehrfach wiederkehrenden Figuren, welche sie thematisieren (z. B. Joseph II. oder der griechische Freiheitskämpfer Alexander Ypsilanti), mit Zentralbegriffen wie Freiheit, mit Leitmotiven wie dem Gefängnis – sei es die reale Inhaftierung eines Systemkritikers oder der österreichische Staat als Kerker –, mit oft gebrauchten Bildern, etwa den Wappentieren Lerche und Adler, oder mit mehrfach verwendeten Gestaltungsweisen wie der *Scala naturae*, also der Anordnung aller Lebensformen auf einer Rangleiter.

Die drei ersten Strophen aus dem Gedicht *Mauthcordon* mögen die Eigenart der Texte exemplarisch illustrieren:

Unser Land, wohl ist's ein Garten; doch der Gärtner, bang und scheu,
Zog ein starres Eisengitter, daß er rings verschlossen sey!
Doch auch draußen wohnen Leute, die sich gern der Gärten freun;
Wer sich freut an schönen Fluren, kann ein schlimmer Gast nicht seyn!

Schwarz und gelbe Schranken halten unsre Gränzen rings umspannt,
Schergenwacht und Mauthner hüten so bey Tag als Nacht das Land,
Sitzen unter Tag's vor'm Zollhaus, liegen Nachts im feuchten Gras,
Still und lauschend auf dem Bauche, spähend rings ohn' Unterlaß.

Daß sich ja kein fremder Krämer, fremder Knaster, fremder Wein,
Fremde Seide, fremde Linnen, schleichen in das Land herein!
Daß *ein* arger Gast vor allen unsern Grund betrete nicht:
Der Gedanke, der entsprossen fremdem Boden, fremdem Licht! (Grün 2011: 23)

Nur einige wenige Aspekte seien hier herausgegriffen. Thema des Textes sind die scharfen österreichischen Grenzkontrollen, und die Kritik daran wird im Folgenden immer stärker zugespitzt auf den Versuch des Staatsapparates, die Einfuhr von kritischem Gedankengut nach Österreich in Form liberaler Publikationen zu unterbinden. Damit ist, wie in vielen der Gedichte, ein wesentliches Element der reaktionären Politik des Metternich-Regimes benannt, und es wird in dem Text in einer reichen Vielfalt von anschaulichen Bildern illustriert. Die Darstellung wird unterstützt durch zahlreiche auffällige Gestaltungsmittel, so durch eindringliche rhetorisch-stilistische Techniken wie

Wortwiederholungen („freuen“), Zwillingsformeln („Tag als Nacht“), Anaphern („fremd“) oder graphische Hervorhebungen („ein“). Konstitutiv für dieses Gedicht wie für die anderen des Zyklus ist die Antithese zwischen dem grundsätzlichen Lob Österreichs – hier verbildlicht als schöner Garten – und der aktuellen politischen Misere des Landes. Charakteristisch ist des Weiteren der scharfe Kontrast zwischen der außerordentlich starken Rhetorisierung der Texte und ihrer geradezu monotonen metrischen Form. Abgesehen von der vorangestellten Widmung an Ludwig Uhland gehorchen die Gedichte allesamt streng einem achthebigen, paargereimten Trochäus. Dieses pessimistisch-wehmütige Anklänge evozierende Versmaß imitiert auf der einen Seite den Schritt des Spaziergängers der Rahmenfiktion, verweist in seiner Gleichförmigkeit jedoch auch auf die Zwangslage der Intellektuellen, mehr noch – in den Text miteingeschlossen durch das vereinnahmende lyrische Sprechen im Plural – der Bevölkerung Österreichs.

Mauthcordon zeigt auch exemplarisch, dass die *Spaziergänge* keine Lyrik sind, welche die intim-privaten Gefühlslagen eines lyrischen Ich – gar in poetisch hochgradig verschlüsselter, schwer nachvollziehbarer Form – zum Ausdruck bringt. Die Texte präsentieren sich vielmehr als luzide durchformulierte Gedankenlyrik. Es sind rationalistische Gedichte, keine Erlebnis-dichtungen. Hier werden Beobachtungen und Fakten gesammelt, Schlussfolgerungen daraus abgeleitet und entsprechende Forderungen gestellt. Auersperg adaptiert dabei diverse lyrische Genera für den Zweck seiner politischen Dichtung. So greift er in seiner Sammlung beispielsweise auf die Traditionen der negativen Utopie, der Geschichtslyrik, der Hymne oder der poetischen Grabschrift zurück und stellt sie in den Dienst seiner Kritik.

Viele der Texte werden von einem lyrischen Ich gesprochen, das dem Rezipienten jedoch weder persönliche Gefühlslagen eröffnet noch überhaupt individuelle Konturen erhält. Auerspergs lyrisches Ich ist ein abstrakter Sprecher, der die politischen Leiden vieler wiedergibt. Allenfalls weist das Ich an einigen Stellen unübersehbare Züge eines aristokratischen Selbstbewusstseins auf, wenn es sich – wie in *An den Kaiser* – an die höchste Persönlichkeit im Staat oder – wie im berühmtesten Gedicht *Salonscene* – an den Staatskanzler Metternich mit einem frechen, undistanzierten ‚Du‘ wendet:

Salonscene.

Abend ist’s; die Girandolen flammen im geschmückten Saal,
 Im Krystall der hohen Spiegel quillt vertausendfacht ihr Strahl,
 In dem Glanzmeer rings bewegen, schwebend fast, und feyerlich,
 Altherwürdige Matronen, junge, schöne Damen sich.

Und dazwischen ziehn gemessen, schmuck im Glanze des Ornaments,
 Hier des Krieges rauhe Söhne, Friedensdiener dort des Staats;

Aber Einen seh ich wandeln, jeder Blick folgt seiner Bahn,
Doch nur wenig der Erkor'nen sind's, die's wagen, ihm zu nahh.

Er ist's, der das rüst'ge Prachtschiff Austria am Steuer lenkt,
Er, der im Congreß der Fürsten für sie handelt, für sie denkt;
Doch seht jetzt ihn! wie bescheiden, wie so artig, wie so fein!
Wie manierlich gegen Alle, höflich gegen Groß und Klein!

Seines Kleides Sterne funkeln karg und lässig fast im Licht,
Aber freundlich mildes Lächeln schwebt stets um sein Angesicht,
Wenn von einem schönen Busen Rosenblätter jetzt er pflückt,
Oder wenn, wie welke Blumen, Königreiche er zerstückt.

Gleich bezaubernd klingt's, wenn zierlich goldne Locken jetzt er preist,
Oder wenn er Königskronen von gesalbten Häuptern reißt;
Ja fast dünkt's mich Himmelswonne, die den sel'gen Mann beglückt,
Den sein Wort auf Elba's Felsen, den's in Munkats' Kerker schiekt!

Könn't Europa jetzt ihn sehen, so verbindlich, so galant,
Wie der Kirche frommer Priester, wie der Mann im Kriegsgewand,
Wie des Staats besternter Diener ganz von seiner Huld beglückt,
Und die Damen, alt' und junge, erst bezaubert und entzückt!

Mann des Staates, Mann des Rathes! da du just bey Laune bist,
Da du gegen Alle gnädig überaus zu dieser Frist;
Sieh vor deiner Thüre draußen harrt ein dürftiger Client,
Der durch Winke deiner Gnade hochbeglückt zu werden brennt.

Brauchst dich nicht vor ihm zu fürchten; er ist artig und gescheidt,
Trägt auch keinen Dolch verborgen unter seinem schlichten Kleid;
Oestreich's Volk ist's, ehrlich, offen, wohlerzogen auch und fein,
Sieh, es fleht ganz artig: dürft' ich wohl so frey seyn, frey zu seyn?
(Grün 2011: 17f.)

In diesem in Zeitschriften der Zeit oft nachgedruckten Gedicht wird eine weitere, wichtige Grundposition, welche in den *Spaziergängen* an etlichen Stellen vertreten wird, deutlich. Die Bevölkerung Österreichs, deren politische Unzufriedenheit die Texte zum Ausdruck bringen sollen, ist mit der Staatsführung keineswegs völlig zerfallen. Sie strebt nach keiner Revolution, sondern wünscht sich – zusammengefasst im Kampfbegriff der Freiheit – ein Ende von Reaktion und Repression. Als positives Gegenbild zur aktuellen politischen Situation in Österreich wird daher nicht etwa Frankreich nach 1789 oder 1830, sondern die Regentschaft des absolutistischen Aufklärers Joseph II. entfaltet (etwa in *Sein Bild*, aber auch in *Die Dicken und die Dünnen* und *Die Ruinen*).

In der eigenwilligen Mischung von scharfer Polemik gegen das Regime Metternichs und zugleich der Überzeugung von der Notwendigkeit, dass Österreich vom Haus Habsburg zu regieren sei, liegt ein zentraler Grund für die weitere Wirkungsgeschichte dieses in seiner Zeit zum Klassiker gewordenen Textes, um welche es im Folgenden noch gehen soll. Die ungebrochene Bedeutung der *Spaziergänge* reicht bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus. Noch in den 1960er Jahren ist der Text – symptomatisch für seine ungebrochene Kanonisierung – in Reclams *Universal-Bibliothek* greifbar. Danach allerdings setzt sein massiver Bedeutungsverlust und sein Abstieg zu einem vergessenen Klassiker ein, den heute fast nur noch Fachleute kennen. Dafür gibt es eine ganze Reihe von exemplarischen Gründen.

Entscheidend für die negative Wirkungsgeschichte ist gewiss die bereits beschriebene poetische Gestaltung der Texte, die keine Gefühle zur Darstellung bringen, sondern beim Publikum vielmehr Affekte im Dienste ihrer politischen Botschaft erregen wollen. Die Gedichte verfolgen in ihrer Machart konsequent das Ziel, das Publikum gegen das Metternich-Regime aufzubringen und eine Veränderung der aktuellen Situation herbeizuführen. Das klassische Instrumentarium für eine solche Aufgabe ist die Kunst der Beredsamkeit, und Auersperg setzt die Techniken der Rhetorik – wie die Beispiele ja auch gezeigt haben – in außerordentlich starkem Maße ein. Alle rhetorischen Register werden hier gezogen, überall finden sich Anaphern, Bilder, Hyperbeln, Assonanzen oder Antithesen. Das reiche Decorum ist dabei nicht Selbstzweck oder gefällige Zierde, sondern gezielt eingesetztes Instrument der Vermittlung bestimmter politischer Botschaften. Die intensive Rhetorisierung der Gedichte befremdet heutige Leser allerdings. Die Texte widersprechen den gegenwärtig gängigen Lyrik-Modellen, wirken wie didaktische Literatur oder Journalismus und verlieren damit drastisch an Eingängigkeit.

Eine weitere breite Wirkung wird zudem verhindert durch die Bildungsvoraussetzungen, die notwendig sind, um die *Spaziergänge* verstehen zu können. Auersperg schreibt auf der Grundlage seiner exquisiten klassischen Ausbildung. Diese drückt sich nicht allein in der intensiven rhetorischen Durchformung der Texte aus, sondern auch im ganz selbstverständlichen Bezug auf die unterschiedlichsten Bereiche des kanonischen Wissens seiner Zeit. So zitiert er ohne weitere Erläuterung entlegene antike Mythologeme, spielt auf verschiedenste Texte der Weltliteratur an, beispielsweise auf Gedichte Friedrich Schillers, hantiert mit diversen Daten und Persönlichkeiten aus der Geschichte der Habsburger, Österreichs und ganz Europas sowie mit topographischen Gegebenheiten von Wien und seiner Umgebung. Eine solche Lyrik, die von ihrem Leser entweder eine entsprechende Bildung verlangt oder ihm abnötigt, sich während der Lektüre regelmäßig über Nachschlagewerke (bzw. in der neuen Ausgabe über die Fußnoten, vgl. Grün 2011) zu informieren, widerstrebt genauso wie die intensive rhetorische Ge-

staltung modernen Vorstellungen vom Genuss eines lyrischen Gebildes. Auerspergs Texte sind für viele heutige Rezipienten intellektuell zu anspruchsvoll und zu wenig eingängig, um noch ein breites Publikum zu finden.

Hinzu kommt Auerspergs ästhetischer Konservatismus. Er schreibt in der Epoche der Epigonen, die sich selbst so nennen und mit ihrer poetischen Produktion nur sehr bedingt – wenn überhaupt – das Potential ästhetischer Innovation beanspruchen wollen. Wie viele andere Autoren setzt Auersperg die ästhetische Traditionen von Klassik und Romantik fort und schreibt stets innerhalb von deren normsetzendem Horizont – und dies sogar ohne denselben, wie beispielsweise Heinrich Heine, immer wieder zu ironisieren. Sein an diesen Vorbildern ohne große Brüche geschulter lyrischer Stil bleibt in seiner poetischen Gestaltung ohne wesentliche Innovationen. Neu und andersartig ist seine Lyrik, indem sie in frecher Art und Weise aktuelle politische Missstände im Gedicht aufgreift und literarisiert. Der Non-Avantgardismus der Texte aber ist im 20. und 21. Jahrhundert – der Zeit unaufhörlicher ästhetischer Überbietungen – ihrer Wirkung äußerst abträglich.

Des Weiteren ist die immense Rezeption der *Spaziergänge* als politische Lyrik über viele Jahrzehnte hinweg selbst ein Grund für ihren unaufhaltsamen späteren Bedeutungsverlust. Was diese Gedichte in ihrer Zeit weit vorausweisend zum Ausdruck bringen, wird aufgrund ihrer starken Wirkung sukzessive zum Allgemeingut – um dann irgendwann selbstverständlich, ja nachgerade schal in seinen Forderungen und scharfen Formulierungen zu erscheinen. Ein eindrückliches Beispiel dafür liefern die ersten vier Strophen von *Antworten*. Hier werden – inszeniert als Dialog zwischen zwei streitenden Sprechern, die von Strophe zu Strophe wechseln – zwei ganz konträre Modelle von Autorschaft entwickelt. Auf der einen Seite steht die Vorstellung vom Dichter, der bei seinen ‚Blumen bleibt‘, sich also ganz der Poetisierung des Schönen widmet und die politische Sphäre nur dann berührt, wenn er im Gelegenheitsgedicht Feier- und Festtage von adligen Häuptern huldvoll besingt. Dem wird auf der anderen Seite ein Dichter gegenüber gestellt, der solche Dienstfertigkeit gegenüber den Herrschenden brüsk ablehnt und das Recht auf freie Meinungsäußerung in literarischer Form verlangt:

„Dichter, bleib’ bey deinen Blumen! Nicht an Thronen frech gemeistert! –
Wenn dich mehr als Blumenkronen eines Fürsten Kron’ begeistert,
Feyre, wie’s so manch’ bescheidner, vaterländscher Sänger thut,
Hohe Fest- und Namenstage, huldigend mit Sangesgluth!“

Hohn bedünkt es mich, den Fürsten sonst zum Ruhme nichts zu singen,
Als daß sie geboren wurden, und auch Namen gar empfinden!
Buben mögen solches rühmen! Aber schweigen laßt mein Lied,
Bis es große Thaten ragen, Licht und Freyheit strahlen sieht!

„Wie du doch so unerträglich! Freyheit stets, und Freyheit wieder!
Stets dasselbe Liedlein leyernd! Kennst du sonst denn keine Lieder?
Willst du winseln nur und klagen, nimm dir doch ein andres Ziel!
Suche andre Stoff“ und Weisen, in der Welt ist Jammers viel!“

Soll ich unser Land wohl schmähen? O kein schön’res find’ ich wieder!
Soll ich unser Volk verlästern? Das ist treu und gut und bieder!
Einen Fehl nur haben beyde: daß die Freyheit ihnen fehlt,
Drob das Herz nur *eine* Klage, nur *ein* Lied den Mund beseelt! (Grün 2011: 43)

Was im Jahr 1831 unerhört erscheint und den Staatsapparat in Panik versetzt, wird später irgendwann einmal zum Allgemeingut. Die Nachgeborenen begreifen kaum mehr, wie wagemutig und radikal die *Spaziergänge* in ihrer Zeit sowohl inhaltlich als auch in ihrer Form als politische Lyrik erscheinen. Grün reflektiert dies selbst in dem Gedicht *Einem jungen Freunde*, das er der 7. Auflage des Bandes aus seinem Todesjahr 1876 voranstellt:

Noch als ein junges Bürschlein zog
Dein Vater, – jetzt in Silberhaaren, –
Als dieses Liederbuch vor Jahren
Zum erstenmal ins Weite flog.
Das klang wie Schwertschlag auf den Schild,
Da, aus dem Schlummer aufgerüttelt,
Hat Mancher arg das Haupt geschüttelt:
„Wie weit voraus, wie rasch und wild!“

Du bist so jung, wie damals wir,
Dein Antlitz blüht, dein Aug’ ist helle;
Heut schwingt mein Lied an deiner Schwelle
In neuem Kleid sein alt Panier.
Das rauscht dir fremd und wundersam;
Die Blätter seh’ ich dich durchfliegen,
Dein freundlich Haupt bedenklich wiegen:
„Wie weit zurück, wie mild und zahm!“ (Grün 2011: 90)

Allerdings wirken später Auerspergs Gedichte bloß befremdlich ‚mild‘ und ‚zahm‘, weil ihre – in ihrer Zeit ungeheuerlichen – liberalen Forderungen nach und nach umgesetzt und eingelöst worden sind. Befremden beschleicht aber auch nicht erst den heutigen Leser bei der Lektüre der oben zitierten Verse aus *Salonscene* und *Antworten* von der ‚Artigkeit‘, ‚Treuerzigkeit‘ und ‚Biederkeit‘ des österreichischen Volkes, das „keinen Dolch verborgen unter seinem schlichten Kleid“ trage. Explizit projizieren die *Spaziergänge* in die breite Bevölkerung die Vorstellungen von deren ungebrochener Habsburg- und Kaiserstreue sowie von der Möglichkeit einer Verbesserung der politischen Misere ohne eine Revolution, so etwa in *Sieg der Freyheit*:

Doch in unsrem Rebenlande, Saatenfeld und Blütenau,
 Gnügt ein lauer Frühlingsregen, frische Luft und Morgenthau!
 Fürchtet nicht die edle Gährung; gährt ja doch auch unser Wein,
 Daß er zwiefach dann erquickte, doppelt golden, süß und rein!

Nicht das Schwerdt sey unsre Waffe, nein, das Wort, Licht und Gesetz!
 Denn der fröhlich heitre Sieger ist der schönste Sieger stets!
 Seht den Lenz, den Freyheitshelden, lernt von ihm es, wie man siegt,
 Wenn mit dem Tyrannen Winter er im harten Kampfe liegt! (Grün 2011: 41)

Auersperg formuliert innerhalb des repressiven Regimes des Vormärz für das Kaisertum Österreich die Möglichkeit eines Sonderwegs hin zu einer politischen Liberalisierung ohne Revolution. Das Haus Habsburg hat für ihn seine Reformfähigkeit beispielsweise durch den Aufklärungskaiser Joseph II. bewiesen. Die Situation sei – anders als in Frankreich – in Österreich noch nicht rettungslos verfahren. Die besondere enge, traditionsreiche und jahrhundertlang gewachsene Bindung zwischen Herrscherhaus und Bevölkerung sei – so stellen es Auerspergs Gedichte dar – keineswegs zerrüttet oder gar zerstört, sondern durch beherzte Reformen wieder herstellbar. Genau das fordern die *Spaziergänge*, und auf dieser Grundlage formulieren sie beißende Kritik an Metternichs System, aber keine politische Alternative.

Von 1848 oder gar von 1918 her erscheint diese Position eine groteske Fehleinschätzung auf der Basis eines schon im Vormärz überholten monarchistischen Konservatismus. Und hier ist der vielleicht wesentlichste Grund für die zunehmende Verständnislosigkeit gegenüber dieser in ihrer Zeit so wichtigen und wirkungsreichen Lyriksammlung zu suchen. Freilich wurzelt diese Verständnislosigkeit nicht allein in Auerspergs Irrtümern, sondern auch in der mangelnden Fähigkeit der heutigen Rezipienten, den faktischen Druck der repressiven Politik des Vormärz zu begreifen.

Bibliographie

- Beicken (1985): Peter Beicken: Anastasius Grün und der österreichische Vormärz. In: *The German Quarterly* 58, H. 1, S. 194–207.
- Beutin (2003) Wolfgang Beutin: „Freiheit geb’ ich euch und Gleichheit! Gleich beglückt sollt all ihr sein!“ Spazier- und Waffengänge eines Wiener Poeten: Anastasius Grün. In: Johann Dvorák (Hg.): *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*. Frankfurt/M. u. a.: Lang (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte 43), S. 19–39.

- Grün (2011): Anastasius Grün: Spaziergänge eines Wiener Poeten. Textkrit. hg. und komm. v. Ralf Bogner. Hildesheim, Zürich: Olms (Documenta Austriaca 3).
- Janko/Schwob (1995): Anton Janko, Anton Schwob (Hg.): Anastasius Grün und die politische Dichtung Österreichs in der Zeit des Vormärz. Internationales Symposium Laibach/Ljubljana 3.–6. November 1994. Unter Mitarb. v. Carla Carnevale. München: Südostdeutsches Kulturwerk (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks B, 68).
- Mádl (1969): Antal Mádl: Politische Dichtung in Österreich (1830–1848). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Reisner (1975): Hanns-Peter Reisner: Literatur unter der Zensur. Die politische Lyrik des Vormärz. Stuttgart: Klett (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft 14).
- Ritter (2009): Michael Ritter: Mein Ich ist kein anderes – Flucht, Selbstverleugnung oder Hartnäckigkeit? Anastasius Grün und die Zensur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: praesent (2009), S. 21–26.
- Scharmitzer (2009): Dietmar Scharmitzer (Hg.): So eine Art lyrisches Kaffeehaus. Briefwechsel Anastasius Grün mit dem Weidmann-Verlag 1832–1876. Wien, Köln, Weimar: Böhlau (Manu Scripta 1).
- Scharmitzer (2010): Dietmar Scharmitzer: Anastasius Grün (1806–1876). Leben und Werk. Wien, Köln, Weimar: Böhlau (Literatur und Leben, N. F. 79).
- Sengle (1971–1980): Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bde. 1–3. Stuttgart: Metzler.
- Wagner (1983): Karl Wagner: Stehende Bilder der Veränderung. Zu Anastasius Grüns „Spaziergängen“. In: Jürgen Häntzschel (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 4: Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek 7893). S. 193–203.
- Werner (1972): Hans-Georg Werner: Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815–1840. 2. Aufl. Berlin: Akademie.
- Winter (1968): Eduard Winter: Romantismus, Restauration und Frühliberalismus im österreichischen Vormärz. Wien: Europa.

Charles Dickens: Von Neuem lesen

Joachim Frenk

Das Jahr 2012 war aus der Sicht vieler Briten, abgesehen von einigen schwierigen Verhandlungen innerhalb der Europäischen Union, ein Jahr der Großereignisse und der (Selbst-)Feiern. Königin Elisabeth II. feierte ihr diamantenes Thronjubiläum, was einige Kommentatoren dazu veranlasste, ein zweites elisabethanisches Zeitalter auszurufen, und von Juli bis September fanden in London die Olympischen Spiele sowie direkt im Anschluss die landesweit kaum weniger zelebrierten Paralympischen Spiele statt. Daneben gab das Jahr 2012 zudem Anlass, den 200. Geburtstag von Charles Dickens zu feiern, des wohl bekanntesten britischen Romanschriftstellers, der mit seinen phantastisch-realistischen Werken wie kein zweiter auch noch im 21. Jahrhundert gängige Vorstellungen des viktorianischen Zeitalters geprägt hat. Die ungebrochene weltweite Dickens-Begeisterung zeigte sich in zahlreichen Veranstaltungen zu seinen Werken; einen großen Teil dieser schier endlosen weltweiten Veranstaltungen hat der British Council auf der Website seiner Initiative „Dickens 2012“ gelistet: Lesungen, Theateraufführungen, Filmpräsentationen und Dickens-Spaziergänge, akademische Konferenzen, universitäre Festakte und Vorträge bis hin zu Dickens-Parties und Dickens-Gedächtnisfeiern, z. B. der zu Dickens' Geburtstag in der Westminster Abbey, an der Prince Charles als Thronfolger teilnahm und so die Anerkennung des Königshauses zum Ausdruck brachte. An der Universität des Saarlandes schloss sich die Britische Literatur- und Kulturwissenschaft durch ein Dickens 200-Semester den Feierlichkeiten an; eine Fülle von Lehrveranstaltungen, Lesungen, Filmvorführungen und weiteren Aktivitäten, darunter auch eine Dickens-Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, rückten Dickens in das Zentrum nicht nur des anglistischen Interesses.

Dickens' Biographie ist mittlerweile Gegenstand mehrerer magisterialer Biographien (vgl. insbesondere Slater 2009 und Ackroyd 1990). Charles John Huffam Dickens wurde geboren am 7. Februar 1812 in Portsmouth; er starb an einem Schlaganfall am 9. Juni 1870 in seinem Herrenhaus Gad's Hill in der Grafschaft Kent – in dem Haus, das ihm in seiner Kindheit sein Vater auf einem Spaziergang als Zeichen finanziellen Wohlstands und gesellschaftlichen Aufstiegs gezeigt hatte. In Dickens' Lebenszeit veränderte sich Großbritannien in einzigartigem Ausmaß. Zum Zeitpunkt von Dickens'

Geburt im Jahre 1812 war das Vereinigte Königreich von England, Schottland und (zu jener Zeit) Irland ein agrarisch dominiertes Land. Bis zum Jahr von Dickens' Tod 1870 hatte es sich in das industrialisierteste Land der Erde verwandelt. Dickens wuchs auf in der politisch volatilen Situation, die nach den napoleonischen Kriegen unter den Königen George IV. und William IV. herrschte. Der heute bekannteste Schriftsteller der viktorianischen Epoche verbrachte seine Kindheit also vor der Thronbesteigung von Queen Victoria im Jahr 1837, seinem 26. Lebensjahr. Das Vereinigte Königreich, in dem die Industrielle Revolution im 18. Jahrhundert ihren Ausgang genommen hatte, wurde die dominierende Weltmacht des 19. Jahrhunderts; es dehnte sein Empire immer weiter aus und demokratisierte, wenn auch zuerst nur zögerlich, unter dem Druck der sozialen Veränderungen schrittweise sein politisches System. Das Zusammentreffen dieses gewaltigen Wandels, für den es Mittel der sprachlichen Darstellung erst zu entwickeln galt, mit Dickens' detaillierter und unerschöpflicher sprachlicher Kreativität war einer der glücklichen Umstände der englischen Literatur- und Kulturgeschichte. Dickens war ab 1833, dem Zeitpunkt seiner ersten Veröffentlichung, ein gleichsam besessen schreibender Literat, und er lernte schnell, die Möglichkeiten der aufkommenden Mediengesellschaft für seine Kunst und, als gewiefter Geschäftsmann, für seinen Profit zu nutzen.

Das Dickens-Jubiläum ist auch eine willkommene Gelegenheit, unser Bild, besser gesagt unsere Bilder von Dickens zu überdenken und Dickens von Neuem zu lesen. Er selbst hat uns aus Großbritannien, dem Musterland der frühen technologischen Moderne, unablässig von Neuem berichtet. Dickens' Werke wurden und werden in Deutschland in erfreulich hohem Maße rezipiert (vgl. Gelfert 2011). Dickens ist (wie auch Shakespeare) in Deutschland bekannter und kulturell präsenter als es irgendein deutscher Schriftsteller in Großbritannien ist. Allerdings konzentriert sich die deutsche Dickens-Rezeption weitgehend auf bestimmte Werke und Aspekte. Zu nennen sind an Werken allen voran die *Weihnachtsgeschichte*, *Oliver Twist* und *David Copperfield*, wobei diese Texte oft implizit oder explizit als Kinderliteratur betrachtet und gelesen werden. Ebenfalls einiger Beliebtheit erfreut sich, wenn auch mit gewissem Abstand, *Große Erwartungen*. Die Aspekte, die mit Dickens meist assoziiert werden, sind seine ‚Weihnachtsphilosophie‘ und seine Kritik sozialer Missstände bzw. seine Parteinahme für die Armen. Dies alles ist nicht falsch – es wäre in der Tat zu wünschen, dass die Briten irgendeinen deutschen Schriftsteller in vergleichbarer Form wahrnehmen –, aber es ist doch nur ein Bruchteil von dem, was Dickens' Werke als Klassiker der Weltliteratur zu bieten haben und was in jeder aufmerksamen Neulektüre sichtbar wird. Dies wird bereits mit Blick auf den schieren Umfang von Dickens' Œuvre deutlich, wenn man sich nur eine Auswahl der längeren und bekannteren Werke anschaut:

1833–36	<i>Sketches by Boz / Londoner Skizzen</i>
1836–37	<i>The Pickwick Papers / Die Pickwickier</i>
1837–38	<i>Oliver Twist</i>
1838–39	<i>Nicholas Nickleby</i>
1840–41	<i>The Old Curiosity Shop / Der Raritätenladen</i>
1840–41	<i>Barnaby Rudge</i>
1843	<i>A Christmas Carol / Eine Weihnachtsgeschichte</i>
1843–44	<i>Martin Chuzzlewit</i>
1844	<i>The Chimes / Die Glocken</i>
1846–48	<i>Dombey and Son / Dombey und Sohn</i>
1849–50	<i>David Copperfield</i>
1852–53	<i>Bleak House</i>
1854	<i>Hard Times / Schwere Zeiten</i>
1855–57	<i>Little Dorrit / Klein Dorrit</i>
1859	<i>A Tale of Two Cities / Eine Geschichte aus zwei Städten</i>
1860–61	<i>Great Expectations / Große Erwartungen</i>
1864–65	<i>Our Mutual Friend / Unser gemeinsamer Freund</i>
1870	<i>The Mystery of Edwin Drood (unvollendet) / Das Geheimnis des Edwin Drood</i>

So eindrucksvoll diese Liste ist, so sind doch ihre Absenzen so umfangreich wie ihre Präsenzen: Es fehlen Dickens' kürzere Werke, etwa die drei weniger bekannten Weihnachtsbücher, Reiseberichte, die Kindergeschichte Englands und die vielen Kurzgeschichten, umfangreiche journalistische Arbeiten, die in der aktuellsten Ausgabe 4 Bände umfassen (vgl. Slater/Drew 1996–2000), sowie Dickens' Briefwechsel. Zwar vernichtete Dickens einen großen Teil seiner Briefe, der verbleibende, in jahrzehntelanger Forschungsarbeit ermittelte Restbestand füllt aber dennoch die 12 Bände der renommierten *Pilgrim Edition* (House, Storey, Tillotson u. a. 1965–2002), und immer wieder kommen bislang unbekannte Briefe ans Licht. Der schier Quantität von Dickens' Werk, die enormen Raum für Neu-Lektüren bietet, entspricht dessen außerordentliche Qualität. Das Gesamtwerk ist von ungeheurer Vieltätigkeit und Aspektfülle und kann auch nach 180 Jahren intensiver Rezeptionsgeschichte nicht als ausgeforscht gelten. Was ich also im Folgenden darlegen möchte, sind einige wenige, und zudem notwendig reduktive, Ansätze zu Neu-Lektüren von Dickens' Texten. Diese können keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder auch nur auf Repräsentativität erheben, denn dazu ist Dickens' Werk schlicht zu umfangreich und vielschichtig.

Mit Blick auf heutige, oft multimediale Repräsentationen und Adaptationen von Dickens und seinen Werken ist festzustellen, dass Dickens gemäß der vorherrschenden Marktlogik auf vielfältigste Art zu einem Produkt gemacht wird, nicht nur auf dem Literaturmarkt. Längst gibt es das Genre der so-

genannten Dickens-„spin-offs“, Neu- oder Weiterschreibungen von Dickens' Werken, oder Romane, in denen Dickens als Charakter erscheint, zuweilen im Begriff, eines seiner berühmtesten Bücher zu schreiben. Aktuelle Dickens-spin-offs sind Teil der Zeitströmung des „Neo-Viktorianismus“, der Viktorianisches für das 21. Jahrhundert zuzurichten und oft im Wortsinne begreifbar zu machen sucht (vgl. Simmons 2009; Pearl 2009). Es gibt Dickens-Notizbücher, Dickens-T-Shirts, Modellfiguren von Dickens-Charakteren und hunderte weitere, zuweilen ohne jeglichen einleuchtenden Bezug mit Dickens in Verbindung gebrachte Waren. Dickens' stilistische Affinität zum Film, dem Leitmedium des 20. Jahrhunderts, ist oft angemerkt worden (vgl. Smith 2003; Frenk 2002), und Dickens' Fiktionen gehören zu den meistverfilmten literarischen Werken überhaupt, wobei viele Verfilmungen oder Adaptionen sich in Handlung, Situierung und Figurenzeichnung recht weit von Dickens' Texten entfernen. Man kann Dickens im 21. Jahrhundert als Franchise betrachten, als ein ganzes Bündel von Produkten, die sich um ein kulturelles Phänomen anlagern. Dickens' Werke sind mithin immer auch im Kontext einer stetig expandierenden Kulturindustrie zu betrachten. Bis 2003 konnte man in Großbritannien nicht nur Dickens-Produkte kaufen, sondern man konnte diese auch *mit* Dickens kaufen, denn sein Konterfei zierte bis 2003 die 10-Pfund-Note, bevor es von dem der Queen abgelöst wurde. Dickens' Affinität zum Markt und zu der eigenen Vermarktung war freilich schon zu seinen Lebzeiten evident. Mit Verweisen auf ihn und seine Werke wurden beispielsweise Füllfederhalter, Streichholzschachteln oder Kalender verkauft (vgl. John 2010). Dickens konnte sich gut selbst vermarkten, von seinen Porträts und öffentlichen Auftritten bis hin zu seinen erfolgreichen öffentlichen Lesungen, mit denen er 1853 zu karitativen Zwecken begann und die ihm ab 1858 als Einnahmequelle dienten und ein Vermögen einbrachten (vgl. Andrews 2006). Dickens kannte zudem die Populärkultur seiner Zeit sehr gut; er eignete sich ihre neuesten Entwicklungen unermüdlich an, kommentierte sie journalistisch und verwendete sie in seinen Werken. Dickens' Beziehungen zur Populärkultur seiner Zeit definieren inzwischen ein aktuelles Forschungsfeld, das es ermöglicht, Dickens von Neuem zu lesen. Viele der zahllosen populärkulturellen Texte des 19. Jahrhunderts werden der Forschung erst heute, im Zeitalter der Digitalisierung großer Textmengen, wieder problemloser zugänglich.

Die Erfahrung der Stadt

Heute wird mit Dickens oft eine exzessive Emotionalität bzw. eine Sentimentalität assoziiert, worauf noch zurückzukommen sein wird. Eine Sentimentalisierung der Person Charles Dickens, genauer der Kindheit Dickens',

ist ein Kernbestand der populären Rezeption, die den Autor und seine Fiktionen, sein Leben und Werk in Analogie sehen will. Dickens selbst hat dieser sentimentalisierenden biographistischen Interpretation zugearbeitet, wenn auch in einigen Fällen unabsichtlich. Die frühen Jahre von Dickens' Kindheit waren glückliche Jahre; besonders in der Zeit in Chatham (1817–1822) war Dickens der geliebte und behütete Sohn, dessen wacher Geist sich frei entwickeln konnte. Zwar war die mangelnde finanzielle Disziplin von Dickens' Vater bereits früh offenkundig, aber zu der Krise, die Dickens sein ganzes Leben lang verfolgen sollte, kam es erst 1824. Dies wird illustriert durch das wichtigste autobiographische Dokument Dickens', das erst nach seinem Tod von seinem Freund und Biographen John Forster in dessen bis heute unverzichtbarer Biographie *The Life of Charles Dickens* (1872–1874) veröffentlicht wurde. In dem Fragment berichtet Dickens von der Zeit (im Jahr 1824), als er im Alter von zwölf Jahren wegen der Überschuldung und Inhaftierung seines Vaters John Dickens im Schuldgefängnis Marshalsea zum Arbeiten in eine Schuhcremefabrik geschickt wurde:

Worte können die heimliche Agonie meiner Seele während meines Abstiegs in diese Gesellschaft nicht beschreiben; ich verglich diese Alltagsgefährten mit denen meiner glücklicheren Kindheit und fühlte meine früheren Hoffnungen darauf, zu einem gelehrten und vornehmen Mann heranzuwachsen, in meiner Brust zerquetscht. Die tiefe Erinnerung an diesen Eindruck, den ich hatte, absolut verlassen und hoffnungslos zu sein, an die Scham, die ich in meiner Stellung fühlte, an das Elend, das es für mein junges Herz bedeutete, zu glauben, Tag für Tag, dass, was ich gelernt und gedacht und woran ich mich erfreut hatte, und woran ich meine Vorstellungen und meine Nachahmung ausgerichtet hatte, mir entglitt und nie wieder zurückkommen würde – all dies kann nicht aufgeschrieben werden. Meine ganze Natur war so durchdrungen vom Kummer und von der Erniedrigung solcher Überlegungen, dass ich sogar noch heute, berühmt und liebkost und glücklich, in meinen Träumen oft vergesse, dass ich eine liebe Frau und Kinder habe, sogar dass ich inzwischen ein Mann bin, und ich wandere bekümmert zurück zu jener Zeit meines Lebens. (Forster 1969: Bd. 1, 22–23; meine Übersetzung)¹

Dickens offenbart hier das Kindheitstrauma, das er zeitlebens zu verarbeiten suchte und das insbesondere als wichtige Triebfeder für sein lebenslanges soziales Engagement gesehen wird. Dickens verzieh es seiner Mutter nie, dass sie ihn nach der Entlassung des Vaters in der Fabrik weiterarbeiten lassen wollte. Das seelische Leiden des verwöhnten Jungen aus der Mittel-

¹ Die weiteren deutschen Passagen aus Dickens-Texten entstammen, wenn nicht anders angegeben, den inzwischen nicht mehr dem Urheberschutz unterliegenden Übersetzungen, die im internetbasierten Projekt Gutenberg frei zugänglich sind, unter <http://gutenberg.spiegel.de/autor/125>. Hieraus erklärt sich auch das Fehlen von Seitenzahlen. Alle Übersetzungen wurden von mir überarbeitet.

schicht, der den sozialen Absturz als Trauma erlebt, das er nie mehr loswerden sollte, ist bis heute eine der am meisten verwendeten Grundlagen für die Interpretation von Dickens' Werken.

Bedingt wohl auch durch die Gefängnisstrafe seines Vaters, gewann das Gefängnis für Dickens eine traumatische Qualität. Schilderungen von unerträglichen Zuständen in Gefängnissen finden sich in einer Vielzahl von Texten. Die Schilderung von Mr. Pickwick im „Fleet Prison“ (das bis 1846 existierte) bricht in *Die Pickwickier* die bis dahin überschwänglich positive Grundstimmung; der Erzähler schildert die unmenschlichen Zustände und wirft einen mitleidvollen Blick auf die Gefängnisinsassen. Dieser mitleidende und anklagende Blick wird noch verschärft in *Oliver Twist*, wo der vor Todesangst halb wahnsinnige Fagin in seiner dunklen Zelle die Frage nach dem Recht der Gesellschaft aufwirft, ihn zu töten. Dickens besuchte die Gefängnisse Londons, um sich ein direktes Bild davon zu machen, wie die Gesellschaft die Insassen behandelte; seine Eindrücke waren vielfältig, und er schilderte sie in der für ihn typischen Detailliertheit. Für Dickens stand außer Frage, dass die Gesellschaft die Gefängnisinsassen zum größten Teil selbst erzeugte und dass dementsprechend nur tiefgreifende Reformen, auch und gerade des Strafvollzugs, eine Verringerung der Kriminalität bewirken konnten. Das Gefängnis wird in späteren Dickens-Romanen immer mehr zum übergreifenden Symbol, bis hin zur Analogie zwischen Gesellschaft und Gefängnis, in der Letzteres das Gefangensein des Menschen in den fragwürdigen Gegebenheiten seiner jeweiligen Zeit, insbesondere in Dickens' moderner Gegenwart, symbolisiert.

Neben dem Gefängnis sind auch Kinder und Kindheit dominante Themen in Dickens' Werk, und diese bedingen einen Teil dessen großen Erfolgs. Immer wieder machte Dickens Kinder zu wichtigen Figuren in seinen Romanen: *Oliver Twist*, *Tiny Tim*, *Paul Dombey*, *David Copperfield*, *Little Nell*, *Pip* – die Liste ließe sich um ein Vielfaches erweitern. Dickens' Kinder sind meist bedroht von einer Gesellschaft, die sich nicht um sie kümmert oder, wenn doch, sie nach ihren meist fragwürdigen Normen deformieren will. Dickens schreibt zudem oft und so glaubwürdig wie keiner seiner Zeitgenossen aus der Sicht eines Kindes; er ist in seinem Schreiben stets mühelos in der Lage, in die Perspektive eines Kindes zu wechseln und dadurch die scheinrationale Welt der Erwachsenen in Frage zu stellen (vgl. Andrews 1994). Der zeittypischen Verklärung von Kindern zu kleinen Engeln widersteht Dickens dabei nicht immer, aber er ist zugleich in der Lage, Kinder auch anders darzustellen, zum Beispiel in *Oliver Twist* als eine Horde von illusionslosen Straßendieben, die durch Armut und mangelnde Bildung in die kriminelle Szene der Großstadt getrieben und um ihre Kindheit gebracht werden. Auch aufgrund der traumatischen Armutserfahrung in seiner eigenen Kindheit war Dickens ein unermüdlicher Arbeiter für Reformen der Gesellschaft, die er auch in seinen Werken stetig annahnte.

Ebenso wichtig wie die kindliche Traumatisierung in London ist freilich die Tatsache, dass Dickens in dieser Zeit begann, sich London als Stadtraum und Beobachtungsgegenstand anzueignen. Das Gebäude von „Warren’s Blacking Factory“, in dem Dickens u. a. Etiketten auf Schuhcremedosen kleben musste, lag zentral in den „Hungerford Stairs“, nahe Covent Garden, am Nordufer der Themse. Die Umgebung von Covent Garden liegt zwischen den alten Londoner Zentren, der City of London und dem Regierungsbezirk von Westminster; im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts waren diese noch zu Shakespeares Zeiten durch offenes Land getrennten Zentren zu dem zusammenhängenden Stadtraum verschmolzen, den Dickens in all seiner faszinierenden Heterogenität vorfand. Von hier aus erschloss sich der junge Dickens London. Die größte und wirtschaftlich bedeutendste Metropole ihrer Zeit wurde in der Folge für Dickens’ Schreiben der zentrale Raum, den er einerseits für seine gefeierten detaillierten Beobachtungen des Alltagslebens, andererseits als imaginatives Reservoir brauchte, in dem er weite Teile seines fiktionalen Universums ansiedelte (vgl. Tambling 2012; Tyler 2012; Sanders 2010; Tambling 2009).

Der Viktorianer Walter Bagehot merkte an, dass Dickens in seinen unermüdlichen Beschreibungen der Stadt London gleichsam ein Sonderkorrespondent für die Nachwelt sei. Dickens beschrieb in London das Zentrum des sich ausdehnenden Britischen Empire, die Großstadt, die im 19. Jahrhundert ihren größten Modernisierungsschub erlebte – ein Experimentallabor der Moderne. Das ungeheure Wachstum Londons im 19. Jahrhundert vollzog sich gleichzeitig mit der Wandlung des Vereinigten Königreichs von einer agrarischen Gesellschaft in eine urbane Technologiegesellschaft – am Ende des Jahrhunderts lebten deutlich mehr Menschen in Städten als auf dem Land, während es am Anfang des Jahrhunderts noch genau umgekehrt gewesen war. In Dickens’ Lebenszeit wuchs London von einer im europäischen Maßstab sehr großen Stadt zu einer Megalopole, die an schierer Größe, aber auch an wirtschaftlichem Gewicht, jede andere Stadt übertraf. Während London um 1800 noch ca. eine Million Einwohner hatte, war in Dickens’ Todesjahr 1870 diese Zahl durch massive Zuwanderung in die Metropolregion ‚Greater London‘ und durch die Eingemeindung vieler umliegender Dörfer in einen baulich weitgehend zusammenhängenden Stadtraum mit nahezu vier Millionen Einwohnern angewachsen (vgl. Werner/Williams 2011; Weinreb u. a. 2008; Porter 1996).

Die Londoner City war das wichtigste Zentrum des Welthandels bzw. einer imperial ausgreifenden ‚Anglobalisierung‘ und zur mondänen Hauptstadt eines Weltreichs geworden. Gleichzeitig waren die kumulierende Armut und das Elend in einigen Stadtteilen, traditionell besonders im Osten der Stadt, schockierend – wenn man das Elend denn zur Kenntnis zu nehmen bereit war, was Teile der oberen Schichten oft nicht waren, oder wenn doch, dann nur vermittelt durch journalistische oder literarische Korrespondenten

wie Henry Mayhew oder eben Charles Dickens. Dickens fikionalisierte London ein ums andere Mal; er entstellte es für seine Zeitgenossen in grenzerforschenden Übertreibungen, bis sie es (und sich) erkennen konnten.

Im Jahr 1839 stellte einer der viktorianischen Weisen, der Gesellschaftskritiker Thomas Carlyle (1795–1881), die „Condition of England Question“, die Frage nach den Armen in der englischen Gesellschaft und gleichzeitig danach, wie die vielfältigen und tiefgreifenden Probleme der entfesselten Moderne gelöst werden konnten. Übergeordnete Bedeutung hatte dabei das immer weitere Auseinanderdriften der sozialen Klassen. Das Phänomen der neuen Armut in den Städten, aber auch auf dem Land, musste zunächst einmal realisiert und verstanden werden. Die Regierung fing an, Daten zu sammeln und diese von Kommissionen aufbereiten und als sogenannte *blue books* veröffentlichen zu lassen (vgl. z. B. Wilson 2003; Maurer 2002). 1834 verabschiedete das Parlament den „Poor Law Amendment Act“, der allgemein als „New Poor Law“ (Neues Armengesetz) bezeichnet wurde. Dickens' energischer Protest gegen die extremen sozialen Härten dieses Gesetzes, z. B. die Einrichtung von menschenunwürdigen Arbeitshäusern für die Armen, fand seinen unmittelbarsten Ausdruck in *Oliver Twist*.

Von 1837 bis 1848 hielt die Chartistenbewegung, die für die gesetzliche Gleichberechtigung der Arbeiter eintrat, die Furcht vor einer britischen Revolution nach französischem Muster gegenwärtig. 1849 begann der Journalist Henry Mayhew seine Erkundungen der Welt der Armen, die er später unter dem Titel *London Labour and the London Poor* (vgl. Mayhew 1996) veröffentlichte – ein Werk, das an Umfang und Detailreichtum Friedrich Engels' von dessen Studien in Manchester inspiriertes *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* von 1845 um ein Vielfaches übertraf. Zur selben Zeit entwickelte sich der Industrieroman, zu dem Dickens 1854 seinen Beitrag mit *Schwere Zeiten* leistete. Die Briten waren damit beschäftigt, eine Idee von der neuen Armut und den sozialen Missständen zu gewinnen und ein ordnungspolitisches Instrumentarium zu entwickeln, um diese zu bekämpfen – während die kapitalistischen Entwicklungen, die diese Missstände hervorgebracht hatten, sich weiter verschärften. Die Rekonstruktion dieses Diskurses, der in einer Vielzahl von Schriftzeugnissen überliefert ist, ist weiterhin Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion:

Eingebettet in das soziale Milieu, kann die Idee [der Armut] nur aus diesem Milieu gewonnen werden, aus dem Verhalten der Menschen wie auch aus ihren Schriftzeugnissen, aus der Gesetzgebung und den Debatten, Volksbewegungen und öffentlichen Angelegenheiten, ökonomischen Abhandlungen und religiösen Traktaten, Romanen und billigen Sensationsdrucken. In diesem Sinne ist ‚Idee‘ ein Kurzbegriff für einen ganzen Komplex von Konzepten, Haltungen, Werten, Überzeugungen, Wahrnehmungen, Bildern. (Himmelfarb 1984: 11; meine Übersetzung)

Dickens' Werke sind erstklassige Texte, wenn man sich den Umwälzungen und sozialen Verwerfungen des 19. Jahrhunderts nähern möchte, und es macht ihren Status als Kunstwerke aus, dass sie die Erfahrung der industriellen Moderne in ästhetisch hochgradig faszinierenden Formen kodieren und dabei zugleich für breite Leseschichten zugänglich bleiben.

Dickens war bekannt als „Champion of the Poor“, als Fürsprecher der Armen. Während Friedrich Engels und Karl Marx nach England gingen, um dort die Lager der arbeitenden Klasse zu studieren bzw. ihre Gesellschaftstheorien im Exil weiterzuentwickeln, studierte auch Dickens konzentriert die gesellschaftlichen Bedingungen, die ihn umgaben. Anders als Marx' aber verdichtete sich Dickens' Denken und Schreiben nie zu einem geschichtsphilosophischen System oder gar zu einem Modell des geschichtlichen Ablaufs und der Verteilung des gesellschaftlichen Besitzes. So revolutionär Dickens' Ansichten in vielerlei Hinsicht waren, setzte er doch letztlich auf die Besserung nicht des Systems, sondern des Einzelnen. Diese Besserung ist in seinen Werken immer wieder als schwer übersetzbarer „change of heart“ aufzufinden, als Änderung der gesamten emotionalen, aber auch intellektuellen Einstellung hin auf die Anerkennung auch der Ärmsten als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft. Dass er der Lösung der sozialen Probleme zunehmend skeptischer gegenüberstand, wird in Dickens' späten Werken deutlich, die immer mehr ‚düstere‘ Aspekte, Verirrungen und Verluste bilanzieren, die kaum noch in einem konventionellen glücklichen Ende aufgelöst werden können. In den Frühwerken dominieren aber der Humor und die schiere Vitalität von Dickens' Prosa, die ein ums andere Mal alles zu einem glücklichen Ende bringt.

Dickens arbeitete zunächst als Journalist und Parlamentsreporter, bevor er seine schriftstellerische Karriere 1833 mit einem humoristischen Zeitungsbeitrag über einen exzentrischen Londoner Junggesellen begann. Er hatte mit diesem wie mit den folgenden, die Kuriositäten von London ausbreitenden Aufsätzen großen Erfolg und bündelte sie 1836, unter dem Pseudonym ‚Boz‘, als *Sketches by Boz / Londoner Skizzen*. In den folgenden Jahren wurde der obsessiv schreibende Dickens zum Meister der Romanpublikation in Fortsetzungen und zum erfolgreichsten Schriftsteller seiner Zeit. Zwar erfand er das Fortsetzungsformat nicht, aber er nutzte es optimal für einen bis dato einmaligen künstlerischen und kommerziellen Erfolg. In seiner schriftstellerischen Entwicklung gelang es Dickens immer besser, die kurzfristig orientierten Anforderungen der Fortsetzungspublikation mit den übergreifenden strukturellen Anforderungen des Romans in Einklang zu bringen. Dass er dabei zudem oft an zwei Romanen gleichzeitig schrieb und dazu als Herausgeber und Journalist Weiteres publizierte und edierte (neben tausenden von Briefen), ist eine beinahe unglaubliche intellektuelle Energieleistung.

Dickens schrieb im goldenen Jahrhundert des bürgerlichen Romans. Dem zunehmend verbindlicheren Realismusgebot der Zeit entsprach Dickens durch seine enorme Beobachtungsgabe und seine einmalige Sprachbegabung, die es ihm ermöglichten, auch noch das kleinste Detail der Erfahrungswelt sprachlich wiederzugeben und mit Bedeutung zu versehen. Dickens als Vertreter eines (als Etikett ohnehin problematischen) britischen Realismus zu klassifizieren, greift aber zu kurz, da er seine Werke mit vielen phantastischen und anderen Elementen anreicherte, die über die Konventionen des Realismus weit hinausgehen. In seinen Versuchen, die Moderne zu erzählen, überschritt Dickens die generischen Grenzen seiner Zeit. Die Welthaltigkeit von Dickens' Werken ermöglicht uns im 21. Jahrhundert einen lebendigen Eindruck der unähnlichen Ähnlichkeit des 19. Jahrhunderts, unserer modernen Ur- und Frühgeschichte. Es ist freilich stets zu beachten, dass Dickens' Texte eindeutig und selbstausweislich fiktionale ästhetische Produkte sind und sein wollen, dass sie also eben nicht ‚objektiv‘ darstellen wollen, wie es eigentlich gewesen ist, ganz abgesehen von der generellen Unmöglichkeit eines solchen Projekts.

Der viktorianische Romancier Anthony Trollope nannte Dickens einmal halb spöttisch, halb anerkennend „Mr. Popular Sentiment“. Eine über Emotionalität vermittelte Sozialkritik lässt sich bereits in Dickens' ersten veröffentlichten Werken beobachten, etwa in der folgenden Passage aus den *Londoner Skizzen* (1836), aus der Skizze „Die Straßen – Nacht“:

Das Gedränge, das den ganzen Tag auf und nieder wogte, verliert sich rasch, und das Geräusch laut redender und zankender Stimmen, das aus den Gasthäusern hervordringt, unterbricht fast allein noch die einförmige Stille der beginnenden Nacht.

Es waren noch andere Geräusche zu hören gewesen, aber sie sind jetzt verstummt. Die unglückliche Frau dort mit dem Kind auf dem Arm, dessen abgezehrte Glieder sie in die Überbleibsel ihres eigenen dünnen Schals eingehüllt hat, singt ein beliebtes Lied in der Hoffnung, einem mitleidigen Vorübergehenden einige Pence abzurufen. Ein brutales Gelächter über ihre schwache Stimme ist der ganze Gewinn ihrer Mühe. Die Tränen rinnen dicht und rasch ihre hohlen, bleichen Wangen hinunter, das Kind ist durchgefroren und hungrig, und sein leises, halb ersticktes Wimmern verschärft das Leiden seiner gequälten Mutter, die laut ächzend und verzweiflungsvoll auf eine kalte, feuchte Türschwelle niedersinkt.

Singen! Wie wenige von denen, die an einer so mit Jammer Beladenen vorübergehen, denken an die Herzensangst und Pein, die bittere Seelenqual, die allein schon durch die Anstrengung des Singens erzeugt wird. Welch ein grausamer Spott und Hohn, wenn Krankheit, Verlassenheit und Hunger die Worte des munteren Liedes kaum vernehmlich vorbringen, das in deinen fröhlichen Stunden, Gott weiß wie oft, deine Freude noch erhöht hat! Es ist kein Gegenstand zum Lachen. Die schwache, bebende Stimme erzählt eine schaurige Geschichte von

Entbehrung und Verkümmern, und die unglückliche Sängerin des Jubelliedes schweigt vielleicht nur, um zu erfrieren oder Hungers zu sterben.

Ein Uhr! Schauspielbesucher zu Fuß waten durch den Schlamm der Straßen nach Hause. Cabs, Mietkutschen, Equipagen und Theateromnibusse rollen rasch vorüber [...].

In der Beschreibung der räumlich und sozial isolierten Mutter mit ihrem frierenden und hungernden Kind ist der emotionale Appell an das Mitleid der Leserinnen und Leser überdeutlich. Ebenso deutlich ist aber, dass diese Skizze bzw. das (Auf-)Schreiben nach dem möglich erscheinenden Tod der jungen Mutter und ihres Kindes fortgesetzt wird, dass der imaginierte Tod dem Schreiben kein Ende setzt. Das mechanische Schlagen der Uhr hilft über die Zäsur des Todes hinweg, und die Stadtszene bevölkert sich sofort wieder mit anderen Akteuren. Manche haben solche Szenen ausschließlich als sentimentalisierende Unterhaltung gesehen, als Angebot, das schlechte soziale Gewissen auszuleben, das Dickens seiner Leserschaft machte, um seine literarische Ware besser zu verkaufen. Es ist unbestreitbar, dass Dickens ein tüchtiger Geschäftsmann war. Der Interpretation einer rein kommerziellen Ausbeutung von Armut entgegen steht freilich das lebenslange aktive Engagement für eine Vielzahl von sozialen Projekten, das Dickens gepflegt hat; an Dickens' typisch viktorianischem Drang nach einer Besserung der Verhältnisse ist kaum zu zweifeln. Die Spannung zwischen sozialem Engagement und emotionalem Eskapismus durchzieht Dickens' Werk.

Dickens hat London nicht nur für seine sozialen Anliegen (oder für die Auflagenzahlen) emotionalisiert. Er machte London auch zur fiktionalen Bühne für beißende Satire und flammenden Protest gegen Verhältnisse, die er aus eigener Anschauung als unzumutbar erkannt hatte. Durch seine frühen Erfahrungen als Schreiber bei einem Rechtsanwalt, von wo er zum Parlamentsstenographen aufgestiegen war, verfügte Dickens über eine gute Kenntnis des Rechtssystems, und er erweiterte sein Wissen ständig durch die Teilnahme an öffentlichen Debatten und in seiner gleichzeitigen journalistischen Tätigkeit. Seine ersten Berufsjahre in den 1830ern fielen zusammen mit den zahlreichen Reformbestrebungen der Zeit (z. B. die erste, zögerliche Wahlrechtsreform im „Reform Act“ von 1832), und insbesondere seine Stelle beim liberalen *Morning Chronicle* (1834–36) beeinflusste seinen Blick auf die gesellschaftlichen Zustände für den Rest seines Lebens. Es war für Dickens klar, dass das britische Rechtssystem zutiefst rückständig und ungerecht war. Insbesondere die routinartige und meist für geringe Vergehen verhängte Todesstrafe erregte seinen Abscheu. Er beklagte den Mangel an Humanität und Mitleid, den er vom blinden Materialismus und der Kluft zwischen den sozialen Klassen verursacht ansah. Am berühmten Beginn des Romans *Bleak House* stellt Dickens in meisterlicher symbolischer Manier durch das erstarrte London die zerstörerische Formalisierung und Erstarrung des Rechtssystems dar:

London. Michaeli jüngst vorüber, und der Lordkanzler sitzt in Lincoln's Inn Hall. Unerbittliches Novemberwetter. Soviel Schmutz in den Straßen, als ob die Flut eben erst vom Antlitz der Erde geschwunden und es nicht wunderbar wäre, einen vierzig Fuß langen Megalosaurus zu treffen, der gerade wie eine elefantöse Eidechse Holborn Hill hinaufwatschelt. Rauch senkt sich von Schornsteinen, gleich einem sanften schwarzen Nieselregen, darin Rußflocken, so groß wie ausgewachsene Schneeflocken – in Trauer, mag man sich vorstellen, über den Tod der Sonne. Hunde, ununterscheidbar im Schmutz. Pferde, kaum besser, bis an die Scheuklappen bespritzt. Fußgänger, die Regenschirme anderer beiseite schiebend, in einer allgemeinen Ansteckung übler Laune, und ihren festen Stand an Straßenecken verlierend, wo zehntausende anderer Fußgänger gerutscht und geglitten sind, seit der Tag anbrach (wenn er jemals anbrach), neue Depots zu Kruste über Kruste von Schmutz hinzufügend, an jenen Stellen zäh am Pflaster klebend, und sich anhäufend mit Zinseszins.

Nebel überall. Nebel stromauf, wo der Fluß zwischen grünen Inselchen und Wiesen dahinfließt; Nebel stromab, wo er sich schmutzig dahinwälzt zwischen Reihen von Schiffen und dem Uferunrat einer großen (und schmutzigen) Stadt. Nebel auf den Essex-Marschen, Nebel auf den Höhen Kents. Nebel, in die Kombüsen von Kohlenschiffen kriechend; Nebel, auf den Rahen liegend, und im Tauwerk großer Schiffe schwebend; Nebel, auf die Deckverkleidung von Barken und kleinen Booten niedergehend. Nebel in den Augen und Kehlen alter Greenwich-Veteranen, die an den Kaminen ihrer Kammern schnaufen; Nebel im Rohr und im Kopf der Nachmittagspfeife des zornigen Skippers, unten in seiner engen Kajüte; Nebel, grausam Zehen und Finger seines fröstelnden kleinen Schiffsjungen auf Deck zwickend. Zufällige Passanten von Brücken herab über die Geländer in einen niederen Himmel voll Nebel blickend, von Nebel umgeben, als ob sie in einem Ballon aufgestiegen wären und in den grauen Wolken hingen.

Die Bitterkeit von Dickens' Kritik am Rechtssystem übersetzt sich in seine Beschreibung des Stadtraums. London erscheint hier trotz seiner ritualisierten Geschäftigkeit weitgehend bewegungslos, so bewegungslos wie der Rechtsstreit, um den es im Roman geht – ein Rechtsstreit, der schon Leben gekostet hat und noch Leben kosten wird, bis das Vermögen, um das gestritten wird, restlos aufgebraucht ist und sich das pervertierte Rechtssystem mit seiner ganzen Zerstörungskraft anderen Streitfällen zuwenden kann. Reformen sind für Dickens dringend geboten, damit der Vertrauensverlust eines nicht mehr vom Gedanken der Gerechtigkeit erfüllten Rechtssystems nicht die Grundlagen der Gesellschaft selbst untergräbt. Etwas muss sich bewegen, in der stillgestellten Stadt und in der erstarrten Ordnung der Dinge.

Von der quasi zeitenthobenen Stasis zum Wandel in der Zeit: Ein kurzer, notwendig verkürzender Exkurs zu Dickens' Geschichtsbild bzw. -bildern bietet sich an dieser Stelle an. In der englischsprachigen Welt ist die wohl berühmteste einschlägige Passage hierzu der bis heute vielfach zitierte Beginn von *Eine Geschichte von zwei Städten* (1859). Dieser historische

Roman befasst sich mit einem Thema, das im England des 19. Jahrhunderts weithin mit Angst besetzt war, der Angst vor der Wiederholung auf britischem Boden – mit der Französischen Revolution.

Erstes Kapitel: Das Zeitalter

Es war die beste Zeit, es war die schlimmste Zeit, es war ein Zeitalter der Weisheit, es war ein Zeitalter der Dummheit, es war die Epoche des Glaubens, es war die Epoche des Unglaubens, es war eine Periode des Lichts, es war eine Periode der Dunkelheit, es war der Frühling der Hoffnung, es war der Winter der Verzweiflung, wir hatten alles vor uns, wir hatten gar nichts vor uns, wir waren alle schnurstracks auf dem Weg in den Himmel, wir waren alle schnurstracks auf dem Weg in die entgegengesetzte Richtung – mit einem Wort, das Zeitalter glich so sehr dem unsrigen, dass einige seiner lärmendsten Autoritäten darauf bestanden, dass im Guten wie im Bösen nur der Superlativgrad des Vergleichens auf es angewendet werden sollte.

Die Erzählerstimme hebt die Nähe zwischen dem vorrevolutionären Frankreich und dem sich in seinem Aufstieg sonnenden viktorianischen England hervor. Diese Ähnlichkeit wird dann im weiteren Verlauf des Romans immer wieder bestritten, dann wieder eingefordert und wiederum bestritten – England ist wie Frankreich, England ist *nicht* wie Frankreich, England könnte wie Frankreich sein, England wird *nie* wie Frankreich sein. Identität und Differenz heben sich gegenseitig auf; eine nüchterne, ausgleichende Betrachtungsweise scheint angeraten. Die Geschichte des von der öffentlichen Meinung als kontinentaler Erbfeind angesehenen Frankreich kann für Dickens die Briten Wichtiges lehren.

Dickens rezipierte in der Vorbereitung auf seinen Roman die magisteriale Geschichte der Französischen Revolution, die der von Dickens verehrte Historiker und Kulturkritiker Thomas Carlyle 1838 veröffentlicht hatte (Dickens hatte bereits 1854 seinen Roman *Schwere Zeiten* Thomas Carlyle gewidmet). Bei aller mit Carlyle geteilten Kritik an seiner Zeit war Dickens allerdings auch von einem typisch viktorianischen Geschichtsoptimismus durchdrungen, der insbesondere von der sogenannten Whig-Interpretation der Geschichte gespeist wurde, wie sie exemplarisch Thomas Babington Macaulay in seiner umfangreichen Geschichte Englands formulierte (1849–1861). Dickens war demgemäß überzeugt, dass es, trotz aller Probleme, nie zuvor eine bessere Zeit als die seine und keine bessere Gesellschaft als die viktorianische gegeben hatte. Das änderte nichts daran, dass er unermüdlich Sozialkritik übte und aktiv soziale Verbesserungen vorantrieb, etwa in dem Heim für sogenannte gefallene Frauen, das er zusammen mit der wohlhabenden Angela Burdett-Coutts etablierte. Eine zwangsläufige Geschichtsdynamik oder gar eine zwangsläufige geschichtliche Entwicklung hat Dickens aber nie postuliert; er forderte, allgemeingültige Regeln des mitmensch-

lichen Verhaltens zu befolgen und Solidarität zu üben, um blutige Revolutionen zu vermeiden. Charles Dickens und Karl Marx haben nachweislich zeitgleich in der britischen Nationalbibliothek in London gearbeitet, aber sie haben sich wohl nie unterhalten. Dickens und Marx lebten und arbeiteten zwar in derselben Stadt, aber, wie schon George Bernard Shaw anmerkte, vermutlich in zu verschiedenen Welten.

In *Eine Geschichte von zwei Städten* benutzt Dickens die andere Zeit und das Anderswo, um einen Blick auf sein Hier und Jetzt zu richten:

Als nun auf Saint Antoine die Wolke wieder lagerte, die ein flüchtiger Sonnenblick von seinem Antlitz verdrängt hatte, trat abermals tiefe Finsternis ein; Kälte, Schmutz, Krankheit, Unwissenheit und Not waren die Kammerherrn der heiligen Präsenz – lauter mächtige Edle, namentlich die letzteren. Beispiele eines Volkes, das in einer Mühle zermürbt und wieder zermürbt worden war – und sicher nicht in der Mühle, die alte Leute zu jungen mahlt – fröstelten an jeder Ecke [...]. (Buch 1, Kap. 5)

Auch dies ist eine Beschreibung des vorrevolutionären Paris, die zeitgenössische Leser mühelos auf das mittelvictorianische London (oder auf Manchester, Leeds oder Sheffield) beziehen konnten. Interessant und in Dickens' Denken zentrale Begriffe in dieser Passage sind die Schlüsselbegriffe Unwissenheit und Not (im Englischen „Ignorance and Want“). Sie spielen bereits 16 Jahre früher in Dickens' berühmtestem Werk, *Eine Weihnachtsgeschichte* (1843), eine zentrale Rolle:

„O Mensch, sieh hier“, rief der Geist [der gegenwärtigen Weihnacht]. „Sieh hier, sieh hier!“

Es waren ein Knabe und ein Mädchen. Fahlen Gesichtes, elend, zerlumpt und mit wildem, tückischem Blick; aber doch auch ängstlich und gedrückt in ihrer Demut. Wo die Schönheit der Jugend ihre Züge hätte durchleuchten und mit ihren frischesten Farben kleiden sollen, hatte sie eine runzlige, abgelebte Hand, gleich der des Alters, berührt und versehrt. Wo Engel hätten thronen können, lauerten Teufel mit grimmigem, drohendem Blick. Keine Veränderung, keine Entwürdigung der Menschheit in allen Geheimnissen der Schöpfung hat so schreckliche und grauenerregende Ungeheuer aufzuweisen.

Entsetzt fuhr Scrooge zurück. Da sie ihm der Geist auf solche Weise gezeigt hatte, versuchte er zu sagen, es wären schöne Kinder, aber die Worte erstickten ihm von selber, um nicht teilzuhaben an einer so ungeheuren Lüge.

„Geist, sind das deine Kinder?“ Weiter konnte Scrooge nichts sagen.

„Es sind des Menschen Kinder“, erwiderte der Geist, auf sie herabschauend. „Und sie hängen sich an mich, vor mir ihre Väter anklagend. Dieser Knabe ist die Unwissenheit, dieses Mädchen ist die Not. Schau sie beide wohl an, und vor allem diesen Knaben; denn auf seiner Stirn sehe ich geschrieben, was Verhängnis ist, wenn die Schrift nicht ausgelöscht wird.“ (Kap. 3)

Die identische Kopplung der Schlüsselbegriffe Unwissenheit und Not belegt die Konsistenz von Dickens' Gesellschaftsdiagnose und seines sozialen Engagements. Die Möglichkeit einer durch Taten der Nächstenliebe sich bessernden Gesellschaft sah Dickens verkörpert in der Weihnachtsidee, deren lebensbejahende Beschwörung bald zu einem Markenzeichen Dickens' wurde.

Eine der bekanntesten Dickens-Anekdoten ist die des kleinen Mädchens in London, das 1870 vom Tode Dickens' hörte und ausrief: „Charles Dickens tot? Wird der Weihnachtsmann dann auch sterben?“ Es war der französische Literaturkritiker Louis Cazamian, der 1903 als erster Dickens' umfassende „Christmas philosophy (philosophie de Noël)“ benannte (Cazamian 1973). *Eine Weihnachtsgeschichte*, der wohl bekannteste Dickens-Text, ist eben nicht nur als quasi zeitlose Parabel auf einen Menschenfeind zu lesen, der durch die Geister der Weihnacht zum Menschenfreund wird – dies ist die vorherrschende Lesart des Textes, die in zahllosen Lesungen und Aufführungen jedes Jahr propagiert wird. Die *Weihnachtsgeschichte* ist auch durchzogen von Dickens' leidenschaftlichem Protest gegen aktuelle soziale Missstände seiner Zeit. Im Frühjahr 1842 war Dickens erschüttert vom zweiten Bericht der von der Regierung eingesetzten Kinderarbeitskommission, und er schwor, wie er in Briefen im März 1843 schrieb, „einen Hammerschlag“ zu führen „im Interesse des Armenkindes“. Im Herbst besuchte er eine „Ragged School“, eine Armenschule in einer der schlimmsten Gegenden Londons, und er schrieb in einem Brief vom 16. September: „Das Herz sinkt mir, wenn ich diese Szenen aufsuche“ (Schlicke 1999: 98; meine Übersetzung). Dickens schrieb diese Zeilen sowohl als empörter Sozialreformer als auch als Vater einer immer größeren Kinderschar.

Ein biographischer Skandal um den Familienvater Dickens wird seit den 1930er Jahren immer wieder neu entdeckt: Seit 1836 war er mit Catherine Hogarth verheiratet. Aus der Ehe gingen 10 Kinder hervor. Dickens inszenierte sich im Privaten im Kreise seiner Familie, und er inszenierte sich in der Öffentlichkeit (nach dem Vorbild der überaus populären königlichen Familie) als ein jenseits der Arbeit ganz auf das Familienleben Bezogener. Im Jahr 1857 jedoch verliebte sich Dickens in die junge Schauspielerin Ellen Ternan und verließ seine Frau. Der Verfechter des Glücks am heimischen Herd, der selbst aus nicht unproblematischen Familienverhältnissen stammte, wurde damit seiner eigenen Ideologie untreu, und er selbst war es, der durch seine weitgehend unmotiviert verteidigte gegen nicht erhobene Vorwürfe dies einer breiteren Öffentlichkeit vor Augen führte. Dickens sah seine Frau nach der Trennung bis zu seinem Tod nicht wieder. Seine Ruhelosigkeit verließ ihn auch nach dieser Zäsur nicht. Die Strapazen eines in moderner Hochgeschwindigkeit gelebten Lebens voller harter schriftstellerischer Arbeit und reformerischer Aktivität forderten früh ihren Tribut: Dickens sah als Endvierziger bereits aus wie ein recht alter Mann.

Bildung war für Dickens, neben menschlichem Mitgefühl und Solidarität, der Schlüssel zur Besserung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Die vielen Fehlentwicklungen der Moderne standen ihm täglich überdeutlich vor Augen, nicht nur in London, aber dort ganz besonders. Früh interessierte er sich für die Armenbildung und machte sich für den Zugang der Armen zu einer Bildung stark, die diesen Namen verdiente. Er besuchte Schulen in den Armenvierteln von London und im Norden Englands, und seine katastrophalen Eindrücke fanden Eingang in sein Schreiben, sei es im flammenden Appell gegen die tolerierte Unwissenheit und mangelnde Bildung im *Weihnachtsmärchen*, sei es in den vielen drastischen Schilderungen des Versagens von Erziehungsinstitutionen sowohl in seinen Romanen als auch in seinen journalistischen Arbeiten. Dabei attackierte er nicht nur das Fehlen von Bildungsmöglichkeiten für die Armen, sondern auch die Mängel der Bildungsinstitutionen der Mittel- und Oberschichten, bis hin zu den Universitäten und den Rechtshochschulen.

Das Versagen der Bildungsinstitutionen – von denen es wegen mangelnder staatlicher Aufsicht eine chaotische Vielzahl gab – diente Dickens freilich nicht nur als Anlass zu Protest, sondern auch zu überbordender Komik. In seinen Werken wimmelt es von fragwürdigen Gestalten, die Schulen verschiedenster Art eröffnen, ohne dazu die Eignung oder die Neigung zu besitzen. Das von diesen wiederum angestellte Lehrpersonal ist ebenso wenig für die Lehre geeignet wie ihre Vorgesetzten, und da, wo die Lehrenden Besserungsmöglichkeiten sehen, werden diese durch ein rigides und a priori absurdes System von Prämissen und Maximen unmöglich gemacht. Sowohl die faktenfixierten und inkohärenten Lehrinhalte als auch die ineffizienten Lehrmethoden, die meist aus stumpfem Drill bestanden, waren Zielscheiben von Dickens' Satire.

Bildung und Erziehung waren für Dickens die wesentlichen Schlüssel für die Überwindung der sozialen Probleme, und immer wieder kritisierte er das britische Erziehungssystem seiner Zeit als elitär und konzeptuell fehlgeleitet. Am berühmten Anfang von *Schwere Zeiten* (1854) stellt er uns den Schleifer-Lehrer Thomas Gradgrind vor Augen, der seine pädagogischen Maximen aus dem Utilitarismus Jeremy Bentham's bezieht:

„Also, was ich will sind Fakten. Lehren Sie diese Jungen und Mädchen nichts als Fakten. Fakten sind alles, was man braucht im Leben. Pflanzen Sie nichts anderes ein, und merzen Sie alles andere aus. Man kann die Geister vernunftbegabter Tiere nur mit Fakten formen; nichts anderes wird jemals für sie von Nutzen sein. Das ist das Prinzip, nach dem ich meine Kinder aufziehe, und das ist das Prinzip, nach dem ich diese Kinder aufziehen werde. Bleiben Sie bei den Fakten, mein Herr!“ (Kap. 1; meine Übersetzung)

Die Herrschaft der Fakten und des Effizienzdenkens wird hier wie im weiteren Verlauf des Romans als katastrophal gebrandmarkt, ihr Scheitern wird auf mehreren Ebenen vorgeführt. Was für das faktische Erziehungsideal gilt, gilt auch für die Architektur der hässlichen neuen Industriestadt Coketown:

Es war eine Stadt der Maschinen und hohen Schornsteine, aus denen immer und immer endlose Schlangen von Rauch hervorkrochen und niemals gerade wurden. Die Stadt hatte auch einen schwarzen Kanal und einen Fluß, der mit einer übelriechenden Farbe purpurn dahinströmte, und ungeheure Haufen von Gebäuden voller Fenster, aus denen den ganzen Tag ein Klappern und ein Beben drangen und wo der Kolben der Dampfmaschine monoton auf und ab ging wie der Kopf eines Elefanten im Zustand melancholischen Wahnsinns. Die Stadt enthielt einige große Straßen, die einander sehr glichen, bewohnt von Menschen, die ebenfalls einander glichen, die alle zu denselben Stunden aus- und eingingen, mit demselben Geräusch auf demselben Pflaster, um dieselbe Arbeit zu verrichten, und für die jeder Tag derselbe wie der gestrige und der kommende war, und jedes Jahr die Entsprechung des letzten und des künftigen. [...]

Das Gefängnis hätte das Krankenhaus sein können, und das Krankenhaus hätte das Gefängnis sein können; das Rathaus hätte eins von beiden oder beides zugleich oder sonst etwas sein können – im Charme ihres Entwurfs sprach nichts dagegen.

Fakten, Fakten, Fakten, überall im materiellen Aspekt der Stadt; Fakten, Fakten, Fakten, überall im immateriellen. [...] was man nicht in Zahlen fassen konnte oder als erwerbbar im billigsten Markt und verkäuflich im teuersten darstellen konnte, das gab es nicht, das sollte niemals sein, bis zu aller Welt Ende, Amen. (Kap. 5)

Das fiktionale Coketown, für das Dickens in der realen Industriestadt Preston recherchiert hatte, ist ein von der technologischen Moderne erzeugter *locus terribilis*. Es ist offensichtlich, dass diese Beschreibung einer entmenschlichten urbanen Umwelt Dystopiker des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts, darunter George Orwell, inspiriert hat. Die Passage endet in einer Predigtsatire auf dem Wort „Amen“; die Phrase „bis zu aller Welt Ende“ (im Englischen: „world without end“) entstammt dem grundlegenden Gebetbuch der anglikanischen Kirche, dem *Book of Common Prayer* (1549).

Dombey und Sohn: Die unheimliche Faszination der Eisenbahn

Eine letzte kurze Lektüre eines Aspekts in einem Dickens-Roman soll ein weiteres Mal die Anziehungskraft verdeutlichen, die auch noch im 21. Jahrhundert von Dickens' Werken ausgeht. Es handelt sich um den in Deutschland weniger bekannten Roman *Dombey und Sohn* (1846–48). Dickens

schrieb in einem Brief, dass er in *Dombey und Sohn* den Hochmut seiner Gegenwart geißeln wollte, das blinde Vertrauen in den Markt und die Anbetung des Geldes als Lösung aller Probleme, den Glauben an die eigene Überlegenheit und den Verrat an der Mitmenschlichkeit zugunsten eines kalten Profitdenkens, das die Mitmenschen nur im Bezug auf ihren Besitz von materiellem Reichtum zu sehen und strikt danach einzuteilen bereit war.

Dombey und Sohn – bereits der Titel gemahnt an eine Firma – beschreibt von Anfang an eine dysfunktionale Familie. Dem vollkommen auf sein Familienunternehmen fixierten, erzpatriarchalischen Geschäftsmann Dombey wird endlich der ersehnte männliche Erbe geboren – seine Frau stirbt kurz nach der Geburt, seine Tochter zählt für ihn nicht. Der von Anfang an gebrechliche Sohn kann in der menschlich kalten, lieblosen Welt des Vaters nicht überleben und stirbt mit nur sechs Jahren, in einer von Dickens' großen Sterbeszenen. Daneben zeigt der Roman auf über 900 Seiten noch vieles mehr, das sich, wie bei Dickens üblich, einer Inhaltsangabe weitgehend entzieht. Eines der Themen, die mit dem Familiendrama in *Dombey und Sohn* verwoben werden, sind die Umwälzungen, die die Ankunft der Eisenbahn mit sich bringt.

Zwischen 1830 und 1850 entstanden [in England] an die 10.000 km Eisenbahn-
gleise, hauptsächlich durch zwei gigantische Investitionsschübe im kleinen „Eisenbahnwahn“ („railway mania“) von 1837–39 und im weit größeren von 1845–47. Im Jahr 1850 war das grundlegende Eisenbahnnetz Englands weitgehend fertig. Das war eine in jeder Hinsicht revolutionäre Veränderung – revolutionärer, auf ihre Art, als der Aufstieg der Baumwollindustrie, denn die Eisenbahn repräsentierte eine weit fortgeschrittenere Phase der Industrialisierung, und zudem griff sie aus in das Leben der einfachen Bürger, auch außerhalb des begrenzten Bereichs der tatsächlichen Industrie. Die Eisenbahn erreichte die entferntesten Gegenden des Landes und die Zentren der größten Städte. Sie veränderte die Geschwindigkeit der Bewegung – des ganzen menschlichen Lebens – von einem Denken in einigen wenigen Kilometern pro Stunde zu Dutzenden von Kilometern pro Stunde, und sie verankerte die Vorstellung von einer gigantischen, landesweiten, komplexen und ineinandergreifenden Routine durch den Eisenbahnfahrplan [...]. Die Eisenbahn stellte die Möglichkeiten des technischen Fortschritts vor Augen wie keine andere Innovation zuvor. (Victorian Web 2013; meine Übersetzung)

Wie sein Zeitalter war Dickens zutiefst fasziniert von der Eisenbahn – aber er betrachtete sie ebenso mit Misstrauen, und er sah deutlich ihr zerstörerisches Potential (vgl. Philpotts 2011).

Sein Misstrauen gegenüber der Eisenbahn fand Dickens bestätigt, als er am 9. Juni 1865 als einer der wenigen Zuginsassen die Eisenbahnkatastrophe von Staplehurst überlebte. Er half unmittelbar nach dem Unglück verdienstvoll den vielen Verletzten – bevor er das Manuskript seines aktuellen Ro-

mans *Unser gemeinsamer Freund* aus dem über dem Abgrund schwebenden Waggon barg. Nach dem Unglück brach Dickens, bis ans Ende seines Lebens auf den Tag genau fünf Jahre später, in Angstschweiß aus, sobald er sich in einem Zug befand – was angesichts seiner vielen Verpflichtungen oft unvermeidlich war.

Ab den 1830er Jahren drang die Eisenbahn bis ins Innerste von London vor und veränderte die gesamte Infrastruktur der Stadt. *Dombey und Sohn* ist der Roman von Dickens, der sich am deutlichsten mit der Eisenbahn und ihrem Eindringen in den städtischen Raum auseinandersetzt und in dem er am genauesten die ungeheure Erschütterung beschreibt, die die Eisenbahn, und hier zunächst ihr Bau, mit sich brachte.

Der erste Stoß eines großen Erdbebens hatte eben damals diese ganze Gegend bis in ihren Mittelpunkt auseinander gerissen. Spuren seines Verlaufs waren noch zu jeder Seite sichtbar. Man bemerkte eingestürzte Häuser, zerrissene Straßen, tiefe Furchen und Gruben im Boden, Aufwürfe von Erde und Lehm, unterminierte Häuser, die wankend dastanden und durch schweres Holzgebälk abgestützt wurden. Hier lag ein Chaos von übereinander gestürzten Karren unten an einem steilen unnatürlichen Hügel, dort sah man Schätze von Eisen eingeweicht und rostend an einer Stelle, die zufälligerweise ein Teich geworden war. Überall befanden sich Brücken, die nirgends hinführten, völlig unpassierbare Straßen, babylonische Türme von Schornsteinen, die die Hälfte ihrer Höhe verloren hatten, zackige Holzhütten und Verzäunungen in den unwahrscheinlichsten Lagen, Gerippe von zerrissenen Baracken, Bruchstücke unvollendeter Mauern und Bögen, Schichten von Gerüsten, eine wahre Wildnis von Backsteinen, riesige Formen von Kranen und Dreifüßen, die über nichts sich spreizten. Hunderttausend unvollendete Formen und Substanzen, wild untereinander gemengt, das Unterste zu oberst gekehrt, bald in die Erde tauchend, bald in die Luft hinausstrebend oder im Wasser modernnd, zeigten sich allenthalben wie die unverständlichen Bilder eines Traumes. Heiße Quellen und feurige Eruptionen, die gewöhnlichen Begleiter von Erdbeben, trugen dazu bei, die Verwirrung der Szene zu erhöhen. Kochendes Wasser zischte und sprudelte in verfallenen Mauern, aus denen auch der Glanz und das Getöse von Flammen hervorbrachen. Aschenhaufen nahmen den Straßen ihre Rechte und veränderten ganz und gar den gewohnten regelmäßigen Gang in der Umgegend. Mit einem Worte, die noch uneröffnete und unvollendete Eisenbahn nahm ihren Fortgang, aus dem Herzen aller dieser wilden Unordnung glatt sich weiterstreckend im mächtigen Lauf der Zivilisation und des Fortschritts. (Kap. 6)

Die Passage schwingt sich auf zu einer Höllenvision, die in ihrem menschenfeindlichen Chaos und ihrer der Alltagserfahrung zuwiderlaufenden Logik an Hieronymus Boschs Visionen erinnert. Dass die Passage mit einem Verweis auf den Lauf der Zivilisation und des Fortschritts schließt, kann angesichts der vorhergehenden Verwüstung der Stadtlandschaft kaum anders

denn als Skepsis gegenüber dem beinahe ungebremsten Fortschrittsoptimismus und der Maschinengläubigkeit der Zeit gelesen werden.

Dickens spielt in *Dombey und Sohn* mit der Idee der Eisenbahn auf mehreren Ebenen. Er fokussiert sich z. B. immer wieder auf die zerstörerische Kraft der Metallkolosse. Seine kraftvolle Prosa reichert er mit dem neuen Rhythmus der Eisenbahn an:

Hinfort, mit Gekreisch und Gebrüll und Geratter, weg aus der Stadt, sich eingraubend zwischen den Behausungen der Menschen und die Straßen erdröhnen lassend, für einen Moment in die Wiesen hinausblitzend, wühlend durch die feuchte Erde, weiterbrausend durch Dunkelheit und schwere Luft, wieder hervorbrechend in den sonnigen Tag, so hell und weit; hinfort, mit Gekreisch und Gebrüll und Geratter, durch die Felder, durchs Gehölz, durchs Getreide, durch das Heu, durch den Kalk, durch die Muttererde, durch den Lehm, durch den Fels, zwischen Dingen nah zur Hand und beinahe im Griff, die dem Reisenden stets entfliehen, und eine trügerische Distanz bewegt sich langsam immer mit ihm: ganz wie in der Bahn des erbarmungslosen Monsters Tod! (Kap. 20)

Das „rat-tat-tat“ der über die Schwellen donnernden Eisenbahn als Rhythmus einer neuen, beschleunigten, den Raum gleichsam verschlingenden Zeit wird zum Grundmuster der Sprache, die sich dem Sog der neuen Maschinen ebenso wenig entziehen kann wie der Erzähler. Zur rhythmischen tritt noch Dickens' suggestive metaphorische Inszenierung der Eisenbahn. Ein kurzes Beispiel sei hier gegeben: Lokomotiven werden bereits früh im Roman als (noch) gezähmte Drachen gesehen, die in der fortschreitenden Moderne ihre Kraft erst noch zeigen werden:

In das Herz dieser großen Veränderung [den Bahnhof] und von ihm fort schossen Tag und Nacht Ströme gleich seinem Lebensblut. Scharen von Menschen und Berge von Warenvorräten, zu dutzend- und dutzendmalen im Laufe der 24 Tagesstunden wiederkehrend, bewirkten auf dem Platz ein Gewühl, das stets in Bewegung war. Sogar die Häuser schienen geneigt zu packen und Ausflüge zu machen. [...] Tag und Nacht rasselten die erobernden Maschinen in unablässiger Tätigkeit, näherten sich ruhig dem Ziel ihrer Reise und glitten, gleich zahmen Drachen, in die ihnen auf den Zoll genau geschienten Ecken, wo sie blubbernd und zitternd stehenblieben, die Wände zum Ächzen bringend, als blähten sie sich auf, stolz auf das geheime Wissen großer Kräfte, die man in ihnen noch gar nicht ahnte, und noch nicht erreichter großer Ziele. (Kap. 15)

Die ungeheure Kraft der Lokomotiven erscheint bestenfalls für den Moment und mit ihrem Einverständnis gebändigt; ihr Ausbruch aus den vorgeschriebenen Bahnen scheint unvermeidlich. Das Potential dieser animalisierenden Rhetorik, diese im doppelten Wortsinne unheimliche Kraft der Eisenbahn wird denn auch am Ende des Romans entfesselt. Der Schurke Carker, ein

Intrigant, Heuchler und schließlich auch noch ein Ehebrecher, wird am Ende vom getäuschten Mr. Dombey gestellt und auf seiner Flucht von der Eisenbahn erfasst:

Er [Carker] hörte einen Schrei – noch einen – sah das Gesicht, in dem rachsüchtige Leidenschaft sich ausdrückte, wie im Schrecken erblasen – fühlte die Erde zittern – wusste im Augenblick, dass das Rauschen herankam, stieß einen Schrei aus – blickte umher – sah die roten Augen, die im Licht des Tages sich trüb und blind ausnahmen, dicht in der Nähe – wurde niedergeschlagen, aufgefangen und auf die Flügel eines sausenden Rades geworfen, das ihn im Kreise drehte, ihm Glied für Glied zerschlug, den Strom seines Lebens mit seiner wilden Glut aufleckte und die verstümmelten Trümmer in die Luft schleuderte. (Kap. 55)

Der Schurke büßt sein asoziales Verhalten mit dem Leben, das Gute siegt. Mit Hilfe der neuen Eisenbahn und der etablierten Metaphorik entspricht Dickens hier konventionellen Erwartungshaltungen, wie sie etwa das Melodrama seiner Zeit bediente. Die Maschine wird zum mächtigen Erfüllungsinstrument einer ganz und gar poetischen Gerechtigkeit, die die Ungerechtigkeiten des viktorianischen Alltagslebens für einen fiktionalen Moment aufhebt. Die dabei zum Ausdruck kommende Gewalt ist schockierend körperlich und direkt; das Böse wird nicht einfach nur gebannt, sondern sensationell blutig in Stücke geschlagen und vernichtet.

In *Dombey und Sohn* inszeniert Dickens die Eisenbahn mit sprachlicher Virtuosität auf vielfältige Arten und Weisen, und er erlaubt es Leserinnen und Lesern des 21. Jahrhunderts, der ungeheuren kulturellen Wirkmacht dieser technischen Innovation im 19. Jahrhundert nachzuspüren, die laut Wolfgang Schivelbusch eine Vernichtung von Raum und Zeit in ihrem traditionellen Verständnis ins Werk setzte (Schivelbusch 1977: 35). Dies ist nur ein Beispiel dafür, wie vielschichtig und ästhetisch exzellent Dickens in seinen Werken über das Neue seiner Zeit Auskunft gibt, in einer Weise, die uns nicht nur das 19. Jahrhundert auf immer wieder neue Arten nahebringt, sondern die uns auch lehren kann, wie wir uns mit Aufmerksamkeit und ständigen neuen Perspektivierungen das uns oft befremdende Neue in unserer eigenen Zeit in seiner ganzen Vielgestaltigkeit und Bedeutungsfülle erschließen können. Dickens lässt uns von Neuem lesen, und auch deshalb ist es eine so überaus lohnende Erfahrung, ihn immer wieder neu zu lesen. Gerade als Klassiker verdienen es Dickens' Werke, durch Neulektüren befragt und so in ihren Bedeutungen weiter erschlossen zu werden.

Bibliographie

- [Dickens' Werke hat der Verfasser, wie oben gelistet und angemerkt, entweder selbst übersetzt oder vorhandene, im Projekt Gutenberg vorliegende Übersetzungen überarbeitet. Siehe hierzu <<http://gutenberg.spiegel.de/autor/125>>.]
- Ackroyd (1990): Peter Ackroyd: Dickens. London: Sinclair-Stevenson.
- Andrews (1994): Malcolm Andrews: Dickens and the Grown-Up Child. Basingstoke: Macmillan.
- Andrews (2006): Malcolm Andrews: Dickens and His Performing Selves: Dickens and the Public Readings. Oxford: Oxford University Press.
- Cazamian (1973 [¹1905]): Louis Cazamian: The Social Novel in England 1830–1850: Dickens, Disraeli, Mrs Gaskell, Kingsley (Le roman social en Angleterre). Übers. v. Martin Fido. London: Routledge and Kegan Paul.
- Dickens 2012 (2012): The British Council: Dickens 2012: Celebrating the 200th Birthday of Charles Dickens. <<http://www.dickens2012.com/>> [4. Januar 2013].
- Forster (1969; ¹1872–74): John Forster: The Life of Charles Dickens. 2 Bde. London: Dent.
- Frenk (2003): Joachim Frenk: Great Expectations: David Lean's Visualizations of Dickensian Spaces. In: Anglistentag 2002 Bayreuth: Proceedings. Hg. v. Ewald Mengel, Hans-Jörg Schmidt und Michael Steppat. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 307–317.
- Gelfert (2011): Hans-Dieter Gelfert: Charles Dickens: Der Unnachahmliche. München: Beck.
- Himmelfarb (1984): Gertrude Himmelfarb: The Idea of Poverty: England in the Early Industrial Age. London: Faber and Faber.
- House/Storey/Tillotson (1965–2002): Madeline House, Graham Storey, Kathleen Tillotson u. a. (Hg.): The Letters of Charles Dickens. The Pilgrim Edition. 12 Bände. Oxford: Clarendon Press.
- John (2010): Juliet John: Dickens and Mass Culture. Oxford: Oxford University Press.
- Maurer (2002): Michael Maurer: Kleine Geschichte Englands. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Mayhew (1996): Henry Mayhew: Die Armen von London. Übers. und hg. v. Kurt Tetzeli von Rosador u. a. Frankfurt/M.: Eichborn.
- Pearl (2009): Matthew Pearl: The Last Dickens. London: Vintage.
- Philpotts (2011): Trey Philpotts: Dickens and Technology. In: A Companion to Charles Dickens. Hg. v. David Paroissien. London: Blackwell, S. 199–215.
- Porter (1996): Roy Porter: London: A Social History. London: Penguin.

- Sanders (2010): Andrew Sanders: Charles Dickens's London. London: Robert Hale.
- Schlicke (1999): Paul Schlicke: Oxford Reader's Companion to Charles Dickens. Oxford: Oxford University Press.
- Simmons (2009): Dan Simmons: Dood. London: Quercus.
- Smith (2003): Grahame Smith: Dickens and the Dream of Cinema. Manchester: Manchester University Press.
- Tambling (2012): Jeremy Tambling (Hg.): Dickens and the City. Farnham: Ashgate.
- Tambling (2009): Jeremy Tambling: Going Astray: Dickens and London. Harlow: Pearson Longman.
- Tomalin (2011): Claire Tomalin: Charles Dickens: A Life. London: Viking.
- Tyler (2012): Daniel Tyler: A Guide to Dickens's London. London: Hesperus.
- Schivelbusch (1977): Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München: Hanser.
- Slater/Drew (1996–2000): Michael Slater, John Drew (Hg.): Dickens' Journalism. 4 Bände. London: Dent.
- Slater (2009): Michael Slater: Charles Dickens. New Haven: Yale University Press.
- Victorian Web (2013): The Victorian Web: Literature, History and Culture in the Age of Victoria. <www.victorianweb.org/technology/railways/railway4.html> [4. Januar 2013].
- Weinreb u. a. (2008): Ben Weinreb u. a. (Hg.): The London Encyclopaedia. 3. Aufl. London: Macmillan.
- Werner/Williams (2011): Alex Werner, Tony Williams (Hg.): Dickens's Victorian London: 1839–1901. London: Ebury.
- Wilson (2003): A. N. Wilson: The Victorians. London: Arrow Books.

Alltagsbewältigung als (Über-)Lebensaufgabe Flauberts *Madame Bovary* und Fontanes *Mathilde Möhring*

Christiane Solte-Gresser

Fontanes *Effi Briest* oder *Mathilde Möhring*, Tolstois *Anna Karenina*, Balzacs *Eugénie Grandet*, Brontës *Jane Eyre*, Austens *Emma Woodhouse*, Flauberts *Emma Bovary*, Kate Chopins *Edna Pontellier*, Zolas *Nana* ... Diese vielen bekannten Namen zeigen bereits: Die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts wimmelt geradezu von Frauenfiguren, deren Schicksal zwischen den Polen Ehe und Liebe, sozialen Schranken und deren Übertretung, Abhängigkeit und Selbstverwirklichung erzählt wird. Typisch für diese Epoche ist, dass die Autoren in allen Facetten beleuchten, wie das Leben solcher Figuren in die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit eingebettet ist. Typisch ist auch, dass sie keineswegs mehr einer klassischen Heldenkonzeption entsprechen; ja mitunter werden sie gerade deshalb zu Roman-Heldinnen, weil sie ganz unauffällig sind, nur wenig liebenswert wirken oder einem Milieu entstammen, das bislang der ernsthaften dichterischen Auseinandersetzung nicht würdig war (vgl. Jehle 2000: 127–133). Repräsentativ für die großen Romane des 19. Jahrhunderts ist außerdem, dass hier die Dimension des Alltags auf eine literaturgeschichtlich gänzlich neue Weise in den Blick genommen wird (vgl. Bürger 1992: v. a. 275–300).

Aus diesem breiten Spektrum an Texten sollen für diesen Beitrag zwei Romane ausgewählt und miteinander verglichen werden. Denn Gustave Flaubert und Theodor Fontane setzen ihre Hauptfiguren einem ähnlichen Szenario aus: Emma Bovary und Mathilde Möhring müssen versuchen, sich in einem Ehealltag zurechtzufinden, der in erster Linie durch Desillusionierung geprägt ist. Mit dieser Situation gehen sie allerdings ganz verschieden um: Während *Madame Bovary* (Flaubert 1972) klassischerweise als der große Roman vom Scheitern weiblicher Hoffnungen und verzweifelter Sehnsüchte gelesen wird, der dann konsequenterweise auch im Selbstmord der Protagonistin endet, richtet sich die Hauptfigur in Fontanes Roman (Fontane 2001) mit einer gehörigen Portion Pragmatismus und Anpassungsfähigkeit stoisch und scheinbar mühelos in ihrer neuen Lebenswirklichkeit ein.

Wenn Flaubert und Fontane nun ganz unbestritten zu *den* kanonisierten Autoren des europäischen Realismus zählen – und seit Generationen kann ja kaum ein französisches oder deutsches Schulkind ihnen entgehen – inwiefern stellen meine Überlegungen dann eine „Neu-Lektüre“ dar? Sie tun dies in zweifacher Hinsicht: Über Flauberts Roman wurde, so scheint es, bereits

alles gesagt. Die Forschung ist kaum noch zu überblicken, und die Zahl der Spezialisten beträchtlich. Die in ihrer Radikalität ganz erstaunliche Identifikation Flauberts mit seiner Figur Emma Bovary (z. B. Flaubert 1980–2007: II, 684 oder III, 562) hat außerdem dazu verleitet, Flaubert mit seinem weltberühmten Roman geradezu gleichzusetzen.

Ganz anders ist die Situation, was *Mathilde Möhring* betrifft. Dieses erst posthum veröffentlichte Werk gehört zu denjenigen Erzähltexten Fontanes, die bislang am gründlichsten vernachlässigt wurden. Das hängt zum einen damit zusammen, dass er Fragment geblieben ist, von Fontane also nicht zur Publikation freigegeben wurde, die Rezeption entsprechend ‚holpernd‘ verlief und der Text kaum mit denselben Maßstäben bewertet werden kann wie die zu Lebzeiten veröffentlichten Schriften (Garland 1980: 228). Zum anderen nimmt er in Fontanes Gesamtwerk eine Sonderstellung ein (Grawe/Nürnberger 2000: 679). Das hat vor allem mit der Protagonistin und ihrer kleinbürgerlichen Herkunft zu tun, und das heißt mit ihrem ständigen Bemühen, gesellschaftlich nicht noch weiter abzustiegen, also zur Proletarierin zu werden (vgl. Tanzer 1997: 185–192).

So unterschiedlich wie das Schicksal der Hauptfiguren ist daher auch das der Romane: Während *Madame Bovary* unmittelbar nach dem ersten Erscheinen 1856 einen Skandal auslöst, dem Autor wegen Verletzung der sittlichen Moral und Blasphemie öffentlich der Prozess gemacht wird (vgl. die höchst aussagekräftige Anklageschrift in: Flaubert 1951–1952: I, 616–683) und das Werk heute als genial-provokativer Beginn der Moderne gilt, hat *Mathilde Möhring* kein derartiges Aufsehen erregt, ganz im Gegenteil: Der Text fristet bis heute ein „Schattendasein“ (Lypp 2001: 139), und die Kritik schenkt ihm aufgrund seines Fragment-Status nur wenig Beachtung (vgl. Erler 1972: 149–156).

Neu sind meine Lektüren der beiden Romane nun insofern, als sich aus dem direkten Vergleich dieser Texte, der – so weit ich sehe – bislang noch nicht versucht wurde, neue Perspektiven und Relationen ergeben (vgl. Solte-Gresser 2013). Vor dem Hintergrund des einen Textes treten Auffälligkeiten des anderen hervor, die ohne diese Folie weniger deutlich geworden wären. Das Inbeziehungsetzen zweier fiktiver Frauen – die zunächst einmal natürlich nichts miteinander zu tun haben – verleiht der jeweils anderen ein bestimmtes Profil, macht ihre Eigenheiten und das Universum, innerhalb dessen sie sich bewegt, sichtbar. Aber auch zahlreiche Gemeinsamkeiten lassen sich so erkennen und in besonders prägnanter Weise erfassen. Doch hinsichtlich welcher Kriterien soll ein solcher Vergleich stattfinden? Je expliziter das Vergleichsmoment benannt ist, desto schärfer wird das Profil. Daher möchte ich die beiden ausgewählten Romane so konsequent wie möglich im Hinblick auf das Thema Alltag lesen. Ich tue dies in einer ganz bestimmten Akzentuierung, die so in der Forschung zu Flaubert und Fontane noch nicht

vorgenommen wurde. Unter Alltag verstehe ich, ausgehend von aktuellen Theorieansätzen, die sich zwischen Erzähltheorie, Phänomenologie und Kulturwissenschaft bewegen (u. a. Sheringham 2006, Bégout 2005, Timm 1993) nicht nur den Alltag in inhaltlich-thematischer Hinsicht. Dieser dient, das ist schon oft bemerkt worden, in der Literatur des Realismus meist dazu, die gesellschaftliche Position der Figuren zu charakterisieren, sie in ihr soziales Umfeld einzubetten und damit dem Leser den Kontext vor Augen zu führen, innerhalb dessen er den Roman erfassen soll (z. B. Bertier 1998, Benac 1988: 408ff.). So gesehen diene der Alltag lediglich als Hintergrundfolie, vor der sich das eigentliche Geschehen abhebt. Und bekanntlich lebt das Erzählen ja traditionellerweise von Ereignissen, die sich von dem, was jeden Tag stattfindet, gerade unterscheiden. Eine solche Funktion können die Alltagsbeschreibungen und Darstellungen der Lebenswelt in den beiden Romanen *auch* besitzen. Aber spannender wird der Vergleich, wenn man noch einen Schritt weiter geht. Dem Alltag wird hier nämlich nicht nur ein breiter Raum und eine beeindruckende Plastizität zugestanden. Es lässt sich behaupten, dass – etwas zugespitzt formuliert – der Alltag und seine Bewältigung, der Umgang mit dem Gewöhnlichen, Banalen und Oberflächlichen, zum zentralen Thema der Texte wird; also zu einem Dreh- und Angelpunkt, um den das gesamte Geschehen kreist (Solte-Gresser 2010: 122–127).

Damit geht es im Folgenden weniger um den Alltag selbst als viel eher um das Phänomen der Alltäglichkeit, nämlich um die Wahrnehmungen dessen, was als alltäglich erfahren wird. Es geht um ihre Bewertungen und Funktionen; also um die Spielräume und Grenzen des Alltäglichen, innerhalb derer sich die Protagonistinnen bewegen (vgl. Solte-Gresser 2010: v. a. 31–42); um Bereiche, die auszuloten für sie zu einem existenziellen Projekt, ja geradezu zu einer Überlebensaufgabe wird. In dieser Hinsicht lassen sich Mathilde Möhring und Emma Bovary gewissermaßen als ungleiche Schwestern lesen, die gegenteilige Antworten auf die Frage finden, wie sich Liebe und Alltagswirklichkeit in Übereinstimmung bringen lassen.

Aber natürlich handelt weder dieser Beitrag noch die Literatur selbst von realen Menschen. Es geht um dichterische Gestaltung; nicht um die Wirklichkeit, sondern um ein fiktives Spiel und eine kritische Auseinandersetzung mit ihr, um eine fikionalisierte Welt, die ganz bestimmten Regeln gehorcht. Daher soll erstens nach den erzähltechnischen Verfahren gefragt werden, mit denen die Figuren, ihre Vorstellungen vom und ihre Konfrontation mit dem Alltag konstruiert werden, zweitens nach den sprachlichen und stilistischen Mitteln, die solche Alltagswelten in Szene setzen, und drittens nach ihrer jeweiligen Funktion im Text.

Zunächst gilt es nachzuweisen, dass beide Romane sehr radikal von den Beschränkungen der Alltagswelt erzählen, und herauszuarbeiten, welche Folgen dies für die Handlungsstruktur hat: Ein Ausbruch oder eine Über-

schreitung der Grenzen des Alltäglichen scheint schlichtweg unmöglich (vgl. Jung 1994: 156, 161). Weiterhin erweist sich das Thema Literatur als eine besonders spannende Dimension dieser Werke. Die Romane erzählen nämlich von den Problemen und Gefahren, die vom Geschichtenlesen ausgehen können. Dies führt schließlich zu zwei verschiedenen Haltungen dem Alltäglichen gegenüber; jener, die schon seit der berühmten Studie Jules de Gaultiers Ende des 19. Jahrhunderts mit dem philosophisch-psychologischen Fachbegriff *bovarysme* bezeichnet wird (de Gaultier 2010), und jener anderen, diametral entgegengesetzten, die ich einmal etwas provisorisch ‚Möhringismus‘ nennen möchte. Dass diese beiden Phänomene Teil eines poetologischen Konzeptes sind, also einer umfassenderen ästhetischen Position der beiden Romanautoren, soll abschließend gezeigt werden, indem die Bedeutung des Geschichtenerzählens in den Werken selbst zum Thema gemacht wird. Denn Flaubert und Fontane, so meine These, erzählen nicht nur Geschichten; die beiden Romane erzählen indirekt auch, *dass* sie eine Geschichte erzählen, und vor allem zeigen sie mit dieser selbstbezüglichen Dimension auch, *wie* sie das tun.

1. Graue Alltagsgeschichten?

1.1. Beschränkte Welten und zirkuläre Handlung

Beide Romane spielen in einer extrem beschränkten Welt, beide handeln von engstirnigen, kleingeistigen Menschen, die sich nach Aufstieg und Ausbruch sehnen, aber an den Grenzen der Alltagswirklichkeit oder auch an ihrer eigenen Borniertheit scheitern. In beiden Werken wird all das, was traditionellerweise die großen, erhabenen Stoffe der Literatur ausmacht, äußerst radikal auf das Kleine, Leere, Trübselige und Ausweglose zurückgeschraubt. In einer Welt der mehr oder minder gut kaschierten ökonomischen Interessen (vgl. Aust 2005: 275–295), der falschen Gefühle und der scheinheiligen Moral kann das höchste Ideal nur noch daran gemessen werden, was es einbringt, was es in den Augen der neugierigen Nachbarn darstellt (Fontane 2001: 39, 47, 53) oder daran, wie sehr es der Welt eines kitschig-sentimentalen Trivialromans entspricht (Flaubert 1972: 66–68, 120–124). Dieser Erzählgestus lässt sich in beiden Werken anhand vergleichbarer Kategorien nachvollziehen; nämlich hinsichtlich der Handlungsstruktur und der damit verbundenen Raum- und Zeitkonstruktionen, der Figurencharakterisierung und der Geschlechterverhältnisse sowie schließlich der Funktion von Alltagsgegenständen für die erzählte Lebenswelt.

Das Handlungsschema ist jeweils kreisförmig angelegt: Beides Mal scheint hier die Liebe zunächst eine Möglichkeit darzustellen, den Beschränkungen, in denen sich die Figuren gefangen sehen, zu entkommen, bevor ihnen schließlich vor Augen geführt wird, dass sie sich bitter getäuscht haben. Für Flauberts Roman gilt: Hier werden zahlreiche Ereignisse erzählt, von denen sich durchaus behaupten lässt, dass sie im Leben der Protagonistin etwas Besonderes darstellen: Heirat, Einladung auf einen aristokratischen Ball, Umzug, Reisen nach Paris, Geburt eines Kindes, Liebesabenteuer und Ehebruch – und natürlich der Selbstmord durch Vergiftung – sind ja durchaus nicht alltägliche Erfahrungen. Aber diese Ereignisse scheinen einzig und allein die Funktion zu besitzen, Emma Bovary immer wieder aufs Neue zu desillusionieren, sie noch unausweichlicher mit der Banalität ihrer tatsächlichen Existenz zu konfrontieren (Jung 1994: 164). Jedes *événement* führt ihr vor Augen, dass sie sich von falschen Illusionen und trügerischen Hoffnungen hat leiten lassen, ohne dass sie ihnen etwas Wahrhaftigeres entgegenzusetzen hätte. Jeder Versuch, aus dem Gewöhnlichen auszubrechen, lässt sie nur umso tiefer in die graue Alltagsbanalität zurückstürzen. Was sie sucht, ist

une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime (Flaubert 1972: 93). Au fond de son âme cependant elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. [...] Mais pour elle, rien n'arrivait [...] l'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée (Flaubert 1972: 97, 98) [...] sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous ces coins de son cœur (Flaubert 1972: 76).

ein Leben, das hoch über dem gewöhnlicher Sterblicher stand, ein Leben zwischen Himmel und Erde, in ewiger Aufruhr, über alles Gemeine erhaben (Flaubert 1973: 79). Im tiefsten Grunde ihrer Seele wartete sie auf ein großes Ereignis. Wie schiffbrüchige Seeleute suchte sie mit verzweifelten Augen die Öde ihres Lebens ab und hielt Ausschau, ob nicht in weiter Ferne ein weißes Segel am dunstigen Horizont auftauchte. [...] Aber in ihrem Leben begab sich nichts! [...] Die Zukunft lag wie ein pechfinsterer Gang vor ihr, und die Tür am Ende war fest verschlossen (Flaubert 1973: 84, 85). Ihr eigenes Leben aber war kalt wie eine Bodenkammer, deren Fensterchen nach Norden lag, und lautlos wie eine Spinne wob die Langeweile im Dunkeln ihr Netz in allen Winkeln ihres Herzens (Flaubert 1973: 61).

Nicht einmal der Suizid, mit dem sie sich zum letzten Versuch einer großen Tat aufschwingt, stellt ein tragisches Ereignis dar. Statt von einer heroischen Geste wird auf vielen Seiten (Flaubert 1972: 400–413) vom zähen, qualvol-

len, aber letztlich doch grotesk-banalen Krepieren einer Frau erzählt, die zeitlebens auf der Suche nach intensiven Gefühlen ist, letztlich jedoch an der Durchschnittlichkeit, Provinzialität und Scheinheiligkeit ihrer Umgebung jämmerlich zugrunde geht.

Das eigentliche Skandalon dieser Geschichte besteht nun darin, dass nicht etwa das aufrichtige Begehren einer zur Identifikation taugenden Figur in kritischer Perspektive mit den gesellschaftlichen Schranken konfrontiert wird – überhaupt bröseln hier angesichts der Mittelmäßigkeit sämtlicher Figuren jeder Versuch einer Gegenüberstellung von Gut und Böse, Hoch und Niedrig, Falsch und Richtig in sich zusammen. In der erzählten Welt existiert schlicht kein Jenseits des Banalen. Dieser Eindruck hängt vor allem mit dem Modus zusammen: mit der Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem und der Perspektivierung der Geschichte. Der Erzähler tritt radikal hinter seine Figuren zurück, enthält sich größtenteils gänzlich der Wertung oder des Kommentars und stellt die Welt genauso dar, wie seine Figuren sie wahrnehmen und erleben; wobei die Pointe darin besteht, dass der Erzähler uns verschiedene Blickwinkel in einem subtil konstruierten Nebeneinander präsentiert. Damit werden wir als Leser – ganz anders als bei Fontane – gleichsam selbst in die Banalität des Alltäglichen mit hineingezogen.

Hinter der Täuschung oder dem Schein tut sich nicht etwa eine Dimension des Authentischen oder Wahrhaftigen auf, sondern lediglich eine weitere Enttäuschung: „Elle n’était pas heureuse“, heißt es zum Ende hin,

elle ne l’avait jamais été, d’où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s’appuyait? (Flaubert 1972: 363, vgl. auch 174, 346 u. v. a.)

sie [war] nicht glücklich, war es nie gewesen. Woher kam es nur, dass alles, worauf sie sich verließ, so rasch verweste? (Flaubert 1973: 364)

Zirkulär ist auch die Struktur von *Mathilde Möhring*. Jedoch in anderer Weise. Auch hier plant die Protagonistin mittels der Liebe einen Ausbruch aus den gesellschaftlichen Beschränkungen, und auch hier ist mit der Ehe zunächst eine scheinbare Verbesserung der eigenen Lebenslage verbunden, bevor sich die Grenzüberschreitung als gescheitert entpuppt (vgl. Lotman 1973: 360). Daher endet dieser Roman noch viel offensichtlicher als der Flaubertsche mit einer Rückführung der Figur in ihre alte Situation: Nachdem sie wieder auf sich selbst gestellt ist, kehrt die Protagonistin zu ihrer Mutter und in dasselbe Zimmer der ärmlichen Berliner Mietwohnung zurück, dem sie sich entkommen glaubte. Die Geschichte endet also genau dort, wo sie begonnen hat.

Auch dieser Roman bietet keine das Alltäglich-Kleinliche überschreitende Außenperspektive: kein hehres Ideal, keine heroischen Taten, keine

seelische Tiefgründigkeit, keine großen Ziele. Der eklatante Unterschied jedoch besteht in der Haltung der jeweiligen Hauptfigur dieser Alltagswirklichkeit gegenüber. Emma sucht beständig und mit immer radikaleren Methoden das Große, Außergewöhnliche, Intensive in einer Umgebung, die sich an berechnender Stumpfsinnigkeit und armseliger Spießierzufriedenheit nicht mehr überbieten lässt. Das Moment der Täuschung, der Blindheit gegenüber der Wirklichkeit, liegt dabei auf mehreren Ebenen zugleich: Emma täuscht sich in den anderen und sie täuscht zunehmend die anderen, aber sie sitzt vor allem einer geradezu himmelschreienden Selbsttäuschung auf. Für Mathilde Möhring gilt das Gegenteil: An Klarsichtigkeit der eigenen beschränkten Situation gegenüber ist diese Figur kaum zu übertreffen. Vollkommen realistisch und über die Maßen pragmatisch, schätzt sie die Möglichkeiten und Grenzen ab, die sich ihr bieten. Sie ist selbst Kalkulierende, die den Rahmen absteckt, innerhalb dessen sich ihre Pläne verfolgen lassen. Nicht übermäßige Erwartungen und unerfüllbare Hoffnungen bestimmen deshalb ihr Dasein, sondern scharfsinnige Menschenkenntnis, berechnende Nüchternheit und ein untrüglicher Sinn für das Machbare: „Ach, Thilde, du rechnest immer alles aus, aber du kannst auch falsch rechnen.“ „Kann ich. Aber du sollst sehen, ich rechne richtig“ (Fontane 2001: 37).

Die augenzwinkernde Ironie, mit der uns diese Lebenshaltung präsentiert wird, hat viel mit der speziellen Erzähltechnik Fontanes zu tun (Bange 1974). Auch er kommentiert und wertet nicht. Aber der Abstand zum Erzählten ist deutlicher wahrnehmbar. Fontane gibt, anders als Flaubert, weniger aus der Innensicht die Gedanken und Wahrnehmungen seiner Figuren wieder; er lässt diese Figuren sprechen; und in der Weise, in der sie Gespräche führen, sprechen sie gleichsam für sich. Ein Großteil des Romans besteht aus wörtlicher Rede, die sich radikal dem Sprachstil der Figuren anpasst (was mitunter bis zu echten Fehlern in Syntax, Grammatik oder Ausdruck führt, z. B. Fontane 2001: 17, 29). Aufgrund dieser modalen Eigenheiten können wir über die Einfalt und Beschränktheit der Figuren, die mit größter Lakonie vor Augen geführt wird, lächeln. Der Blick, den Fontane auf die erzählte Welt richtet, ist gleichsam milde durchtränkt von Wohlwollen. Anstatt glühend-romantischer Sehnsucht und trunkener Leidenschaft sehen beispielsweise Mathildes Liebesträume denn auch recht anders aus als diejenigen Emmas. Und der Unterschied ist auch deshalb so groß, weil er im ersten Fall als diffuse innere Wahrnehmung der Figur präsentiert wird, während er hier Teil eines Gesprächs ist:

„Sieh Mutter, mit einem schwachen Menschen ist eigentlich nich recht was zu machen. Aber man muss auch nicht zu viel verlangen, und wenn einer bloß so viel hat, dass er sagen kann ‚Thilde, die Runtschen [die proletarische Zugefrau, C.S.] muss draußen bleiben‘, so is das schon ganz gut. [...] Wenn ich auch nich

viel aus ihm mache, so doch so viel, dass ich ihn heiraten kann und dass ich dir alle Monate was schicken kann und dass ich einen Titel habe.“ (Fontane 2001: 60, 61)

So besitzt der Tod am Schluss *dieses* Romans (es handelt sich allerdings nicht um den der Hauptfigur, sondern des Ehemanns) ebenfalls nichts Tragisches oder Erhabenes. Der Notwendigkeit, einen ökonomisch äußerst prekären Alltag nun ohne Aussicht auf Rückhalt oder Unterstützung zu meistern, gilt es schlicht sich anzupassen. Und die Art und Weise, wie diese Lebenshaltung vermittelt wird, zeigt: Auch der Erzähler passt sich an; nämlich bis in die Syntax hinein dem Wahrnehmungshorizont seiner Figur. Denn entscheidend für beide Romane ist, dass sie nicht *ein* Maß an Distanz oder *eine* Form der Fokalisierung durchhalten, sondern den Modus ständig variieren; also beispielsweise von innen nach außen springen, in unterschiedliche Figuren hineinblicken oder den Abstand zu ihnen verringern oder vergrößern; und dies mitunter innerhalb eines einzigen Satzes:

Zu Thildens besondern Eigenschaften gehörte von Jugend auf die Gabe des Sichanpassens, des Sichhineinfindens in die jedes Mal gegebene Lage. [...] jetzt, wo sie sich nach einem kurzen Erfolg auf die Stufe zurückversetzt sah, von der sie ausgegangen war, fand sie sich auch darin zurecht und nahm ihr altes Leben ohne jede längere Betrachtung und jedenfalls ohne Klage darüber wieder auf. Die Sache lag so und so, folglich musste so und so gehandelt werden. Nur nicht nutzlose Betrachtungen. Es handelte sich für sie keinen Augenblick darum, ihre Situation in irgendein Gegenteil zu verkehren, sondern nur darum, aus der Situation, wie sie nun einmal war, das Beste zu machen, und dies tat sie voll Überlegung und auf ihre Weise [...]. (Fontane 2001: 108, 109)

Daher endet der Roman damit, dass Mathilde Möhring das Lehrerinnenseminar besucht, eine Anstellung erhält und sich mitsamt ihrer Mutter ‚durchbringt‘. Das bedeutet auch, dass sie sich innerhalb der eng gesteckten Ziele deutlich mehr leisten kann, als sie sich jemals erträumt hatte: „einen Kranzkuchen, einen Geraniumtopf oder eine Tüte Prünellen“ (Fontane 2001: 113); was aber natürlich geradezu lächerlich genügsam scheint im Vergleich zu dem, wonach sich Emma zeitlebens sehnt.

1.2. Figuren und Objekte: Alltagswahrnehmung als Erzählprinzip

Was die Figurencharakterisierung angeht, so ergeben sich aus den angestellten Untersuchungen wiederum eine ganze Reihe an Parallelen und Differenzen. Es dürfte inzwischen deutlich geworden sein, dass keine der beiden Frauen zur Heldin taugt. Bei Flaubert werden die naiven Versuche Emmas,

sich als tragische Figur zu inszenieren, nicht nur der Lächerlichkeit preisgegeben. Vor allem entlarvt das Abgegriffene ihrer romantischen Vorstellungen, das Flaubert genüsslich und boshaft in Szene setzt, gerade auch ein solch plattes Heldenbild in seiner ganzen Klischeehaftigkeit.

Auch was Mathilde Möhring betrifft, bietet der Autor seiner Leserschaft wenig Möglichkeit zur Identifikation. Zum einen hängt dies ebenfalls mit der Durchschaubarkeit ihrer Selbstinszenierungen für die Umgebung zusammen; nämlich in diesem Falle nicht als romantische Liebhaberin, sondern als sozial und moralisch „proppere“ Frau: „Mathilde, halte Dich propper“ lautet der Leitspruch, den der Vater seiner Tochter mit auf den Weg gegeben hatte (Fontane 2001: 5) und der, gerade indem er sowohl pragmatisch als auch moralisch verstanden werden kann, fortan zur Lebensmaxime der Protagonistin wird.

Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings darin, dass Thilde den gesellschaftlichen Schein als unhintergehbare Bedingung für soziale Akzeptanz erkennt, ohne ihm darum selbst aufzusitzen. „So einer kommt immer an“, sagt sie beispielsweise über den Mann, den sie zu heiraten gedenkt, und „ich werd ihn schon anbringen“ (Fontane 2001: 44, 45). Zum anderen wird sie vom Autor als geradezu anti-erotische Figur charakterisiert; ganz anders also als Emma Bovary, die immerhin die erotisch reizvolle Verführerin zu geben imstande ist (und gerade die unverhohlene Sinnlichkeit, mit der sie sich begehrllich in ihre sexuellen Abenteuer stürzt, wird dem Autor in der Anklageschrift vorgeworfen, vgl. besonders Flaubert 1951–1952: I, 650–662). Fontane führt seine Figur auf den ersten Seiten des Romans nämlich folgendermaßen ein:

eine so ganz richtige Mathilde war sie doch nicht, dazu war sie zu hager und hatte einen grisen Teint. [...] sie war trotzdem nicht recht zum Anbeißen [...] sie war von energischem Ausdruck, aber ganz ohne Reiz. [...] Mit dem edlen Profil schloss [es] auch ab, die dünnen Lippen, das spärlich angeklebte, aschgraue Haar, das zu klein gebliebne Ohr, daran allerhand zu fehlen schien, alles nahm dem Ganzen jeden sinnlichen Zauber, und am nüchternsten wirkten die wasserblauen Augen. Sie hatten einen Glanz, aber einen ganz prosaischen, und wenn man früher von einem Silberblick sprach, so konnte man hier von einem Blechblick sprechen. Ihre Chancen auf Liebe waren nicht groß, wenn sich nicht jemand fand, dem das Profil über alles ging. (Fontane 2001: 7, 8)

„Küssen“, so heißt es später denn auch aus der Sicht ihres künftigen Gatten, „war nicht ihre Force“ (Fontane 2001: 74). Man mag den beiden Erzählern hier, wie in der Forschung mitunter voller Empörung geschehen, einen misogynen Blick vorwerfen, der die Frau im einen Fall zum moralisch verkommenen, triebhaften Wesen, im anderen zu einer machthungrigen Egoistin degradiert, die ihre mangelnden Reize durch kalte Berechnung kompensiert

(Treder 1984: v. a. 113–115). Doch hierzu gilt es zweierlei festzuhalten: Erstens, auch die Liebesobjekte – Ehemänner oder Liebhaber – sind alles andere als Helden. Und zweitens: Nur in mancher Hinsicht entsprechen die beiden Figuren den gängigen Zuschreibungen der zeitgenössischen Frauenbilder. Viel auffälliger ist demgegenüber, dass sowohl Flaubert als auch Fontane mit den Geschlechterrollen spielen, ja sie zeitweise geradezu umkehren (vgl. Schmidt 2005: 227–252, Klingler 1986: 63–79).

Sicher, Mathilde Möhring und Emma Bovary können als Opfer ihrer Zeit gelten. Sie werden radikal mit gesellschaftlichen Schranken ihrer Epoche konfrontiert, die natürlich in erster Linie geschlechtsspezifische sind. Zugleich aber verleihen die Erzähler ihnen jeweils deutliche Züge des anderen Geschlechts: Beide Figuren machen Pläne, nehmen ihr Leben in die Hand, übertreten bewusst die ihnen zugeschriebenen Grenzen, um Veränderung herbeizuführen. Und beide haben phlegmatische, beschränkte, passive, sich bequem den Gegebenheiten fügende Männer, die sich manipulieren lassen. Bei Mathilde Möhring geht dies so weit, dass Günther Mahal in Bezug auf ihren Lebensentwurf von „hinterlistige[m] Matriarchat“ spricht (Mahal 1975: 30) oder Mathilde gar die Schuld an der Lungenentzündung ihres Mannes zugeschrieben wird (für die es im Roman nun wirklich keinen Anhaltspunkt gibt, vgl. Martini 1974: 782). Sehr viel lächerlicher und armseeliger als die Frauen wirken in den Romanen jedenfalls die Männer, die ausdrücklich als Antihelden konzipiert werden: Hugo, Mathildes Gatte, erkennt selbst „das Unheldische seiner Situation“: „So schwach war er nicht, um nicht einzusehn, dass Thilde mit ihm machte, was sie lustig war [...] eigentlich war er froh, dass ihn jemand nach links und rechts dirigierte, wie's grade passte“ (Fontane 2001: 68). Beispielsweise verhindert Thilde, dass er sich vor dem Staatsexamen drückt, sie plant seinen Tagesablauf, nimmt das Repetitorium in die Hand, kalkuliert aufs Genaueste seine beruflichen Chancen und verhilft ihm schließlich nicht nur zu einem Bürgermeisterposten in der Provinz, sondern weiß auch noch durch geschickte, politisch öffentlichkeitswirksame Schachzüge sein dortiges Ansehen zu mehren.

Emma Bovary scheint auf den ersten Blick den gängigen Rollenmustern sehr viel eher zu entsprechen. Doch auch hier finden deutlich wahrnehmbare Geschlechterverwirrungen statt: Sie wird während des Reitens als Amazone beschrieben (Flaubert 1972: 212) und besucht ihren Liebhaber aus eigenem Entschluss und ohne Vorankündigung. Sie dringt bei ihm ein und reißt den Nichtsahnenden aus dem Schlaf – einen Geliebten, für den sie sich in Schulden stürzt, um ihn mit Geschenken zu überhäufen. Hier heißt es etwa sehr signifikant: „Rodolphe finit par obéir, la trouvant trop tyrannique et trop envahissante“ (Flaubert 1972: 252) „Rodolphe [gab] zuletzt nach; aber er fand, sie sei selbstherrlich und zu aufdringlich“ (Flaubert 1973: 247). Flaubert fügt in seinen Roman gar eine bemerkenswerte Szene ein, in der Emma

sich vor dem Ehebruch eine Pfeife in den Mund steckt und sich im Bartspiegel des Liebhabers ansieht (Flaubert 1972: 220, 221). Auch die Art und Weise, wie sie Léon, ihren zweiten Liebhaber, ‚nimmt‘, enthält auffällig männlich konnotierte Züge (z. B. Flaubert 1972: 361, 362). Über Charles Bovary hingegen sagt der Erzähler nach der Hochzeitsnacht, dass man *ihn* hätte für die Jungfrau halten können (Flaubert 1972: 57).

Vor dem Hintergrund, wie die beiden Figuren mit der Liebe umgehen und diese in ihren eigenen Lebensplan zu integrieren versuchen, lässt sich noch einmal deutlich machen, welcher Raum in beiden Romanen dem Alltäglichen zugeschrieben wird. Vergleichbar sind hierbei die Ausmaße, die dem Alltag zukommen, insofern als dieser sich ins Unendliche auszudehnen scheint, gleichsam alles in sich aufsaugt. Gegenteilig jedoch sind die Haltungen, die die Figuren ihm gegenüber einnehmen. Bei Flaubert wird die Liebe mit einer nahezu unermesslichen Bedeutung aufgeladen, um dann im Laufe der Erzählung immer unerbittlicher in das Alltägliche überführt zu werden; das heißt, in eine Erfahrungsdimension, die für die Protagonistin mit der Wahrnehmung von Leere, Dumpfheit, Monotonie, Dunkelheit, Ausweglosigkeit, Mittelmäßigkeit und Gefühllosigkeit einhergeht.

Auch in Fontanes Roman fällt der Gegensatz zwischen Liebe und Alltag in sich zusammen, werden Liebe und Heirat auf das Alltägliche heruntergebrochen, in die Räume des Alltäglichen hineingefaltet. Allerdings nicht deshalb, weil der Protagonistin die Flucht aus seinen Beschränkungen nicht gelänge, sondern weil sie gar nicht fliehen *will*. Während Emma derart naiv ihren Liebesträumen nachhängt, dass ihr die anschließenden Abstürze in die Niederungen des Alltags gewissermaßen aus heiterem Himmel zustoßen, kalkuliert Mathilde Möhring all das, was eine Gegenwelt zum Alltäglichen darstellen könnte, bewusst und äußerst pragmatisch in den Alltag ein. Ein Jenseits taucht in diesem Roman nur in den (allerdings mit wenig Willenskraft verfolgten) Fluchtversuchen Hugos auf. Dieser will nämlich seinen Pflichten als Student identifikatorische Lektüren, Theater- und Variétébesuche sowie seinen Schauspieler-Freund Rybinski entgegensetzen, der fragwürdigen Idealen nachhängt und Thildes Argwohn auf sich zieht. Die Protagonistin hingegen ist derart fest im Alltäglichen verwurzelt, dass sie solche ‚kleinen Fluchten‘ nüchtern und wohl dosiert wie ein Medikament einsetzt, um sich auf diese Weise Hugos Anpassung zu sichern:

Ihrem natürlichen Gefühle nach hätte sie den ersten Feiertag nicht vorübergehen lassen, ohne mit ihrem Bräutigam über die Zukunft zu sprechen und ein bestimmtes Programm aufzustellen, aber in ihrer Klugheit empfand sie, dass etwas Nüchternes und Prosaisches darin liegen würde, den Tag nach der Verlobung, der noch dazu der erste Feiertag war, zur Behandlung solcher Fragen heranziehen zu wollen, und so bezwang sie sich und nahm sich vor, ihm eine Woche

Weihnachtsferien zu bewilligen und ihn zu kleinen Vergnügungen anzuregen. Er sollte sehn, wie gut er's auch im Behaglichen getroffen habe und dass Thilde durchaus verstehe, sich seinen Wünschen anzupassen. Am Ende dieser Ferienwoche wollte sie dann mit der Prosa herausrücken, unter Hinweis darauf, dass ohne Durchführung ihres Programms von Glück und Zufriedenheit und überhaupt von einem Zustandekommen ihrer Ehe gar keine Rede sein könne. (Fontane 2001: 54)

Was eine solche Haltung dem Alltag gegenüber sehr eindrücklich in Szene setzt und symbolisiert, erweist sich als eine äußerst subtil gehandhabte Erzähltechnik der beiden Autoren: In je ganz eigener Weise lassen sie nämlich bestimmte Alltagsgegenstände für sich bzw. für ihre Figuren sprechen. Damit schreiben sie ihnen eine derart komplexe Funktion zu, dass man ein ganzes Buch über die Bedeutung der Objekte in *Mathilde Möhring* und *Madame Bovary* verfassen könnte (z. B. Danger 1973: v. a. 118–132 und 159–185). Ich will mich hier auf jeweils zwei Beispiele beschränken:

In *Madame Bovary* spielt unter anderem das Zigarrenetui eines von Emma angeschwärmten, im vornehmen Paris ansässigen Vicomte eine herausragende Rolle. In krassem Gegensatz dazu steht das Holzbein, das einem Patienten nach einer missglückten Klumpfußoperation von Emmas Gatten verpasst wird, womit seine Stümperhaftigkeit nicht nur als Ehemann, sondern auch als Arzt endgültig besiegelt wäre. Beide Gegenstände ziehen sich in diskreter, aber doch deutlich wahrnehmbarer Weise durch den Roman und stehen für die unterschiedlichen Welten, welche sich in der Vorstellung der Hauptfigur so unversöhnlich gegenüberstehen: Alltag und Nicht-Alltag.

Das Holzbein wird nötig, weil Charles auf Emmas Drängen hin sein berufliches Ansehen mehren will, indem er mit einer neuen Methode zur Operation missgebildeter Füße experimentiert. Opfer ist der arme Hippolyte; die Operation wird von großem öffentlichen Aufsehen begleitet („le théâtre d'une expérience chirurgicale“, Flaubert 1972: 232; „das Schauspiel eines chirurgischen Experimentes“, Flaubert 1973: 230), ihr Missglücken von der Presse hämisch ausgeschlachtet; der Ruf des Landarztes ist endgültig dahin. Fortan erinnert das Geräusch des in den Straßen klappernden Holzbeins in grotesker Weise an die Schmach aller Beteiligten. Emmas Geringschätzung des Gatten verwandelt sich damit in unverhohlenen Hass und führt ihr ihre aussichtslose Lage derart drastisch vor Augen, dass der Selbstmord letztlich als einzige Lösung erscheint. Das sarkastisch-boshafte Ende dieser Groteske (vgl. Breut 1994: bes. 73) ist, dass Hippolyte zum Begräbnis Emmas denn auch nicht das Alltagsholzbein, sondern die Luxusausgabe anlegt, welche die Arztgattin hat anfertigen lassen, um die Schande der verpfuschten Operation zumindest in materieller Hinsicht zu kaschieren.

Die Gegenwelt zu Provinzialismus und Stümperei wird durch einen anderen Gegenstand evoziert: Das mit einem Wappen und grüner Seide edel

verzierte Zigarren-Etui hat der betörende Vicomte auf dem Ritt nach Paris verloren, nachdem er Emma auf dem Ball den Kopf verdreht hatte. Als Charles es aufliest, verbindet sich dieser Gegenstand in der Phantasie Emmas mit begehrenswertem Luxus und mit einem knisternd imaginierten Liebesabenteuer zwischen dem Vicomte und seiner Mätresse. Auf diese Weise wird es nicht nur zum Träger für die erotischen Erinnerungen und Hoffnungen seines Besitzers (Flaubert 1972: 91). Es wird zugleich zum Symbol, besser zur Metonymie, für jenes unerreichbare Leben, nach dem Emma sich sehnt und in welches ihr durch die Einladung zum Ball ein kurzer Einblick gewährt wurde, bevor sich diese Sehnsucht in ihrer Vergeblichkeit schmerzhaft und unwiderruflich in ihr Leben einbrennt. Während sie das Etui mit allen Sinnen wahrnimmt, sich von ihm in andere Welten versetzen lässt und das gute Stück zwischen ihren Wäschestapeln hütet, nimmt Charles es in seiner für die Ehefrau mittlerweile ekelerregenden Grobschlächtigkeit als stumpfes Gebrauchsobjekt wahr: „Il y a même deux cigares dedans‘ [...]. Charles se mit à fumer. Il fumait en avançant les lèvres, crachant à toute minute, se reculant à chaque bouffée“ (Flaubert 1972: 89, 90); „Es sind sogar zwei Zigarren drin‘ [...]. Charles steckte eine Zigarre an und rauchte mit vorgestülpten Lippen, spuckte alle Augenblicke und lehnte sich bei jedem Zug, den er tat, zurück“ (Flaubert 1973: 75).

Auch in Fontanes Roman nehmen Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens einen zentralen Raum ein. Und auch hier erzählen sie viel über den sozialen Status ihrer Besitzer. Doch ebenso geht auch hier ihre Funktion weit über die bloße Illustration des gesellschaftlichen Kontextes hinaus. Die unausweichliche Ökonomisierung sämtlicher Begebenheiten und Lebensbereiche aus einer (gesellschafts-)kritischen Perspektive (vgl. Aust 1991: 275) wird hier in Szene gesetzt durch zwei Einrichtungsgegenstände, die ebenfalls sehr sorgfältig an mehreren Stellen des Romans platziert werden: Die Chaiselongue aus der guten Stube und die rosafarbene Ampel, die das Brautpaar zur Hochzeit geschenkt bekommt. Anders als der boshaft-sarkastische Blick auf die Objekte durch Flaubert, wird hier ihre Funktion von Fontane eher augenzwinkernd und lakonisch deutlich gemacht. Bezeichnend ist für beide Gegenstände, dass ihre Bedeutung sich für Mutter und Tochter gänzlich darin erschöpft, von anderen wahrgenommen zu werden. Mittels der Möbel inszeniert und dekoriert Thilde das Bild, das vor allem Nachbarn und andere Außenstehende sehen bzw. sich von seinen Besitzern machen sollen.

Besonders eindrücklich konstruiert sind die Szenen, in denen die Chaiselongue, der ganze Stolz von Mutter und Tochter, regelrecht zur Hauptperson avanciert. Denn hier wird auf besonders plastische Weise deutlich, welche buchstäblich tragende Rolle das Möbelstück für die Selbstwahrnehmung spielt:

Es sah sehr ordentlich darin aus [in der guten Stube, C.S.] und auch nicht ärmlich [...] dem invaliden Sofa gegenüber stand eine Chaiselongue, die [...] nun das Schmuckstück der Wohnung bildete. Mathilde sah im Spiegel, wie die Mutter so steif und aufrecht dasaß, und sagte, ohne sich umzudrehn: „Warum sitzt du nun wieder auf dem harten Sofa und kannst dich nicht anlehnen. Wozu haben wir denn die Chaiselongue?“ „Na doch nich dazu.“ „Freilich dazu. Freilich, und war noch dazu gar kein Geld. Nu denkst du gleich, du ruinierst es und sitzt ein Loch hinein. [...] Und wenn auch, je eher das Ding eine kleine Sitzkute hat, desto besser; so steht es bloß da wie geliehn und als grauln wir uns, uns draufzusetzen. Und so schlimm ist es doch nicht, wir haben ja doch unser Auskommen und bezahlen unsre Miete mit'm Glockenschlag. Also, warum machst du dir's nicht bequem. Und dann sieht es auch besser aus, wenn man so sieht, es ist in Dienst. Der Spiegel ist alt, und das Sofa ist alt, und da darf die Chaiselongue nicht so neu sein. Das passt nicht, das stört, das ist gegen's Ensemble.“ „Gott, Thilde, sage nur nicht so was Französisches; ich weiß dann immer nicht recht.“ (Fontane 2001: 14)

Schnell stellt sich heraus, dass sich der Einsatz der Chaiselongue auszahlt. Dorthin wird nämlich der masernkranke Untermieter Hugo zur Gesundheitspflege gebracht; ein von Mathilde gut kalkulierter Schritt auf dem Weg, sich seine Gunst zu sichern:

„Und da siehst du nu wieder, wie gut es ist, dass wir die Chaiselongue haben. Ich wusste, dass sich das verlohnen würde.“ „Ja, findst du, dass das geht? Es ist doch sozusagen unser Prachtstück, der Stehspiegel hat den Riss und sieht nich recht nach was aus. Aber die Chaiselongue. Du musst doch nicht vergessen, vierzehn Tage oder vier Wochen dauert es, und dann is es hin. Er wird Kuten einliegen und alles eindrücken, denn Kranke sind so unruhig und liegen mal hier und mal da.“ „Das ist ja gerade das Gute. Da verteilt es sich aufs Ganze, und von Kute-Einliegen is keine Rede. Und wenn auch, Mutter. Wer was will, der muss auch was einsetzen. Er sieht dann, dass wir ihm unser Bestes geben, und wie ich ihn kenne, wird ihn das rühren, denn er hat so was Edles, das heißt, so auf seine Art. Zu viel darf man von ihm nich verlangen.“ Gleich am Tage, wo das Gespräch geführt wurde, wurde Hugo Großmann in die Möhringsche gute Stube herübergewonnen und auf der Chaiselongue installiert. Er nahm sich da ganz gut aus. (Fontane 2001: 39)

Die Ampel schließlich symbolisiert auf verdichtete Weise den gesellschaftlichen Aufstieg der Protagonistin von der Hochzeit bis zur anerkannten Position als Bürgermeistergattin. Ein Aufstieg, der auch bewirkt, dass das einst ärmliche, jedoch moralisch absolut „proppere“ Mädchen sich schließlich das Zurschaustellen einer – allerdings wohl dosierten – Sinnlichkeit leisten kann. Geschenkt wird die Ampel zunächst mit der Absicht, für schummriges Licht im Schlafzimmer der Eheleute zu sorgen; nicht zu hell soll es sein, aber auch nicht zu dunkel (Fontane 2001: 80). Von der prude-verklemmten Mutter der

Protagonistin wird sie denn auch argwöhnisch beäugt. Nach dem Umzug des Paares heißt es:

Hugo war nicht abgeneigt, ihr [der Ampel, C.S.] den Ehrenplatz zu geben, der der Schmädicke vorgeschwebt hatte, Thilde sagte aber: „Da sieht sie ja keiner“ und hing sie in den Hausflur, wo sie freilich bei den hellen Sommertagen zunächst noch zu keiner Wirkung kommen konnte. (Fontane 2001: 82)

Im Herbst jedoch wird sie zum Blickfang für alle Außenstehenden und sorgt für Neid, bevor sich Thilde mit ihrer Hilfe als gerade so begehrenswert darstellt, wie es sich für eine Bürgermeisterfrau gehört:

Im Ganzen aber [...] blieb [sie] nüchtern und überlegend, und nur darin zeigte sich ein kleiner Unterschied, dass sie sich zu einer gewissen Koketterie bequemte und auf Hugo einen gewissen Frauenreiz ausüben wollte. Sie ging darin so weit, dass sie die Ampel vom Flur her in das Schlafzimmer nahm und zu Hugo bemerkte: „Draußen im Flur hat sie nun ihre Schuldigkeit getan. Schade, dass das Rosa wie gar nichts aussieht; es müsste Rubinglas sein. Man kriegt dann so rote Backen.“ (Fontane 2001: 91)

2. Alltag schreiben als künstlerisches Projekt

2.1. Gefahren literarischer Fiktion: Bovarysme und ‚Möhringismus‘

Es hat sich nun einerseits gezeigt, inwiefern die Motive der Liebe, des gesellschaftlichen Aufstiegs und der Objekte allesamt aufs Engste mit den Hauptfiguren und deren Wahrnehmung von Alltäglichkeit verflochten sind. Andererseits wurde deutlich, dass beide Geschichten aufgrund ihrer Erzählweise gleichsam unaufhaltsam in den Alltag hineinsteuern; wobei diese Bewegung freilich mit umgekehrten Wertungen versehen ist. Dem Klassiker des Scheiterns am Ungenügen der Normalität steht die Erfolgsgeschichte gegenüber, die sich innerhalb des Möglichen, Machbaren und Realistischen abspielt. Während der Leser bei Flaubert qualvoll mitleidet – wohlgerne nicht an der Tragik des Erzählten, sondern an der Unausweichlichkeit der Banalität –, können wir bei Fontane kaum umhin, angesichts des versöhnlichen Endes auch einen gewissen Respekt für die Lebenstüchtigkeit der Protagonistin zu empfinden.

Spannend ist nun zu sehen, dass die beiden Autoren diese Wirkung mit derselben Strategie erzielen; einer Strategie, die sie ausgesprochen gekonnt und in jeweils ganz eigener Art und Weise einsetzen. Zu Beginn dieses Bei-

trags wurde die These aufgestellt, dass der scheinbar unendliche Raum, der in diesen Romanen dem Alltag zugestanden wird, dadurch entsteht, dass es in der erzählten Welt keine Gegenwelten, keine Orte des Unalltäglichen, Besonderen gibt, die das Alltägliche relativieren, kontrollieren, in Zaum halten könnten. Diese Feststellung ist jedoch nur zum Teil richtig. Denn sie gilt lediglich für die innerhalb der Fiktion jeweils wirkliche Welt. In beiden Romanen gibt es aber noch andere Welten – Phantasiewelten –, die wiederum an die Wahrnehmung einzelner Figuren gekoppelt sind. Wir haben es hier mit der Fiktion innerhalb der Fiktion zu tun; nämlich in beiden Fällen sowohl mit Geschichten in der Geschichte als auch mit Theaterstücken in der Geschichte. Und immer entpuppt sich dabei die Literatur als ausgesprochen gefährliche Angelegenheit.

Man mag Emma Bovary als hysterisch, nervös, depressiv oder neurotisch diagnostizieren. Ausgelöst wird dieser Zustand, der später als *bovarysme* bezeichnet wird, jedenfalls durch ihre Lektüren. Als Mädchen im Kloster aufgewachsen, träumt sie sich in das allgegenwärtige biblische Universum aus Heiligen, Märtyrern und Wundern hinein, in dem Mystik und Erotik eine unheilvolle Allianz eingehen. Dieses Universum strahlt einen ganz eigenen Reiz aus, der für Emma ähnlich sinnlich aufgeladen ist wie jene Welten der heimlich konsumierten Romane; Werke von romantischen Autoren wie Chateaubriand und Bernardin de Saint-Pierre etwa oder historische Romane von Walter Scott. Emma misst durch ihre naiv-identifikatorischen Lektüren fortan ihre eigene Wahrnehmung am Maßstab einer Literatur, die vor Gefühlsintensität, Ereignishaftigkeit und Sinnlichkeit geradezu trieft. Dies führt der Erzähler einerseits anhand scheinbar nebensächlicher Details vor (beispielsweise, wenn Emma ihre Tochter Isolde oder Madeleine nennen will, Flaubert 1972: 131). Andererseits finden sich bedeutsame, umfangreiche Passagen wie das Kapitel zur Klostererziehung, in dem Emmas schwärmerisch herbeiphantasierten und auf sinnliche Erregung zielenden Lesewelten dem Kapitel der trüben, banalen Alltagsrealität nach der Hochzeit effektiv vorangestellt werden.

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour, mais le bonheur qui aurait du résulter de cet amour n'était pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. (Flaubert 1972: 63)

Vor ihrer Heirat hatte sie geglaubt, sie liebe ihn. Aber das Glück, das diese Liebe hätte mit sich bringen müssen, war nicht gekommen, und so dachte sie, sie habe sich gewiß getäuscht. Und Emma suchte zu erfahren, was man im Leben eigentlich unter *Seligkeit*, *Leidenschaft* und *Liebesrausch* verstand. Diese Worte waren ihr in den Büchern immer so wunderschön vorgekommen. (Flaubert 1973: 48)

Zum einen hat Emma eine sehr treffsichere Art, aus der Literatur nur das auszuwählen, was ihrem innersten, nach Gefühlswallungen dürstenden Seelenzustand entspricht. Zum anderen nimmt sie die Umgebung – einmal von der Literatur infiziert – nach literarischem Muster, das heißt beispielsweise einem romantischen Naturverständnis entsprechend, wahr (Flaubert 1972: 65, 66). Flaubert ist ein Künstler der Aufzählung. In einem für sein Erzählen typischen Arrangement einzelner Details zu einem einprägsamen Gesamtbild wird diese Welt der Fiktion, in die Emma mit aller Gier eintaucht, durch einen einzigen Satz vorgeführt:

amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles de cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. [...] Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme les châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leur jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. (Flaubert 1972: 66)

Liebschaften, Liebhabern und Geliebten, verfolgten Damen, die in einsamen Pavillons in Ohnmacht sanken, von Postillonnen, die bei jedem Pferdewechsel umgebracht werden, von Pferden, die man auf jeder Seite zuschanden ritt, von finsternen Wäldern, Seelenkämpfen, Schwüren, Schluchzen, Tränen und Küssen, Nachen im Mondschein, Nachtigallen in den Gebüschchen, Herren, die tapfer wie Löwen, sanft wie Lämmer und unvorstellbar tugendhaft waren, dazu stets schön gekleidet und tränenselig wie Urnen. [...] Sie hätte, ach! so gern auf einer alten Burg gelebt wie jene hochgewachsenen, schlanken Schloßfräulein, die unter dem Dreipaß der gotischen Fenster ihre Tage verbrachten und, den Ellbogen auf den Stein und das Kinn in die Hand gestützt, Ausschau hielten nach dem Reiter mit der weißen Feder, der auf einem Rappen von weither über die Ebene herangaloppiert kam. (Flaubert 1973: 51)

Innerhalb dieser Logik ist es nur folgerichtig, wenn Emma schließlich in Léon glaubt, einen Seelenverwandten gefunden zu haben. Verglichen mit Charles, in dessen Haus keine Bücher existieren – bis auf das medizinische Wörterbuch, dessen Seiten noch unaufgeschnitten sind (Flaubert 1972: 59, vgl. übrigens ganz ähnlich auch die ungelesenen Fachbücher Hugos, Fontane 2001: 26) –, muss ihr der melancholische Literaturliebhaber tatsächlich als der Ritter auf dem schwarzen Pferd erscheinen, nach dem sie seit ihrer Jugend Ausschau gehalten hatte. Denn dieser Mann sitzt denselben identifikatorischen Lektüren und denselben romantischen Klischees auf (Flaubert 1972: 123), zieht die Lyrik der Prosa vor, weil sie einen besser zum Weinen

bringt (ebd.), und versucht schließlich selbst, seine sentimentale Sprache dem dichterischen Vorbild anzupassen. Wie lächerlich er dabei erscheint, sehen freilich weder er noch Emma, sondern nur der Erzähler und wir Leser; nämlich durch Flauberts gnadenlose Zurschaustellung literarischer Allgemeynplätze. Beispielsweise in einem höchst kunstfertig wiedergegebenen ersten Gespräch zwischen Léon und Emma über Dichtung, deutsche Musik und die Schönheit von Sonnenuntergängen, in dem Léon schwülstig schwadroniert, während Emma nur ein entzücktes „c'est vrai, c'est vrai“ zu hauchen imstande ist (Flaubert 1972: 123).

So liest sich denn die Liebesaffäre zwischen den beiden selbst wie ein schlechter Roman, den Emma nach dem Modell ihrer Lektüren entwirft; ebenso wie sie sich dem kalten Verführer Rodolphe hingibt, als sei sie die Heldin einer ihrer vielen Geschichten:

Alors elle se rappela les héroïnes des livres, qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. (Flaubert 1972: 219)

Dann dachte sie wieder an die Heldinnen der Romane, die sie gelesen hatte, und die gefühlvolle Schar dieser Ehebrecherinnen sang in ihrem Gedächtnis mit schwesterlichen Stimmen, die sie bezauberten. Sie wurde selbst gleichsam ein lebendiger Teil dieser Phantasiebilder, und die langen Träumereien ihrer Jugendzeit wurden Wirklichkeit, als sie sich nun zu dieser Art liebender Frauen zählte, die sie so sehr beneidet hatte. (Flaubert 1973: 212)

Auch hier ist es die besondere Erzähltechnik Flauberts, die uns die unüberwindliche Kluft zwischen Fiktion und Wirklichkeit vor Augen führt. Der Erzähler sieht, wovor Emma die Augen verschließt: Von ihrem Liebhaber Léon erwartet sie beispielsweise selbst verfertigte Liebesgedichte, doch Léon findet nie den passenden Reim, so dass er Zeilen aus Poesiealben oder Almanachen kopieren muss (Flaubert 1972: 356). Dass ihre eigenen Sätze angesichts des sich anbahnenden Ehebruchs nicht weniger klischeehaft und mindestens ebenso unglaubwürdig sind, zeigt uns der Erzähler, indem er die pseudo-heroische Rede seiner Figur regelrecht unterbricht und deren Authentizität anzweifelt: „Était-ce sérieusement qu'elle parlait ainsi? Sans doute Emma n'en savait rien elle-même, tout occupée par le charme de la séduction“ (Flaubert 1972 : 308). („War es ihr Ernst mit diesen Worten? Gewiß wußte Emma das selber nicht, so völlig nahm sie der Zauber der Verführung [...] gefangen“, Flaubert 1973: 306).

Sehen wir uns nun demgegenüber die Funktion der Literatur in Fontanes Roman an. Hatte schon Flaubert die Theaterbesuche seiner Protagonistin für

ein subtiles Verwechslungs-Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwendet, so erzählt auch Fontane in äußerst unterhaltsamer Weise von einem Theaterbesuch, bei dem die in der Kunst gänzlich unerfahrene Mutter das Bühnenspiel mit der Wirklichkeit kurzschließt.

Hugo, Möhrings Untermieter, hat einen Freund, der davon träumt Schauspieler zu werden. Zu einer Aufführung von Schillers *Räubern* lädt er Hugo, Mathilde und ihre Mutter ein. Weil „Theater bildet“ (Fontane 2001: 32), wird die Aufführung denn auch besucht, wobei sich an der Reaktion von Mutter und Tochter zwei unterschiedliche Haltungen der Literatur gegenüber ablesen lassen: Während die Alte sich durch die Geschichte gruseln und beunruhigen lässt und die ganze Nacht über nicht schlafen kann, weil sie sich von dem „alten Mann“ auf der Bühne verfolgt fühlt, besänftigt sie die Tochter mit den Worten: „Ach lass doch den alten Mann, Mutter, der schläft nun schon seit zwei Stunden, und du musst auch schlafen“ (Fontane 2001: 34), „Mutter; es ist ja schon so lange her. Und dann ist es ja auch bloß so was Ausgedachtes. Du denkst immer, es ist wirklich so“ (Fontane 2001: 33). Hier zeigt sich also, dass Thilde stets kritische Distanz gegenüber der Fiktion wahrte; eine Distanz, die Emma nicht halten will oder nicht halten kann und die ihr schließlich zum Verhängnis wird.

Fontane lässt in seinem Roman keinen Zweifel daran, dass auch für Hugo – zumindest in Thildes skeptischen Augen – Literatur und Kunst eine Gefahr darstellen. Und zwar auf zwei Ebenen: Gefährlich ist zum einen die Versuchung, durch literarische oder schauspielerische Betätigung auf Abwege zu geraten; und zum anderen wird die Literatur selbst zur Gefahr, weil nämlich auch Hugo ein identifikatorischer Leser ist. Für ihn stellen die Welten, in die er sich beim Lesen hineinversetzt, eine willkommene Ablenkung von der juristischen Fachliteratur dar, die er eigentlich lesen müsste, um das Examen zu bestehen. Der Schauspieler Rybinski ist demzufolge die personifizierte Versuchung:

„In ganz kurzer Zeit kommst du zu mir und sagst ‚Rybinski, du hast Recht gehabt, den ganzen Kram an den Nagel zu hängen.‘ [...] Ich sage dir, du bist der geborene Karl Moor, und wenn du deinen Arm an die Eiche bindest, oder vielleicht auch, wenn du den Alten aus dem Turm holst, du musst großartig sein. [...] Du hast ganz das schwärmerisch Schwabblige, was dazu gehört, und du hast auch den Brustton der Überzeugung, wenn er sagt: ‚Diese Uhr nahm ich dem Minister.‘“ (Fontane 2001: 24)

So sehr er Hugo auch vom Theater überzeugen will – was die Lektüre von Gedichten und Romanen angeht, so vertritt er die Einschätzung, dass die Literatur gefährlich sein kann; vor allen Dingen in Liebesfragen:

„Du meinst Liebe. Damit komm mir nicht. Larifari. Manche sind so verrückt und dir traue ich schon was zu; wer so viel spazieren läuft und dieselbe Schwärmerie für Lenau wie für Zola hat (was dir beiläufig erst einer nachmachen soll), der ist zu jedem Liebesunsinn fähig. Es sieht dann auch aus wie Courage, ist aber das Gegenteil davon, bloß Schlapperei, Bequemlichkeit, Hausschlüsselfrage. Hugo, sieh dich vor. [...] Lyrik schützt vor Dummheit nicht. ‚Auf dem Teich, dem regungslosen, weilt des Mondes holder Glanz‘ – es braucht bloß ein bisschen Mondschein, so verklärt sich alles, und der Teich kann auch ne Stubendiele sein.“ (Fontane 2001: 25)

Weil Thilde diese Befürchtung teilt, überwacht sie denn auch skeptisch seine Lektüren:

Was Mathilden auffiel, war sein Studium. Aus allem, was sie sah und auch aus Andeutungen von ihm selber hörte, ging hervor, dass er sich zu einem Examen vorbereitete, er steckte auch jeden Morgen, wenn er ausging, immer ein Buch oder ein Heft zu sich, trotzdem war ihr klar, dass, wenn er wieder zu Hause war, von Studien keine Rede war. Auf einem am Fenster stehenden Stehpult, das er sich angeschafft hatte, lagen zwar ein paar dicke Bücher umher, aber sie hatten jeden Morgen eine dünne Staubschicht, Beweis genug, dass er sich den Abend über nicht damit beschäftigt hatte. Was er las, waren Romane, besonders auch Stücke, von denen er jeden zweiten, dritten Tag mehrere nach Hause brachte; es waren die kleinen Reclam-Bändchen [...]. Mathilde konnte genau kontrollieren, was ihm gefallen oder seine Zweifel geweckt hatte [...]. *Das Leben ein Traum* hatte die meisten Zeichen und schien ihn am meisten interessiert zu haben. (Fontane 2001: 26)

Energisch stellt also die Protagonistin aus Fontanes Roman – damit das exakte Gegenteil von Emma Bovary – einer Dichtung, die von den Notwendigkeiten des Lebens ablenkt, die trockene Prosa des Alltags gegenüber. Auch Fontane erzählt, durchaus vergleichbar mit Flaubert, von einem romantischen Liebesgeständnis, das in seiner Klischeehaftigkeit ein Abklatsch romantischer Naturlyrik ist. Anders als Emma entlarvt Mathilde diese Rede (es handelt sich um einen Heiratsantrag) jedoch sofort ihrer Falschheit.

„Eine liebevolle Hand ist das, was man im Leben am meisten braucht. Aber setzen Sie das Teezeug erst hin ... Und nun geben Sie mir Ihre kleine Hand, denn es ist eine kleine Hand, und treten Sie mit mir ans Fenster und sehen Sie mit mir auf das Bild da, das Gewölk, das am Monde vorüberzieht und sich wieder aufhellt im Vorüberziehn. Es ließe sich vielleicht ausdeuten, aber auch ohne das, ich frage Sie, ob ich Ihre kleine Hand, denn es ist eine kleine Hand, auch noch weiter halten darf, lange noch, ein Leben lang.“ Sie gab nicht unmittelbar Antwort und beschäftigte sich vielmehr damit, das Rouleau herunterzulassen. Dann nahm sie seinen Arm [...] und [...] sagte: „Sie sind noch so angegriffen. Ich höre es an Ihrer Stimme, darin noch die Krankheit zittert, und dass Sie gerade den

Mond in unser Gespräch gezogen haben. Ach, Herr Großmann, der Mond ist nichts für Sie; Sie brauchen Sonne ... Das gibt mehr Kraft“. „Das mag schon sein. Aber das ist keine Antwort, Fräulein Thilde. Sie sollen mir ja oder nein sagen“. „Nun denn ja, trotzdem es noch lange dauern wird, eine lange Verlobung“ (Fontane 2001: 43).

Was sollen wir nun davon halten, dass hier zwei hochrangige Autoren, die sich zeitlebens ausdrücklich und dezidiert als Schriftsteller verstehen, die Literatur in Grund und Boden kritisieren, ja sie geradezu verhöhnen? Hierzu gilt es dreierlei festzuhalten: Erstens geht es hier natürlich nicht um das Geschichtenerzählen oder Stückeschreiben als solches. Es geht, wie sich gezeigt hat, um gute und schlechte Literatur – also um Literaturkritik. Und es geht, zweitens, um richtiges und falsches Lesen – also um verschiedene Formen der Rezeption. Vor allem aber geht es um Literaturproduktion, nämlich um eine poetologische Dimension der Werke. Denn letztlich beziehen Fontane und Flaubert mit ihren Romanen selbst Position auf dem Feld der Literatur und ihrer Theorie: Ihre Texte lassen sich auch als eine ästhetische Stellungnahme lesen, indem sie vorführen, welche Konzeption von Literatur sie als Autor vertreten.

2.2. „*Comment dire un insaisissable malaise?*“ und „*mit der Prosa herausrücken*“: *Poetologische Dimensionen der Romane*

Die vielsagenden Gespräche der einzelnen Figuren über Gefahr, Nutzen und Bedeutung von Literatur, die in beiden Romanen vorkommen, könnte man fast als literaturwissenschaftliche Diskussionen lesen – wobei sie in ihrer stümperhaften Naivität freilich ironisch gebrochen werden (z. B. Flaubert 1972: 176, 284). Darüber hinaus gibt es in den Texten jedoch so etwas wie eine implizite Romantheorie.

Flaubert legt in einer Romanpassage seiner Hauptfigur eine Frage in den Mund, die er sich selbst Zeit seines Lebens gestellt hat: „*Comment dire un insaisissable malaise?*“ (Flaubert 1972: 70; „Wie aber konnte sie einem so unfassbaren Unbehagen Ausdruck verleihen [...]?“ (Flaubert 1973: 56). Bezeichnend ist allerdings, dass diese Passage systematisch in der Schwebe hält, wer hier eigentlich spricht: Vielleicht hätte Emma ihren Seelenzustand jemandem mitteilen mögen, heißt es dort, als wüsste der Erzähler selbst nicht, ob sie es wünscht oder nicht; doch „*les mots lui manquaient*“ (Flaubert 1972: 71; „Es fehlten ihr die Worte [...]“, Flaubert 1973: 56). Wie also die richtigen Worte finden für eine Haltung der Welt gegenüber, die von Hass auf die eigene Zeit und von Abscheu für die Menschen der provinziellen Umgebung durchtränkt ist? Wie über den *ennui* sprechen; eine epochenspezifische Mi-

schung aus Langeweile, Melancholie und Lebensüberdruß, unter denen Flaubert wie viele seiner Zeitgenossen leidet und die er in seiner Dichtung und in seinen umfangreichen Briefwechseln immer wieder zum Thema macht (z. B. Flaubert 1980–2007: I, 348–352, 390–395; II, 691)? Die Antwort hierauf ist natürlich der Roman selbst. Denn hier werden sehr eindrucksvoll ganz verschiedene Weisen des falschen ‚Wortefindens‘ gegenübergestellt, denen sich der Autor mit seiner eigenen Ästhetik konsequent entzieht.

Emma nimmt ihr Ungenügen an der Welt auf eine diffuse, unmittelbare Weise wahr, ohne dass sie es sprachlich fassen könnte. In diesem Zusammenhang bemerkt Erich Auerbach in einer berühmten Analyse von Flauberts Roman: Wenn Emma die Ursachen für ihr Leiden in treffende Worte kleiden könnte, so hätte sie dieses Leid bereits auf Distanz gebracht und damit gelindert (Auerbach 1988: 451). Nun wird aber ja in der erzählten Geschichte durchaus viel gesprochen; und Flaubert gibt diese Rede auch sehr ausführlich und in den unterschiedlichsten Facetten wieder. Jedoch sind all diese wiedergegebenen Gedanken und Worte Klischees. Zum Teil markiert Flaubert dies mit Kursivsetzungen: Der Roman ist mit Namen und Titeln, Sprichwörtern, Redewendungen und fremdsprachigen Zitaten gespickt. Über diese punktuelle Wiedergabe dessen, was ‚die Leute‘ sagen, hinaus finden sich jedoch gesamte Passagen, die, was Wortwahl, Syntax, Aussprache, thematische Verknüpfungen, logische Schlüsse angeht, radikal der beschränkten und Plattitüden reproduzierenden Redeweise ihrer Figuren angepasst sind (vgl. hierzu grundlegend Jünke 2003). Flaubert hat über Jahre hinweg solche Aussprüche, trivialen Gedanken, Klischees und Banalitäten gesammelt und zu einem Wörterbuch zusammengefügt, dem *Dictionnaire des idées reçues* (Flaubert 1951–1952: II, 999–1023), einem *Wörterbuch der Allgemeinplätze*, das in seinem Sarkasmus höchst unterhaltsam zu lesen ist. Hier entlädt sich nicht nur Flauberts gesamter Hass auf die Bourgeoisie, also die Klasse, der er selbst angehört. Hier kritisiert er auch ausgesprochen geistreich jene pseudo-poetische Dichtung, mit der Emma und Léon sich über die Niederungen des Alltags erheben und in ferne Gefilde entfliehen möchten. Wenn die Figuren also Worte für eine Welt jenseits des Beschränkten und Mittelmäßigen finden wollen, so tun sie dies gerade nicht in einer außergewöhnlichen Weise. Sie bemühen eine unoriginelle Sprache der Literatur. Und eben hier entpuppen sich die Sätze als mindestens ebenso klischeehaft und abgenutzt wie die Allgemeinplätze des Apothekers Homais und anderer Provinzbürger aus dem Roman.

Wenn Flaubert im *Dictionnaire* den Begriff ‚Ideal‘ definiert als „tout à fait inutile“ (Flaubert 1951–1952: II, 1013), so zeigt dies einerseits das Maß an Resignation und Desillusionierung an, das seine Zeit prägt. Nutzlos ist es, weil die Mehrheit, so heißt es im Wörterbuch, ohnehin „immer recht behält“. Und aussichtslos scheint es auch für Flaubert, innerhalb des reaktionären

Second Empire überhaupt noch einem gesellschaftlichen oder politischen Ideal nachzueifern. Andererseits verweist die Definition indirekt auch auf den (einzig) ihm verbleibenden Ort, den es gegen die Mittelmäßigkeit zu verteidigen gilt: das Ideal der Ästhetik. Hier müssen die Spielräume für jeden Satz, ja für jedes einzelne Wort (und Flaubert feilt mitunter Tage oder Wochen an bestimmten Formulierungen, vgl. Flaubert 1980–2007: II, 238 u. v. a.) immer wieder sorgsam ausgelotet werden, um sowohl der banalen Rede der Zeitgenossen als auch der nicht minder falschen Sprache einer abgenutzten Literatur etwas entgegensetzen zu können. Die Kunst des Romans besteht also in einer riskanten Gratwanderung: Flaubert stellt eine Welt dar, die fast ausschließlich aus Gemeinplätzen besteht (vgl. Leinen 1990). Diese Klischees sollen rückhaltlos entlarvt werden, ohne dabei selbst dem Klischee zu verfallen; aber auch ohne eine wertende, moralisierende oder kommentierende Haltung einzunehmen. Denn damit würde der Autor sich in eine Position begeben, die seiner Diagnose zufolge um die Mitte des 19. Jahrhunderts eben gar nicht existiert: ein Jenseits des Trivialen. Wenn das Gegenteil des Banalen in der Realität nicht vorhanden ist, darf es natürlich auch in der Erzählung nicht einfach vorkommen. Der einzig gangbare Weg auf diesem schmalen Grat ist also der, eine Ästhetik zu finden, in der diese Geschichte vom unausweichlichen Sog des Banalen unmittelbar greifbar wird, und erzähltechnisch, stilistisch und rhetorisch unablässig gegen diesen Sog anzuschreiben.

Auch in Fontanes Roman nehmen Redewendungen des Alltags, klischeehafte Sätze und die typischen Ausdrucksweisen von Sprechern mit beschränktem Horizont einen breiten Raum ein. Im Grunde genommen lassen sich sämtliche Gespräche, allen voran diejenigen zwischen Mutter und Tochter, als eine Aneinanderreihung von feststehenden Ausdrücken, aphoristischen Generalisierungen und übernommenen Meinungen, kurz: als fremde Rede bezeichnen (vgl. Mecklenburg 1971: v. a. 144–182). Es ist deshalb nicht immer ganz leicht zu entscheiden, ob es sich hier um gewitzte Aphorismen oder dumme Banalitäten handelt; auch Fontane beherrscht vorzüglich die Kunst des ‚Inderschwebhaltens‘. Damit wird der Roman laut Mecklenburg über weite Passagen hinweg zu einer Satire des Alltagsbewusstseins.

Und genauso wenig wie bei Flaubert ist hier der Bereich der Literatur und des Theaters von dieser Reduktion auf eine kleingeistige Perspektive ausgenommen. Es geht also in diesem Roman ebenfalls um eine Zurschau-stellung von Gemeinplätzen, gerade auch von literarischen Gemeinplätzen. Aber darüber hinaus stellt sich auch hier stets die Frage des (richtigen) Erzählens. Fontane nimmt in einer ganz ähnlichen Weise die romantische Dichtung aufs Korn, wie Flaubert dies tut. Insofern könnte man sagen: Die Kunst des Autors besteht hier ebenfalls darin, eine Erzählung zu schaffen,

die sich selbst genau der Mittelmäßigkeit entzieht, von der sie erzählt. Doch in *Mathilde Möhring* ist es die Protagonistin, die, was das Geschichtenerzählen angeht, am ehesten die Haltung des Erzählers vertritt. Mathilde erscheint in diesem Roman nämlich indirekt, obwohl es sich gar nicht um eine homo- oder autodiegetische Erzählinstanz handelt, als die eigentliche Erzählerin der Geschichte. Zum Beispiel hat sie sich bestimmte Sätze zugelegt, die dem Bereich der Ästhetik entstammen und die sich auch auf den Roman als Ganzen übertragen ließen: „In der Kunst entscheidet die Reinheit der Linie“, „Sie hatte jetzt das Gefühl, dass man den Bogen der Sittlichkeit und den Eindruck des Engen und Kleinlichen [...] nicht überspannen dürfe“ (Fontane 2001: 41); oder man müsse auch zweideutige Worte, um nicht allzu spießbürgerlich zu wirken, „ganz klar und deutlich und mit aller Betonung aussprechen. Wie Luther“ (ebd.).

Die auffälligste Differenz zwischen Mathilde und Emma besteht in der Fähigkeit zu klarsichtiger Selbstdistanz und der humorvollen Relativierung gegenüber der eigenen Geschichte. Mathilde begegnet sich selbst und ihrer Umgebung nicht nur mit Pragmatismus, genauester Menschenbeobachtung und optimistischer Gelassenheit. Vor allem unterscheidet sie ihre Ironie und ihr Lakonismus von Flauberts Frauenfigur (vgl. Lypp 2011: 138). Die Art und Weise, wie sie nüchtern und dennoch wohlwollend-freundlich die einzelnen Etappen ihrer eigenen Lebensgeschichte entwirft, hat viel vom Erzählgestus Fontanes: Mit denselben Merkmalen könnte man auch das Verhältnis zwischen Erzähler und Hauptfigur kennzeichnen. Denn Fontane lässt seine Erzählung ebenso gradlinig, lakonisch und schnörkellos auf das Ende zusteuern, wie sich Mathilde den Fortgang ihrer eigenen Geschichte entwirft (und wie sie den Platz festschreibt, der den anderen darin zukommen soll); beispielsweise, indem sie ab und zu „kleine Bänke zur Rast“ einbaut, bevor sie „mit der Prosa herausrück[t]“ (Fontane 2001: 54).

Und in der Tat liest sich die Darstellung von Mathildes Leben so, als sei die Protagonistin Autorin ihrer eigenen Geschichte. Nahezu jedes Kapitel endet mit einem Gespräch zwischen Mathilde und ihrer Mutter, das in den meisten Fällen die Zukunft zum Thema hat; die Frage also, wie es mit den beiden wohl weitergeht. Die Alte fürchtet stets das Schlimmste, stellt ängstliche Fragen und fleht die Tochter an: „Sage doch nur nicht immer so was, Du hast so viele Wörter, die du nicht in den Mund nehmen sollst“ (Fontane 2001: 11). Mathilde hingegen ist diejenige, die konkrete Pläne entwirft und präzise voraussagt, was sich im Rahmen des Möglichen und Vorhersehbaren als nächstes ereignen wird. So bergen die zahlreichen Prophezeiungen gerade auch deshalb einen besonderen Witz, weil Fontane die Geschichte tatsächlich exakt so fortspinnt, wie seine Figur es ihm nahelegt: „Lass nur, Mutter, so einer kommt wieder“, „Glaube mir, der kündigt nicht“ (Fontane 2001: 30), „und dann [...] steigt [er] drei Treppen rauf und mietet. Ich will

keinen Zeisig mehr im Bauer haben, wenn es nicht so kommt, wie ich sage““ (vgl. auch Fontane 2001: 16, 37 u. v. a.).

Mit der geschickten, unterhaltsamen und doch unerbittlich zum Ziel leitenden Art der Gesprächsführung, mit der Thilde ihren Verlobten während der Paukerei für das juristische Examen bei Laune hält, soll dieser Beitrag abgeschlossen werden. Denn auch sie lässt sich als eine poetologische Stellungnahme des Autors lesen, die er seiner gewitzten, zielstrebigem und lakonischen Figur in den Mund legt:

In seinem ästhetischen Sinn, der sich an Feinessen erfreuen konnte, sah er mit einem gewissen künstlerischen Behagen auf die Methode, nach der Thilde verfuhr. [...] Es stand nämlich für Thilde fest, dass sie sich hüten musste, seiner Tragekraft mehr zuzumuten, als diese doch nur schwache Kraft beim besten Willen leisten konnte, weshalb sie mit Klugheit und Geschick für Unterbrechungen Sorge trug, oder, wie sie sich scherzhaft ausdrückte, für ‚Entrefilets‘, ein Wort, das sie sich aus Hugos etwas feuilletonistischem Sprachschatz angeeignet hatte. [...] Dabei war Thilde groß in Übergängen, und wenn sie so mit Hilfe der Ingwertüte bei den Molukken und Japan und China begonnen hatte, war es ihr ein Leichtes [...] sogar bis Rybinski zurückzufinden, und wenn sie dann noch was Pikantes, das sie eigens für Hugo sammelte, zum Besten gegeben und ihn erfrischt hatte, sagte sie ‚Nun aber, bricht Verkauf Miete oder nicht?‘ Und Hugo ging dann mit wiedergewonnener Kraft ins Feuer und antwortete mitunter so gut, dass Thilde ihre helle Freude hatte. (Fontane 2001: 68)

Bibliographie

- Auerbach (1988): Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 8. Aufl. Bern, Stuttgart: Francke.
- Aust (1991): Hugo Aust: „Mathilde Möhring. Die Kunst des Rechnens“. In: Christian Grawe (Hg.): *Fontanes Novellen und Romane*. Stuttgart: Reclam, S. 275–295.
- Bange (1974): Pierre Bange: *Ironie et dialogisme dans les romans de Theodor Fontane*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Bégout (2005): Bruce Bégout: *La découverte du quotidien. Eléments pour une phénoménologie du monde de la vie*. Paris: Allia.
- Benac (1988): Henri Benac: „Quotidien“. In: *Guide des idées littéraires*. Paris: Hachette, S. 408f.
- Bertier (1998): Philippe Bertier: *La vie quotidienne dans la „Comédie humaine“ de Balzac*. Paris: Hachette.
- Breut (1994): Michèle Breut: *Le haut et le bas. Essai sur le grotesque dans „Madame Bovary“ de Gustave Flaubert*. Amsterdam: Rodopi.

- Bürger (1988): Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Danger (1973): Pierre Danger: *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris: Colin.
- Erler (1972): Gotthard Erler: „Mathilde Möhring“. In: Hans-Erich Teitge, Joachim Schobeß (Hg.): *Fontanes Realismus*. Berlin: Akademie, S. 149–156.
- Flaubert (1972): Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Mœurs de province*. Paris: Gallimard.
- Flaubert (1973): Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Ein Sittenbild aus der Provinz*. Übers. v. Walter Widmer. München: Winkler.
- Flaubert (1951–1952): Gustave Flaubert : *Œuvres*. 2 Bde. Paris: Gallimard.
- Flaubert (1980–2007): Gustave Flaubert: *Correspondance*. 5 Bde. Paris: Gallimard.
- Fontane (2001): Theodor Fontane: *Mathilde Möhring*. Stuttgart: Reclam.
- Garland (1980): Henry Garland: *The Berlin Novels of Theodor Fontane*. Oxford: Clarendon Press.
- Gaultier (2010): Jules de Gaultier: *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. o. O.: Nabu Press.
- Grawe/Nürnberger (2000) : Christian Grawe, Helmuth Nürnberger (Hg.): *Fontane Handbuch*. Stuttgart: Kröner.
- Jehle (2000): Peter Jehle: s. v. „Alltag/Alltäglichkeit“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. Stuttgart: Metzler, S. 104–133.
- Jünke (2003): Claudia Jünke: *Die Polyphonie der Diskurse. Formen narrativer Sprach- und Bewusstseinskritik in Flauberts „Madame Bovary“ und „L'Education sentimentale“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jung (1994): Werner Jung: *Schauerhaft Banales. Über Alltag und Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Klingler (1986): Bettina Klingler: *Emma Bovary und ihre Schwestern. Die unverstandene Frau. Variationen eines literarischen Typus von Balzac bis Thomas Mann*. Rheinbach-Merzbach: CMZ.
- Leinen (1990): Frank Leinen: *Flaubert und der Gemeinplatz. Erscheinungsformen der Stereotypie im Werke Gustave Flauberts*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang.
- Lotman (1972): Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lypp (2001): Maria Lypp: s. v. „Nachwort“. In: Theodor Fontane: *Mathilde Möhring*. Stuttgart: Reclam, S. 129–139.
- Martini (1974): Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Mecklenburg (1998): Norbert Mecklenburg: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Schmidt (2005): Sabine Schmidt: »fast männlich«. Zu Genderdiskurs und Rollentausch in Theodor Fontanes „Mathilde Möhring“. In: Sabina Becker, Sascha Kiefer (Hg.): „Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen. Tübingen: Francke, S. 227–252.
- Sheringham (2006): Michael Sheringham: *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Solte-Gresser (2010): Christiane Solte-Gresser: *Spielräume des Alltags. Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, französischer und italienischer Erzählprosa (1929–1949)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Solte-Gresser (2013): Christiane Solte-Gresser: *Potenziale und Grenzen des Vergleichs. Versuch einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Systematik*. In: Hans-Jürgen Lüsebrink, Manfred Schmeling, Christiane Solte-Gresser (Hg.): *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*. Berlin: Steiner 2013 [im Druck].
- Tanzer (1997): Harald Tanzer: *Theodor Fontanes Berliner Doppelroman: „Die Poggenpuls“ und „Mathilde Möhring“*. Hamburg: Igel.
- Timm (1993): Uwe Timm: *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Treder (1984): Uta Treder: *Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des ‚Ewig Weiblichen‘*. Bonn: Bouvier.

Franz Kafka: *Das Schloss*

Manfred Engel

Dem Titel des Bandes nach bin ich eigentlich verpflichtet, hier eine ‚neue‘ Lektüre von Kafkas Roman *Das Schloss* vorzulegen. Und das meint ja wohl nicht einfach eine über Bisheriges hinausgehende Interpretation, sondern eine, die den Roman so liest, dass er in aktuelle, uns vertraute und verständliche Problemzusammenhänge gestellt wird – so als wäre er ein im frühen 21. Jahrhundert entstandener und für dessen Leser geschriebener Text. Nach der Aktualität des Romans für heutige Leser will ich in meinem Schlusskapitel in der Tat auch fragen – aber eben nur dort.

Kafkas Texte schon in der Lektüre zu aktualisieren, hat in der Kafka-Rezeption Tradition; der Autor ist ja erst lange nach seinem Tod breit rezipiert worden, in Deutschland eigentlich erst seit den 1950er Jahren. Seitdem hat man sein Werk immer wieder neu gelesen – und dem Autor dabei erstaunliche prophetische Qualitäten attestiert. Was hat er nicht alles vorhergesehen: den Holocaust, das Dritte Reich, die Diktaturen des Ostblocks, den Poststrukturalismus, das Ende des Kolonialismus, die moderne verwaltete Welt, die Globalisierung, vielleicht ja auch noch die aktuellen Krisen der Banken und des Euros ... Das bekannteste Beispiel für diese selbstverständliche Eingemeindung Kafkas in die Gegenwart ist unsere ganz alltägliche Verwendung des Wortes ‚kafkaesk‘, das wir immer dann gebrauchen, wenn wir uns über Behörden und Verwaltungsakte ärgern.

Ich habe dazu meine eigene Meinung: Propheten gehören, so denke ich, in die Bibel und in die Religionsgeschichte, nicht aber in die Literatur. Der problemgeschichtliche Wert historischer Texte liegt in ihrer historischen Differenz. Sie sind ein Archiv von Problemformulierungen und Problemlösungen, das eben deswegen wertvoll ist, weil es mit dem Repertoire unserer eigenen Zeit *nicht* identisch ist. Ihnen diese Differenz zu nehmen, ist (mit Alexander Kluge gesprochen) ein Angriff der Gegenwart auf die vergangene Zeit, die diese ihres Erkenntniswertes beraubt. Denn wozu sollten wir vergangene Texte lesen, wenn sie uns nur sagen, was wir heute ohnehin schon wissen? Natürlich kann und soll man nach dem Zeitbezug von vergangenen Texten fragen. Ein solcher findet sich aber immer nur mittelbar – und er ist immer ein mittelbarer.

Ich werde im Folgenden zunächst auf die Entstehungs- und Druckgeschichte des Romans eingehen (1) und dann eine Skizze des Inhalts geben (2). Der eigentliche Interpretationsteil beginnt mit Vorüberlegungen zum Dorf-

Schloss-System (3). Danach betrachte ich die sehr unterschiedlichen Beziehungen, die die Dorfbewohner (4) und der Landvermesser K. (5) zum Schloss haben. Der Beitrag endet mit gleich zwei Schlusskapiteln: Das erste fragt nach einer im Roman zumindest angedeuteten Lösungsmöglichkeit (6), das zweite stellt Kafkas *Schloss* in einen aktuellen Diskussionszusammenhang (7).

1. Entstehungs- und Druckgeschichte

Kafka hat mit der Niederschrift des *Schloss*-Romans Ende Januar 1922 begonnen; gute sieben Monate später, am 11. September, teilt er Max Brod mit, dass er die Arbeit abgebrochen habe, ohne Gründe dafür anzugeben. *Das Schloss* ist also, wie alle Romane Kafkas, Fragment geblieben.

Ich skizziere zunächst kurz den biographischen Kontext: Das *Schloss* gehört in Kafkas letzte Lebens- und Werkphase. Diese beginnt im August 1917 mit dem Ausbruch der Lungenkrankheit, die sich immer mehr als Krankheit zum Tode erweist. Kafka bricht sofort die langjährige, aber für beide Seiten zunehmend quälende Beziehung zu Felice Bauer ab. Auch die deutlich kürzeren Verhältnisse mit Julie Wohryzek und Milena Jesenská scheitern in den folgenden Jahren. Immer öfter muss Kafka sich nun in der Arbeiter-Unfallversicherungs-Anstalt, wo er seit 1908 arbeitet, beurlauben lassen und zu teilweise langen Kuraufenthalten in Sanatorien reisen. Am 30. Juni 1922, also kurz vor Abbruch der Arbeit am *Schloss*, wird er pensioniert. Die gesundheitliche Situation ist nahezu aussichtslos – gegen Lungentuberkulose gibt es damals kein wirkliches Heilmittel.

1921 ist ein besonders bitteres Jahr für Kafka. Er blickt auf sein privates Leben und sein Leben als Schriftsteller und muss einen Totalbankrott konstatieren: Weder ist es ihm gelungen, zu heiraten und eine Familie zu gründen (was er immer als erstrebenswerte und notwendige Einfügung in die Gemeinschaft gesehen hatte), noch konnte er als Schriftsteller reüssieren. Das ganze Jahr über ruht die schriftstellerische Tätigkeit fast vollkommen. Kafka schreibt nicht mehr, auch das Tagebuchführen hat er aufgegeben.

Der Beginn der Arbeit am *Schloss*-Roman fällt in die ersten Tage eines Kuraufenthaltes: Vom 27. Januar bis zum 17. Februar 1922 wohnt Kafka im Hotel Krone im Kurort Spindelmühle-Friedrichstal, der im Riesengebirge liegt, fast schon an der Grenze zum heutigen Polen. Wie die Figuren im *Schloss* lebt auch dessen Autor hier nun in einem Gebirgs- und Schneereich, das man mit dem Schlitten bereist. Viel wichtiger für das Verständnis des Romans als diese äußerliche Parallele sind aber zwei Passagen aus dem seit Ende 1921 wieder aufgenommenen Tagebuch. Die erste davon versucht, den völligen Zusammenbruch zu analysieren, der dann die Kur in Spindelmühle

nötig machte. Als wesentlichen Grund nennt Kafka die ständige „Selbstbeobachtung“, der ja auch das Tagebuchschreiben dient:

16 I (1922) Es war in der letzten Woche wie ein Zusammenbruch [...]. Alles schien zuende und scheint auch heute durchaus noch nicht ganz anders zu sein. [...] Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. [...] Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen läßt, jede emporjagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. (T 877)

Zwanghafte Selbstreflexion – das lässt sich, denke ich, leicht nachvollziehen – ist ein unabschließbarer und quälender Prozess.

Dem steht ein zweiter Tagebucheintrag vom 27. Januar zum literarischen Schreiben gegenüber, der der Niederschrift des Romananfangs unmittelbar vorausgeht:

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost [zuerst: Zweck] des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der „Reihe“ aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg. (T 892)

Literatur erreicht also, was Selbstbeobachtung und Tagebuch nicht erreichen können: „eine höhere Art der Beobachtung“, die sich vom Einzelfall löst und „eigenen Gesetzen der Bewegung“ folgt, eben denen des literarischen Schreibprozesses, in dem nach Kafka immer mehr wirkt als das bewusste Ich des Schreibenden.

Die beiden Zitate erklären nicht nur, warum Kafka nach langer Pause wieder zu schreiben beginnt, sondern helfen auch, den biographischen Bezug seines Werkes besser zu verstehen: Kafka geht fast immer von seiner eigenen Lebenssituation aus; im literarischen Schreiben wird diese aber – anders als im Tagebuch – auf eine höhere Ebene gehoben und verallgemeinert, so dass der Schreibende Distanz zu sich selbst gewinnt. Eine nur biographische Lektüre der Texte greift daher immer zu kurz.

Veröffentlicht wurde *Das Schloss* erstmals 1926 durch Max Brod, Kafkas Freund und Nachlassverwalter, der bekanntlich Kafkas testamentarische Verfügung ignoriert hatte, alle seine unveröffentlichten Texte zu vernichten. Auch der Titel stammt letztlich von Brod – Kafka spricht in einem Brief an diesen vom 11. September 1922 nur von der „Schloßgeschichte“ (Kafka 1975: 413).

2. Inhaltsangabe

Den Inhalt des *Schloss*-Romanes zu erzählen, ist aus mindestens drei Gründen schwierig: Zum einen natürlich, weil es sich um ein Fragment handelt. Zum zweiten, weil es eine eigentliche Handlung als einen zielgerichteten Ablauf von Ereignissen nicht gibt. Der dritte Grund liegt in der eigentümlichen Erzählweise des Romans, die sich auch in vielen anderen Texten Kafkas findet. Es gibt zwar eine vom Helden geschiedene Erzählinstanz; diese berichtet aber, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur das, was der Landvermesser K. erlebt, wahrnimmt, weiß – und zwar genau so, wie dieser die Ereignisse deutet und bewertet. In der Literaturwissenschaft bezeichnet man das als „personales Erzählverhalten“ (Petersen) oder auch als „interne Fokalisierung“ (Genette). Wir sind als Leser also ganz auf die Perspektive K.s angewiesen, die doppelt unzuverlässig ist: Zum einen weiß er als Fremder nicht Bescheid über die Dorfwelt, irrt sich also immer wieder in seinen Deutungen und Urteilen. Zum anderen ist K., wie wir schnell merken, nicht zu trauen. Er lügt und betrügt, sagt Halbwahrheiten und glatte Unwahrheiten. Und auch die Informationen und Deutungen, die andere Romanfiguren geben, erweisen sich oft als höchst widersprüchlich.

Einigermaßen klar ist die Handlungsdauer des Romans: Sie umfasst, wenn wir den Ankunftstag voll zählen, sechs Tage, wenn wir stundengenau zählen knapp fünf Tage. Man könnte vermuten, dass die Handlung des fertigen Textes sieben Tage hätte umfassen sollen, eine Woche also – so wie der *Process* genau ein Jahr dauern sollte.

Leicht beschreibbar ist auch die Topographie der Dorf-Schloss-Welt, die K. am Anfang des Romans durch Abweichen von der Landstraße und Überschreiten einer Brücke betritt: Das Dorf, in dem der Roman spielt, ist so schon räumlich von der übrigen Welt abgetrennt, es ist ein Raum für sich, in dem eigene, für uns und K. seltsam erscheinende Regeln herrschen. Markante Punkte in der dörflichen Topographie sind zwei Gasthäuser: der nahe der Brücke gelegene „Brückenhof“ mit seiner Wirtin Gardena und, näher beim Schloss, der „Herrenhof“ als Kontaktstelle zwischen Schloss und Dorf. Dieses scheint hauptsächlich entlang einer Hauptstraße angelegt zu sein, von der einige Nebenstraßen abführen. Die Hauptstraße führt zum höher gelegenen Schloss, das vom Dorf aus klar sichtbar ist – aber irgendwie führt sie auch nicht dorthin:

Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., daß nun endlich die Straße zum Schloß einlenken müsse, und nur weil er es erwartete ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er

die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immerwieder die kleinen Häuschen und vereiste Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere. (S 21)

Jedenfalls kann K. auf dieser Straße nicht ins Schloss kommen, obwohl dieses eindeutig zum Dorf gehört, es beherrscht und verwaltet, und obwohl Schlossbeamte mühelos vom Schloss ins Dorf und zurück gelangen.

Nun mein Versuch einer Inhaltsangabe: K. ist (so wird er gleich am Anfang des Romans von einem Dorfbewohner beschrieben) „ein Mann in den Dreißigern, recht zerlumpt“, ausgestattet nur mit „einem winzigen Rucksack“ und einem „Knotenstock“ (S 11). Er muss lange unterwegs gewesen sein, kommt dann, wie erwähnt, über die Brücke ins Dorf, nimmt Quartier im Brückenhof und erklärt, als er von einem Schlossbeamten zur Rede gestellt wird, er sei der vom Schlossherren, dem Grafen Westwest, bestellte Landvermesser. Bald schon merken wir, dass dies eine Lüge sein muss: Weder ist K. Landvermesser, noch wurde er vom Grafen ins Dorf bestellt. Warum er aber ins Dorf kam, was er dort will und was seine Vorgeschichte ist – all das werden wir nie erfahren.

Das ist die Ausgangssituation. Im Text lassen sich nun zwei Handlungslinien unterscheiden:

(1) K. will, warum auch immer, ins Schloss, und zwar unbedingt und um jeden Preis. Diesem Zweck dienen eine Reihe von Einzelaktionen, bei denen wir ihn als Leser begleiten: K. macht einen ersten Erkundungsgang, bei dem er vergeblich bis zum Schloss vorzudringen sucht und einige Dorfbewohner kennenlernt. Er bekommt vom Schloss zwei junge Gehilfen namens Jeremias und Artur zugeordnet, die ihn bei seiner Landvermessertätigkeit unterstützen sollen. Er erhält einen Brief des hohen Schlossbeamten Klamm, der als Bestätigung seiner Indienstnahme durch das Schloss gelesen werden könnte. Den Brief überbringt der Bote Barnabas; K. begleitet ihn nach Hause – in der vergeblichen Hoffnung, er würde so ins Schloss kommen – und lernt dabei dessen Familie kennen: Barnabas' Eltern und seine Schwestern Olga und Amalia. Er spricht beim Dorfvorsteher vor, der erklärt, dass im Dorf kein Landvermesser benötigt werde, ihm aber schließlich eine Stelle als Schuliener anbietet – was K. notgedrungen annimmt. Er lauert Klamm vergeblich im Herrenhof auf und wird von dessen Dorfsekretär Momus befragt. Schließlich bestellt man ihn zu einem nächtlichen Verhör bei einem Schloss-Sekretär namens Erlanger in den Herrenhof; versehentlich landet K. aber im Zimmer von dessen Kollegen Bürgel, der für K.s Fall zwar nicht zuständig ist, sich aber als sehr auskunftsfreudig erweist. K. ist jedoch viel zu müde, um diese Gelegenheit zu nutzen. Wenig später bricht der Roman ab.

(2) Der andere wichtige Handlungsstrang ist die Liebesbeziehung zwischen K. und Frieda: K. lernt Frieda im Herrenhof kennen, wo sie als

Schankmädchen arbeitet. Sie behauptet, die Geliebte Klamms zu sein, was sofort K.s Interesse weckt. Noch im Schankraum schlafen die beiden miteinander. Daraufhin verlässt Frieda Klamm und geht mit K. in den Brückenhof – was diesem eigentlich gar nicht recht ist, da er so einen möglichen Kontakt zu Klamm verliert. Hier wird deutlich, dass der zweite Handlungsstrang einerseits ein Teil des ersten ist, da Frieda K. als Mittel erscheint, um zu Klamm zu gelangen. Zugleich tritt er aber in Widerspruch zu diesem: Die Liebe zu Frieda zu leben – im Dorf oder vielleicht auch an einem ganz anderen Ort –, wird zu einer möglichen Alternative zu K.s Streben, ins Schloss zu gelangen. Enttäuscht von K.s Missbrauch ihrer Liebe als eines bloßen Mittels zum Zweck wird Frieda sich schließlich dem Gehilfen Jeremias zuwenden, K. verlassen und in den Herrenhof zurückkehren.

Neben diesen beiden Haupthandlungen gibt es eine Reihe von Nebenhandlungen: Wir erfahren die Lebensgeschichten mehrerer Dorfbewohner. Die wichtigste und umfangreichste ist die Amalias, erzählt von ihrer Schwester Olga: Vor drei Jahren hatte bei einem dörflichen Feuerwehrfest ein Schlossbeamter namens Sortini Amalia gesehen und ihr einen Brief mit einem – zudem äußerst grob formulierten – unsittlichen Antrag geschickt. Dieses Schreiben hat Amalia empört zerrissen. Daraufhin wurde die ganze Familie aus der Dorfgemeinschaft ausgestoßen, verlor ihr Vermögen und ihre soziale Stellung. Im Bemühen, die Vergebung des Schlosses zu erlangen – das aber seinerseits nie auch nur die Andeutung einer Missbilligung von Amalias Tat hat verlauten lassen –, zerstört der Vater seine Gesundheit, Olga prostituiert sich bei den Schlossknechten im Herrenhof, und Barnabas arbeitet als Schlossbote, ohne je offiziell als solcher angestellt worden zu sein.

Das ist bei weitem nicht alles, was im Roman passiert, aber es muss ausreichen, einen Eindruck vom Inhalt zu vermitteln. Wie *Das Schloss* hätte enden sollen, wissen wir nicht. Es gibt dazu nur den folgenden Bericht von Max Brod, dessen Zuverlässigkeit ungewiss bleibt:

Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er läßt in seinem Kampfe nicht nach, stirbt aber vor Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Gemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, daß zwar ein Rechtsanspruch K.s, im Dorfe zu wohnen, nicht bestand – daß man ihm aber doch mit Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten. (Brod 1951: 418f.)

Das wäre zwar kein klassisches Happy End gewesen, aber immerhin veröhnlicher als das Ende des *Process*-Romans, wo der Held Josef K. hingerichtet wird.

3. Dorf und Schloss: Vorüberlegungen

Die meisten Interpreten des Romans haben sich darauf konzentriert, die Frage zu beantworten, was das rätselhafte Schloss im Roman bedeutet (vgl. Fromm 2010: 308–311). Die Antworten fielen sehr unterschiedlich aus: eine Erscheinung der göttlichen Gnade, die ostjüdische Lebenswelt, die ineffektive Bürokratie Österreich-Ungarns, die moderne verwaltete Welt, die Freud-sche Vaterinstanz, die Literatur, etc., etc. Schon die Fülle der Antworten lässt vermuten, dass die Frage falsch gestellt ist. Kafkas fiktionale Welten lassen sich nie ohne Rest allegorisch auflösen. Sehr wohl aber kann man danach fragen, was das Schloss für einzelne Figuren oder Figurengruppen der Romanwelt bedeutet, d. h. welche Funktion es für sie hat – und genau das werde ich in diesem Kapitel tun.

Über das Dorf und seine Bewohner erfahren wir im Roman sehr viel: Wir kennen die (schon erwähnten) Grundzüge seiner Topographie und eine Reihe seiner Bewohner, die offensichtlich zumeist Bauern und Handwerker sind. Und wir lernen einiges über die Regeln dörflichen Zusammenlebens. Vom Schloss dagegen kennen wir allenfalls seine dem Dorf zugewandte Seite. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um eine hierarchisch tief gestaffelte umfangreiche Behörde aus mindestens zehn Kanzleien mit zahlreichen Beamten, Sekretären, Schreibern und Dienern. All diese Informationen beruhen aber weitestgehend auf Hörensagen. Hier ein bezeichnendes Beispiel – vermittelt durch eine Erzählung Olgas erhalten wir den folgenden Bericht von Barnabas über das Innere des Schlosses:

gewiß er [Barnabas] geht in die Kanzleien, aber sind die Kanzleien das eigentliche Schloß? Und selbst wenn Kanzleien zum Schloß gehören, sind es die Kanzleien, welche Barnabas betreten darf? Er kommt in Kanzleien, aber es ist doch nur ein Teil aller, dann sind Barrieren und hinter ihnen sind noch andere Kanzleien. Man verbietet ihm nicht geradezu weiterzugehen, aber er kann doch nicht weitergehen, wenn er seine Vorgesetzten schon gefunden hat, sie ihn abgefertigt haben und wegschicken. [...] Diese Barrieren darfst Du Dir auch nicht als eine bestimmte Grenze vorstellen, darauf macht mich auch Barnabas immer wieder aufmerksam. Barrieren sind auch in den Kanzleien, in die er geht, es gibt also auch Barrieren die er passiert und sie sehn nicht anders aus, als die, über die er noch nicht hinweggekommen ist und es ist auch deshalb nicht von vornherein anzunehmen, daß sich hinter diesen letzteren Barrieren wesentlich andere Kanzleien befinden, als jene in denen Barnabas schon war. [...] Gewöhnlich wird Barnabas in ein großes Kanzleizimmer geführt, aber es ist nicht Klamms Kanzlei, überhaupt nicht die Kanzlei eines Einzelnen. [...] In eine Kanzlei darf er eintreten, aber es scheint nicht einmal eine Kanzlei, eher ein Vorzimmer der Kanzleien, vielleicht nicht einmal das, vielleicht ein Zimmer, wo alle zurückgehalten werden sollen, die nicht in die wirklichen Kanzleien dürfen. (S 275, 280, 285f.)

War Barnabas also wirklich im Schloss? Wie das Zitat zeigt, war er nur in einer Kanzlei, vielleicht ja auch nur in einem „Vorzimmer“, oder gar nur in einem „Zimmer, wo alle zurückgehalten werden sollen, die nicht in die wirklichen Kanzleien dürfen“. Vom Inneren des Schlosses, seinem eigentlichen Zentrum, erfahren wir nichts.

Sicher ist eigentlich nur eines, nämlich dass Schloss und Dorf, trotz ihrer Bipolarität, ein in sich geschlossenes System bilden. Offensichtlich ist dieses eines von Herrschaft und Abhängigkeit; allerdings zeigt die Herrschaftsstruktur des Schlosses historisch seltsam widersprüchliche Züge: Einerseits mutet sie uns altmodisch, archaisch, feudal an – andererseits bedient sie sich modernster Bürokratie.

Um diese Mischform besser benennen zu können, greife ich auf die Terminologie eines zeitgenössischen Soziologen zurück. In Max Webers großer Studie *Wirtschaft und Gesellschaft*, die 1922, also etwa gleichzeitig mit der Entstehung des *Schloss*-Romans, erscheint, werden drei Typen von Herrschaft unterschieden: *legale* oder *rationale*, *traditionale* und *charismatische*. Die Terminologie, die Weber zur Beschreibung von traditionaler und rationaler (also auf juristischer Kodifizierung und Bürokratie beruhender) Herrschaft verwendet, findet sich in verblüffender Parallelität auch in Kafkas Roman, nur dass die beiden Typen dort in einer einzigen historischen Hybride verschränkt sind: Einerseits trägt die Herrschaft des Schlosses eindeutig ‚traditionale‘, konkret: feudale oder quasi-feudale Züge; dafür sprechen schon allein Bezeichnungen wie „Schloß“, „Graf“, „Herrenhof“, „Kastellane“ und „Unterkastellane“. Andererseits handelt es sich um eine ‚rationale‘, hochmoderne und funktional ausdifferenzierte Bürokratie aus „Beamten“, „Sekretären“ und „Dienern“, eine „Behörde“, „Ämter“ mit „Bureaubetrieb“ (S 439), eine „Organisation“ (S 420), einen „behördlichen Apparat“ (S 109), der sich mit den Anliegen von „Parteien“ beschäftigt.

Außerdem weist, wie ich noch zeigen werde, das Schloss-System mitunter auch noch „charismatische“ Züge auf; diese beruhen, in der Definition Webers, auf als „außeralltäglich“ geltenden Qualitäten von Persönlichkeiten und auf einer „aus Begeisterung oder Not und Hoffnung geborenen gläubigen ganz persönlichen Hingabe“ an diese Personen (Weber 1922: 140). Ich werde daher im Folgenden, in Abwandlung von Webers Terminologie, nur noch von zwei Herrschaftstypen sprechen, die sich im Dorf-Schloss-System auf eigentümliche Weise miteinander verbinden: einer bürokratisch-funktionalen und einer traditional-auratischen.

4. Das Schloss und die Dorfbewohner

Bei allen Aussagen über die Dorfwelt ist zwischen Männern, Frauen und der Dorfgemeinschaft insgesamt zu unterscheiden. Die Männer vollziehen die bürokratisch-funktionalen Seiten der Dorf-Schloss-Beziehung. Schon im ersten Kapitel heißt es, dass das Dorf „der Besitz des Schlosses“ sei (S 8), was wohl meint, dass der gesamte Grund dem Grafen Westwest gehört. Die Herrschaft des Schlosses beruht also darauf, dass der Graf Grundherr und zugleich wichtigster Arbeitgeber ist: Bertuch, der Inhaber einer Handelsgärtnerei, liefert Gemüse ins Schloss (S 343); der Fuhrmann Gerstäcker bewirbt sich bei Dorfsekretär Erlanger um die Vergabe von Fuhren für den Bau eines Wartegebäudes, usw. So weit, so normal und alltagsvertraut. Allenfalls verwundern die Überperfektion, die Überdimensionierung und die Modernität des bürokratischen Apparates, die alle kaum nötig scheinen, um ein so kleines Dorf zu verwalten.

Ganz anders ist das Verhältnis der Frauen zum Schloss, genauer: zu seinen Beamten. Wenn wir Olga glauben können, dann „fehlt“ es im „Verhältnis der Frauen zu den Beamten“ „nie“ „an Liebe“ (S 310, auch S 311). Amalia ist hier nur die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Frieda und vor allem Gardena belegen, dass diese Liebe freilich höchst einseitig ausfällt. Für die Beamten Sortini und Klamm geht es wohl nur um sexuelle Bedürfnisbefriedigung. Für die Frauen jedoch ist ihre Liebe, wie vor allem die Brückenhofwirtin Gardena bezeugt (S 122–136), ein absoluter Wert und ein bleibender, absoluter Bezugspunkt in ihrem ganzen Leben. Vor über zwanzig Jahren (S 127) war sie die Geliebte Klamms – was allerdings nur heißt, dass sie ganze drei Mal zu ihm gerufen wurde. Ihre bescheidenen Andenken an diese Besuche – eine „Photographie“, ein „Umhängetuch“, ein „Nachthäubchen aus zartem Spitzengewebe“ (S 124, 122f.) – bewahrt sie wie Fetische auf. Von ihnen umgeben, liegt sie „friedlich da, alles Leid schien von ihr genommen zu sein“ (S 123). So seltsam uns das anmuten mag: Für Gardena ist ihre Beziehung zu Klamm so absolut, wie es einst nur die romantische Liebe war. Hier erweist sich die Schlossherrschaft als auratisch, als umgeben von einem absoluten Glanz. Das bestätigen auch die zahlreichen Mystifikationen um die Figur Klamms: seine „verschlafene träumerische Art“ (S 286) und seine gestaltwandlerische Unfassbarkeit – für jeden Dorfbewohner scheint er anders auszusehen (S 276–280).

Ebenso völlig jenseits jeder nur bürokratisch-ökonomischen Funktion liegt die Bedeutung, die das Schloss für die Dorfgemeinschaft hat: Es konstituiert das Dorf erst als Gemeinschaft im emphatischen Sinne. Das wird besonders deutlich im Verhalten der Dorfgemeinschaft gegenüber der Familie Barnabas. Amalias selbstbehauptende Verweigerung gilt den Dorfbewohnern – so unverständlich das für uns auch sein mag – nicht nur als eine Un-

klugheit oder ein Vergehen, sondern als Bruch eines veritablen Tabus. Man zieht sich von der Familie zurück, „einfach um nichts von der Sache hören, nicht von ihr sprechen, nicht an sie denken, in keiner Weise von ihr berührt werden zu müssen“ (S 329).

5. K. und das Schloss

Ganz offensichtlich ist K. ein Fremder in der Dorf-Schloss-Welt – er kommt von außen und versteht die Regeln des Systems nicht. Wenn das Schloss als eine Hybride zwischen funktionaler Moderne und einer traditional-auratischen Ordnung mit Ausrichtung auf einen absoluten Bezugspunkt erscheint (der aber nicht mehr Teil einer religiösen Ordnung ist), so ist K. demgegenüber ein eindeutig moderner Mensch. Nicht umsonst ist *Freiheit* sein immer wieder beschworener Zentralwert: „Ich will immer frei sein“, bekennt er gleich im ersten Kapitel (S 14). Darin ist er Amalia verwandt, die sich freilich in ihrer Aufopferung für die von ihr zuvor ins Unglück gebrachten Eltern auch deutlich von ihm unterscheidet. Denn K. ist in radikalem Sinne a-sozial und ebenso rücksichts- wie skrupellos.

Was also will dieser moderne Fremdling im Dorf, was will er im und vom Schloss? Unser einziger Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser zentralen Frage ist eine Kindheitserinnerung K.s, die schon allein dadurch ausgezeichnet ist, dass sie die einzige ausführlich berichtete Szene aus seinem Leben vor dem Dorfeintritt darstellt. K. drängt sich diese Erinnerung gegen seinen Willen auf, als er Barnabas nach Hause begleitet – ins Schloss, wie er da noch fälschlich hofft:

Durch die Mühe, welche ihm das bloße Gehn verursachte, geschah es, daß er seine Gedanken nicht beherrschen konnte. Statt auf das Ziel gerichtet zu bleiben, verwirrten sie sich. Immer wieder tauchte die Heimat auf und Erinnerungen an sie erfüllten ihn. Auch dort stand auf dem Hauptplatz eine Kirche, zum Teil war sie von einem alten Friedhof und dieser von einer hohen Mauer umgeben. Nur sehr wenige Jungen hatten diese Mauer schon erklettert, auch K. war es noch nicht gelungen. Nicht Neugier trieb sie dazu, der Friedhof hatte vor ihnen kein Geheimnis mehr, durch seine kleine Gittertür waren sie schon oft hineingekommen, nur die glatte hohe Mauer wollten sie bezwingen. An einem Vormittag – der stille leere Platz war von Licht überflutet, wann hatte K. ihn je, früher oder später, so gesehen? – gelang es ihm überraschend leicht; an einer Stelle wo er schon oft abgewiesen worden war, erkletterte er, eine kleine Fahne zwischen den Zähnen, die Mauer im ersten Anlauf. Noch rieselte Gerölle unter ihm ab, schon war er oben. Er rammte die Fahne ein, der Wind spannte das Tuch, er blickte hinunter und in die Runde, auch über die Schulter hinweg auf die in der Erde

versinkenden Kreuze, niemand war jetzt und hier größer als er. Zufällig kam dann der Lehrer vorüber, trieb K. mit einem ärgerlichen Blick hinab, beim Absprung verletzte sich K. am Knie, nur mit Mühe kam er nachhause, aber auf der Mauer war er doch gewesen, das Gefühl dieses Sieges schien ihm damals für ein langes Leben einen Halt zu geben, was nicht ganz töricht gewesen war, denn jetzt nach vielen Jahren in der Schneenacht am Arm des Barnabas kam es ihm zuhulfe. (S 49f.)

K.s Motivation für die Mauerbesteigung ist dem Text in einer unrealistisch-komischen – und eben dadurch als zeichenhaft relevant markierten – Verfremdung eingeschrieben: Mit der „kleinen Fahne zwischen den Zähnen“, die er, auf der Mauer angelangt, oben „einrammt“, benimmt er sich wie ein veritabler Gipfelstürmer – und sein Ziel ist genau das gleiche: Es geht ihm nur darum, eine höchst schwierige Tat zu vollbringen – „die glatte hohe Mauer“ will er „bezwingen“ –, um daraus Selbstgefühl und Selbstwertsteigerung zu gewinnen: „niemand war jetzt und hier größer als er“. Der Blick auf die „in der Erde versinkenden Kreuze“ mag – auch das ist eine K. unbewusst bleibende Komisierung seines Tuns – auf den angestrebten unsterblichen Ruhm hindeuten, den vielleicht ein Gipfelsturm einbringen könnte, sicher aber nicht eine Mauerersteigung. Selbstwertsteigerung aber bringt dieses Erfolgserlebnis trotz seines schmachlichen Endes (die Vertreibung durch den Lehrer, die Verletzung beim Absprung) sehr wohl, wie der letzte Satz des Zitates beweist.

Es scheint mir naheliegend, in dieser Kindheitserinnerung auch die Schlüsselmotivation für K.s rätselhaftes Schlossstreben zu sehen: Wie für die Dorfbewohner ist auch für ihn das Schloss eine absolute Größe – anders als sie will er diese aber im Kampf bezwingen („Kampf“ ist, neben ‚Freiheit‘, ein weiteres Leitwort K.s).

Die Dorfbewohner wollen nicht ins Schloss – der Schlosskontakt ist selbstverständlicher Teil ihres Alltagslebens. K. will dorthin, und zwar durch den Sieg in einem Kampf, der möglichst frei sein soll von allen privaten Verwicklungen. An diesen Unterschieden zeigt sich sehr deutlich, welche funktionalen Kontinuitäten, aber auch Veränderungen das Konzept eines absoluten Bezugspunktes im Übergang von einer traditionellen zu einer modernen Weltordnung erfahren hat: Für die Dorfbewohner ist der Schlossbezug Gemeinschafts-begründend, für die Frauen ist er letzter Sinn ihres Lebens, ein ferner Glanz, der die Mühen des Alltags überzieht – für K. aber nur noch Mittel zum Zweck der äußersten Ich-Behauptung und Ich-Steigerung. Gerade dadurch ist K. als exemplarischer Vertreter der sozialen Moderne ausgewiesen: Einen absoluten Bezugspunkt außerhalb seines Ich kennt er nicht; im Zentrum seines Strebens steht nur er selbst, im Kampf mit dem größten Gegner will er sich selbst beweisen.

Diese Deutung von K.s Schloss-Streben lässt sich durch die beiden Textpassagen stützen, die ihn in der Betrachtung des Schlosses zeigen. Hier ist die erste:

[Im Dorf] reichte der Schnee bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder auf dem niedrigen Dach, aber oben auf dem Berg ragte alles frei und leicht empor, wenigstens schien es so von hier aus.

Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigeren Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K., ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte war nicht zu erkennen. Schwärme von Krähen umkreisten ihn.

Die Augen auf das Schloß gerichtet, gieng K. weiter, nichts sonst kümmerte ihn. Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubrockeln. Flüchtig erinnerte sich K. an sein Heimatstädtchen, es stand diesem angeblichen Schlosse kaum nach, wäre es K. nur auf die Besichtigung angekommen, dann wäre es schade um die lange Wanderschaft gewesen und er hätte vernünftiger gehandelt, wieder einmal die alte Heimat zu besuchen, wo er schon so lange nicht gewesen war.

Und er verglich in Gedanken den Kirchturm der Heimat mit dem Turm dort oben. Jener Turm, bestimmt, ohne Zögern, geradenwegs nach oben sich verjüngend, breitchig abschließend mit roten Ziegeln, ein irdisches Gebäude – was können wir anderes bauen? – aber mit höherem Ziel als das niedrige Häusergemenge und mit klarerem Ausdruck als ihn der trübe Werktag hat. Der Turm hier oben – es war der einzige sichtbare –, der Turm eines Wohnhauses, wie sich jetzt zeigte, vielleicht des Hauptschlusses, war ein einförmiger Rundbau, zum Teil gnädig von Epheu verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten – etwas Irrsinniges hatte das – und einem sölleartigen Abschluß, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten. Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen. (S 17f.)

Das Zitat ist voller Perspektivsignale: Wir sehen das Schloss quasi durch K.s Augen. Dieser beobachtet hier das Objekt seines Begehrens und artikuliert dabei sein Begehren selbst. Das geschieht mit der für Kafkas Perspektivtechnik charakteristischen Überschreitung der Bewusstseinsgrenzen der Perspektivfigur, also ohne dass K. die Implikationen seines Denkens selbst begreift.

Ich illustriere das mit zwei Zitatstellen: Wenn die Welt des Schlosses K., mit deutlichem Perspektivsignal („wenigstens schien es so von hier aus“),

als „frei und leicht“ erscheint, so verweist dies natürlich auf K.s Sehnsucht nach einer freien und leichten Existenz. Wird im gleichen Zitat der kategoriale Unterschied zwischen Dorf und Schloss aufgehoben – „hätte man nicht gewußt dass es ein Schloss ist, hätte man es für ein Städtchen halten können“ –, so wird ein zentrales Ziel von K.s Schloss-Streben widerlegt: Das Schloss ist eben kein ganz anderer, kategorisch vom Dorf unterschiedener Raum, Leben *im Schloss* (besser wohl: *mit dem Schloss*) wäre nur eine andere Variante gemeinschaftlichen Lebens.

Doch nun zur zentralen Passage im Zitat, dem rätselhaften Vergleich zwischen dem Kirchturm in K.s Heimatstadt und dem Turm des Schlosses: Der Kirchturm strebt „geradenwegs nach oben sich verjüngend“ ins Vertikale – das indiziert die Ausrichtung auf ein absolutes, hier noch eindeutig religiöses Ziel. Er schließt jedoch „breitdachig“ ab und markiert so zugleich die Grenze dieses Strebens: „ein irdisches Gebäude – was können wir anderes bauen? – aber mit höherem Ziel als das niedrige Häusergemenge und mit klarerem Ausdruck als ihn der trübe Werktag hat“. Der säkulare Schlossturm dagegen ist ein „einförmiger Rundbau“ und hat einen „söllerartigen Abschluß“, dessen „Mauerzinnen“ sich „unsicher“ und „brüchig“ „in den blauen Himmel zackten“ – hier ist das Vertikalstreben also schon durch seine architektonische Umsetzung als problematisch ausgewiesen. Den darauf folgenden Vergleich mit einem sich „erhebenden“ „trübseligen Hausbewohner“ lese ich daher als unverstandene Selbstcharakteristik und unbewusste Selbstkritik von K.s skrupel- und maßlosem Schlossstreben als einem Streben nach absoluter Selbsterhebung.

Im Zentrum der zweiten Schlossbeobachtung steht ein ähnlich aufgebaute und ähnlich rätselhafter Vergleich:

Wenn K. das Schloß ansah, so war ihm manchmal, als beobachte er jemanden, der ruhig dasitzte und vor sich hinsehe, nicht etwa in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen, sondern frei und unbekümmert; so als sei er allein und niemand beobachte ihn; und doch mußte er merken, daß er beobachtet wurde, aber es rührte nicht im Geringsten an seine Ruhe und wirklich – man wußte nicht war es Ursache oder Folge – die Blicke des Beobachters konnten sich nicht festhalten und glitten ab. (S 156f.)

Das Schloss wird mit einem Menschen verglichen, der „frei und unbekümmert“ dasitzt, „so als sei er allein und niemand beobachte ihn“, und der eben deswegen in der Tat den Blicken des Beobachters K. entgeht. Wiederum lese ich diese Stelle als Projektion von K.s Wünschen und Sehnsüchten: als bildliche Konkretisierung der mit seinem Schloss-Streben verbundenen Idealvorstellung einer *splendid isolation* in freier Selbstherrlichkeit. So wie K. das Schloss erscheint – frei, unbelangbar, unerreichbar –, so möchte er sein, so will er durch die Bezwingung des Schlosses werden.

Dass dieses Ziel kritisch zu sehen ist, verdeutlichen gleich mehrere Romanstellen – etwa die folgende Beschreibung des leeren Sieges, den K. über den Sekretär Momus errungen hat, als er sich erfolgreich einem Verhör widersetzt hatte:

So blieb er still, als einziger der den Platz behauptete, aber es war ein Sieg, der keine Freude machte. [...] da schien es K. als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten solange er wolle und habe sich diese Freiheit erkämpft wie kaum ein anderer es könnte und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen, aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit. (S 168f.)

Weitere Belegstellen wären etwa der verführerisch duftende Cognac in Klamms Schlitten, der sich bei seinem Genuss in ein bloßes Kutschergetränk verwandelt (S 164); das Erlebnis der Leere nach K.s mühelosem Traumsieg über den „griechischen Gott“ (S 416); die dunkle Ahnung, die K. bei der Heimkehr von seinem ersten vergeblichen Schloss-Gang befällt:

Das Schloß dort oben, merkwürdig dunkel schon, das K. heute noch zu erreichen gehofft hatte, entfernte sich wieder. Als sollte ihm aber noch zum vorläufigen Abschied ein Zeichen gegeben werden, erklang dort ein Glockenton, fröhlich beschwingt, eine Glocke, die wenigstens einen Augenblick lang das Herz erben ließ, so als drohe ihm – denn auch schmerzlich war der Klang – die Erfüllung dessen, wonach es sich unsicher sehnte. (S 29)

Wenn man ein absolutes Ziel wirklich erreicht hätte, gäbe es eben kein Ziel mehr – dann bliebe nur völlige Leere. Zwar wird K. von einigen Dorfbewohnern (Amalia, Olga, Pepi, Frieda, Hans), aber auch von Bürgel als eine potentielle Erlöserfigur angesehen, als jemand, der sie aus der Enge und den Bindungen der Dorf-Schloss-Welt befreien könnte – was seinem leeren Schloss-Streben Inhalt und Sinn verleihen würde. In einer (gestrichenen) Romanpassage erklärt K. aber ausdrücklich:

Er war nicht gekommen, um jemandem Glück zu bringen, es stand ihm frei, aus eigenem Willen auch zu helfen wenn es sich traf, aber niemand sollte ihn als Glückbringer begrüßen; wer das tat, verwirrte seine Wege, nahm ihn für Dinge in Anspruch, für die er, so gezwungen, niemals zur Verfügung stand. (S App. 369)

6. Von der Möglichkeit eines „letztes Glücks“

Ich habe den Roman bisher aporetisch gelesen, also als Gestaltung eines unauflösbaren Widerspruchs: Auf der einen Seite steht eine auf eine absolute Größe ausgerichtete und durch sie konstituierte Gemeinschaft – auf der anderen ein modernes Subjekt, das nur auf Selbststeigerung und Selbstbehauptung ausgerichtet ist. Die Wertakzente für diese beiden Positionen sind durchaus ambivalent: K. ist egoistisch und skrupellos, alle anderen Menschen dienen ihm nur als Mittel zur Erreichung seiner Zwecke, er ist a-sozial, gemeinschaftsunfähig. Die Dorfwelt dagegen ist eine funktionsfähige vormoderne, traditionale Gemeinschaft, aber sie missachtet – vor allem Amalias Beispiel macht es deutlich – in zumindest für uns moderne Menschen inakzeptabler Weise die Rechte des Individuums, die K. in radikaler Verabsolutierung vertritt.

Gibt es im Roman also wirklich gar keine Vermittlung zwischen diesen beiden Größen? Ich denke doch – zumindest als Andeutung einer Möglichkeit, die K. allerdings nicht dauerhaft ergreifen kann. Diese Möglichkeit illustriert die eigentümliche Beschreibung der sexuellen Begegnung zwischen K. und Frieda im Herrenhof, an der ‚Stellen‘-suchende Leser allerdings sicher wenig Freude hätten:

sie [K. und Frieda] umfaßten einander, der kleine Körper brannte in K.'s Händen, sie rollten in einer Besinnungslosigkeit, aus der sich K. fortwährend aber vergeblich zu retten suchte, paar Schritte weit, schlugen dumpf an Klamm's Tür und lagen dann in den kleinen Pfützen Bieres und dem sonstigen Unrat, von dem der Boden bedeckt war. Dort vergiengen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirrte sich oder er sei soweit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, eine Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehn, weiter sich verirren. [...] K. wollte [...] sie [Frieda] drängen zu Klamm zu gehn, begann die Reste ihrer Bluse zusammenzusuchen, aber er konnte nichts sagen, allzu glücklich war er Frieda in seinen Händen zu halten, allzu ängstlich-glücklich auch, denn es schien ihm, wenn Frieda ihn verlasse, verlasse ihn alles, was er habe. [...] [Frieda sagte:] „Sieh aber, wie die zwei lachen.“ „Wer?“ fragte K. und wandte sich um. Auf dem Pult saßen seine beiden Gehilfen, ein wenig übermächtig, aber fröhlich, es war die Fröhlichkeit, welche treue Pflichterfüllung gibt. (S 68f., 70)

Eine sicher sehr merkwürdige Sexszene – mit Klamm, Friedas Ex-Geliebtem, im Nebenzimmer und den beiden Gehilfen als lachenden Zuschauern. K. fürchtet zwar, in der sexuellen Ekstase das eigene Ich in einer grenzenlosen „Fremde“ zu verlieren. Doch ist zugleich auch von „gemeinsamem Atem, gemeinsamem Herzschlag“ die Rede, von den unwiderstehlichen „Verlo-

ckungen“ der Vereinigung, die das gepanzerte, zwanghaft abgeschlossene moderne Ich in einer Erfahrung aufsprengen, die Freud ein „ozeanisches Gefühl“ der Allvereinigung nannte. Und K. ist so „allzu glücklich“, „Frieda in seinen Händen zu halten“, dass er es nicht vermag, sie zu Klamm zurückzuschicken – was er tun müsste, wenn er Frieda weiter als Mittel zum Zweck benutzen will, um zu Klamm und über diesen ins Schloss zu gelangen.

Ich lese die Szene als nur einmal glückende Synthese dreier Elemente: Da sind erstens, natürlich, die Liebenden selbst – und damit das von K. perhorreszierte private und gemeinschaftliche Leben. Da ist, zweitens, Klamm als absoluter Bezugspunkt der Beziehung. Und da sind, drittens, die Gehilfen, die (so berichtet es Jeremias, und wir haben keinen Grund daran zu zweifeln) K. vom Schloss geschickt wurden, um den ihn beherrschenden Geist der Schwere zu vertreiben: „Das Wichtigste aber ist“, so der ihnen von Galater, einem Vertreter Klamms, erteilte Auftrag, „daß Ihr ihn [K.] ein wenig erheitert. Wie man mir berichtet, nimmt er alles sehr schwer“ (S 367f.). Das dritte Element wäre also: Fröhlichkeit, Heiterkeit, selbst- und Schloss-vergessene Sinnlichkeit und Sexualität. In dem Augenblick, in dem sich diese drei Elemente vereinigen, ist K. an einem Ziel angekommen, das einen unendlich größeren Wert hat als das des Schlosses, auf das er zu Frieda und seinem eigenen Unglück fixiert bleibt. Aber vielleicht *kann* eine solche Integration ja nur in einem glücklichen Moment gelingen.

7. Ausblick: Kafka, Habermas und Papst Benedikt XVI.

2004 kam es in der Katholischen Akademie in München zu einem Gipfeltreffen der besonderen Art: Jürgen Habermas und Benedikt XVI., damals noch Kardinal Joseph Ratzinger, trafen sich, um über die „Dialektik der Säkularisierung“ zu diskutieren. Gemeinsamer Ausgangspunkt beider Vorträge war eine berühmte Frage, die der Jurist Ernst Wolfgang Böckenförde Mitte der 1960er Jahre gestellt hatte: Kann der moderne, säkulare Rechtsstaat die normativen Grundlagen, auf denen er beruht – also etwa die Menschenrechte –, aus sich selbst heraus begründen oder basieren diese, parasitär und uneingestanden, auf älteren, philosophischen, kollektiv-ethischen oder eben einfach religiösen Überzeugungen? Dass diese Frage zu Anfang des neuen Jahrtausends erneut virulent wurde, überrascht nicht. Lange Zeit waren Moderne-Theoretiker von einer unumkehrbaren Tendenz zur Säkularisierung und zum globalen Siegeszug des westlichen modernen Staates ausgegangen. Die neuen ‚wars of civilizations‘, die Kriege der Kulturen, hatten beides in Frage gestellt: sowohl das notwendige Ende der Religionen wie auch die quasi naturgegebene – oder eben: vernünftigt-zwingende – Überle-

genheit westlicher Werte, die ohne einen Bezugspunkt im Absoluten auskommen und nur auf rationaler Übereinkunft und demokratischer Aushandlung beruhen.

Die Debatte von 2004 fiel weit versöhnlicher aus, als man hätte vermuten können. Natürlich insistierte Joseph Ratzinger auf der fundierenden Bedeutung religiöser Werte, die allein Pathologien der Vernunft, etwa die unbegrenzte Selbstermächtigung der Wissenschaft, im Zaum halten könnten. Da er aber, wie ja bekannt, von einer „Korrelationalität von Vernunft und Glauben“ ausgeht (Habermas/Ratzinger 2005: 57), also einer grundsätzlichen Vermittelbarkeit zwischen beiden, war seine Schlussposition eine durchaus versöhnliche: Vernunft und Religion brauchen einander zu gegenseitiger „Reinigung und Heiligung“ (ebd.).

Und natürlich verließ Jürgen Habermas, der sich auch hier wieder einmal als einen konstitutionell „religiös unmusikalischen Bürger“ bezeichnete (Habermas/Ratzinger 2005: 35), nicht einfach die von ihm seit Langem vertretene Position des ‚herrschaftsfreien Dialoges‘ als Grundlage für eine säkulare Aushandlung von Werten. Wie schon in seiner Frankfurter Friedenspreis-Rede von 2001 zollte er aber der Bedeutung der Religion einen unerwarteten hohen Respekt, was sicher mit den jüngsten Entwicklungen der Moderne zu tun hat. Ich zitiere einen längeren Passus:

Eine entgleisende Modernisierung der Gesellschaft im ganzen könnte sehr wohl das demokratische Band mürbe machen und die Art von Solidarität auszehren, auf die der demokratische Staat, ohne sie rechtlich erzwingen zu können, angewiesen ist. Dann würde genau jene Konstellation eintreten, die Böckenförde im Auge hat: die Verwandlung der Bürger wohlhabender und friedlicher liberaler Gesellschaften in vereinzelte, selbstinteressiert handelnde Monaden, die ihre subjektiven Rechte nur noch wie Waffen gegeneinander richten. Evidenzen für ein solches Abbröckeln der staatsbürgerlichen Solidarität zeigen sich im größeren Zusammenhang einer politisch unbeherrschten Dynamik von Weltwirtschaft und Weltgesellschaft. (Habermas/Ratzinger 2005: 26)

Das Böckenförde-Problem wollte er daher immerhin als „eine offene empirische Frage“ (Habermas/Ratzinger 2005: 28) behandeln – also als eine, die erst die künftige Erfahrung wird beantworten können. So blieb auch er kompromissbereit, nur mit umgekehrtem Akzent: Während Ratzinger betonte, dass die Religion in keinem konstitutionellen Widerspruch mit der Vernunft stehe, vertraute Habermas darauf, dass sich „relevante Beiträge der Religion“ problemlos „aus der religiösen in eine öffentlich zugängliche [also vernünftige] Sprache übersetzen“ lassen (Habermas/Ratzinger 2005: 36).

Wie lässt sich nun *Das Schloss* an diese Debatte anschließen? Kafkas Version des Böckenförde-Dilemmas war die Frage, die er sich als säkularisiert-westjüdisch aufgewachsener Mensch in den ersten Dekaden des 20.

Jahrhunderts angesichts der auf eine Erneuerung des Judentums zielenden zionistischen Bewegung gestellt hatte (vgl. Engel 2010): Kann ein neues jüdisches Selbstbewusstsein aus der Moderne heraus entwickelt werden oder müsste es auf eine ostjüdisch-gläubige Tradition gegründet werden? Woran sich die noch skeptischere Frage anschloss, ob es für den säkularisierten Westjuden (als der sich Kafka selbst verstand) überhaupt einen Weg zurück zu den Traditionen ungebrochen-vormoderner Gläubigkeit geben könne. Ganz allgemein gestellt – also keineswegs nur auf die spezifisch jüdische Situation bezogen – wird diese Frage, wie ich zu zeigen versuchte, im *Schloss*-Roman verhandelt: in der Konfrontation zwischen dem erzmodernen K. und der traditionellen Gemeinschaft der Dorf-Schloss-Welt. Von herz-wärmend-versöhnlichen Zukunftsaussichten wie in der Habermas-Ratzinger-Debatte ist da allerdings nicht die Rede – trotz der punktuell aufblitzenden Vision einer möglichen Vermittlung, von der ich im vorletzten Kapitel gehandelt habe. Was Kafkas Roman so liefert, ist eine Problemformulierung im erzählerischen Medium: der Entwurf eines erzählten Welt-Modells, in dem die unterschiedlichen Positionen ohne eindeutige Wertungen miteinander konfrontiert werden.

Griffige Antworten für die Gegenwart lassen sich aus dem Roman also nicht ableiten. Das mag man bedauern – aber nur, wenn man von Literatur erwartet, was diese weder leisten kann noch leisten soll. Ich würde mich durchaus zur These hinreißen lassen, dass *gute* Literatur nie Antworten gibt – bzw. umgekehrt, dass die Literatur, die griffige Antworten bereithält, eine per se schlechte(re) ist, weil sie die Eigenheit des Mediums Literatur verrät, das von begrifflicher Rede dadurch konstitutionell geschieden ist, dass es nur in Bildern und Geschichten redet. Eben darin aber liegt auch der große Reiz literarischer Texte, der Zauberbann, in den sie uns als Leser schlagen.

Bibliographie

- Böckenförde (1992): Ernst-Wolfgang Böckenförde: Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation. In: Ders.: Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 92–114.
- Brod (1951): Max Brod: Nachwort. In: Franz Kafka: Das Schloß. Hg. v. Max Brod: Frankfurt/M.: Fischer (Gesammelte Werke), S. 415–424.
- Engel/Auerochs (2010): Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Engel (2010): Manfred Engel: Kafka und die moderne Welt. In: Engel/Auerochs 2010, S. 499–515.

- Engel (2013): Manfred Engel: Polyperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas Schloss. In: Malte Kleinwort, Joseph Vogl (Hg.): Eingänge in „eine ausgedehnte Anlage“. Topographien von Franz Kafka „Das Schloss“. Bielefeld: transcript [im Druck; dieser Aufsatz bildet die Grundlage für die vorl. Publikation].
- Fromm (2010): Waldemar Fromm: „Das Schloss“. In: Engel/Auerochs 2010, S. 301–317.
- Habermas/Ratzinger (2005): Jürgen Habermas, Joseph Ratzinger: Dialektik der Säkularisierung. Über Vernunft und Religion. Hg. v. Florian Schuller. Freiburg: Herder.
- Kafka (1975): Franz Kafka: Briefe 1902–1924. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer.
- S: Franz Kafka: Das Schloß. Textband. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 1982 (Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).
- S App: Franz Kafka: Das Schloß. Apparatband. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 1982 (Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).
- T: Franz Kafka: Tagebücher. Textband. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 1992 (Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).
- Weber (1922): Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft (Grundriß der Sozialökonomik 3. Abteilung). Tübingen: Mohr, bes. S. 122–176: „Die Typen der Herrschaft“ (1. Teil, Kap. 3).

Der ungelesene Klassiker
Thomas Manns Roman
Joseph und seine Brüder (1933–1943)

Anke-Marie Lohmeier

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts kann man in der deutschen Literatur ein zunehmendes Interesse an mythischen Stoffen beobachten. Die Neubearbeitung von Mythen, insbesondere der griechischen Antike, aber auch biblischer Stoffe, wurde regelrecht zu einer Mode, und das nicht nur in der kurzlebigen Neuklassik, sondern bei gewichtigen Vertretern der klassischen Moderne, von Hofmannsthals *Elektra*, *Alkestis* und *Ödipus* über Werfels *Troerinnen*, Hasenclevers *Antigone* oder Hans Henny Jahnn's *Medea* bis zu Hauptmanns *Atriden*-Tetralogie aus den 40er Jahren. In der großen Mehrheit dieser Texte wurde der Mythos gegen die gesellschaftliche Moderne in Stellung gebracht: Die mythischen Lebenswelten boten sich an als Modelle einer naturhaft-ursprünglichen ganzheitlichen Ordnung, einer soziale und normative Einheit verbürgenden Schicksalsordnung, die der Gegenwart, der von Kontingenz, sozialer Dissoziation und Pluralität geprägten Lebenswelt der Moderne, entgegengestellt wurden. Die Sehnsucht nach gesellschaftlicher Re-Totalisierung, die sich darin aussprach, fand sich schon bald in einer Nachbarschaft wieder, die spätestens seit 1930, dem Erscheinungsjahr von Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts*, nicht mehr zu übersehen war: Dass die Nationalsozialisten ihrerseits mythische Denkformen für die Legitimation einer gesellschaftlichen Re-Totalisierung in ihrem Sinne in Funktion setzten, lässt ahnen, dass die prekäre Nachbarschaft kein Zufall war, sondern einem intellektuellen Klima entsprang, in dem die Frontstellung gegen die moderne, plurale Gesellschaft breiter Konsens war und der archaisierende Rückblick in mythische Vorzeiten eine eigene Attraktivität gewann. Inmitten dieses Klimas, in den 20er Jahren, beginnt Thomas Mann seinerseits mit der Bearbeitung eines Mythos, nicht eines antiken, sondern jüdisch-christlichen Mythos, mit der Neuerzählung der „schöne[n] Geschichte und Gotteserfindung von Joseph und seinen Brüdern“ (Mann 1933–43: 1822). Das war halsbrecherisch und hatte doch Methode. Schon 1928, noch vor Erscheinen des ersten Bandes, markierte Thomas Mann seine Distanz zur zeittypischen Handhabung mythischer Stoffe, indem er seinen Lesern kundtat, dass er gegenwärtig an einem Buch arbeite, dessen Aufgabe es sei „zu beweisen, daß man auf humoristische Weise mythisch sein“ könne (Mann 1928a: 625). Jahre später, in seinem Vortrag *Joseph und seine Brüder*

von 1942, kommentiert er rückblickend beides, das Halsbrecherische und die Methode, genauer:

Zu oft war in den letzten Jahrzehnten der Mythos als Mittel obskurantischer Gegenrevolution mißbraucht worden, als daß nicht ein mythischer Roman wie der ‚Joseph‘ bei seinem ersten Auftreten den Verdacht hätte erregen müssen, als schwimme sein Autor mit dem trüben Strom. Man hat ihn fallen lassen müssen, diesen Verdacht, denn man wurde bei genauerem Hinsehen einer Umfunktionierung des Mythos gewahr, deren man ihn nicht für fähig gehalten hatte. Man beobachtete einen Vorgang ähnlich dem, wenn in der Schlacht ein erobertes Geschütz umgekehrt und gegen den Feind gerichtet wird. Der Mythos wurde in diesem Buch dem Faschismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein humanisiert, – wenn die Nachwelt irgend etwas Bemerkenswertes daran finden wird, so wird es dies sein. (Mann 1942: 658)

Auch in seinem Briefwechsel mit dem Altphilologen Karl Kerényi hatte Thomas Mann mehrfach davon gesprochen, dass es gelte, den „faschistischen Dunkelmännern“ den Mythos „aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane ‚umzufunktionieren‘“ (Mann 1934–41: 651; ähnlich ebd.: 653).

Diese ‚Umfunktionierung‘ des Mythos ins Humane vollzieht sich auf zwei Ebenen, auf der Ebene des Erzählens und auf der des Erzählten. Zur Ebene des Erzählens nur ein paar Anmerkungen, obwohl sie eigentlich genaueste Aufmerksamkeit verdiente, denn der Beweis, „daß man auf humoristische Weise mythisch sein kann“, wird in erster Linie auf der Ebene des Erzählens geführt. Hier präsentiert sich ein Erzähler, der mit dem Muster mythischen Erzählens ein Vexierspiel betreibt, das es dem Leser schwindlig werden mag. Einerseits gebärdet er sich wie ein mythischer Erzähler, der das Erzählte als etwas präsentiert, das wirklich geschehen ist und für dessen Wahrheit er sich selbst verbürgt als Zeuge, der dabei war. Diese Zeugenschaft bekommt aber gleich von Anfang an einen ironischen Knacks, denn andererseits macht dieser Erzähler keinerlei Hehl daraus, dass er ein heutiger, ein moderner Erzähler ist. Er inszeniert seine mythische Zeugenschaft als Resultat einer Zeitreise durch den „Brunnen der Vergangenheit“ (Mann 1933–43: 9), auf die er den Leser mitnimmt. „Hinab denn und nicht gezagt!“ Mit diesem aufmunternden Zuruf beginnt der Schlusspassus des „Höllenfahrt“ genannten Vorspanns des Romans:

Hinab denn und nicht gezagt! Geht es etwa ohne Halt in des Brunnens Unergründlichkeit? Durchaus nicht. Nicht viel tiefer als dreitausend Jahre tief – und was ist das im Vergleich mit dem Bodenlosen? Dort tragen die Leute nicht Stirn- und Hornpanzer und kämpfen nicht mit fliegenden Echsen: es sind Menschen wie wir – einige träumerische Ungenauigkeit ihres Denkens als leicht verzeihlich in Abzug gebracht. Ähnlich redet der wenig bewanderte Mann sich zu, der reisen soll und den, da es ernst wird, Fieber und Herzklopfen plagen. Geht es

denn schließlich, sagt er zu sich, ans Ende der Welt und aus aller Gewohnheit? Gar nicht, sondern nur da- oder dorthin, wo schon viele waren, einen Tag oder zwei von Hause. So auch wir in Hinsicht des Landes, das unser wartet. Ist es das Land, wo der Pfeffer wächst, das Land Ga-Ga, dermaßen neuartig, daß man sich an den Kopf greift in heller Fassungslosigkeit? Nein, sondern ein Land, wie wir's öfters sahen, ein Mittelmeerland, nicht gerade heimatlich, etwas staubig und steinig, aber durchaus nicht verrückt, und über ihm gehen die Sterne, die wir kennen. So, mit Berg und Tal, mit Städten, Straßen und Rebentügeln, mit seinem Fluß, der im grünen Dickicht trüb und eilig dahinschießt, breitet es sich in der Vergangenheit gleich den Brunnenwiesen des Märchens. Die Augen auf, wenn ihr sie in der Abfahrt verkniffet! Wir sind zur Stelle. Seht – schattenscharfe Mondnacht über friedlicher Hügellandschaft! Spürt – die milde Frische der sommerlich ausgestirnten Frühlingsnacht! (Mann 1933–43: 54f.)

Und dann geht es los: Der Erzähler ist auf der ‚Brunnenwiese des Märchens‘ angekommen, er sieht den jungen Joseph im Mondlicht am Rand eines Brunnens sitzen, den Mond betrachtend, und belauscht ihn bei allerlei fragwürdigen Hantierungen, belauscht auch sein anschließendes Gespräch mit dem Vater, Jaakob, der den geliebten Rahels-Sohn ängstlich gesucht hatte, kurzum: Er inszeniert sich als unmittelbarer Zeuge des mythischen Geschehens. Die Höllenfahrt durch den Brunnenschlund der Vergangenheit ironisiert diese mythische Zeugenschaft, indem sie sie als dichterisch imaginierte kenntlich macht und damit dem mythischen Geschehen von vornherein den Stempel der ästhetischen Fiktion aufprägt. – Der zweite ironische Knacks, den diese Zeugenschaft bekommt, ist die – nach einem Wort des Autors – „humoristische Bibelkritik“ (Mann 1928b: 627), die er seinen Erzähler allenthalben betreiben lässt, denn dieser Erzähler ist mit der biblischen Überlieferung durchaus nicht immer zufrieden, findet an ihr manches zu kritteln und zu tadeln, ergänzt, stellt richtig, kommentiert und lehnt sich des Öfteren befriedigt zurück in dem Bewusstsein, ein Ereignis nach so vielen tausend Jahren nun endlich in seinem wahren Verlauf dargestellt zu haben. So etwa nach dem großen Gespräch zwischen Joseph und Pharao bei deren erster Begegnung:

Nur gut, daß nun das Gespräch zwischen Pharao und Joseph, [...] dieses berühmte und dabei fast unbekannte Gespräch [...] nun von Anfang bis zu Ende, nach allen seinen Windungen, Wendungen und konversationellen Zwischenfällen wiederhergestellt und für immer in aller Genauigkeit festgehalten ist, so daß jeder den Gang verfolgen kann, den es seinerzeit in Wirklichkeit nahm, und, wenn er einen Punkt vergessen hat, nur aufzuschlagen und das Entfallene nachzulesen braucht. (Mann 1933–43: 1482)

Und mit Blick auf die biblische Überlieferung dieses Gesprächs heißt es weiter:

Der Lakonismus des bisher davon Überlieferten geht bis zu ehrwürdiger Unwahrscheinlichkeit. Daß nach Josephs Traumdeutung und seinem Ratschlag an den König, sich nach einem verständigen und weisen Mann, einem Mann der Vorsorge umzusehen, Pharaos ohne weiteres geantwortet habe: „Keiner ist so verständig und weise wie du; dich will ich über ganz Ägyptenland setzen!“ und ihn in wahrhaft enthusiastischer – man kann schon sagen: zügelloser Weise mit Ehren und Würden überschüttet habe, – das schien uns immer der Abkürzung, Aussparung und Eintrocknung zuviel: wie ein ausgenommener, gesalzener und gewickelter Überrest der Wahrheit erschien es uns, nicht wie ihre Lebensgestalt; zu viele Begründungsglieder für Pharaos Begeisterung und ausgelassene Gnade schienen uns darin zu fehlen, und als wir, die Scheu unseres Fleisches überwindend, uns für die Höllenfahrt stark machten durch die Schlucht der Jahrtausende hinab zur Brunnenwiese von Josephs Gegenwart, da war es unser Vorsatz vor allem, dies Gespräch zu belauschen und es heraufzubringen in allen seinen Gliedern, wie es sich damals zu On in Unter-Ägypten wirklich begeben. (Mann 1933–43: 1482f.)

Indem der Erzähler die Gebärde archaischen mythischen Erzählens, die das Erzählte als ‚wirklich Geschehenes‘ und von ihm selbst Miterlebtes behauptet, vollzieht und zugleich ironisiert, gibt er sich als moderner Erzähler zu erkennen, der den Mythos als „schöne Geschichte und Gotteseindung“ enthüllt, als autoreferentiellen Text, dessen Geschichte kein Korrelat in einer vergangenen Wirklichkeit hat, sondern selbst immer schon überlieferte Erzählung ist und sich immer nur und immer wieder im Erzählakt selbst, im „Fest der Erzählung“ (Mann 1933–43: 1483), ereignet. Mit diesem Verständnis des Mythos bewegt sich der Roman, wie Thorsten Wilhelmy eindrücklich gezeigt hat, nicht nur auf der Höhe der zeitgenössischen Reflexion (die vor allem durch Ernst Cassirers Bestimmung des Mythos als ‚symbolischer Denkform‘ markiert ist), sondern hält auch neueren Mythostheorien stand (vgl. Wilhelmy 2004: 81–179). Die ‚Wahrheit‘ des Mythos wird hier nicht im Ereignishaften, nicht in der mythischerweise postulierten Wahrheit des Erzählten selbst verortet, sondern dort, wo alle Erzählkunst, die zu lesen sich lohnt, ihre Wahrheit hat: Es geht um das „Typische, Immer-Menschliche, Immer-Wiederkehrende, Zeitlose, kurz: das Mythische. Denn das Typische ist ja das Mythische schon, insofern es Ur-Norm und Ur-Form des Lebens ist, zeitloses Schema und von je gegebene Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert.“ (Mann 1942: 656) Die Geschichten selbst sind nur ein Kleid, lässt auch der Erzähler des Josephsromans gleich zu Beginn wissen, denn

das Wesen des Lebens ist Gegenwart, und nur mythischer Weise stellt sein Geheimnis sich in den Zeitformen der Vergangenheit und der Zukunft dar. Dies ist gleichsam des Lebens volkstümliche Art, sich zu offenbaren, während das Geheimnis den Eingeweihten gehört. (Mann 1933–43: 53)

Deshalb ist das Vergangene, von dem die Geschichten erzählen, in Wahrheit auch nicht vergangen, sondern

es ist, ist immer, möge des Volkes Redeweise auch lauten: Es war. So spricht der Mythos, der nur das Kleid des Geheimnisses ist; aber des Geheimnisses Feierkleid ist das Fest, das wiederkehrende, das die Zeitfälle überspannt und das Gewesene und Zukünftige seiend macht für die Sinne des Volks. (Mann 1933–43: 54)

Die Wiederholung des Mythos aber, seine immer wieder erneuerte Erzählung, ist selbst ein solches die „Zeitfälle“ überspannendes Fest, es ist das „Fest der Erzählung“:

Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythos, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart! (Mann 1933–43: 54)

Der hohe Ton, den der Erzähler hier – ausnahmsweise ganz unironisch – anschlägt, verrät den Ernst, der seinem ironischen Festspiel zugrundeliegt: Es geht hier – und damit komme ich zu der zweiten Ebene, auf der sich jene ‚Umfunktionierung‘ des Mythos ins Humane vollzieht, auf die Ebene des Erzählten – es geht hier in der Tat ums Ganze, um Grundfragen nämlich der menschlichen Zivilisation, um die Frage nach den Voraussetzungen einer humanen Lebensordnung. Es ist eine Frage, die sich im Verlauf der Arbeit am Josephsroman weit drängender und existentieller stellte, als sein Autor es sich am Beginn träumen lassen konnte: Die ersten beiden Teile, *Die Geschichten Jaakobs* und *Der junge Joseph* waren noch vor der Machtergreifung der Nazis fertig geworden und 1933 und 1934 im damals noch in Berlin ansässigen Fischer-Verlag erschienen. Den dritten Teil, *Joseph in Ägypten*, beendete Thomas Mann im schweizerischen Exil, er erschien 1936 in Wien, wohin der Fischer-Verlag inzwischen ausgewandert war. Der vierte und letzte Teil, „Joseph der Ernährer“, ließ dann sieben Jahre auf sich warten. Das sind die Jahre der Amerika-Reisen und schließlichen Übersiedelung nach Amerika, zunächst nach Princeton, dann nach Kalifornien, wo die nötige Ruhe für die Vollendung des *opus magnum* einkehrte. *Joseph, der Ernährer* erschien 1943 in Stockholm, der zweiten Zufluchtsstätte des Fischer-Verlags, die zu suchen ihm nach dem Anschluss Österreichs 1938 aufgenötigt wurde.

Die Frage nach den Voraussetzungen einer humanen Lebensordnung, die der Roman stellt und die sich im Laufe seiner Entstehung angesichts der nationalsozialistischen Barbarei so entschieden verschärfte, hat ihren Fokus in der Frage nach dem Verhältnis von Subjektfreiheit und kollektiver Bindung. Das ist eine sehr moderne Frage, genauer: eine der Kardinalfragen

moderner Gesellschaften, die sich nach unserer Zeitrechnung seit gut 200 Jahren, seit den Jahren um und nach der Französischen Revolution stellt. Der Roman steckt sie ins Feierkleid des Mythos, verhandelt sie mithin als ‚immer-wiederkehrendes‘, als ‚zeitloses‘ Problem – aber doch nicht ganz: Indem er sie um ein paar tausend Jahre zurückdatiert in die Zeit Abrahams, Isaaks, Jaakobs und ihres übermütigen Nachkommen Joseph, datiert er ihre Anfänge auf die Zeit der Entstehung des Monotheismus. Dazu geht er zurück auf den Stammvater der Jaakobsleute, Abraham. Er war es, hören wir, der den einen und einzigen Gott „hervorgedacht“ hatte.

Urvater hatte die Frage unbedingt wichtig genommen, wem der Mensch dienen solle, und seine merkwürdige Antwort darauf war gewesen: „Dem Höchsten allein.“ Merkwürdig in der Tat! Es sprach aus der Antwort ein Selbstgefühl, das man fast hoffärtig und überhitzt hätte nennen können. Der Mann hätte mögen zu sich selber sagen: „Was bin und taue ich weiter und in mir der Mensch! Es genügt, daß ich irgendeinem Elchen oder Ab- und Untergott diene, es liegt nichts daran.“ So hätte er es bequemer gehabt. Er aber sprach: „Ich, Abram, und in mir der Mensch, darf ausschließlich dem Höchsten dienen.“ Damit fing alles an. (Dem Joseph gefiel es.) (Mann 1933–43: 425)

Der Roman spiegelt die Entdeckung des Ich in der Entdeckung des einen Gottes, die Entstehung des Individualismus in der Entstehung des Monotheismus und umgekehrt. Denn die Idee des einen Gottes, der die Vielheit der Götter ablöst, hat seine Grundlage in der Selbsterfahrung des Ich als Größe eigenen Werts und eigener Geltung.

Ja, Abram hatte den Seinen von seiner Hochgemutheit mitzuteilen gewußt. Er hieß Abirâm, was heißen mochte: „Mein Vater ist erhaben“, oder auch mit Recht wohl: „Vater des Erhabenen“. Denn gewissermaßen war Abraham Gottes Vater. Er hatte ihn erschaut und hervorgedacht, die mächtigen Eigenschaften, die er ihm zuschrieb, waren wohl Gottes ursprüngliches Eigentum, Abram war nicht ihr Erzeuger. Aber war er es nicht dennoch in einem gewissen Sinne, indem er sie erkannte, sie lehrte und denkend verwirklichte? Gottes gewaltige Eigenschaften waren zwar etwas sachlich Gegebenes außer Abraham, zugleich aber waren sie auch in ihm und von ihm; die Macht seiner eigenen Seele war in gewissen Augenblicken kaum von ihnen zu unterscheiden, verschränkte sich und verschmolz erkennend in eines mit ihnen, und das war der Ursprung des Bundes, den der Herr dann mit Abraham schloß und der nur die ausdrückliche Bestätigung einer inneren Tatsache war [...]. (Mann 1933–43: 428)

Die Ich- und Gotteserkenntnis des „Urvaters“ stiftet eine monotheistische Religion und mit ihr die Geschichte der Individuation. Für den Stamm Abrahams ist fortan das Gebot des Glaubens an den einen und einzigen Gott unlösbar verbunden mit dem Gebot der Individuation. Diese Verknüpfung ist

der springende Punkt des ganzen Romans. Kollektive Bindung in und durch Religion und individuelle Freiheit, Gebundenheit an das „musterhaft Überlieferte“ der Glaubensgemeinschaft und „Gottesfreiheit des Ich“, kurzum: Mythos und Moderne werden einander nicht als unversöhnliche Prinzipien entgegengesetzt, sondern auf einen gemeinsamen Ursprung, auf die „Gotteserfindung“ des Urvaters, zurückgeführt und damit untrennbar verbunden. Thomas Manns Rede von der „Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv“, um die es im Josephsroman gehe (Mann 1942: 664), will das Kollektiv nicht als ein der Individuation feindliches Prinzip verstanden wissen, von dem sich das Ich mit seiner Geburt unwiderruflich entbindet, sondern als seinen Wurzelgrund, aus dem es hervorgeht und an den es gebunden bleibt.

Das muss sein Joseph aber erst lernen. Denn dieser Joseph ist ein Spätling in der Jahrhunderte währenden Geschichte des Stammes Abraham, ein später Erbe der Ich- und Gottesidee des Stammvaters. In der symbolischen Ordnung des Romans, in der die Geschichte des Stammes Abraham als Geschichte menschlicher Zivilisation erzählt wird, repräsentiert Joseph das moderne Ich, das sich aus mythischen Bindungen weitgehend gelöst hat, genauer: der dasselbe Mythenverständnis hat wie sein Erzähler: Er fasst die überlieferten Geschichten als Gegenstände des „Schöne[n] Gespräch[s]“ auf (Mann 1933–43: 116), als ästhetische Phänomene, weshalb er auch, gegen das ausdrückliche Verbot des Vaters, den Mythen der polytheistischen Religionen ringsum, den Mythen der Babylonier, Kanaanäer und Ägypter, einigen Reiz abgewinnen kann. Aber er liest sie als Nachfahre des Abraham, der als erster ‚Ich‘ zu sagen wusste: Die Göttergeschichten sind ihm ein Spiegel des eigenen Ich, seiner Unvergleichlichkeit und Auserwähltheit.

Das Ich-Bewusstsein des Stammvaters zeigt sich bei seinem späten Enkel in einer ziemlich übermütigen Form, ja, man muss schon sagen: in der Form der Selbstverliebtheit. Der junge Joseph ist ein Narziss, ein Egozentriker, wie er im Buche steht. Das muss selbst der Erzähler einräumen, wenn auch widerwillig, denn er hat sich unrettbar in seine Figur verguckt: „Ohne Schwierigkeiten ließe sich“, so gibt er gewunden zu, „ein Gesichtswinkel finden, unter dem gesehen er ein unausstehlicher Bengel war. Es war der Standpunkt der Brüder. Wir teilen ihn nicht, oder verlassen ihn sofort, nachdem wir ihn einen Augenblick eingenommen; denn Joseph war mehr.“ (Mann 1933–43: 393) Das ist er gewiss, aber wahr ist, dass er in seinen Jugendjahren den hohen Begriff vom Menschen, den Abraham zur Grundlage der neuen Religion gemacht hatte, sehr persönlich nimmt: Der verwöhnte Vaterliebbling hält sich für den Nabel der Welt und setzt mit provozierender Selbstverständlichkeit voraus, dass alle anderen, seine Brüder vor allem, das ganz genauso sehen. Eben damit wird er zum Repräsentanten des modernen Subjekts, das sich aus religiösen und kollektiven Bindungen gelöst hat, und in seiner Geschichte wird dessen künftiger Weg vorgezeichnet: Die als Nar-

zissmus gekennzeichnete Zentrierung auf das Individuelle, auf das freie, von allen Bindungen freigesetzte Ich, bedarf der Korrektur. Im Roman wird diese Korrektur handgreiflich vorgeführt in den Prügelein, die der übermütige Jüngling von den Brüdern kassiert, und in dem Sturz in den Brunnen, in den sie ihn anschließend werfen, bevor sie ihn dann an eine Karawane midianitischer Händler verkaufen, die ihn nach Ägypten bringt und als Sklave in Potiphars Diensten weiterverkauft.

Das Kollektiv stößt den radikalen Individualisten aus. In den drei Tagen, die er im Brunnen liegt, lernt er seine erste Lektion, er erkennt seine Schuld, seinen, wie er selbst zugeben muss, „unverschämte[n]“ und „über Menschenkraft gehende[n]“ Hochmut, der den Hass der Brüder unweigerlich provozieren musste (Mann 1933–43: 574). Er lernt daraus Empathie, lernt also, die Dinge aus der Perspektive anderer zu betrachten, und begreift, dass und warum er keineswegs, wie sein Narzissmus ihn zuvor glauben machte, der Nabel der Welt ist. „Siehe“, so erklärt er wenig später einem Mitglied der midianitischen Handelskarawane, die ihn nach Ägypten bringt,

die Welt hat viele Mitten, eine für jedes Wesen, und um ein jedes liegt sie in eigenem Kreise. Du stehst nur eine halbe Elle von mir, aber ein Weltkreis liegt um dich her, deren Mitte nicht ich bin, sondern du bist's. Ich aber bin die Mitte von meinem. Darum ist beides wahr [...]. (Mann 1933–43: 665)

Dass er sich den Midianiter mit solcher altklugen Rede nicht gerade zum Freund macht, lässt ahnen, dass die Lektion doch noch nicht so ganz fest sitzt. Der junge Mann reagiert denn auch ziemlich unwirsch:

„So, so“, sagte Kedma und betrachtete ihn immer noch von Kopf zu Füßen, das Gesicht von dem Pflocke abgewandt, den er rammen wollte. „Derlei denkst du dir aus, und die Zunge läuft dir wie ein Ichneumon. Ich werde es dem Alten sagen, meinem Vater, wie du Hundejunge dir zu klügeln erlaubst und steckst deine Nase in solche Weisheit, wie daß du einen Weltkreis für dich hast und wir zu deinen Führern bestellt sind. Gib acht, ich sag's ihm.“

„Tu das“, erwiderte Joseph. „Es kann nicht schaden. Es wird den Herrn, deinen Vater, stutzen lassen, daß er mich nicht zu billig verkauft und nicht an den ersten besten, wenn er mit mir Handel zu treiben gedenkt.“ (Mann 1933–43: 666)

Die naseweise Antwort lässt nichts Gutes vermuten, und tatsächlich muss Joseph noch ein zweites Mal in die Grube fahren, bevor er seine Lektion wirklich gelernt hat, denn auch in Ägypten treibt er es noch einmal auf die Spitze: Er bespiegelt sich wohlgefällig in der Verliebtheit der schönen Mutem-enet, Potiphars Weib, einer verzweifelt Verliebten, deren Liebe er immer wieder befeuert, um sich dann erst im letzten Moment aus der Affäre zu ziehen. Die bitter Getäuschte und Enttäuschte klagt ihn bei ihrem Gatten –

fälschlicherweise zwar, aber nicht ganz unverständlichlicherweise – der Vergewaltigung an, und Joseph wird ins Gefängnis geworfen. Erst danach ist er reif für die Aufgabe, die ihm dann in Pharaos Diensten zufällt, die Aufgabe des „Ernährers“, des Wirtschaftsministers, der die Lebensbedürfnisse des Kollektivs ehrt, indem er sie durch eine lebensfreundliche Wirtschaftspolitik sichert und gewährleistet. Die alte Geschichte von Joseph und seinen Brüdern erzählt von einem modernen Projekt, von der Versöhnung freier Subjektivität und kollektiver Bindung. Um es kurz zu machen, sei nochmals auf einen Selbstkommentar des Autors aus dem Jahr 1942 zurückgegriffen, der das Konzept des Romans prägnant umreißt: Danach ist Josephs Ich

in der Jugend von sträflicher Egozentrizität, es lebt in der halsbrecherischen Voraussetzung, daß jedermann es mehr lieben müsse als sich selbst. Aber kraft seiner Sympathie und Freundlichkeit, die es denn doch niemals verleugnet, findet es reifend seinen Weg ins Soziale, wird zum Wohltäter und Ernährer fremden Volkes und seiner Nächsten: in Joseph mündet das Ich aus übermütiger Absolutheit zurück ins Kollektive, Gemeinsame, und der Gegensatz von [...] Vereinzeln und Gemeinschaft, Individuum und Kollektiv hebt sich im Märchen auf, wie er sich nach unserer Hoffnung, unserem Willen aufheben soll in der Demokratie der Zukunft, dem Zusammenwirken freier und unterschiedener Nationen unter dem Gleichheitszepter des Rechts. (Mann 1942: 666f.)

Die Geschichte des modernen Ich, die in Josephs Geschichte erzählt wird, ist ein „Märchen“, muss ein Märchen sein, weil sie von einem erfüllten Ideal handelt, von einer humanen Lebensordnung, deren Grundlage das freie und aus freien Stücken dem Kollektiv verbundene, ihm dienende Ich ist.

Wie dieses Ich zu solch märchenhafter Versöhnung mit dem Nicht-Ich, dem Kollektiven, der Gesellschaft gelangt, wird ausführlich erzählt. Der Fokus dieser Geschichte, die Stelle, an der ihr Sinnkonzept explizit formuliert wird, ist das schon erwähnte große Gespräch, das Joseph bei seiner ersten Begegnung mit dem Pharao führt und um dessentwillen vor allem der Erzähler seine Höllenfahrt durch den Brunnenschlund der Vergangenheit angetreten hat (vgl. Mann 1933–43, 1482f.). Dass der Pharao im Roman Echnaton heißt, ist kein Zufall. Echnaton, der Ketzerkönig, war seinerseits auf dem Weg zum Monotheismus, wollte die Ägypter auf Aton, den Sonnengott, als einzigen Gott einschwören und alle anderen Götter und dazugehörigen Kulte und Tempel aus der Welt schaffen. Der Erzähler kennzeichnet auch ihn als einen Modernen, allerdings als einen Modernen etwas anderen Zuschnitts als Joseph, was schon die Beschreibung seines Gesichts verrät: Echnatons Gesicht sah aus

wie das eines jungen, vornehmen Engländers von etwas ausgeblühtem Geschlecht: langgezogen, hochmütig und müde, mit nach unten ausgebildetem, also

keineswegs mangelndem und dennoch schwachem Kinn, einer Nase, deren schmaler, etwas eingedrückter Sattel die breiten, witternden Nüstern desto auffallender machte, und tief träumerisch verhängten Augen, von denen er die Lider nie ganz aufzuheben vermochte, und deren Mattigkeit in bestürzendem Gegensatz stand zu der nicht etwa aufgeschminkten, sondern von Natur krankhaft blühenden Röte der sehr vollen Lippen. (Mann 1933–43: 1414)

Kein Zweifel: Echnaton ist ein Moderner, aber ein anderer Moderner als Joseph: Er ist ein *Décadent* nietzscheanischer Provenienz, wie er uns in Thomas Manns Frühwerk auf Schritt und Tritt begegnet, der lebensferne Ästhet, in dem nachlassende Lebenskraft und überreizte Nerven sich mit ästhetizistischer Hinneigung zur Kunst und Überreflexivität verbinden. Diese Qualitäten kennzeichnen auch seinen Monotheismus: In der Sonne, Aton, huldigt er dem reinen Geistprinzip und will von dessen Widerpart, dem Leben und seinen ganz ungeistigen Bedürfnissen, nichts wissen oder doch nur insoweit, als es seinem Ästhetizismus Genüge tut, also schön ist. Er liebt seine schöne Nofretete, seine bildschönen Töchter, auch die schöne Natur, aber von den Lebensbedürfnissen seines Volkes weiß er nichts, lebt abgeschirmt von ihm in seinem Palast und verabscheut die derbe Sinnlichkeit ihrer Bräuche und Kulte. Wenn er bei hohen Festen, wie es uralte Sitte verlangt, einen Schakalschwanz tragen muss, wird er grün im Gesicht und muss sich übergeben (vgl. Mann 1933–43: 1375). Auch Echnaton repräsentiert das moderne Ich, aber nicht das moderne Ich in seinen übermütigen Anfängen wie der junge Joseph, sondern das einer Spätzeit – das einsame, vom Leben des Kollektivs radikal losgelöste, dem Leben nur mehr reflexiv gegenüberstehende Ich, wie es in den Dekadenzdiskursen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts begegnet.

Hier nun ist es an Joseph, der seine Lektion inzwischen gelernt hat, seinerseits eine Lektion zu erteilen. Das geschieht kurz bevor er die Träume des Pharao von den sieben fetten und sieben mageren Kühen deutet. Echnaton fragt ihn, ob er denn ein „inspiriertes Lamm“ sei, ein „prophetischer Jüngling“, der nach seiner Traumdeutung und Weissagung tot umfallen werde, wie es die Mythen berichten, das heißt: Er fragt Joseph nach seinem mythischen Selbstverständnis, und Joseph antwortet:

ich bin's und bin's nicht, eben weil *ich* es bin, das will sagen: weil das Allgemeine und die Form eine Abwandlung erfahren, wenn sie sich im Besonderen erfüllen, also, daß unbekannt wird das Bekannte und du's nicht wiedererkennt. Erwarte nicht, daß ich tot umsinken werde bei meinem letzten Wort, weil es sich so gehört. Dieser dein Knecht, den du aus der Grube riefst, erwartet es nicht, denn es gehört nur zur Form, nicht aber zu mir, in dem sie sich abwandelt. (Mann 1933–43: 1421)

Das Ich, wie Joseph es nun versteht, ist dem Allgemeinen, dem Kollektiv, für dessen Denkformen das Mythische steht als das Hergebrachte, das Überlieferte, die Gemeinschaft verbürgende Tradition, nicht entzogen. Es ehrt die „Form“ des Mythos, des Hergebrachten, verwandelt deren Inhalt aber dem Gesetz seines Ich an. In Echnatons Denken übersetzt heißt das: Der reine Geist konstituiert zwar das Ich, das sich im Hervordenken des absoluten Geistes, Gottes nämlich, seiner selbst inne wird. Aber dieses geistbestimmte Ich ist kein frei flottierendes Geistwesen, es wurzelt gleichermaßen im Hergebrachten, im Kollektiven und dessen durchaus ungeistigen Lebensgrund. Das ist Josephs Lektion für den allein dem Geistprinzip huldigenden Echnaton, und er fasst diese Lektion in den Sätzen zusammen, die füglich als Kern und Zentrum des ganzen Romans bezeichnet werden dürfen:

Es hängt aber die Gefäßtheit beim Deuten und Weissagen nach dem Dafürhalten dieses Geringen damit zusammen, daß es ein Ich ist und ein Einzig-Besonderes, durch das die Form und das Überlieferte sich erfüllen, – dadurch wird ihnen meines Erachtens das Siegel der Gottesvernunft zuteil. Denn das musterhaft Überlieferte kommt aus der Tiefe, die unten liegt, und ist, was uns bindet. Aber das Ich ist von Gott und ist des Geistes, der ist frei. Dies aber ist gesittetes Leben, daß sich das Bindend-Musterhafte des Grundes mit der Gottesfreiheit des Ich erfülle, und ist keine Menschengesittung ohne das eine und ohne das andere.“ (Mann 1933–43: 1422)

Hier sind wir schon mitten im Märchen vom modernen Ich der Zukunft, das solch „gesittetes Leben“ begründen soll. Im Roman erfüllt es sich in der lebensfreundlichen Wirtschaftspolitik des „Ernährers“, die erkennbar auf Roosevelts „New Deal“ anspielt. Sie ist „eine überraschende Verbindung von Vergesellschaftung und Inhaberfreiheit des einzelnen“, von Sozialismus und Kapitalismus also, „eine Mischung, die durchaus als schelmisch und als Manifestation einer verschlagenen Mittlertätigkeit empfunden wurde.“ (Mann 1933–43: 1766)

Diese Mittlertätigkeit ist die „Lieblingstätigkeit“ des Autors (Mann 1934–41: 635), Hermes, der im Frühwerk vornehmlich als Hermes Psychopompos, als Führer in den Hades auftrat. Im Josephsroman erscheint er, flankiert von Thot und Anubis, als der Vermittler schlechthin, als Führer und ‚Herr des Weges‘ auf Reisen, als Herr des Handels und der Kaufleute, der Diebe auch, und, in Verbindung damit, als der Schalk in Gottesgestalt, als ‚Herr der Stückchen‘, d. h. als Künstlertätigkeit, der die Leier erfand und dessen schelmische Streiche den Geschichtenerzählern Stoff liefern (Mann 1933–43: 1429). Er liefert auch das mythische Muster, in dessen Spuren der gereifte Joseph geht, nicht nur als Wirtschaftsminister, sondern auch und vor allem mit seinem neuen Verständnis des Ich als Mittler zwischen Oben und Unten, Geist und Leben, „Gottesfreiheit“ und kollektiver Bindung. Es ist das Muster

des Sendboten hin und her und des gewandten Geschäftsträgers zwischen entgegengesetzten Sphären und Einflüssen: zum Beispiel zwischen Sonnengewalt und Mondesgewalt, Vatererbe und Muttererbe, zwischen Tagessegens und dem Segen der Nacht, ja, um es direkt und umfassend zu sagen: zwischen Leben und Tod. (Mann 1933–43: 1758)

Ihm korrespondiert der Segen, den Joseph am Ende vom Vater empfängt, von dem steinalten Jaakob, der in der Zeit der Dürre mitsamt den Brüdern und ihren Familien nach Ägypten nachgekommen ist und den verloren geglaubten Sohn doch noch in die Arme schließen kann. Es ist ein Segen, den der Gesegnete schon längst hat, denn eigentlich, so der Erzähler, tat der sterbende Jaakob nur so, „als spendete und verliehe er ihn, da er ihn doch nur feststellte“ (Mann 1933–43: 1508). Es ist, so hören wir denn auch schon an vielen Stellen vorher, ein doppelter Segen, „ein Segen nicht nur von oben herab und von Witzes wegen, sondern ein Segen auch aus der Tiefe [...], die unten liegt und mütterliche Lebensgunst ins Gebilde emporsendet.“ (Mann 1933–43: 1770) Das ist nicht der Erstgeburtssegens. So sehr Jaakob früher auch in seiner unbändigen Liebe zu Rahels Erstgeborenem mit dem Gedanken spielte, Joseph den Segen der Erstgeburt zu erteilen, so gewiss ist er am Ende seines langen Lebens, dass das nicht angeht. Nachdem der Älteste, Ruben, den Erstgeburtssegens durch seinen Fehltritt mit Bilha, dem Kebsweib des Vaters, verspielt hat und die beiden nächstgeborenen Lea-Söhne, die „wilden Zwillinge“ Simeon und Levi, ein Gleiches mit ihrem schändlichen Überfall auf die Stadt Sichem getan haben, ist es Juda, der viertgeborene Lea-Sohn, der den Erstgeburtssegens erhält. Juda, aus dessen Stamm das Haus David und der Messias hervorgehen werden, und nicht Joseph also wird der Stammvater einer neuen Religion werden. Das entspricht der Kontur der Joseph-Figur als symbolischer Repräsentation des modernen Subjekts. Der doppelte Segen, den dieses moderne Subjekt, das erst werden soll, empfängt, ist ein weltlicher Segens. Jaakob aber, ausgerechnet Jaakob, der noch weit tiefer im Mythischen verhaftet ist als sein weltlicher Sohn, gibt diesem Segens das Gepräge eines Segens, dessen Bedeutung weit über den Erstgeburtssegens hinausgeht:

Höher sollen meine Segens gehen als meiner Väter Segens ging auf mein eigenes Haupt. Sei gesegnet, wie du es bist, mit Segens von oben herab und von der unteren Tiefe, mit Segens quellend aus Himmelsbrüsten und Erdenschöß! Segens, Segens auf Josephs Scheitel, und in deinem Namen sollen sich sonnen, die von dir kommen. (Mann 1933–43: 1804)

Jaakob hat die Geschichte seines Sohnes verstanden. Der doppelte Segens, der Oben und Unten, Himmel und Erde, Vater- und Mutterreich, Geist und Leben, „Gottesfreiheit“ und Kollektiv, Individuum und Gesellschaft im

„Märchen“ versöhnt, ist ein Segen nicht nur für ein Haus und eine Familie und nicht für eine Glaubensgemeinschaft: Er wäre ein Segen für die ganze Menschheit.

Bibliographie

- Mann (1928a): Thomas Mann: [Über den Joseph-Roman]. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, Bd. 11 (Reden und Aufsätze, Bd. 3), S. 625.
- Mann (1928b): Thomas Mann: Ein Wort zuvor: Mein ‚Joseph und seine Brüder‘. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, Bd. 11 (Reden und Aufsätze, Bd. 3), S. 626–629.
- Mann (1933–43): Thomas Mann: Joseph und seine Brüder. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, Bde. 4 und 10.
- Mann (1934–41): Thomas Mann: Briefe an Karl Kerényi. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, Bd. 11 (Reden und Aufsätze, Bd. 3), S. 629–653.
- Mann (1942): Thomas Mann: Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 1974, Bd. 11 (Reden und Aufsätze, Bd. 3), S. 654–669.
- Wilhelmy (2004): Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Mondlicht und Magnolien

Südstaatenklassiker von Margaret Mitchell, William Faulkner und Toni Morrison

Astrid M. Fellner

Einleitung

„Ein Klassiker“, sagte Samuel Clemens alias Mark Twain einmal scharfzünftig, „ist ein Schriftsteller, den jeder gelesen haben möchte und den keiner liest“ (Twain 1903: 245, meine Übersetzung). Mark Twains Werke sind sicherlich Klassiker geworden – Klassiker der amerikanischen Südstaatenliteratur, beispielsweise *Die Abenteuer des Tom Sawyer* oder *Die Abenteuer und Fahrten des Huckleberry Finn* – Werke, die sich sowohl in den USA als auch in Europa großer Beliebtheit erfreuen. Margaret Mitchells *Vom Winde Verweht* begeistert auch so manche Herzen. Aber wie viele Menschen lesen die Meisterwerke eines William Faulkner? Wahrscheinlich sollte der Status eines Klassikers nicht nur daran festgemacht werden, wie viele Leute ihn tatsächlich lesen, sondern welchen Einfluss dieser Schriftsteller oder diese Schriftstellerin ausgeübt hat. Wenn man in Betracht zieht, dass viele Schriftsteller und Schriftstellerinnen sich zu ihrer Verwandtschaft mit William Faulkner bekennen, so lässt dies erkennen, warum dieser Nobelpreisträger als Klassiker der amerikanischen Literatur gilt. Toni Morrison, wie Faulkner mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet, ist wahrscheinlich die bekannteste zeitgenössische US-amerikanische Schriftstellerin, die sich intensiv mit dem Werk Faulkners auseinandergesetzt hat. Im Gegensatz zu Faulkner stammt Morrison allerdings nicht aus dem Süden und ihre Romane können daher im strikten Sinn nicht als Südstaatenliteratur bezeichnet werden. Da ihre Werke sich jedoch mit dem amerikanischen Süden – genauer gesagt mit der afro-amerikanischen Geschichte im Süden – beschäftigen, wird dieser Beitrag auch auf ihre prominente Rolle eingehen.

Dieser Aufsatz will einen kurzen Überblick über die Literatur des amerikanischen Südens geben und klassische Werke der Südstaatenliteratur vorstellen, die zum einen innerhalb der US-amerikanischen Literatur eine zentrale Rolle einnehmen, zum anderen aber auch einen wichtigen Beitrag zur internationalen Literatur der Moderne und Postmoderne geleistet haben, was sich an den zahlreichen Nobel- und PulitzerpreisträgerInnen, die aus dem Süden stammen, ablesen lässt. Darüber hinaus soll gezeigt werden, wie die problematische Vergangenheit dieser Region im Bewusstsein der Ro-

manfiguren präsent ist. Anhand ausgewählter Texte soll auch dargelegt werden, wie ethnische Differenz, soziale Klassenzugehörigkeit und regionale Identität die Darstellung der Geschichte strukturieren. Faulkners Credo „Die Vergangenheit ist niemals tot. Sie ist nicht einmal vergangen“ (Faulkner 1961: 93), gilt, wie gezeigt werden soll, auch noch für die gegenwärtige Südstaatenliteratur.

Der „Mondlicht und Magnolien“-Kitsch des amerikanischen Südens

Vom Winde Verweht von Margaret Mitchell ist der wohl bekannteste monumentale Südstaatenroman über die Liebe und Leidenschaft einer Frau während der Wirren des amerikanischen Sezessionskrieges. Mitchells Südstaatenepos bleibt, mit mehr als 30 Millionen abgesetzten Exemplaren und Übersetzungen in über 30 Sprachen, der bis heute meist verkaufte amerikanische Roman und zählt damit zu den meist gelesenen Texten der Weltliteratur. Im Jahr 1937 wurde Margaret Mitchell mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet, die Sekundärliteratur zu *Vom Winde Verweht* ist jedoch eher spärlich und der literarische Wert wird oft gering eingeschätzt (vgl. Zacharasiewicz 1990: 74–78). Der Roman kann als soziales Melodrama gesehen werden, das ein stereotypes Handlungsschema in historisches Hintergrundmaterial einbettet, sich dabei jedoch nicht wirklich der Auseinandersetzung mit dem sozialen Kontext stellt. Die Klischees des *Old South*, des Alten Südens, und seiner aristokratischen Plantagensgesellschaft werden in diesem Roman eher verstärkt als in Frage gestellt. Und dennoch, wahrscheinlich auch wegen des Erfolgs des Films, bleibt Margaret Mitchell eine Klassikerin, deren Roman, wie dargelegt, zu einem der erfolgreichsten Bücher der amerikanischen Literatur zählt.

Die Filmversion aus dem Jahr 1939 von Victor Fleming ist einer der bekanntesten Hollywoodfilme, der bei der Oscarverleihung 1940 mit zehn Academy Awards ausgezeichnet wurde und unmittelbar nach der Premiere im Dezember 1939 ein ‚Scarlett-Fieber‘ in ganz Amerika auslöste. *Vom Winde Verweht* war, wie Renate Lippert erklärt, „der letzte große Hollywoodfilm aus einer Reihe von ‚Südstaatenfilmen‘ der 30er Jahre, die dem Publikum der Depressionsjahre nostalgische und idealisierte Bilder eines feudalen ‚verlorenen Paradieses‘ großer Plantagen, von Villen mit weißen Säulen, den *Southern Belles* und ihren galanten *Beaux* und den dazugehörigen loyalen und heiteren Sklaven lieferte“ (Lippert 2002: 17). Der Film arbeitet mit vertrauten Klischees und verzerrt die Darstellung des Südens, die im Roman geboten wird. Er gilt nach wie vor als Meilenstein der Filmgeschichte, der maßgeblich zu dem verklärten Bild der sogenannten *Antebel-*

lum Zeit beigetragen hat. „[D]ie glanzvolle Wiedererschaffung einer mythischen amerikanischen Vergangenheit mit ihren roten Sonnenuntergängen, den weißen Baumwollfeldern, den extravaganten ländlichen Plantagenhäusern und den daneben fast gewöhnlichen Stadthäusern bereitet bis heute eine ungeminderte Schaulust“ (Lippert 2002: 17).

Der Titel dieses Beitrags lehnt sich an Ron Hutchinsons Theaterstück *Mondlicht und Magnolien* an, einer Komödie über die Entstehung des Filmes *Vom Winde Verweht*. Dieses Stück, das seit 2007 mit großem Erfolg auch an vielen Bühnen im deutschsprachigen Raum aufgeführt wurde, kritisiert einerseits mit seiner Situationskomik die Industrie Hollywoods und parodiert andererseits die verklärte Romantik des Südstaatenepos. Mein Titel soll daher den „Mondlicht und Magnolien“-Kitsch der Südstaatenliteratur thematisieren, der lange Jahre die Literatur des amerikanischen Südens prägte, aber auch aufzeigen, wie viele SchriftstellerInnen im 20. Jahrhundert, wie z. B. William Faulkner, dagegen anscrieben. Auch wenn *Vom Winde Verweht*, der große Klassiker, der oft als Schmalz abgetan wird, für ein veraltetes Bild des Südens steht, so ist er doch für die Südstaatenliteratur von großer Relevanz. In diesem Roman finden sich die meisten der großen Themen, Motive und Figuren der Südstaatenliteratur: der Bürgerkrieg, die Sklaverei, die Figur der Südstaatenschönheit und das Bild der *Mammy*, der schwarzen Bediensteten und Mutterfigur. Das verklärte Bild des amerikanischen Südens, das hier geboten wird, macht den Text zu einem typischen Südstaaten-text, der als repräsentativ für einen großen Teil der Südstaatenliteratur der *Lost-Cause*-Tradition gesehen werden kann, aber genau auf Grund dieser Verklärung als problematisch angesehen werden muss. Die nostalgische Sehnsucht nach den ‚unbeschwerten‘ Zeiten vor dem Bürgerkrieg und das reaktionäre, rassistische und patriarchale Bild wird vielfach mit der gesamten Südstaatenliteratur gleichgesetzt, was für viele Kritiker, vor allem aus dem Norden der USA, die gesamte Literatur dieser Region in ein konservatives Licht gestellt hat. Für viele steht der Süden auch heute noch für Rückständigkeit und hoffnungslose Nostalgie. Die Südstaatenliteratur, so scheint es, kann in der Literaturwissenschaft nur durch eine Neu-Lektüre rehabilitiert werden.

„The Backward Glance“: Die Eigenständigkeit des Südens

Der amerikanische Süden stellt im kollektiven Bewusstsein der USA eine eigenständige Region mit einer individuellen kulturellen und literarischen Identität dar – zumindest wird diese in Literatur und Film immer wieder diskursiv erzeugt. Geografisch sind die Südstaaten im weitesten Sinn eine kulturelle Großregion im Südosten der USA, jene Bundesstaaten, die südlich

der sogenannten Mason-Dixon-Linie liegen und in denen bis 1865 die Sklavenhaltung erlaubt war. Im engeren Sinn bezeichnet der Begriff jene elf konföderierten Staaten, die sich nach der Wahl Abraham Lincolns zum US-Präsidenten von der Union abspalteten und die den Nordstaaten im Sezessionskrieg (1861–1865) unterlagen. Die Regierung der wiederhergestellten USA erließ nach dem Krieg mit der sogenannten Rekonstruktion eine Reihe von Maßnahmen, die im Süden als eine Form der Kolonisation wahrgenommen wurden.

Die Eigenständigkeit des Südens „resultiert aus den historischen Gegebenheiten, wie etwa den besonderen Bedingungen der Plantagenwirtschaft und Sklavenhaltergesellschaft und der Erfahrung der Schuld und Niederlage, die der Süden im Bürgerkrieg machen musste“ (Rothaug 2006: 11), was sich auch darin widerspiegelt, dass ein Großteil der Literatur des Südens sich thematisch mit der eigenen Geschichte auseinandersetzt. Schriftsteller und Schriftstellerinnen des amerikanischen Südens versuchen vor dem Hintergrund des Spannungsverhältnisses von Geschichte und Mythos ihr eigenes historisches Verständnis zu vermitteln und dadurch ihre eigenen Identitätsvorstellungen dieser amerikanischen Region herauszuarbeiten. In seiner einflussreichen Studie *The Mind of the South* (1941) betonte W. J. Cash die Andersartigkeit des Südens: „[T]he South is another land, sharply differentiated from the rest of the American nation“ [Der Süden ist ein anderes Land, vollkommen anders als der Rest der amerikanischen Nation] (Cash 1969: vii, meine Übersetzung). Diese Eigenständigkeit liegt bereits in der historischen Entwicklung der Region begründet, da die koloniale Vergangenheit des Südens sich von der des Nordens wesentlich unterscheidet. Im Gegensatz zu den puritanischen Kolonisten des Nordens, die oftmals religiös motiviert waren, kamen die kolonialen Siedler des Südens primär aus ökonomischen Gründen, und bereits in den frühesten Berichten finden sich einerseits idealisierte Darstellungen der Flora und Fauna der Region sowie utopische Vorstellungen von neuen gesellschaftlichen Verhältnissen andererseits, die in der Neuen Welt „unter paradiesischen Bedingungen den alten Glanz und die Tugenden wahrer europäischer Aristokratie fortführ[en]“ wollten (Rothaug 2006: 20). Von Beginn der Besiedlungsphase an wurde der Süden mythologisiert und als verzauberte Region dargestellt (vgl. Hall/Wood 1995: 16). Die gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen der Region, die an feudale europäische Verhältnisse angelehnt waren, legten darüber hinaus „den Grundstein für unausweichliche Konflikte mit dem Norden, der sich seinerseits gerade durch die Abkehr von überkommenen Feudalsystemen der Alten Welt definierte und dem Süden Anachronismus vorwarf“ (Rothaug 2006: 20f). Vor allem aber war es die Realität des Systems der Sklaverei, der sogenannten *peculiar institution* des Südens, auf dem die Pflanzerelite ihren wirtschaftlichen Erfolg aufbaute, was aber auch den starken Kontrast zwi-

schen dem Mythos einer kultivierten Adelsschicht, die aus den Geschlechterrollen des *Southern Cavalier* und der *Southern Lady* bestand, und der gesellschaftlichen Realität hervorhebt. Nach dem amerikanischen Bürgerkrieg verstärkte sich das Gefühl der Andersartigkeit der Region zusätzlich: Die gemeinsame Erfahrung der Niederlage, der ‚Besatzung‘ und der Zerstörung der traditionellen Welt des Südens wirkten identitätsstiftend, wobei gleichzeitig aber auch die Sehnsucht nach der *Antebellum*-Epoche wuchs. „Dadurch gewann der Süden überdies die Möglichkeit, nach dem Trauma der Niederlage und der Reconstruction den Verlust des Selbstwertgefühls und der nationalen Anerkennung durch die patriotische Mythisierung seiner Vergangenheit zu kompensieren“ (Rothaug 2006: 21f.).

Die Entwicklung der Literatur des amerikanischen Südens

Wie Wolf Kindermann anmerkt, ist die Literatur des amerikanischen Südens bis zu ihrem kreativen Aufschwung in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts „stets wie ein Stiefkind der amerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte behandelt worden“ (1992: 1), was auch damit zu tun hat, dass der amerikanische Süden aufgrund seiner vorherrschenden Agrarstruktur und (früheren) Sklavengesellschaft insgesamt als kulturelles Brachland gesehen wurde. Literaturkritiker betrachteten die Zeit zwischen 1865 und dem Ende des Ersten Weltkriegs als eine Phase der Stagnation, in der die Literatur dem *Lost Cause* nachtrauerte und sich von der schmerzlichen Vergangenheit nicht erholen konnte. Das Festhalten am Wertesystem der *Antebellum*-Ära und die nostalgische Verklärung der Vorkriegszeit als einer *aetas aurea* in den Werken der sogenannten *plantation tradition* lassen die Literatur des Südens als wertkonservativ und antiquiert erscheinen (vgl. Kindermann 1992: 1). Diese Situation veranlasste den einflussreichen Literaturkritiker H. L. Mencken im Jahr 1917 zu seinem berühmten Urteil über den literarischen Zustand des Südens als einer „Sahara of the Bozart“, wobei *Bozart* die phonetische Schreibweise von *Beaux-Arts* wiedergeben soll. Der Artikel „*Sahara of the Bozart*“ erschien in der *New Yorker Evening Mail* und arbeitet mit dem Bild von der vermeintlichen Dürre der Kultur der Südstaaten, ein Urteil, das sowohl die Literatur als auch die gesamte kulturelle Produktion des Südens auf vernichtende Weise abqualifizierte. Trotz des ökonomischen Aufbruchs war der Süden, so Mencken, „almost as sterile, artistically, intellectually, culturally, as the Sahara Desert“ [künstlerisch, intellektuell und kulturell fast so steril wie die Wüste Sahara] (Mencken 1958: 69). So belastend diese Schmähung einerseits war, so führte sie andererseits aber wahrscheinlich auch dazu, dass die Südstaatenliteratur einen neuen Impuls be-

kam. Die Vanderbilt University in Nashville, Tennessee, die nach dem Bürgerkrieg von dem Eisenbahnmagnaten Cornelius Vanderbilt gegründet wurde, setzte in der Folgezeit alles daran, die Situation zu ändern, und war mit ihren Bemühungen wahrscheinlich einer der Auslöser einer Blütezeit der Literatur, die in der Literaturgeschichte als *Southern Renaissance* bekannt geworden ist. Als Robert Penn Warren, der spätere *poet laureate* der Vereinigten Staaten, 1921 an dieser Universität zu studieren begann, schloss er sich aus Protest gegen Menckens Vorwurf mit einer Gruppe von Schriftstellern und Literaturprofessoren zusammen, die gemeinsam das Manifest: *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* verfassten, einen fulminanten Text, der die *Southern Renaissance* einläutete. John Crowe Ransom, ein Professor an der Vanderbilt Universität, stellt im einleitenden Artikel des Manifests die Prinzipien der Gruppe vor, die sich, in leicht wechselnden Konstellationen, auch *Agrarians* oder *Fugitives* nannten und eine wesentliche Rolle in der Literaturkritik ausüben würden. Mit seinem Universitätskollegen Cleanth Brooks veröffentlichte Robert Penn Warren im Jahr 1938 das Buch *Understanding Poetry*, das mehrere Jahrzehnte den Literaturunterricht an Universitäten in den Vereinigten Staaten und in Europa geprägt hat. Mitglieder der Gruppe nannten sich in der Folge auch *New Critics* und begründeten den sogenannten *New Criticism*, der die bis heute verwendete Methode des *close reading* hervorbrachte und die Literaturkritik damit auf eine wissenschaftliche Basis stellte. Auch wenn *I'll Take My Stand* extrem konservativ war und eine klare Präferenz für traditionelle agrarische Werte zum Ausdruck brachte und sich gegen den modernen und industrialisierten Lebensstil des Nordens aussprach, so trug dieses Manifest dennoch dazu bei, dass in den 1920er und 1930er Jahren in der Literatur und Kultur des amerikanischen Südens ein grundlegender Wandel vollzogen wurde. Von dieser Zeit an kam ein wichtiger Teil der amerikanischen Literatur – William Faulkner, Allen Tate, Thomas Wolfe, Katherine Ann Porter, Flannery O'Connor, Carson McCullers, Truman Capote, William Styron – aus dem Süden. Ein Blick in die 1656-seitige *Encyclopedia of Southern Culture* genügt um zu sehen, dass der Süden einen enormen Einfluss auf die amerikanische Literatur und Kultur hatte und hat. Abgesehen von der Literatur vor allem auch im Bereich der Musik, die weltberühmt wurde: von Jazz über Cajun und Zydeco bis hin zu Country Music und Rock 'n' Roll, die amerikanische Populärmusik ist wesentlich vom amerikanischen Süden geprägt.

Die Gründe für eine literarische Blütezeit der Südstaatenliteratur genau zu diesem Zeitpunkt in der amerikanischen Geschichte sind sehr vielfältig. Wie Rothaug treffend formuliert: „Häufig wird aber die geistig-soziale Umbruchsituation, die das Ende des Ersten Weltkriegs auch für den Süden markiert, und die resultierende Bereitschaft des Südens sich endlich mit den ambivalenten Aspekten seiner Vergangenheit zu beschäftigen [...] als

Hauptgrund angeführt“ (Rothaug 2006: 31). Dies kann auch aus Allen Tates bekannter Formulierung über den Beginn der *Southern Renaissance* entnommen werden: „With the war of 1914–1918, the South re-entered the world—but gave a backward glance as it stepped over the border: that backward glance gave us the Southern renaissance, a literature conscious of the past in the present.“ [Beginnend mit dem Krieg von 1914–1918, trat der Süden wieder in die Welt ein, blickte jedoch an der Schwelle zurück: Dieser Blick zurück bescherte uns die literarische Wiedergeburt: eine Literatur die sich der Vergangenheit in der Gegenwart bewusst ist.] (Tate 1959: 292). Die geistigen Spannungen, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Fortschritt und Tradition im amerikanischen Süden herrschten, waren demnach ausschlaggebend für die Blüte der Literatur nach dem ersten Weltkrieg. „Die Gefühle der Ambivalenz, der Entfremdung von der eigenen Geschichte, und der Desorientierung und Isolation“, stellt Rothaug fest, „fielen [zu dieser Zeit] tatsächlich mit den Haupttendenzen der literarischen Moderne zusammen“ (Rothaug 2006: 32). Und diese Überschneidung der Themen der Geschichte des Südens mit den Leitthemen der Moderne führte dazu, dass die Werke William Faulkners, dem Hauptprodukt der *Southern Renaissance*, Meisterwerke der Weltliteratur werden konnten. Die Verleihung des Literaturnobelpreises im Jahre 1949 an William Faulkner sicherte Faulkner nicht nur Weltruhm, sondern trug dazu bei, dass die Literatur des amerikanischen Südens endlich sowohl nationale als auch internationale Anerkennung fand.

Die *Southern Renaissance* wird generell als ein primär männlich dominiertes Phänomen gesehen (vgl. Rothaug 2006: 33) und weibliche Autorinnen wie Ellen Glasgow und Katherine Ann Porter finden selten Erwähnung in den Annalen der *Southern Renaissance*. Wie William L. Andrews jedoch darlegt, gab es auch eine Gruppe einflussreicher weiblicher Südstaatschriftstellerinnen – zum Beispiel Frances Newman, Evelyn Scott und Elizabeth Madox Roberts –, die seit der Jahrhundertwende in der frühen Frauenbewegung aktiv waren (vgl. Andrews 1998: 250), eine Tatsache, die in der dominanten Geschichte der Blütezeit der Südstaatenliteratur jedoch häufig ausgespart wird. Die Werke der Frauen geben, wie Rothaug es formuliert, „ein[en] erste[n] Hinweis auf den *silenced discourse*“ (Rothaug 2006: 34), auf die zum Schweigen gebrachten Frauen der Südstaatenliteratur. Dies zu erwähnen, ist auch deswegen so wichtig, weil es gerade weibliche Autorinnen waren, „die in ihren Romanen bereits im späten 19. Jahrhundert die Diskrepanz zwischen mythisierter aristokratischer Vergangenheit und den sich daraus ableitenden Rollenzwängen für die Gegenwart am Beispiel der Konflikte weiblicher Protagonistinnen vorführen“ (Rothaug 2006: 34). Man denke hier an den 1899 erschienenen Roman *The Awakening (Das Erwachen)* von Kate Chopin, ein bedeutender Roman, der allerdings erst seit den 1970er Jahren

als Klassiker der feministischen amerikanischen Literatur verehrt wird. Ein weiterer Aspekt ist die reiche Tradition afro-amerikanischer Literatur, die sich ebenfalls schon vor der *Southern Renaissance* zu entwickeln begann. So müssen James Weldon Johnsons *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912) und Jean Toomers *Cane* (1922) bei einer Neubewertung der Südstaatenliteratur ebenfalls als klassische Texte der *Southern Renaissance* berücksichtigt werden.

William Faulkner und die Literatur des amerikanischen Südens

Friedrich Dürrenmatt nannte William Faulkner den „größten Schriftsteller der Welt“ und Ernest Hemingway sagte über Faulkner: „er hat von allen das meiste Talent“ (Wergin 2012: o. S.). Faulkner selbst bezeichnete sich hingegen als „Bauern, der gerne Geschichten erzählt“ (Wergin 2012: o. S.). Nachdem Sherwood Anderson ihn 1925 dazu ermutigt hatte, über das zu schreiben, was ihm vertraut war, beschloss Faulkner über sein Umfeld und die Menschen in Mississippi zu schreiben und verfasste in kurzer Zeit eine Reihe von bedeutenden Romanen.

Aus einer prominenten Südstaatenfamilie stammend, machte Faulkner die problematische Geschichte und Gegenwart des amerikanischen Südens zum Stoff seines Erzählens. Vor allem bei seinen „innerlich zerrissenen Protagonisten, wie zum Beispiel Quentin Compson, steht dabei die Integration von Vergangenheit und Gegenwart im Vordergrund. Sie wird zum persönlichen Problem des einzelnen, der den unüberbrückbaren Gegensatz von Vergangenheit und Gegenwart auflösen muss“ (Rothaug 2006: 32). Die Last der Geschichte wird zum existentiellen Problem für das moderne Subjekt, das den Sinn des Lebens nicht mehr aus der Geschichte ableiten kann und häufig an diesem Konflikt zerbricht, wie z. B. Quentin Compson in *The Sound and the Fury* (*Schall und Wahn*). Dadurch wird dieser Held „gleichzeitig zum klassischen ‚alienated hero‘ [i. e. dem entfremdeten Helden] der Moderne“ (Rothaug 2006: 32). Das historisch Partikulare wird symbolisch erhöht und nimmt universalen Charakter an, und Faulkner steht damit wie kein anderer amerikanischer Schriftsteller am Übergang der amerikanischen Literatur zur literarischen Moderne. Im Werk Faulknors gibt es nicht mehr nur eine Geschichte sondern mehrere, vielfältige und vielstimmige Historien. Der Begriff der Geschichte spielt bei Faulkner vor allem in Hinblick auf die fiktionale Region *Yoknapatawpha County* eine Rolle, die den Schauplatz der meisten Faulknorschen Texte darstellt und sie dadurch zu einer Einheit verbindet. Als Chronist von *Yoknapatawpha County* und ihrer Kreisstadt Jefferson schildert Faulkner den unaufhaltsamen Verfall und Niedergang der

„Aristokratie“ der Südstaaten. Dieser Untergang der Kultur der Südstaaten fungiert als Urtrauma und die Sklaverei als eine Urschuld, was in den Romanen thematisch in Form von Inzest, Irrsinn und Mord seinen Ausdruck findet. Vor allem seine Schilderungen inzestuöser Sexualität und die Darstellungen von Gewalt, Wahnsinn oder auch der Rassenproblematik lassen die Werke Faulkners problematisch erscheinen, was sich bereits in der breiten Ablehnung zeitgenössischer Kritiker manifestierte und sich erst mit der Verleihung des Literaturnobelpreises im Jahre 1949 langsam wandelte, der Faulkner zu einem der Aushängeschilder der amerikanischen Literatur werden ließ.

Zu Faulkners wichtigsten Werken zählen *Schall und Wahn* (1929) und *Absalom, Absalom!* (1936), beides Texte, die an Marcel Proust und James Joyce erinnern. *Absalom, Absalom!* ist ein diffiziler Text, der derzeit auf Deutsch nicht mehr lieferbar ist, was der Diogenes Verlag, der die Taschenbuchlizenzen für das Gesamtwerk Faulkners besitzt, unter anderem dadurch begründete, indem er *Griff in den Staub*, wie die deutsche Übersetzung heißt, als „Worstseller“ titulierte; so wurden etwa 2006 gerade einmal 36 Exemplare des Romans verkauft (vgl. Vogel 2012: o. S.). Anlässlich des 50. Todestages von William Faulkner, am 6. Juli 2012, fragte Sabine Vogel in der *Berliner Zeitung*:

Warum soll man Faulkner heute lesen? Leichte Lektüre waren seine in Schachtelsätzen versponnenen Romane noch nie. Die seinerzeit ungeheuer modernistische Vielstimmigkeit (*Manhattan Transfer* und *Ulysses* gab es schon), in denen nichts so abwegig wie ein allwissender Ich-Erzähler wäre, ist heute kanonisiert. Faulkners Welt hat nichts mehr mit unserer gemein. Ist das so? Ja, diese Menschen leben in einer Zeit, die vielleicht niemals tot, aber – doch – vergangen ist. (Vogel 2012: o. S.)

Bei William Faulkner, so meint die *Berliner Zeitung*, handle es sich um eine „Klassikerleiche“, die durch einige Neuauflagen in den letzten Jahren wiederbelebt werden sollte. Dies mag an der Tatsache liegen, dass Faulkners Werke keine leichte Kost sind: Abgesehen vom schwierigen und oft sehr bedrückenden Inhalt verwendet Faulkner eine Reihe von formalen Merkmalen der europäischen Moderne und entwickelt sie auf bemerkenswerte Weise weiter. So prägte er durch seinen Hang zur Technik des literarischen Bewusstseinsstroms eine amerikanische Variante der klassischen Moderne aus, die auch internationale Anerkennung fand. Faulkner stellt die Wahrnehmung der Welt stets fragmentartig und subjektiv dar, wodurch das eigentliche Geschehen in seinen Texten rätselhaft verborgen bleibt. Die problematische Geschichte und das daraus in der Gegenwart resultierende Chaos werden bei Faulkner gerne in inneren Monologen verarbeitet, die den Lesern oft widersprüchliche Perspektiven vermitteln. Der Satzbau ist in fast allen Werken

hypotaktisch, ja labyrinthartig, was dazu beiträgt, dass Gegenwärtiges und Vergangenes ineinander fließen und unzertrennbar werden.

Diese Techniken sind in *Als ich im Sterben lag* klar erkennbar. Anse Bundren und seine fünf Kinder wollen die Leiche von Addie, der Ehefrau und Mutter, in die vierzig Meilen entfernte Kreisstadt Jefferson transportieren, um sie dort zu begraben. Der Roman, der durch eine multiperspektivisch zersplitterte Erzählweise gekennzeichnet ist, ist in 59 Kapitel eingeteilt, die jeweils mit dem Namen eines Ich-Erzählers überschrieben sind. Teilweise bestehen die Kapitel aus einem langen Satz, der die Gedanken und Gefühle der Erzähler wiedergibt. Selbst die tote Mutter hat einen Monolog in diesem vielstimmigen Text, und neben den Familienmitgliedern kommen zusätzlich Personen aus dem Umfeld, wie etwa eine bigotte Nachbarin, zu Wort, die ihre Sicht der Geschehnisse erzählen. Der Beginn von *Als ich im Sterben lag*, der aus der Sicht von Darl erzählt wird, lautet wie folgt:

Jewel und ich gehen hintereinander den Weg vom Feld hinauf. Obwohl ich fünf Meter vor ihm gehe, sieht jeder, der uns vom Baumwollschuppen beobachtet, daß Jewels ausgefranter und zerbeulter Strohhut den meinen um einen vollen Kopf überragt. Schnurgerade läuft der Pfad, von Tritten festgestampft, vom Juli ziegelhart gebrannt, zwischen grünen Reihen abgeernteter Baumwollstauden zum Schuppen in der Mitte des Feldes hin, wo er sich teilt und in vier rechten Winkeln sanft um den Schuppen läuft, um sich dann wieder, von Tritten festgestampft, im Feld zu verlieren. Der Baumwollschuppen ist aus rohen Balken gezimmert, die Füllung längst aus den Ritzen herausgebrökelt. Quadratisch, das baufällige Dach nach einer einzigen Seite abgeschragt, steht er, ein Bild der Öde und des Verfalls, in der flimmernden Sonne; in zwei einander gegenüberliegenden Wänden je ein großes Fenster, das auf den Fußpfad hinausblickt. (Faulkner 1973: 7)

Als die Mutter stirbt, wird die ganze Familie mit dem Tod konfrontiert und auf eine Probe gestellt. Der Weg nach Jefferson ist für das Maultierfuhrwerk beschwerlich und der Tod der Mutter kommt ungelegen, da sich die Familienmitglieder in diversen Schwierigkeiten befinden, die sie in ihren Gedanken Revue passieren lassen. Der merkwürdige Leichentransport der Bundrens wird dadurch zu einem skurrillen Spektakel. Die *Berliner Zeitung* erläutert dazu Folgendes:

Auch diese, aus der multiplen Perspektive der rund 15 Beteiligten erzählte Geschichte eines absurden Leichenzugs endet im Desaster, obgleich sie ziemlich viele bizarr komische Momente hat. Wenn der Sarg mit der schon stinkenden Mutterleiche im angeschwollenen Mississippi zu versinken droht, wenn das zum zweiten Mal gebrochene Bein des Sohnes unter der Zementschienung fast einkocht, die Tochter vom falschen Abtreibungspillendreher erneut geleimt und genagelt wird, dann ist das tragisch bis zum Slapstick. Am Ende grinst der zahnlos

mümmelnde Vater mit seinem ersehnten Gebiss und einer neuen Frau ins Leben. Das ist filmreif. (Vogel 2012: o. S.)

Durch die Aufsplitterung in multiple Erzählperspektiven entsteht ein facettenreiches und beeindruckendes Bild des Geschehens. Und so provinziell und archaisch fern die Beschreibung dieser Südstaatenfamilie in diesem abgelegenen Landstrich auch anmutet, so berührend sind die individuellen Geschichten.

Diese von einem sinnlosen Schicksal Getriebenen sind keine Scheiternden, weil es nie Hoffnung auf ein gelingendes Glück gab. Ihre Versuche, etwas Besseres aus sich zu machen, prallen an der Begrenztheit der Verhältnisse ab. (Vogel 2012: o. S.).

Die Sklaverei ist der Erbfluch in diesem Kosmos, der von Rassismus, Bigotterie, Armut, Gewalt, Schuld und Verhängnis gekennzeichnet ist. Die einzigen Lichtblicke und sympathischen Figuren in Faulkners Werken sind die Verlierer: die Schwarzen, die Frauen und Menschen mit Behinderung. Faulkners Außenseiter-Figuren werden als in ihrem Schicksal gefangen beschrieben; sie können nicht agieren und sind zur Duldung verdammt. Die letzte Zeile von *Schall und Wahn* bringt dies kurz und bündig zum Ausdruck. Nachdem die Geschichte vom Niedergang der Compson Familie aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt worden ist – aus der des geistig behinderten Benjy, der weder kohärent denken noch erzählen kann, seines Bruder Quentin und des älteren Bruders Jason – schließt der Roman mit einem Kapitel aus der Perspektive der schwarzen Bediensteten Dilsey. Im Appendix kommentiert Faulkner die Figur Dilseys mit folgendem schlichten Satz: „They endured“ [Sie harrten aus. Sie haben durchgehalten.] (Faulkner 1987: 236; vgl. Glissant 1997: 76). Dilsey, die stets das bedrohte Gleichgewicht dieser Familie aufrecht erhalten hatte, wird hier als Repräsentantin der dienenden und unterdrückten Afro-Amerikaner gesehen.

Der französische Schriftsteller und Philosoph Édouard Glissant, der aus der Karibik stammt und zeitlebens von Faulkner fasziniert war, interpretiert diesen Satz in seinem Buch *Faulkner. Mississippi* als einen der bedeutendsten Sätze des gesamten Werkes von Faulkner. „Ich sehe das folgendermaßen“, meint Glissant: die Schwarzen „haben Bedeutung“, sie repräsentieren das Leiden, das hinnimmt, instinktiv weiß und ‚die Last trägt‘, aber vielleicht nicht aufgrund einer Entscheidung oder Überlegung“ (Glissant 1997: 35). In Faulkners Poetik seien die Schwarzen fähig „in die Dauer einzutauchen [...] weil sie nicht Herr der Geschichte sind“ (Glissant 1997: 77). Nicht als Sozialreformer, meint Glissant, sondern als Konservativer beschreibe Faulkner die Schwarzen – und lässt sein Urteil über den Süden in der

Schwebe (vgl. Glissant 1997: 80f.). „Die Schilderung der Schwarzen ist krass und von unbestechlicher Neutralität“, formuliert Glissant und konstatiert:

Es gibt wenig Kurzgeschichten und fast keine Romane, in denen man nicht Bemerkungen von weißen Figuren über vorübergehende [... Schwarze] hört, sei es, daß sie sie hassen, oder verachten, sei es, daß sie ruhig ihre Minderwertigkeit feststellen. In der Genauigkeit der Zeichnung schreckt Faulkner vor nichts zurück. Es ist schockierend, welchen animalischen Rassismus bestimmte Menschen, die das County bevölkern, von sich geben. Faulkner deutet ihn nur so nebenbei an, außerhalb des Flusses seiner Darstellung und ganz ohne daß man bestimmen könnte, ob er ihn missbilligt oder verurteilt, akzeptiert oder begrüßt. (Glissant 1997: 82f.)

Dies ist die Schattenseite Faulkners, für die er auch heftig kritisiert wurde. Faulkner, der zu einer Zeit eines Richard Wright und anderer afrikanisch-amerikanischer Bürgerrechtsbewegungsschriftsteller schrieb, wollte in seinem Werk nicht mit den Kämpfen der Schwarzen in Verbindung gebracht werden. Faulkner kann jedoch neu gelesen und die Präsenz der Afro-Amerikaner herausgearbeitet werden. Wie Glissant prägnant resümiert:

Das Werk Faulkners wird sich erst erfüllen, wenn es durch die kritische Überprüfung der Schwarzen Amerikas ‚wirksam‘ geworden ist. Einige schwarze Autoren, darunter Toni Morrison, haben schon damit begonnen, und auch meine derzeitige Bemühung entspricht diesem Vorhaben. Die Erfüllung durch eine radikal ‚andere‘ Lektüre ist nicht nur erforderlich, weil diese Romane von Schwarzen handeln. [...] Für Faulkner müssen also die Schwarzen zu den Menschen gehören, die das Land seiner Romane bevölkern. Zusätzlich verleiht er ihnen aber eine solche spezifische und einzigartige Funktion, daß sie auf jeden Fall von der anteilnehmenden Kritik der Schwarzen unter die Lupe genommen werden muß, um sie dann als Gegebenheit einer Poetik des Wirklichen anzuerkennen. (Glissant 1997: 70f.)

Womit wir bei Toni Morrison angekommen sind, einer der prominentesten zeitgenössischen afrikanisch-amerikanischen Schriftstellerinnen, deren Werk sich mit Faulkner auseinandersetzt und die somit auch seine Erzählungen in ein anderes Licht stellt.

Toni Morrison und das Erbe William Faulkners

Toni Morrison ist keine Südstaatenautorin im engeren Sinn, aber sie hat doch wesentlich zu einer Neuinterpretation der Südstaatenliteratur beigetragen. Morrison stammt aus Lorain, Ohio; ihre Eltern kommen jedoch aus dem Süden der USA, und der amerikanische Süden nimmt durchaus einen zentra-

len Stellenwert in ihrem Werk ein (vgl. Denard 1998: i-vii). Vor allem das Trauma der Sklaverei, die Bedeutung von Folklore für die afrikanisch-amerikanische Gesellschaft, die Wichtigkeit eines Sinnes für Gemeinschaft und die Herausbildung einer feministischen afrikanisch-amerikanischen Identität sind wichtige Themen im Werk der Nobelpreisträgerin.

Morrison's Beschäftigung mit dem Werk Faulkners kann bereits an ihrer Biografie festgemacht werden. Sie schloss ihr Studium an der renommierten Cornell University mit einer Examensarbeit über den Selbstmord in den Werken von William Faulkner und Virginia Woolf ab. Danach arbeitete sie zunächst als Lektorin bei Random House und später als Professorin in Princeton. Als Literaturprofessorin und Schriftstellerin ist Morrison nicht nur mit dem Werk Faulkners vertraut, sondern kennt auch die Geschichte des Südens. Ihr literarisches Projekt, eine schwarze Literatur aus weiblicher Perspektive zu schreiben, manifestiert sich von Beginn ihrer Karriere an in ihren Bemühungen, in ihren Texten die Konstruktion einer schwarzen, weiblichen Identität darzustellen (vgl. Koenen 1985: 28). Ihr Werk unternimmt aber auch den Versuch, ihre Version der Geschichte der von William Faulkner gegenüberzustellen und somit zu einer Konstitution afro-amerikanischer Identität beizutragen. Wie Pelzer es formuliert: „Die Auseinandersetzung mit Faulkner wird für Morrison zu einer Auseinandersetzung mit weißer Literatur“ (Pelzer 1992: 5). Die Darstellung der dominanten weißen Literatur und Geschichte zeigt „ein einseitiges und daher ungenügendes, wenn nicht gar falsches Bild von afro-amerikanischer Kultur“ (Pelzer 1992: 5f.). Morrison's Auseinandersetzung mit Faulkner stellt ein politisches Projekt dar, da im Spannungsverhältnis der beiden Autoren und ihrer Werke das politische Machtverhältnis sichtbar wird und der soziale Kampf zwischen anglo-amerikanischer und ethnischer Identität um die Definition eines amerikanischen Selbstverständnisses ausgetragen wird (vgl. Pelzer 1992: 6). Ähnlich wie Faulkner thematisiert Morrison häufig Familiengeschichten, wobei ihre Heldinnen auf ähnliche Weise wie Faulkners Protagonisten ihre Vergangenheit mühevoll rekonstruieren müssen, um so ihre Identität in der Gegenwart definieren zu können. Morrison, so meint Pelzer, gelingt es jedoch im Gegensatz zu Faulkner „im Akt des Erzählens durchaus eine konstruktive, bedeutungs- und identitätsstiftende Alternative zum genealogischen Imperativ zu entwerfen“ (Pelzer 1992: 9).

Beloved (1987), deutscher Titel *Menschenkind*, Morrison's wohl bekanntester Roman, setzt sich mit der gewaltvollen Geschichte der Sklaverei im Süden auseinander. Die Protagonistin Sethe, eine schwarze Frau, die vor Beginn des Buches Sklavin auf der Plantage „Sweet Home“ war und der, gemeinsam mit ihren Kindern, die Flucht gelang, wird von ihrem Besitzer aufgespürt und von ihrem Feind, einem Lehrer bedroht, worauf Sethe versucht, ihre Kinder zu töten, um ihnen den Weg zurück in die Sklaverei zu

ersparen. Bis auf die zweitjüngste Tochter überleben alle, und es ist der Geist dieses verstorbenen Babys, der im Haus von Sethe spukt, ihre Söhne vertreibt und sie in die soziale Isolation führt. Das Konzept der Freiheit, so meint Morrison in *Im Dunkeln spielen: Weiße Kultur und literarische Imagination*, ergibt nur Sinn, wenn man es der Sklaverei gegenüberstellt: „Nichts rückte die Freiheit derart ins Licht wie die Sklaverei – wenn sie sie nicht überhaupt erst erschuf“ (Morrison 1995: 65). Der Roman verdeutlicht auf grauenvolle Weise, dass das Trauma der Sklaverei wie ein dunkler Schatten der Vergangenheit auf dem Individuum lastet und in der kollektiven Geschichte der schwarzen Bevölkerung düstere Erinnerungen wachruft. Morrisons Roman zeigt aber auch, dass der Akt des Schreibens identitätsstiftend wirken kann, indem er bedrückenden Geschichten von Sklaven Ausdruck geben und somit auch heilend wirken kann.

„Mein Projekt“, so schreibt Morrison, „ist ein Bemühen darum, den kritischen Blick vom rassistischen Objekt zum rassistischen Subjekt zu wenden; von den Beschriebenen und Imaginierten zu den Beschreibenden und Imaginierenden; von den Dienenden zu den Bedienten“ (1995: 125). Ähnlich wie Faulkner bedient sich Toni Morrison in *Menschenkind* nicht nur einer einzigen Erzählstimme, die das Geschehen chronologisch wiedergibt, sondern setzt ihre Geschichte aus den Erinnerungen einer ganzen Reihe von Personen zusammen. Die Verwendung von mehreren Stimmen, unterschiedlichen Zeitebenen, Brüchen in der Chronologie der Geschichte und diversen *Flashbacks* tragen dazu bei, dass dieses postmoderne Werk in die Vergangenheit vorzudringen vermag, um diese wachzurufen und die Leser und Leserinnen mit einer Atmosphäre aus Trauer und Mitgefühl zu umhüllen.

Schlussbemerkung

Die klassischen Themen der Literatur des amerikanischen Südens – die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, Ortsverbundenheit, Religion, Geschlechterbeziehungen, Rassismus und Gewalt – üben seit langer Zeit eine große Faszination auf eine internationale Leserschaft aus. Sie leben auch in den Romanen von Toni Morrison weiter und sind in einer Reihe von rezenten Südstaatentexten zu finden. Und auch wenn die Südstaatenliteratur der letzten zehn Jahre sich von den klassischen Themen abgewandt hat und durchaus Themen wie Populärkultur, den Vietnam Krieg, wie z. B. im Werk einer Bobbie Ann Mason, und sexuelle Identität, z. B. in den Werken von Rita Mae Brown und Dorothy Allison, aufgreift, so leben die klassischen Themen der Südstaatenliteratur in all ihrer Problematik dennoch in vielen Texten weiter.

Der Bürgerkrieg, die Sklaverei, die Figur der *Southern Belle*, der Südstaatenlady, leben vor allem auch in der Populärkultur weiter – oft auch in der Form des „Mondlicht und Magnolien“-Kitsches. Deutlich wird dies auch in einem Roman aus dem Jahr 2009, *The Help (Gute Geister)* von der aus Mississippi stammenden Kathryn Stockett. Dieser Roman, der in Jackson, Mississippi im Jahre 1962 spielt, handelt von einer jungen weißen Frau, Skeeter, die nach ihrem Studium auf die Plantage ihrer Eltern zurückkehrt und dort ihr schwarzes Kindermädchen vermisst, das spurlos verschwunden ist. Skeeter will Journalistin werden und beschließt daher sich mit zwei Dienstmädchen zu verbünden und die Leidensgeschichten von schwarzen *Mammys* niederzuschreiben. Dieser Roman erinnert klar an *Vom Winde Verweht* und bedient sich stark der alten Nostalgie, die, wie hier gezeigt werden sollte, in den Werken von William Faulkner und Toni Morrison aufgebrochen und kritisiert worden ist.

„Als Feel-Good-Movie ein Triumph“, schreibt *Der Spiegel*, als die Verfilmung Ende 2011 in den deutschen Kinos anlief, „als politisches Werk ein Reifall: Kein Film wurde in den USA 2011 so kontrovers diskutiert wie *The Help*. Das bewegende Rassismusdrama hat zwar ein Oscar-reifes Ensemble, interessiert sich aber für die US-Bürgerrechtsbewegung nur da, wo Weiße betroffen sind“ (Nagl 2011: o. S.). Die schwarzen Charaktere bleiben eindimensionale Klischeefiguren, die für die Transformation und Entwicklung der weißen Hauptfigur wichtig sind. Die Frage nach den Bürgerrechten ist ähnlich wie bei *Vom Winde Verweht* letztlich kaum mehr als Bestandteil der historischen Ausstattung. Abschließend bleibt zu bemerken, dass die Mondlicht-und-Magnolien-Problematik im amerikanischen Süden immer noch virulent ist und es dieses zwiespältige Verhältnis des Südens zu seiner Vergangenheit zu sein scheint, mit dem sich alle SüdstaatenautorInnen beschäftigen müssen. Die Literatur des amerikanischen Südens zeugt davon, dass die historische Vergangenheit im kollektiven Bewusstsein des Südens präsent bleibt – sie ist, wie Faulkner es treffend formulierte, nicht einmal vergangen.

Bibliographie

- Andrews (1998): William L. Andrews (Hg.): *The Literature of the American South: A Norton Anthology*. New York: Norton.
- Cash (1969): W. J. Cash: *The Mind of the South* (1941). New York: Vintage.
- Chopin (1981): Kate Chopin. *The Awakening and Selected Stories* (1899). Toronto: Bantam Books.

- Denard (1998): Carolyn Denard: Introduction: Toni Morrison and the American South. In: *Studies in the Literary Imagination*, 31/2, S. i–vii.
- Faulkner (1972): William Faulkner: *Absalom! Absalom!* (1936). New York: Vintage.
- Faulkner (1973): William Faulkner: *Als ich im Sterben lag*. Übers. v. Albert Hess und Petra Schünemann. Zürich: Diogenes.
- Faulkner (1958). William Faulkner: *As I Lay Dying* (1930). London: Chatto & Windus.
- Faulkner (1955): William Faulkner: *Licht im August*. Übers. v. Franz Fein. Hamburg: Rowohlt.
- Faulkner (1965): William Faulkner: *Light in August* (1932). Harmondsworth: Penguin.
- Faulkner (2003): William Faulkner: *The Portable Faulkner*. Hg. v. Malcolm Cowley. New York: Penguin.
- Faulkner (1951): William Faulkner: *Requiem for a Nun*. New York: Random House.
- Faulkner (1961): William Faulkner: *Requiem für eine Nonne*. Übersetzung Robert Schnorr. Berlin: Deutsche Buch-Gesellschaft.
- Faulkner (2012): William Faulkner: *Schall und Wahn*. Zürich: Diogenes.
- Faulkner (1987): William Faulkner: *The Sound and the Fury*. Hg. v. David Minter. New York: Norton.
- Glissant (1997): Édouard Glissant: *Faulkner. Mississippi*. Übers. v. Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn.
- Hall/Wood (1995): B. C. Hall/C. T. Wood: *The South*. New York: Scribner.
- Hutchinson (2008): Ron Hutchinson: *Moonlight and Magnolias*. London: Oberon Modern Plays.
- Johnson (2012): James Weldon Johnson: *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912). CreateSpace.
- Kindermann (1992): Wolf Kindermann: *Geschichte und historische Reflexion in der Literatur der amerikanischen Südstaaten*. Berlin: VWB.
- Koenen (1985): Anne Koenen: *Zeitgenössische Afro-amerikanische Frauenliteratur: Selbstbild und Identität bei Toni Morrison, Alice Walker, Toni Cade Bambara und Gayl Jones*. Frankfurt/M.: Campus.
- Lippert (2002): Renate Lippert: *Vom Winde Verweht: Film und Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Stroemfeld.
- Mencken (1958): H. L. Mencken: *The Sahara of the Bozart*. In: J. T. Farrell (Hg.): *Prejudices: A Selection*. New York: Alfred A. Knopf, S. 69–81.
- Morrison (2006): Toni Morrison: *Beloved* (1987). New York: Alfred A. Knopf.
- Morrison (1995): Toni Morrison: *Im Dunkeln Spielen: Weiße Kultur und literarische Imagination. Essays*. Übers. v. Helga Pfetsch und Barbara von Bechtolsheim. Hamburg: Rowohlt.

- Morrison (2012): Toni Morrison: Menschenkind. Übers. v. Helga Pfetsch. Reinbek: Rowohlt.
- Mitchell (1951): Margaret Mitchell: *Gone with the Wind* (1936). New York: Macmillan.
- Nagl (2011): Tobias Nagl: Rassismusdrama „The Help“: Bonbonbunt und doch schwarzweiß. In: Spiegel Online, 07.12.2011, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/rassismusdrama-the-help-bonbonbunt-und-doch-schwarzweiss-a-801809.html>
- Pelzer (1992): Karin Pelzer: Autorschaft, Paternität und Text in den Werken William Faulkners und Toni Morrisons. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ransom (1977): John Crowe Ransom u. a.: *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Rothaug (2006): Susanne Rothaug: Autorinnen des amerikanischen Südens: Geschichte und Geschichtenerzählen. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Selznick (2000): David O. Selznick (Reg.): *Vom Winde Verweht/Gone with the Wind* (1939). DVD. Warner Brothers.
- Spaeth (1978): Eva Maria Spaeth: *Das Historische Element im Roman: Eine Untersuchung seiner Manifestations- und Funktionsweisen anhand der drei amerikanischen Bürgerkriegsromane: „Absalom! Absalom!“ von William Faulkner, „Gone with the Wind“ von Margaret Mitchell, „The Fathers“ von Allen Tate*. Würzburg: Julius-Maximilians-Universität.
- Stockett (2010): Kathryn Stockett: *The Help*. London: Penguin.
- Tate (1959): Allen Tate: *The New Provincialism*. In: Ders.: *Collected Essays*. Denver: Alan Swallow, S. 282–293.
- Taylor (2012): Tate Taylor (Reg.): *Gute Geister/The Help*. DVD. Dreamworks Pictures.
- Toomer (2011): Jean Toomer: *Cane* (1923). New York: Liveright.
- Twain (1903): Mark Twain: *Following the Equator: A Journey Around the World*. Vol. 1. Hartford/CT: American Publishing Company.
- Vogel (2012): Sabine Vogel: Es gibt nichts zu beschönigen. In: *Berliner Zeitung*, 06.07.2012, <http://www.berliner-zeitung.de/literatur/william-faulkner-literatur-nobelpreis--es-gibt-nichts-zu-beschoenigen,10809200,16555198.html>
- Wergin (2012): Janine Wergin: Ein Bauer der gerne Geschichten erzählt: Zum 50. Todestag von William Faulkner. In: *The Epoch Times Deutschland*, 03.07.2012, <http://www.epochtimes.de/zum-50-todestag-von-william-faulkner-924948.html>
- Wilson/Ferris (1989): Charles Reagan Wilson/William Ferris (Hg.): *Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Zacharasiewicz (1990): Waldemar Zacharasiewicz: *Die Erzählkunst des amerikanischen Südens*. Darmstadt: WBG.

Postkoloniale Perspektivierungen Zur Neu-Lektüre europäischer Klassiker bei Autoren aus Afrika und der Karibik

Hans-Jürgen Lüsebrink

I. Ouverture: Shakespeares „Merchant of Venice“ in Poto-Poto, Congo

In einem der ersten Kapitel des autobiographischen Romans *Une enfant de Poto-Poto* (2012) des aus der heutigen Volksrepublik Kongo stammenden afrikanischen Schriftstellers Henri Lopes, der in vieler Hinsicht auch die Lebensgeschichte des 1937 geborenen Autors darstellt, findet sich folgende Szene, die geradezu schlaglichtartig unsere Thematik beleuchtet. Im Literaturunterricht eines afrikanischen Gymnasiums, des Lycée Savorgnon de Brazza in Brazzaville in der Republik Kongo, das zu der Zeit – zu Beginn der 1960er Jahre – noch ganz überwiegend weiße Schüler besuchten, lässt der Lehrer, ein Mestize namens Franceschini, seine Schüler eine Textpassage aus einem Werk lesen, das wie folgt beginnt:

Un Noir n'a-t'il pas deux yeux? Un Noir n'a-t-il pas des mains, des organes, des proportions, des sens, des affections, des passions. N'est-il pas, comme les Blancs, sujet aux blessures des armes? N'est-il pas sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes remèdes, échauffé et refroidi par le même été et par le même hiver qu'un Blanc? (Lopes 2012: 36)

Die Passage klingt wie ein flammender Aufruf zur Gleichstellung der schwarzen Rasse, zur Gleichbehandlung von Weißen und Schwarzen und zur Beseitigung der Ungerechtigkeiten, unter denen die schwarze Bevölkerung auch unmittelbar nach Erlangung der Unabhängigkeit der französischen Kongo-Kolonie im Jahre 1960 noch in vielen Bereichen – wie dem Gesundheitswesen – zu leiden hatte. Als der Lehrer nach der Lektüre des Textes seinen Schülern die Frage stellt, wer ihrer Meinung nach der Autor des Textes sei, fallen spontan die Namen afrikanischer und afro-amerikanischer Schriftsteller: Léopold Sédar Senghor, Bernard Dadié, Aimé Césaire und Langston Hughes. Keiner unter ihnen erweist sich als der wirkliche Autor, den der Lehrer schließlich verrät: William Shakespeare, der große englische Dramenautor des 17. Jahrhunderts, aus dessen Werk *Merchant of Venice* (1598) die zitierte Passage entnommen ist. Allerdings gibt der Lehrer zu, im Text einiges verändert zu haben: die Bezeichnung „Jude“ („Jew“) bei Sha-

Shakespeare habe er durch „Noir“ („Schwarzer“) ersetzt, die Bezeichnung „Christen“ („Christians“), die Shakespeare verwendet, durch „Blanc“ („Weißer“). Durch diesen Austausch einiger Begriffe und Worte hat der über 300 Jahre alte Text Shakespeares eine völlig andere, neue, aktuelle und politische Bedeutung erhalten, die der Lehrer Franceschini anschließend mit seinen Schülern diskutiert: eine emanzipatorische Bedeutung, bei der Entrechtete und Unterdrückte aus ganz unterschiedlichen Kontexten – die Situation der Juden bei Shakespeare und die Lage der Schwarzafrikaner in der Kolonialzeit – unmittelbar verglichen und in Verbindung gerückt werden. Der Lehrer in Henri Lopes' Roman und sein kreativer, die Schüler begeisternder Umgang mit Literatur sollte einen nachhaltigen Einfluss auf den Lebensweg der Hauptfigur, der Kongolesin Kimia Niamazok, haben: Nach dem glänzend bestandenen Abitur erhält sie ein Stipendium für die USA, wo sie Literaturwissenschaft studiert, selbst zu schreiben beginnt und – ganz ähnlich wie der Autor Henri Lopes selbst – zu einer gefeierten Schriftstellerin und Vertreterin der französischsprachigen Literaturen Afrikas wird, deren Existenz, deren ästhetische Qualitäten und deren politische und kulturelle Bedeutung sie im Unterricht ihres Lehrers Franceschini in Brazzaville kennengelernt hatte.

Die evozierte Passage aus dem neuesten, 2012 erschienenen und teilweise autobiographisch geprägten Roman von Henri Lopes, in dessen Mittelpunkt die Emigration der Hauptperson, Kimia Niamazok, in die USA und nach Europa steht, verweist auf eine zweifache kulturelle und literarische Wirklichkeit. Zum einen auf die Wirklichkeit des Literaturunterrichts an afrikanischen Schulen der Kolonialzeit und der ersten Jahre nach der Erlangung der Unabhängigkeit durch die meisten afrikanischen Staaten im Jahre 1960, in dem fast ausschließlich europäische Autoren gelesen wurden, die mit der afrikanischen Realität und der Erfahrungswirklichkeit der Schüler zunächst in überhaupt keiner Verbindung standen. Ebenso wie im Geschichtsunterricht an den französischen Kolonialschulen bis in die 1960er Jahre hinein den Schülern beigebracht wurde, ihre Urahnen seien Gallier gewesen („Nos ancêtres les Gaulois“), so bestand auch die literarische Lektüre an afrikanischen Schulen der Kolonialzeit fast ausschließlich aus klassischen Texten der europäischen Literaturen: den Fabeln La Fontaines etwa, den Komödien Molières, den Novellen Honoré de Balzacs oder auch den Dramen William Shakespeares in französischer Übersetzung. Erst langsam, seit den 1940er Jahren, fanden auch ins Französische übertragene Texte der mündlichen Literaturen Afrikas Berücksichtigung; und erst seit dem Beginn der postkolonialen Ära, das heißt seit dem Jahre 1960, fanden Texte afrikanischer Schriftsteller Eingang in den Literaturunterricht an afrikanischen Schulen. Die Anfänge dieses Prozesses der sehr allmählichen ‚Afrikanisierung‘ des Literaturkanons (Lüsebrink 1990) schildert auch Henri Lopes in seinem autobiographisch geprägten Roman.

Die zweite Wirklichkeit, auf welche die von Lopes beschriebene – oder imaginierte – Literaturklasse mit afrikanischen Schülern verweist, die Shakespeare auf neue Weise kennenlernen und lesen, betrifft die kreative Neu-Lektüre europäischer Klassiker im kolonialen und postkolonialen Kontext. Europäische Autoren, und insbesondere europäische Klassiker, wurden in der Tat in kolonialen Gesellschaften häufig nicht nur anders gelesen und interpretiert – wie in der von Henri Lopes beschriebenen Schulstunde mit Shakespeare in einem Gymnasium in Brazzaville in der Republik Kongo –, sondern sie werden auch gelegentlich weitergeschrieben und produktiv (oder kreativ) verändert. In den außereuropäischen Literaturen, und insbesondere in den Literaturen Afrikas und der Karibik, gibt es eine Fülle von Beispielen und Konfigurationen für diesen kreativen Umgang mit den Werken europäischer Klassiker. In diesen Neu-Lektüren aus außereuropäischer Sicht werden verdrängte Sinnschichten der Werke hervorgeholt und in den Blick der Leserschaft gerückt. Oder sie werden derart verändert und umgeformt, dass sie eine afrikanische oder karibische Interpretation des Werkes präsentieren – nicht in Form eines kritischen Kommentars, etwa einer Literaturkritik oder einer wissenschaftlichen Abhandlung, sondern in literarischer Form, als kreative Neuan-eignung und Neuinterpretation im Medium der Literatur (vgl. Lüsebrink 2012: 134; Stackelberg 1972). Kreative, auf die Aktualität bezogene Neuinterpretationen von Werken der Literatur sind natürlich nicht auf außereuropäische Literaturen und ihren Umgang mit europäischen Klassikern beschränkt, sondern gehören zur Dynamik des literarischen Entwicklungsprozesses selbst, für den es zahllose Beispiele gibt. Immer wieder haben Autoren – ebenso wie im Medium des Theaters Regisseure – versucht, klassische Werke neu zu interpretieren, sie neu und weiter zu schreiben, ihnen eine neue Aktualität abzugewinnen und sie auf Gegenwartsprobleme zu beziehen – man denke an Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* aus dem Jahre 1972, knapp 200 Jahre nach Goethes Roman erschienen, oder Jean Anouilhs Theaterstück *Antigone* (1942), eine kreative Neu-Lektüre von Sophokles' gleichnamigen Theaterstück aus dem 5. Jahrhundert vor Christus, die der französische Autor im Kontext der Besetzung Frankreichs durch Nazi-Deutschland und vor dem Hintergrund von Kollaboration und Résistance schrieb.

II. Variationen – Mérimée bei B. B. Diop (Senegal), Shakespeare bei Césaire (Martinique)

Eine qualitativ völlig andere, herausragende Bedeutung kommt literarischen Formen der Neu-Lektüre europäischer Klassiker in außereuropäischen, postkolonialen Literaturen und Kulturen zu. In ihnen stellt die kreative Aneig-

nung von Kulturgütern der ehemaligen Kolonialmächte – von Texten über Medien bis zu Institutionen und Kulturpraktiken sowie Werken von Schulklassikern – einen Akt der Identitätsaffirmation und zugleich des kulturellen Widerstandes (der „résistance culturelle“) und der kritischen Distanznahme dar. In seiner Novelle *Le Temps de Tamango* (1981) etwa schreibt der senegalesische Schriftsteller Boubacar Boris Diop eine klassische Novelle mit dem Titel *Tamango* des französischen Schriftstellers Prosper Mérimée (der vor allem durch seine Novelle *Carmen* weltberühmt wurde) um, indem er das ganz im kolonialistischen Geist des 19. Jahrhunderts geschriebene Ende veränderte und die Novelle aus afrikanischer Sicht weiterschrieb. Die Novelle schildert den Verlauf eines Sklavenaufstands auf einem Sklavenschiff, bei dem es den Aufständischen gelingt, sich von ihren Ketten zu befreien und die Gewalt über das Schiff zu erlangen, indem sie die gesamte weiße Besatzung umbringen. Bei Mérimée endet die Novelle tragisch, da keiner der aufständischen Sklaven das Schiff zu navigieren weiß und alle nach Tagen und Wochen des ziellosen Umhertreibens im Ozean an Hunger und aufbrechenden gewalttätigen Konflikten zu Grunde gehen, ein Erzählende, mit dem kaum verschlüsselt die zivilisatorische Überlegenheit der Europäer aufgezeigt und die Notwendigkeit kolonialer Herrschaft und Erziehung unterstrichen wird. Bei Boubacar Boris Diop hingegen findet sich unter den aufständischen Sklaven eine Figur, die zumindest rudimentäre Navigationskenntnisse mitbringt und der es durch ihre Intelligenz und ihr Führungsgeschick gelingt, eine Mannschaft zusammenzustellen und das Schiff nach Südamerika zu bringen, wo die Besatzung sich rebellierenden Sklaven anschließt.

Eine der bekanntesten Neu-Lektüren eines europäischen Klassikers veröffentlichte 1969 der von der Karibik-Insel Martinique stammende Schriftsteller und Politiker Aimé Césaire (1913–2008) in seinem Theaterstück *Une Tempête*, nach William Shakespeares Drama *The Tempest* aus dem Jahre 1611. Im Untertitel bezeichnet Césaire sein Theaterstück als „Adaptation pour un théâtre nègre“, als Adaptation der Shakespeareschen Vorlage „für ein Negertheater.“ Handlung und Personeninventar sind in der Tat Shakespeares Drama *The Tempest* entnommen, aber zugleich von Césaire verändert worden. Césaire siedelt das Geschehen nicht in einer unbestimmten, geographisch und historisch nicht lokalisierten Ferne an, sondern auf einer karibischen Insel, die er als Plantagengesellschaft mit Sklavenhaltung kennzeichnet. Césaire setzt im Wesentlichen die gleichen Personen ein wie sein Vorbild Shakespeare und erzählt – im Medium des Theaters, d. h. in dialogischer und inszenierter Form – im Wesentlichen die gleiche Geschichte. Erzählt wird (bzw. durch die dramatische Handlung vermittelt) die Geschichte der Verbannung des Herzogs Prospero, der von seinem Bruder Antonio aus seinem ererbten Herzogtum Mailand vertrieben wird, auf See geht und zusammen mit seiner Tochter Miranda auf eine Insel gelangt. Dort unterwirft

und versklavt er die Eingeborenen, die im Stück repräsentiert werden durch Caliban, Sohn der Hexe Sykorax, sowie den Luftgeist Ariel. Durch Zauberkraft entfacht Prospero einen Sturm, der ihr Schiff zum Kentern bringt, und vermag hierdurch seine Widersacher, die ihm gefolgt sind, d. h. seinen Bruder Antonio, Herzog von Mailand, Alonso, den König von Neapel sowie dessen Sohn Ferdinand und sein Gefolge, in seine Gewalt zu nehmen. Die gefangenen Schiffbrüchigen werden einem Bußgericht unterworfen. Der in Prosperos Tochter Miranda verliebte Ferdinand muss sich einer Bewährungsprobe unterziehen, die er erfolgreich besteht. Caliban versucht zusammen mit zwei Matrosen (Trinculo und Stephano) einen Aufstand zu entfachen, der jedoch bereits im Ansatz scheitert. Am Ende vergibt Prospero seinen ehemaligen Widersachern, stimmt der Verlobung seiner Tochter Miranda mit Ferdinand zu und bereitet seine Rückkehr in sein angestammtes Herzogtum Mailand vor.

So zumindest endet das Stück bei Shakespeare – mit einem zweifachen glücklichen Ausgang und einer Lösung des Konflikts zwischen den beiden verfeindeten Brüdern. Bei Césaire, der die Handlung auch erheblich straffte, endet das Stück völlig anders, nämlich mit der offenen Konfrontation zwischen Caliban und Prospero. Caliban weigert sich in Césaires *Une Tempête*, sich der weißen Herrschaft zu unterwerfen, worauf Prospero ihm droht: „Ich werde eine unnachgiebige Natur in die Knie zu zwingen wissen, und von nun an werde ich auf Deine Gewalt mit Gegengewalt antworten.“ Auf diese drohenden Sätze Prosperos, die als ein Schlussmonolog ablaufen, antwortet ein ferner Gesang Calibans, von dem lediglich die Worte „La Liberté, ohé la Liberté“ zu verstehen sind.

Césaire hat somit in seiner kreativen Neu-Lektüre mehrere strukturelle Veränderungen vorgenommen und selbst ein Werk geschaffen, das mittlerweile zu einem Klassiker der karibischen Literaturen französischer Sprache geworden ist und auf zahlreichen Bühnen der Welt zu sehen war. Er hat zunächst die Handlung in einem präzisen historischen und geographischen Kontext angesiedelt, dem der kolonialen Karibik des 17. Jahrhunderts, und somit aus jener allegorischen Ferne und Unbestimmtheit herausgelöst, die sie bei Shakespeare aufwies. Die Konfrontation zwischen Prospero und Antonio, die bei Shakespeare im Zentrum stand, tritt bei Césaire gegenüber der für ihn wesentlicheren Auseinandersetzung zwischen Caliban und den weißen Kolonialherren, insbesondere Prospero, zurück. Und schließlich hat Césaire, ganz gemäß der von ihm verfolgten Logik, das Shakespearesche Allegoriestück in ein aktuelles historisches Drama aus karibischer Sicht zu verwandeln, einige Veränderungen im Figurenarsenal des Stücks vorgenommen: Aus Ariel, bei Shakespeare ein ‚Luftgeist‘, wird bei Césaire ein Sklave, ethnisch ein Mulatte („ethniquement un mulâtre“), der im Gegensatz zu Caliban zwischen den Rassen und Kulturen steht und statt der Konfronta-

tion mit Prospero eine vermittelnde Position einzunehmen sucht; Caliban, bei Shakespeare eine Art Gnom, ein Erdgeist, wird bei Césaire zu einem Sklaven mit schwarzer Hautfarbe; und als zusätzliche Figur wird bei Césaire der Götze Eshnu eingeführt, ein „Dieu-diable nègre“ (schwarzer Teufelsgötze“), der auf die animistischen Glaubenspraktiken der Negerklaven verweist. Identifikationsfigur ist für Césaire – ganz im Gegensatz zu Shakespeare, wo Prospero die positiv besetzte Identifikationsfigur repräsentiert – ganz unzweifelhaft Caliban, eine Symbolfigur der kompromisslosen Revolte und des Widerstandes gegen die weiße Kolonialherrschaft. Obwohl Handlungsstruktur, Figureninventar und Figurenkonfiguration der Shakespearschen Vorlage von Césaire somit im Wesentlichen übernommen werden, unterscheidet sich Césaires Adaptation durch eine dezidierte Situierung im kolonialen Kontext. Césaire formt eine Allegorie um universelle Konflikte wie Liebe, Eifersucht und Bruderzwist zu einem bewusst politischen, antikolonialistischen Stück um, das in der kolonialen Welt der Karibik angesiedelt ist. Césaires Neu-Lektüre fördert zudem verdrängte Dimensionen der Shakespearschen Vorlage – koloniale Eroberung und Widerstand der Kolonisierten – hervor und rückt sie ins Zentrum. Er bürstet somit die „Haupttendenzen“ der „vorangegangenen *Tempest*-Rezeption gegen den Strich“, „nämlich die Ästhetik des Zauberhaft-Wunderbaren sowie die Neigung zur moralischen Universalisierung der Charaktere“ (Bader 1983: 258). Césaires kreative Neu-Lektüre von Shakespeares *The Tempest* orientiert sich eng an der Vorlage und liest sie als ein Theaterstück über die Kolonisation. Césaire beansprucht, „dass seine Adaptation dem Geist Shakespeares treu geblieben sei, allerdings in einer entmystifizierenden Weise“ (Bader 1983: 273). Indem er seine postkoloniale Lektüre des Stückes mit der gewalttätigen Konfrontation zwischen dem weißen Aristokraten und kolonialen Eroberer Prospero, der sich als Verteidiger der „Civilisation“ versteht und sein Vorgehen hiermit legitimiert (Césaire 1969: 72: „*Hurlant. Je défendrai la civilisation!*“), und dem Negerklaven Caliban, der ostentativ seine Freiheit proklamiert, enden lässt, weicht er zugleich in einer entscheidenden Handlungssequenz von der Vorlage ab. „Das aus der eigenen Erfahrung heraus gestaltete koloniale Syndrom“, so Wolfgang Baders Interpretation des Césaireschen Stückes, „stellt Césaire in das Zentrum seiner *Tempest*-Version, und er führt parallel zu einer detaillierten psychologischen Analyse dessen, was die koloniale Situation in den Köpfen der an ihr Beteiligten hervorruft, eine Diskussion über mögliche antikolonialistische Strategien [...]. Seine Identifikationsfigur ist Caliban, da nur dieser in der Lage sei, den Kolonisierten wie auch den Kolonisator von der kolonialen Situation zu befreien“ (Bader 1983: 274).

III. Defoe revisited – P. Chamoiseau, „L'Empreinte à Crusoé“
(„Crusoes Fußabdruck“, 2012)

Der im März 2012 erschienene Roman *L'Empreinte à Crusoé* des auf Martinique geborenen und dort lebenden frankokaribischen Schriftstellers Patrick Chamoiseau reiht sich ein in eine lange Tradition von kreativen Neu-Lektüren von Daniel Defoes Roman aus dem Jahre 1719 *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, zu deutsch *Das Leben und die seltsamen Abenteuer des Robinson Crusoe, eines Seemanns aus York. Welcher achtundzwanzig Jahre ganz allein auf einer unbewohnten Insel vor der amerikanischen Küste, nahe der Mündung des großen Orinoko lebte, wohin er nach einem Schiffbruch, bei dem die ganze Besatzung außer ihm selbst ums Leben kam, verschlagen wurde. Nebst dem Bericht, wie er auf wunderbare Weise durch Piraten gerettet wurde. Geschrieben von ihm selbst*. Die Geschichte des Romans von Defoe, der zur Weltliteratur gezählt werden muss, braucht sicher an dieser Stelle nicht im Detail dargestellt zu werden und ist wohl als weitgehend bekannt vorauszusetzen. Es sei hier nur kurz in Erinnerung gerufen, dass die Hauptperson Robinson Crusoe Sohn eines englischen Kaufmanns aus York ist, der es im transatlantischen Sklavenhandel und durch den Besitz von Plantagen zu Reichtum und Wohlstand gebracht hatte; dass es ihm dank seiner Geschicklichkeit und mit Hilfe von zahlreichen Gegenständen, u. a. Handwerkszeug, die er aus seinem gekenterten Schiff retten konnte, gelang, nicht nur auf einer einsamen Insel zu überleben, sondern diese innerhalb kurzer Zeit zivilisatorisch umzugestalten, Hütten zu errichten, Felder zu bewirtschaften, Getreide anzubauen und Tiere zu zähmen. Dieser zivilisatorische Impetus, der Daniel Defoes Werk zugrunde liegt, setzt sich fort, als er auf eingeborene Kannibalen trifft, einen Gefangenen, dem er den Namen Freitag gibt, aus deren Gefangenschaft befreit, ihn zu seinem Diener macht, ihm europäische Sitten beibringt und ihn schließlich nach dem Ende seines erzwungenen Aufenthalts auf der Insel nach England als Diener mitnimmt.

Die Neu-Lektüre dieses klassischen Aufklärungs- und Erziehungsromans, den Jean-Jacques Rousseau in seinem pädagogischen Roman *Émile* als einziges Buch betrachtete, das junge Menschen unbedingt lesen sollten, durch den franko-karibischen Autor Patrick Chamoiseau bezieht sich zum einen auf Defoes Roman, zum anderen jedoch auf eine der bekanntesten europäischen Neu-Lektüren des *Robinson Crusoe*, den Roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* („Freitag oder im Schoß des Pazifik“) aus dem Jahre 1967 des französischen Schriftstellers und Goncourt-Preisträgers Michel Tournier. Dieser hatte zwar das Thema und die Grundstruktur übernommen, sie aber zugleich auch verändert und in gewisser Hinsicht mit umgekehrten Vorzeichen versehen. Statt einer Apologie von Zivilisation, Fortschritt und

Kolonialismus schildert Tournier, wie Robinson vergeblich versucht, seine Insel zu kolonialisieren und aus Freitag einen zivilisierten Menschen zu machen. Als Folge einer Katastrophe – eine Explosion von Pulverfässern – kehrt sich das Herr-Diener-Verhältnis zwischen Robinson und Freitag sogar um. Robinson kehrt der Zivilisation den Rücken und wird selbst ein ‚kultureller Überläufer‘, der seinen Lebensstil dem der Eingeborenen anpasst, statt diese – wie bei Defoe – zur europäischen Zivilisation erziehen zu wollen.

Eine ähnliche Entwicklung findet sich bei Chamoiseau. Der gestrandete Robinson macht sich zunächst auch hier dank der aus dem Schiffswrack geretteten Werkzeuge, aber vor allem aufgrund seiner Intelligenz, seiner technischen Geschicklichkeit, seines Erfindungsgeistes und seines Arbeitsethos die Insel ökonomisch nutzbar und untertan. Er legt Bewässerungsanlagen an, zähmt Tiere, baut Getreide und Reis an, konstruiert Wege und Dämme und baut Hütten sowie Befestigungsanlagen gegen mögliche Eindringlinge und äußere Feinde. Zugleich gibt er allen Orten, Flüssen, Bergen und Stränden europäische Namen und nimmt sie somit – wie bei Daniel Defoe, der hier ganz der kolonialen Praxis folgt – symbolisch in Besitz. Geradezu akribisch organisiert er seinen Tagesablauf, regelt – obwohl er völlig alleine auf der Insel lebt – die soziale Ordnung, redigiert eine Verfassung, ein Zivil- und Strafrecht und formuliert moralische und ethische Regeln des Zusammenlebens. Dieser erste Teil des Romans, den Chamoiseau provokativ mit der Überschrift „L’idiot“ („Der Idiot“) versehen hat, endet abrupt mit der Entdeckung einer Fußspur am Strand, die darauf hindeutet, dass Fremde auf die Insel gelangt sind. Zunächst von Angst und Panik erfasst, freundet sich Robinson zunehmend mit dem Gedanken an, dass ein Anderer – oder eine ganze Gruppe Anderer – neben ihm auf der Insel leben könnte; seine Vorstellungen über diese ‚Anderen‘ wandeln sich von zunächst bedrohlichen Bildern – wie der Annahme, diese könnten Kannibalen sein – in wachsendem Maße zu einem imaginierten friedlichen und harmonischen Zusammenleben. Diese Vorstellungen beginnen auch Robinsons Verhältnis zur Insel und ihrer üppigen tropischen Natur radikal zu verändern. Statt die Insel lediglich – mit einem kolonialisatorischen Blick – unter einem Verwertungsstandpunkt zu betrachten und somit sein Interesse unerbittlich und zweckrational auf Verwertbares, auf Bodenschätze, Bodennutzung, mögliche Ankerplätze, die infrastrukturelle Erschließung des Inselraums sowie die Nahrungsgewinnung und -produktion zu richten, beginnt Robinson eine völlig andere Einstellung und einen völlig neuen Blick zu entwickeln. Er lernt auf der Suche nach dem Verursacher des Fußabdrucks am Strand die ihn umgebende Natur genau zu betrachten und zu beobachten, innezuhalten, die Vielfalt und Schönheit von Landschaften und Lebewesen zu entdecken und zu beschreiben. Am Ende dieses umgekehrten, grundlegend *zivilisationskritischen* Lernprozesses, den der Protagonist durchläuft, steht sein Entschluss, seinen bisherigen Lebens-

stil aufzugeben, nur das Lebensnotwendige anzubauen, in Einklang mit der Natur zu leben und einen Großteil der von ihm geschaffenen zivilisatorischen Einrichtungen verfallen zu lassen oder gar zu zerstören. Anders als bei Defoe und auch bei Tournier erweist sich der berühmte – auch im Titel des Romans genannte – Fußabdruck jedoch als Illusion: Chamoiseaus Robinson begegnet keinem Fremden auf der Insel, er wird mit keinem Freitag konfrontiert: Der Fußabdruck stellt sich als sein eigener heraus, obwohl er sich auch nach dieser Entdeckung gelegentlich in die Illusion flüchtet, es gäbe zwischen dem eigenen und dem fremden Fußabdruck doch, wenn auch minimale Unterschiede. Der Andere, mit dem er schließlich monologisch dialogisiert, ist er selbst, sein Alter Ego, dem er den Namen „Dimanche“ („Sonntag“) gibt, da er den Fußabdruck seinem Kalkül nach an einem Sonntag entdeckt hat.

Chamoiseau entwickelt somit, in seinem ästhetisch sehr anspruchsvollen und komplexen Roman, der auch durch seine Naturbeschreibungen fasziniert, eine zivilisations- und kolonialismuskritische Neu-Lektüre des Defoeschen Klassikers. Er entwirft zugleich so etwas wie eine ‚ökologische Utopie‘, in der Mensch und Natur jenseits von Zeit und Geschichte in völligem Einklang miteinander zu leben vermögen. Wie bei Defoe spielen Lesen und Schreiben in Chamoiseaus Roman eine wichtige Rolle: Sein Robinson verfasst jedoch nicht, wie sein historisches Vorbild, ein Tagebuch, sondern schreibt – bis zu seiner ‚Rettung‘ durch einen Kapitän nach 25-jährigem Aufenthalt auf der Insel – eine Autobiographie, die mit dem Schiffbruch auf der Karibik-Insel einsetzt. Ähnlich wie die zweite Fortsetzung, die Daniel Defoe selbst in Essayform als Ergänzung im Jahre 1720 zu seinem Roman unter dem Titel *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* veröffentlichte, besteht Chamoiseaus Roman über weitere Strecken hinweg aus Reflexionen und Kommentaren, während die erzählerische Dimension eher in den Hintergrund rückt. Und sein Protagonist liest auch nicht, wie bei Defoe, die Bibel, sondern zwei griechische Philosophen in moderner englischer Übersetzung, Heraklit und Parmenides, deren Schriften er aus dem Schiffswrack gerettet hatte. Die Aphorismen und fragmentarischen Sinnsprüche der beiden Autoren, die Robinson während der zweiten Phase seines Aufenthalts auf der Insel (nach der Entdeckung des Fußabdrucks) immer wieder liest, reflektiert und in Verbindung mit seinem radikal neuen Verhältnis zur Insel und ihrer Natur bringt, lassen sich als materialistische Lebensphilosophie bezeichnen. An die Stelle einer an der Oberfläche bleibenden, auf Nutzen, Ordnen und Benennen ausgerichteten Naturerfassung zielen die Schriften der beiden griechischen Philosophen in der Lektüre Chamoiseaus auf eine tiefere, existentielle Welterkenntnis, die von der Kritik am herrschenden, zivilisatorischen Lebensstil ihren Ausgang nimmt und bei der sich auch Parallelen zu einer animistischen Naturreligion zeigen.

Die Autobiographie Robinson Crusoes ist bei Chamoiseau eingebettet in das Tagebuch eines Kapitäns („Journal d’un capitaine“), jenes Schiffskapitäns, der im September 1659 Robinson von seinem insularen Exil befreite. Die letzten Tagebucheintragungen des Kapitäns erzählen die Rettung des Schiffbrüchigen und decken zugleich den wahren Ablauf und dessen wahre Identität auf: Bei dem Schiffbrüchigen, der sein Gedächtnis weitgehend verloren hatte und sich selbst den Namen gab, den er auf einem Degen eingraviert fand, den er nach dem Schiffbruch an seinem Körper trug, handelte es sich in Wirklichkeit um einen Afrikaner namens Ogomtemmêli aus adliger und gelehrter Familie, vom Volk der Dogon (die im heutigen Mali lebt), der den Kapitän, der seinerseits in Wahrheit Robinson Crusoe heißt, als kompetenter Seemann und Gehilfe während seiner zahlreichen Reisen zwischen der Guinea-Küste und Mittelamerika beim Handel mit Negerklaven aktiv unterstützte. Nach einem Unfall geistig verstört, sei er auf Entscheidung des Kapitäns auf der einsamen Insel ausgesetzt worden, da sein Aufenthalt an Bord nicht weiter tragbar erschienen war. Von schlechtem Gewissen getrieben, habe ihn der Kapitän jedoch nunmehr nach zwölf – und nicht, wie der Schiffbrüchige annahm – 25 Jahren an der Insel wieder aufgelesen.

Chamoiseaus Neu-Lektüre der Geschichte Robinsons endet zugleich tragisch und mit einem wahrlich überraschenden *Coup de théâtre*: Ogomtemmêli, den der Leser bis zum Eintreffen des Schiffes, das er ohne Freude, sondern eher mit Gelassenheit und fast mit einer gewissen Gleichgültigkeit am Horizont erblickt, für Robinson gehalten hatte, wird von dem Kapitän des Schiffes erschossen, als er sich auf die Seite der Sklaven stellt, die unter Deck angekettet sind und einen Aufstand loszubrechen versuchen. Der Kapitän wiederum heißt, so erfährt der Leser am Ende, mit wahren Namen Robinson Crusoe. Er erleidet, wie seiner letzten Tagebuchnotiz zu entnehmen ist, vier Tage nach dem Tod Ogomtemmêlis Schiffbruch und findet sich – als einziger Überlebender – auf einer einsamen Insel wieder, die er „Île du désespoir“ („Insel der Verzweiflung“) nennt. Und hiermit könnte die Geschichte des anderen, des weißen Robinson beginnen, die aber bereits Daniel Defoe und viele Andere nach ihm erzählt haben.

Der erzählerische ‚Coup de théâtre‘ Chamoiseaus ist für den Leser am Ende mehr als überraschend: hatte er sich doch bis zu den letzten Seiten des Romans, und ganz wie bei Defoe, einen weißen Robinson vorgestellt, sich mit dessen Sensibilität und Reflexionsfähigkeit identifiziert und sich in dessen Lernprozess hineingefühlt. Diese Figur des schiffbrüchigen, einsamen Self-Made-Man, mit der sich der Leser ebenso wie bei Defoe, wenn auch aus völlig anderen Gründen, zu identifizieren vermag, erscheint jetzt plötzlich, am Ende des Romans in einer anderen Hautfarbe und mit einer völlig anderen Identität und Biographie. Diese Figur nun als afrikanischen Gehilfen eines europäischen Sklavenhändlers zu entdecken, ist zweifellos unerwartet

und irritierend; und zugleich auch auf provokative Weise lehrreich. Der Leser wird nicht nur mit seinen eigenen, stereotypen Vorstellungsmustern konfrontiert, sondern auch mit der – historisch durchaus belegten und von Chamoiseau mit provozierender Courage aufgegriffenen – Tatsache, dass nicht nur weiße Europäer, sondern auch Angehörige der schwarzafrikanischen Eliten am transatlantischen Sklavenhandel des 15. bis 19. Jahrhunderts beteiligt waren.

IV. Epilog: Ronsard (1524–1585) in der Pariser Metro

Europäisch-außereuropäische Begegnungen, ebenso wie außereuropäische Neu-Lektüren europäischer Klassiker, finden in wachsenden Maße nicht nur auf fremdem Kontinenten, sondern aufgrund der zunehmenden Bedeutung von Immigration und Migrationskulturen auch in unseren Gesellschaften statt. Eines der markantesten Beispiele hierfür stellt der Film *La Faute à Voltaire* („Die Schuld Voltaires“, 2000) des tunesischen Regisseurs Abdellatif Kechiche dar, der zum Abschluss kurz behandelt werden soll. Bereits der Titel weist darauf hin, dass es in diesem Film, der die Geschichte eines am Ende abgeschobenen tunesischen Asylbewerbers erzählt, auch um die kreative Neu-Lektüre von Klassikern der französischen Literatur geht: *La faute à Voltaire* verweist mit dem Namen des Schriftstellers und Philosophen Voltaire auf einen der herausragenden Vertreter der Aufklärungsbewegung des 18. Jahrhunderts und, hiermit verknüpft, auf die französische Menschenrechtsklärung vom August 1789, auf der das französische und europäische Asylrecht fußt und auf die sich Asylbewerber berufen. Der Satz „C’est la faute à Voltaire“ bezieht sich jedoch auch auf Positionen der rechtskonservativen und rechtsextremen Bewegungen in Frankreich, die seit der Französischen Revolution bis zu Marine Le Pen und dem Front National dem aufgeklärten, voltairianischen Frankreich die Schuld für alle Missstände der Gesellschaft ankreiden, zu denen sie auch die Zunahme von Immigranten und Asylbewerbern zählen.

Die andere Facette der Neu-Lektüre französischer Klassiker in diesem Film liegt in der Rolle, die das Werk des französischen Renaissance-Dichters Pierre de Ronsard spielt. Die Gedichte Ronsards, und vor allem seine lebens- und sinnenfrohen Cassandre-Gedichte, sind die Lieblingslektüre von Lucie, der am Rande der Gesellschaft lebenden Geliebten des Asylbewerbers Jallel, der sie auch zu lesen beginnt, um der grauen Alltagswirklichkeit zu entkommen, Beide entschließen sich, um ihren Lebensunterhalt fristen zu können, Ronsard-Gedichte wie die berühmte Ode *Mignonne, allons voir si la rose* („Mignonne, Hübsche, laßt uns schauen, ob die Rose ...“,

Ronsard 1578/1969: 83) in der Metro zu deklamieren und hierbei Rosen zu verkaufen. Die Szene beginnt mit den Worten Lucies, die den Metro-Passagieren zuruft: „Man sagt, dass Poesie keinen Menschen zu ernähren vermag, Wir möchten Ihnen hier das Gegenteil beweisen.“

Ronsards *Carpe Diem*-Motiv, sein ebenso poetischer wie sinnlicher Aufruf, das Leben in vollen Zügen und in der Intensität der Gegenwart zu genießen, gewinnt vor dem Hintergrund der Asylantengeschichte, die der Film erzählt, eine ebenso ironische wie provokative und auch politische Dimension: Jallel handelt im Film durchaus nach den epikuräischen Prinzipien Ronsards, verliebt sich mehrfach, genießt trotz aller Geldsorgen das Leben in vollen Zügen und sorgt sich wenig um Vergangenheit und Zukunft. Diese bricht allerdings am Ende des Films, wenige Tage nach der erwähnten Metroszene, unerwartet, tragisch und mit aller Wucht über ihn hinein, als er erfährt, dass sein Asylantrag gescheitert ist und er sobald als möglich Frankreich verlassen muss.

Bibliographie

- Bader (1983): Wolfgang Bader: Von der Allegorie zum Kolonialstück: Zur produktiven Rezeption von Shakespeares „Tempest“ in Europa, Amerika und Afrika. In: *Poetica* 15, S. 247–288.
- Césaire (1969): Aimé Césaire: *Une Tempête*. Adaptation pour un théâtre nègre. Paris: Seuil (Coll. Points).
- Chamoiseau (2012): Patrick Chamoiseau: *L’empreinte à Crusoé*. Paris: Gallimard.
- Defoe (1729): Daniel Defoe: *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventurers of Robinson Crusoe*. Edited with an introd. and notes by John Richetti. London: Penguin books (Penguin Classics).
- Diop (1981): Boubacar Boris Diop: *Le temps de Tamango, suivi de Thiaroye terre rouge*. Paris: L’Harmattan.
- Kechiche (2000): Abdellatif Kechiche: *La Faute à Voltaire*. Film, 130 min., France.
- Lopes (2012): Henri Lopes: *Une enfant de Poto-Poto*. Roman. Paris: Gallimard.
- Lüsebrink (1990): Hans-Jürgen Lüsebrink: *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas: zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenumbbruch der Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer (Reihe Mimesis 5).
- Lüsebrink (2012): Hans-Jürgen Lüsebrink: *Interkulturelle Kommunikation*. 3. verb. Aufl. Stuttgart: Metzler.

- Mérimée (1829/1983): Prosper Mérimée: Tamango, Mateo Falcone et autres nouvelles. Paris: Garnier-Flammarion.
- Ronsard (1578/1969): Pierre de Ronsard: „À Cassandre“. In: Ders.: Poésies choisies (1578). Textes choisis et annotés par Pierre de Nolhac. Introduction, sommaire biographique, bibliographie, et choix de variantes par Françoise Joukovsky. Paris: Garnier, S. 83.
- Stackelberg (1972): Jürgen v. Stackelberg: Literarische Rezeptionsformen: Übersetzung, Supplement, Parodie. Frankfurt/M.: Athenäum-Verlag (Schwerpunkte Romanistik Bd. 1).
- Tournier (1967): Michel Tournier: Vendredi ou les limbes du Pacifique. Paris: Gallimard.

Beiträgerinnen und Beiträger

RALF BOGNER, Professor für Neuere deutsche Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literatur der frühen Neuzeit, österreichische Literatur und Kultur, Literatur des Expressionismus.

MANFRED ENGEL, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literatur der Romantik und der Moderne, Methodologie der Literaturwissenschaft, Anthropologie und Literatur, Literaturgeschichte des Traums.

ASTRID M. FELLNER, Professorin für Nordamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: frühe amerikanische Literatur, nordamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts, kanadische Literatur, literarische Körperdiskurse, amerikanische Populärkultur.

JOACHIM FRENK, Professor für Britische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: englischsprachige Literaturen und Kulturen von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart, Shakespeare, Phantastik, britische Populärkultur.

MANFRED LEBER, Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Beziehungen zwischen der Literatur der Moderne (ab Lessing) und der antiken Literatur.

ANKE-MARIE LOHMEIER, Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: deutsche Literatur und gesellschaftliche Modernisierung, Filmtheorie, Geschichte des Films, Literatur der frühen Neuzeit und Frühaufklärung.

HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK, Professor für Romanische Kulturwissenschaft und Interkulturelle Kommunikation an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Interkulturelle Kommunikation, deutsch-französische Literatur- und Kulturbeziehungen, Geschichte der Zensur, postkoloniale Diskurse im frankophonen Raum.

ROLAND MARTI, Professor für Slavische Philologie an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: ältere slavische Sprachen und Literaturen, Sorabistik, (slavische) Regional- und Minderheitensprachen.

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, emeritierter Professor für Romanische Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: italienische Literatur der Renaissance, französische Literatur des 17. und 19. Jahrhunderts, spanische Literatur und spanischer Film.

PETER RIEMER, Professor für Klassische Philologie an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: antikes Drama (griechische Tragödie und römische Komödie), antike Philosophie und Rhetorik, lateinische Literatur der Renaissance.

CHRISTIANE SOLTE-GRESSER, Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: deutsch-französische Literaturbeziehungen, Literatur und Film, Imagologie, Erzähltheorie, weibliche Autorschaft.

LENA STEVEKER, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fachrichtung Anglistik, Amerikanistik und Anglophone Kulturen der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: zeitgenössische englische Literatur, frühneuzeitliches englisches Drama, britische Populärkultur.

Personenregister

- Acquaviva, Giulio 25
Aischylos 17
Alexander d. Große (König v. Makedonien) 10
Allison, Dorothy 224
Anderson, Sherwood 218
Andrews, William L. 217
Anouilh, Jean 231
Anthès, Georges-Charles de Heeckeren d' 111f.
Apollonios v. Rhodos 14
Aristoteles 70
Assante, Armant 10
Auden, Wystan Hugh 58
Auerbach, Erich 170
Austen, Jane 149
Bachtin, Michail Michajlovič 110
Bader, Wolfgang 234
Bagehot, Walter 131
Balzac, Honoré de 149
Bauer, Felice 178
Belinskij, Vissarion Grigor'evič 108
Benedikt XVI. (bürgerl. Joseph Aloisius Ratzinger) 192–194
Bentham, Jeremy 140
Boccaccio, Giovanni 26
Böckenförde, Ernst-Wolfgang 192f.
Boyle, Danny 43
Branagh, Kenneth 44
Braunfels, Ludwig 25
Brecht, Bert 70
Brod, Max 178f., 182
Brontë, Charlotte (Pseudonym: Currer Bell) 149
Brooks, Cleanth 216
Brown, Rita Mae 224
Burdett-Coutts, Angela 137
Bykov, Dmitrij 111–113
Čajkovskij, Pëtr Il'ič 110
Capote, Truman 216
Carlyle, Thomas 132, 137
Cash, Wilbur Joseph 214
Cassirer, Ernst 200
Cazamian, Louis 139
Cervantes, Miguel de 25–28, 33, 37–41
Césaire, Aimé 57, 229, 231–234
Chamoiseau, Patrick 235–239
Chaplin, Geraldine 10
Charles, Prince (Fürst v. Wales) 125
Chateaubriand, François-René de 106, 164
Chopin, Kate 149
Chopin, Kate 217
Cicero 10
Cranko, John 110
Curtius, Ernst Robert 100
Dadié, Bernard Binlin 229
Defoe, Daniel 235–238
Dickens, Charles 125–145
Dickens, John 129
Diodor 17
Diop, Boubacar Boris 231f.
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 99f.
Douglas, Kirk 10
Dürrenmatt, Friedrich 218
Echnaton 205
Eifman, Boris Jakowlewitsch 110
Elizabeth I. (Königin v. England) 52
Elizabeth II. (Königin d. Vereinigten Königreichs) 125, 128
Engels, Friedrich 132f.
Faulkner, William 211–213, 216–219, 221–225
Fawkes, Guy 53
Ferdinand II. (dt.-röm. Kaiser) 61, 74f., 77, 117
Flaubert, Gustave 149f., 152–159, 161, 163, 165f., 168–172
Fleming, Victor 212
Fletcher, John 45
Florio, John 50
Fontane, Theodor 149f., 152, 154f., 157–159, 161, 163, 166–169, 171f.

- Forster, John 129
 Franz II. (dt.-röm. Kaiser) 117
 Gaultier, Jules de 152
 Genette, Gérard 180
 George IV. (König d. Vereinigten Königreichs) 126
 Glasgow, Ellen 217
 Glissant, Édouard 221f.
 Goethe, Johann Wolfgang v. 61, 66, 110, 231
 Gounod, Charles 110
 Greenaway, Peter 51f.
 Grün, Anastasius (eig. Anton Alexander Graf v. Auersperg) 115–123
 Günther, Frank 55
 Gustav II. Adolph (König v. Schweden) 94
 Habermas, Jürgen 192–194
 Hannibal, Abraham Petrowitsch 100
 Hasenclever, Walter 197
 Hauptmann, Gerhart 197
 Heeckeren (tot Enghuizen), Jacob van 112
 Heine, Heinrich 27, 121
 Hemingway, Ernest 218
 Henry Frederick Stuart (Prince of Wales) 51
 Heraklit 237
 Herder, Johann Gottfried v. 27
 Hieronymus Bosch (eig. Jheronimus van Aken) 143
 Hofmannsthal, Hugo v. 197
 Hogarth, Catherine 139
 Hogarth, William 56
 Homer 9f., 12–15, 21, 23
 Horaz 102
 Hutchinson, Ron 213
 Huxley, Aldous 48
 Ivanov, Vjačeslav Ivanovič 108
 Jahn, Hans Henny 197
 James I. (König v. England und Irland) 51–53
 Jesenská, Milena 178
 Jesus v. Nazareth 231
 Johnson, James Weldon 218
 Jones, Inigo 52
 Jones, Ron Cephas 57
 Jonson, Ben 52
 Joseph II. (dt.-röm. Kaiser) 117, 119, 123
 Jourdain, Sylvester 48
 Joyce, James 219
 Kafka, Franz 177–180, 183f., 188, 192–194
 Kechiche, Abdellatif 239
 Keil, Rolf-Dietrich 100
 Kerényi, Karl 198
 Kindermann, Wolf 215
 Kluge, Alexander 177
 La Fontaine, Jean de 230
 Langston, Hughes 229
 Lermontov, Michail Jur'evič 108
 Lippert, Renate 212
 Lopès, Henri 229–231
 Luhrmann, Baz 52
 Macaulay, Thomas Babington 137
 MacKaye, Percy 56f.
 Malfilâtre, Jacques-Charles-Louis Clinchamps de 102
 Mann, Thomas 39, 197–208
 Maria Theresia v. Österreich (Erzherzogin v. Österreich) 117
 Marlowe, Christopher 51
 Marx, Karl 133, 138
 Mason, Bobbie Ann 224
 Maximilian I. (dt.-röm. Kaiser) 116
 Mayhew, Henry 132
 McCullers, Carson 216
 Mecklenburg, Nobert 171
 Mencken, Henry Louis 215f.
 Mendes, Sam 57
 Mérimée, Prosper 231f.
 Metternich, Klemens Wenzel Lothar v. 115–120, 123
 Mirren, Helen 57
 Mitchell, Margaret 211f.
 Molière (eig. Jean-Baptiste Poquelin) 230
 Montaigne, Michel de 50, 54
 Morrison, Toni 211, 222–225
 Mortimer, John Hamilton 56
 Morus, Thomas 49f.

- Nabokov, Vladimir 109
 Newman, Frances 217
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 27
 Nikolaus I. (Kaiser v. Russland) 100
 Notbek, Aleksandr Vasil'evich 111
 O'Connor, Mary Flannery 216
 Orwell, George 141
 Ovid 16, 45
 Oxenstierna, Axel 94
 Parmenides 237
 Pelzer, Karin 223
 Peter I., d. Große (Kaiser v. Russland) 100
 Petersen, Jürgen H. 180
 Petersen, Wolfgang 10
 Platon 50
 Plenzdorf, Ulrich 231
 Porter, Katherine Ann 216f.
 Prokof'ev, Sergej Sergeevič 110
 Proust, Marcel 219
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 99–102, 105f., 108–112
 Raleigh, Walter 48
 Ranson, John Crowe 216
 Reinhardt, Hartmut 61, 63–65
 Repin, Il'ja Efimovič 111
 Roberts, Elizabeth Madox 217
 Ronsard, Pierre de 239f.
 Roosevelt, Franklin D. 207
 Rosenberg, Alfred 197
 Rothaug, Susanne 216f.
 Rousseau, Jean-Jacques 235
 Rudolf II. (dt.-röm. Kaiser) 117
 Saint-Pierre, Jacques-Henri Bernardin de 164
 Ščedrin, Rodion Konstantinovič 110
 Schiller, Friedrich 61–67, 69–71, 74f., 77, 87f., 91, 104, 120, 167
 Schivelbusch, Wolfgang 145
 Schlegel, August Wilhelm v. 27
 Schlegel, Friedrich v. 27
 Scholz, Christian 74–76, 86f.
 Scott, Evelyn 217
 Scott, Walter 164
 Senghor, Léopold Sédar 229
 Shakespeare, William 43–45, 47–50, 52–59, 107, 126, 131, 229–234
 Sharpe, Charles William 56
 Shaw, George Bernard 138
 Sophokles 231
 Stephan I., d. Heilige (König v. Ungarn) 117
 Stockett, Kathryn 225
 Strachey, William 48
 Styron, William 216
 Tate, Allen 216f.
 Taymor, Julie 57f.
 Ternan, Ellen 139
 Tieck, Ludwig 27
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 99f., 149
 Toomer, Jean 218
 Tournier, Michel 235–237
 Trollope, Anthony 134
 Twain, Mark (eig. Samuel Langhorne Clemens) 211
 Uhland, Ludwig 116–118
 Unamuno, Miguel de 36
 Vanderbilt, Cornelius 216
 Vergil 9f., 45
 Victoria (Königin d. Vereinigten Königreichs) 126
 Vogel, Sabine 219
 Voltaire 239
 Wallenstein (eig. Albrecht Wenzel Eusebius v. Waldstein) 61–67, 69–71, 73f., 77, 86, 97
 Warren, Robert Penn 216
 Weber, Max 184
 Webster, John 57
 Werfel, Franz 197
 Wilcox, Fred M. 58
 Wilde, Oscar 106
 William IV. (König d. Vereinigten Königreichs) 126
 Wohryzek, Julie 178
 Wolfe, Thomas 216
 Woolf, Virginia 223
 Wright, Richard 222
 Ypsilantis, Alexander 117
 Zola, Émile 149

Literarische Klassiker sind Werke, die sich über längere Zeit hinweg im kulturellen Gedächtnis halten können, dabei immer neu zur Auseinandersetzung herausfordern und stetig andere Deutungen in neuen geschichtlichen Situationen erfahren. Thema der Saarbrücker literaturwissenschaftlichen Ringvorlesung im Sommersemester 2012 waren solche Meilensteine der Weltliteratur und manche ganz neuen Bedeutungen, die sie für heutige Leserinnen und Leser bei einer aktuellen Lektüre entfalten können. Das Spektrum der behandelten Klassiker reichte dabei von der Ilias bis zur amerikanischen Postmoderne, von Mitteleuropa über Russland und die USA bis hin zur Karibik. Berücksichtigt wurden so wichtige Autoren der Weltliteratur wie Homer, Shakespeare, Cervantes, Puškin, Flaubert, Kafka oder Thomas Mann. Neu-Lektüren von Klassikern fordern freilich stets auch dazu heraus, den Kanon zu befragen, vergessene Klassiker wieder in Erinnerung zu rufen und subversiven Brechungen des europäischen Höhenkamms der Literatur nachzugehen.

Der vorliegende Band dokumentiert die Vorträge der Ringvorlesung in einer für den Druck leicht überarbeiteten Form.